



HAL
open science

**Le moment adolescent : la fiction narrative à l'épreuve
d'un morceau de temps : espace transatlantique
(France-Italie-États-Unis), 1923-1994**

Blandine Puel

► **To cite this version:**

Blandine Puel. Le moment adolescent : la fiction narrative à l'épreuve d'un morceau de temps : espace transatlantique (France-Italie-États-Unis), 1923-1994. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2020. Français. NNT : 2020BOR30035 . tel-04296884

HAL Id: tel-04296884

<https://theses.hal.science/tel-04296884>

Submitted on 21 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

**THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET
COMPARÉE**

Présentée et soutenue publiquement le 20 novembre 2020 à l'Université Bordeaux
Montaigne

**Le moment adolescent : la fiction narrative à
l'épreuve d'un morceau de temps**
Espace transatlantique (France-Italie-États-Unis)
1923 - 1994

Blandine PUEL

Sous la direction de :

Mme Isabelle POULIN Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne

Devant le jury composé de :

M. Guy Ducrey Professeur de Littérature Générale et Comparée à l'Université de
Strasbourg
Mme. Béghain Véronique Professeur de Littérature Américaine à l' Université Bordeaux Montaigne
M. Rabaté Dominique Professeur de Littérature Française à l'Université de Paris
Mme. Hermetet Anne-Rachel Professeur de Littérature Générale et Comparée à l'Université d'Angers

À Rose et à Arsène, que ce travail a vu naître et grandir. Au futur.

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Isabelle Poulin, pour sa direction avisée et ses relectures minutieuses, ses remarques de détails patiemment écrites dans les marges, ses accueils chaleureux, chez elle, pour relire ensemble les pages imprimées de rédaction mais aussi, et peut-être surtout, pour le caractère humain de sa direction, en travers duquel jamais ne se mirent de jugements quant aux difficultés personnelles qui ont parsemé le chemin. J'ai rencontré Isabelle Poulin pour la première fois alors qu'elle était mon professeur en cours d'agrégation, et que nous traitions du récit d'enfance. C'est là qu'a émergé mon intérêt pour l'adolescence. Je suis venue à elle avec un projet doctoral et des ambitions de recherche inaboutis, mais elle a su m'accorder une confiance qui ne s'est jamais démentie.

Je remercie par avance, ici, les membres du jury, qui me font l'honneur de lire mon travail, en espérant qu'ils y trouveront de l'intérêt et que cette thèse pourra être soutenue dans des conditions habituelles, en dépit des temps étranges que nous vivons.

Je salue les enseignants qui m'ont accueillie au sein de l'équipe de recherche TELEM de l'Université Bordeaux Montaigne, et tous ceux qui m'ont fait confiance pour assurer, dans des parcours de licence innovants comme la licence Culture Humaniste et Scientifique, des cours que j'ai menés de mon mieux, avec envie et souvent avec passion. Nombre d'entre eux ont su soutenir et encourager une activité de recherche se menant en périphérie de l'écriture de la thèse. En foule : Gilles Magniont, Delphine Gachet, Éric Benoît, Jean-Paul Engélibert, Vérane Partensky, Marie de Gandt, Apostolos Lampropoulos, Céline Barral, Nelly Labère, Claire Gheerardin.

Salutations chaleureuses également à mes compagnons de doctorat, tous les membres du minuscule bureau H014, avec lesquels je me suis enchantée et désespérée de la thèse, tour à tour : Chloé Morille, Cécile Serrurier, Damien Mollaret, Margaux Valensi, Basile Pallas-Auriat et Auguste Poulon, collègue et ami, doctorant lui aussi, que j'ai rencontré au lycée de Pauillac dans lequel j'ai effectué mon stage. Nathalie Alindré se reconnaîtra, et combien, comme l'une de ces rencontres déterminantes et de ces collègues très chers. Je la salue elle aussi.

J'ai une pensée pour mes collègues du lycée Jaufré Rudel de Blaye, dans lequel j'enseigne cette année, qui m'ont chaleureusement proposé leur aide à plusieurs reprises au cours de ce début d'année difficile (Christine Dupin, Agnès Le-Dortz, Laure Daubigné, Mélanie Grandvuiet, Jean-Pascal Bianco), ainsi que pour Anne Bournac.

À tous ceux qui, plus étrangers au domaine universitaire et à celui de l'enseignement, ont œuvré pour me permettre d'achever mon travail, j'adresse également mes remerciements, et notamment à Laura Schoch et au docteur Jean-Bernard Perrein. Merci aussi à mes amis tourangeaux qui, quoique lointains, m'ont témoigné leur affection et leur soutien régulier, et en particulier à Corentin Allard, pour s'être essayé à la lecture de ce travail.

Il m'est impossible de remercier assez ma famille, sans laquelle rien n'aurait eu le même sens. MERCI, donc, en toute première place, à mes parents, Vincent et Isabelle, pour leur constance et leur foi, pour m'avoir donné le goût des lettres, pour leur infaillible soutien moral, mais aussi pour leur soutien financier, dont on néglige l'importance quand les conditions des doctorants, pourtant, sont parfois précaires. Au cours de ces années, leur maison s'est transformée en une usine à thèse et faisait résonner les cris de ceux qu'ils gardaient, en attendant que je puisse le faire à nouveau. Là-bas est le vrai réconfort. MERCI, à mes frères et sœurs, Alix, Charlotte, Quitterie et Antoine, pour les mêmes choses exactement, qu'ils savent et qui sont si précieuses. Chacun d'eux pardonnera à cette thèse mon absence à des instants importants de leur vie. À bientôt de se rejoindre pour faire le « petit tour » ou le « grand tour » dans la forêt d'à-côté, et dans nos montagnes auvergnates. MERCI à mes grands-parents, à Chantal et Bernard pour leur affection et l'intérêt qu'ils accordent à mon travail ; à Danièle pour ses relectures patientes et sa belle écriture ; et à Philippe pour sa fascinante personnalité. MERCI à mes beaux-parents, Sylvie et Philippe, pour leur bonne humeur à toute épreuve, et pour avoir longuement accueilli leur petite-fille pendant l'été. MERCI à Nolwenn, Marc, Marius et son petit frère à naître, qui me sont une famille.

À Rose mille merci, d'avoir souri à l'absence, et d'avoir su grandir entourée de tant d'autres. D'avoir si peu dormi, aussi, qu'elle m'a appris la patience, si précieuse dans l'aventure de la thèse.

Comme je le sais peu enclin aux témoignages d'affectation trop longs et trop précis, je ne dirai d'Alexandre pas plus que cela : il est celui, avec Rose, à qui tout tient. Les derniers moments auront été difficiles, mais nous y voilà !

Indications sur la présentation et la traduction

Les citations des œuvres littéraires étudiées seront données en langue originale, accompagnées de leur traduction dans le corps du texte et non en notes de bas de page. Selon les cas, pour faciliter la lecture, il arrivera que la traduction française soit première. Pour les œuvres dont il existe plusieurs traductions françaises, nous avons fait le choix de la plus récente comme traduction de référence¹, mais il nous arrivera, à propos de passages précis, de confronter les différentes traductions existantes. Dans ce cas, les variantes seront signalées dans le corps du texte, ou en note de bas de page, assorties de commentaires. À quelques occasions, nous proposerons aussi notre propre traduction. Les citations issues d'œuvres critiques seront données directement dans leur traduction française, et il sera précisé par la mention « Nous traduisons » les cas où la traduction est de notre fait.

Les italiques dans les citations sont les nôtres, sauf l'absence de mention « Nous soulignons », qui laisse alors le soulignement à l'auteur. Les références en notes de bas de page seront données de façon classique pour la critique, le corpus secondaire et les autres œuvres littéraires citées. Pour les œuvres du corpus primaire, très souvent citées, afin de ne pas alourdir la mise en page, nous ne mentionnerons que le titre de l'ouvrage et le numéro de page (la référence complète des œuvres utilisées figure dans la bibliographie). Dans les cas où, pour les besoins du commentaire, de nombreuses citations se font suite, nous recourrons à une mise en forme en tableau, mettant en regard la langue originale et la version traduite. Enfin, pour certaines œuvres, nous utiliserons une abréviation du titre. En voici la liste :

The Heart is a Lonely Hunter: The Heart

Le cœur est un chasseur solitaire : Le cœur

The Member of the Wedding: The Member

The Catcher in the Rye: The Catcher

Jack Frusciante è uscito dal gruppo: Jack Frusciante

¹ Ainsi, pour *The Heart is a Lonely Hunter*, la traduction de référence sera celle de Frédérique Nathan : *Le cœur est un chasseur solitaire suivi de Écrivains, écriture et autres propos (articles et essais)*, édition préfacée par Véronique Ovaldé, Paris, Stock, « La cosmopolite », 2017, pour *The Member of the Wedding*, celle de Jacques Tournier : *Frankie Addams*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1993 et pour *The Catcher in the Rye*, celle d'Annie Saumont : *L'attrape-cœurs*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1986.

Introduction Générale

À ce moment de la vie, les mois ont valeur d'années².

Murmures, cris et conquête : territoires adolescents

Dans les dernières années du XIX^e siècle, se faisant écho entre deux continents, l'Europe et les États Unis, « quelque chose » bruisse, « quelque chose [est] dans l'air, qui n'a pas de nom³ ». C'est le murmure de l'adolescence qui attend son heure, qui attend que le nouveau siècle, « siècle de l'adolescence⁴ », la reconnaisse et la consacre comme un âge à part entière, comme un moment qui, au sortir de l'enfance, n'est pas encore l'âge adulte, comme un moment épais de remuements, lourd d'inquiétude, singulier. Dans les villes, où les populations se concentrent, de plus en plus nombreuses, à l'issue de la Révolution Industrielle, des jeunes gens livrés à eux-mêmes, que l'école ne tient pas en ses murs, s'assemblent et s'agitent. La délinquance et la criminalité juvénile explosent, les médecins et les hygiénistes mettent en garde, l'école italienne lombrosienne en tête⁵. Certaines

² Raymond Radiguet, « Avant-propos », *Les Jours en feu* [1925], in *Œuvres Complètes*, édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Stock, 1993, p. 83.

³ C'est par cette formule [« *something that was in the air but which did not yet have a definitive name* »], que nous traduisons, que Jon Savage désigne l'intuition de l'âge adolescent, âge qui n'était pas, à la fin du XIX^e siècle, conçu comme une période de la vie à part entière, mais que les premières années du XX^e siècle allaient consacrer comme telle. Jon Savage, *Teenage, The Prehistory of Youth Culture (1875-1945)* [2007], London, Penguin Books, 2008, p. xvii.

⁴ Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », « Histoire », 1975, p. 49. « Le premier type d'adolescent moderne, est le *Siegfried* de Wagner : la musique exprime pour la première fois le mélange de pureté (provisoire), de force physique, de naturisme, de spontanéité, de joie de vivre qui va faire de l'adolescent le héros de notre XX^e siècle, siècle de l'adolescence. Ce qui apparaît dans l'Allemagne wagnérienne pénétrera sans doute plus tard en France, autour des années 1900. La « jeunesse » qui est alors l'adolescence va devenir un thème littéraire, et un souci de moraliste et de politique ». Ces remarques de Philippe Ariès permettent d'emblée de soulever plusieurs des points que cette introduction entend développer, notamment l'idée que l'adolescence n'en n'est qu'à ses balbutiements, au moment de l'entrée dans le XX^e siècle ; elle n'est pas distincte de la nébuleuse de la « jeunesse ». C'est la littérature, autre point important, qui est désignée au premier rang des médiums d'incarnation de l'adolescence, parallèlement à une élaboration sur le plan social et politique, auquel il faut encore ajouter le champ scientifique ; fabrique dont on verra qu'elle est pour l'essentiel répressive (« moraliste »).

⁵ À bien des égards, la lumière faite sur l'adolescence est directement corrélée à des phénomènes de délinquance et à une recrudescence de la criminalité juvénile dans les grandes villes, qui concentrent, au sortir de la révolution industrielle, de plus en plus de population. Nombreuses sont alors les voix, notamment du côté de la criminologie italienne, à mettre en garde contre les rassemblements de jeunes en ville et contre le phénomène des foules. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les thèses du médecin Cesare Lombroso sur la criminalité, fondées sur la phrénologie et la physiognomonie, sont célèbres et très souvent sollicitées dans les

périphéries urbaines deviennent dangereuses à fréquenter : en 1890, le journaliste et photographe américain Jacob Riis échappe de peu à un passage à tabac par un gang, dans le Sud de Manhattan, en offrant aux adolescents de poser devant son objectif. Le cliché, « *A Growler Gang in Session* », initie une pratique iconographique de la délinquance et s'avère symptomatique de l'appropriation des phénomènes adolescents par les médias. La presse relaie frénétiquement les éclats, et surnomme barbarement les bandes, les *gangs*, entretenant la peur : ces adolescents des rues sont alors les « Apaches », les « *hooligans*⁶ ». Dans les intérieurs luxueux, et dans d'autres couches de la société, on entend aussi des murmures. À l'aube du XX^e siècle, en 1890, est publié en France le journal tenu, de douze à vingt-cinq ans, par une jeune fille de l'aristocratie Russe, Marie Bashkirtseff⁷. Les éclats de colère et de rage succèdent aux déclives d'ennui, le ton est emporté, les humeurs inégales, la révolte ondoie aux côtés du désespoir et la mort proche éclaire, par contraste, la fulgurance des années qui la précèdent. « C'était une créature nouvelle⁸ ». Le journal connaît un succès immense dans toute l'Europe, et aux États-Unis⁹. Les tempêtes et les passions, caractéristiques du moment que la jeune fille est en train de vivre, et qu'elle décrit trait pour trait, font écho à tout l'héritage du Romantisme, mais la perspective est inédite. Féminine d'abord, elle est surtout exempte d'une médiation par un regard adulte, la voix et le récit

cas de délinquance. À sa suite, les travaux de Scipio Sighele, qui s'inscrivent dans une même perspective criminologiste, s'intéressent de près aux phénomènes de foule, notamment son ouvrage *La Folla delinquente*, daté de 1891, traduit l'année suivante en français sous le titre de *La Foule criminelle*, qui rencontre un immense succès en Europe. *La Psychologie des foules* qu'écrit en 1895 Gustave Le Bon (médecin, anthropologue, sociologue français) y fait directement écho. Comme le note Jon Savage, dans le chapitre III de *Teenage* intitulé « *Hooligans and Apaches* » (pp. 34-48), le rôle des médias et notamment de la presse n'est pas à négliger pour envisager la diffusion d'un sentiment de peur à l'égard des populations adolescentes.

⁶ Cette question ne cessera de se révéler importante, et la thèse aura l'occasion d'y revenir à de nombreuses reprises. La dominance des médias, dans les productions discursives sur l'adolescence, continuera d'en façonner à leur manière le territoire, et de le livrer à la sphère adulte. Ainsi le note Michèle Emmanuelli, à propos d'une période beaucoup plus tardive (« Le regard porté sur les adolescents aujourd'hui est marqué par le contraste et l'excès, en positif comme en négatif. Les médias relaient le regard des adultes qui sacralisent la jeunesse, porteuse de tous les fantasmes de réussite et de bonheur, objet de convoitise pour la génération de 1968 — celle des parents — qui se refuse à vieillir », in *L'adolescence*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2005, p. 17). Sur les « *hooligans* et les Apaches », voir *Teenage*, chapitre 3, pp. 33-48.

⁷ Marie Bashkirtseff est une aristocrate d'origine ukrainienne, ayant grandi en Russie, dont la famille très fortunée voyage dans toute l'Europe, et s'installe rapidement en France, à Paris. Marie étudie la peinture à l'Académie Julian, et produira plusieurs tableaux, le plus connu étant *Un meeting*, qui représente un rassemblement d'enfants des rues. Il connaîtra un grand succès au Salon de 1884. À douze ans, elle entame un journal, qu'elle tiendra jusqu'à sa mort précoce, en 1884, et pour lequel elle est principalement connue aujourd'hui. La jeune fille est emportée par une tuberculose, elle meurt à vingt-cinq ans. Dans ce journal se mêlent menus détails de la vie quotidienne, lamentations désespérées à l'approche de la maladie et face à la lente dégradation du corps, emportements contre le statut des femmes dans la société et déploration à l'idée du destin brillant auquel elle était promise, et qui lui échappe.

⁸ Anatole France, « Marie Bashkirtseff » in *La Vie littéraire*, première série, Calman-Lévy, 1919, p. 172.

⁹ Voir à ce propos ce que dit Sergueï Fokine dans « Déracinée, radicalement déracinée », la préface qu'il rédige à la réédition du *Journal*, Paris, 10/18, « Univers Poche », p. 8.

procèdent de la seule période adolescente [« *from within*¹⁰ »], que la mort précoce de Marie ampute d'ailleurs d'une entrée dans la maturité. C'est de la volonté de la jeune fille elle-même que découle l'initiative de publier le journal. Avant de mourir, elle assortit ses écrits d'une préface, espérant que soit lu le moment dont elle a rendu compte, et que soit entendue sa voix¹¹. L'époque n'est pas tout à fait prête à accorder à cette voix une pleine autonomie ; le *Journal* de Marie Bashkirtseff sera en partie tronqué par la famille, sa publication intégrale datant seulement de 1995. C'est l'enjeu même de ce travail de voir comment se gagne, au XX^e siècle, cette autonomie, et comment l'adolescence conquiert, en même temps qu'une voix, un territoire littéraire qui lui est propre.

Si les murmures adolescents grondent mais s'élèvent difficilement, tenus en bride encore en ces années du XIX^e siècle finissant, c'est que ce siècle, comme d'ailleurs les premières années du XX^e, fait émerger l'adolescence dans la peur et la méfiance. L'élaboration scientifique de cet âge, sa conceptualisation, son nom, sa visibilité, sont toutes des œuvres de ces années, entreprises dans une perspective de contrôle. Écrite entre deux continents et à cheval sur deux siècles, l'histoire de l'émergence de l'adolescence est une histoire de la violence et, quoique dite en plusieurs langues, son sens est le même, en Europe [« L'histoire de l'adolescence s'inscrit dans l'histoire des conflits idéologiques, des craintes et des ambitions du XIX^e siècle ; c'est une histoire de pouvoir [...], celle du maintien dans une minorité et une dépendance prolongées ; une histoire de l'altérité puisque les adolescents s'expriment peu et que le regard que les adultes portent sur eux semble le plus souvent occulter leurs propres expériences¹² »], aussi bien qu'aux États-Unis [« l'adolescence était essentiellement conçue comme un ensemble de comportements imposés à la jeunesse, plutôt que comme une évaluation d'ordre empirique, visant à mettre à jour les comportements effectifs des jeunes gens » ; les « architectes de l'adolescence » de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle ont fait avant tout émerger des « normes comportementales » en premier lieu

¹⁰ « Offrant un compte rendu sans précédent, donné depuis l'intérieur [« *from within* »], de l'énergie pubescente, l'impact du journal se répand à travers l'Europe, les États-Unis, et la Grande Bretagne », Jon Savage, *Teenage*, *op. cit.*, p. 12. Nous traduisons.

¹¹ « D'abord j'ai écrit très longtemps sans songer à être lue, et ensuite c'est justement parce que j'espère être lue que je suis absolument sincère. Si ce livre n'est pas *l'exacte, l'absolue, la stricte* vérité, il n'a pas raison d'être. Non seulement je dis tout le temps ce que je pense, mais je n'ai jamais songé un seul instant à dissimuler ce qui pourrait me paraître ridicule ou désavantageux pour moi. Du reste, je me crois trop admirable pour me censurer. Vous pouvez donc être certains, charitables lecteurs, que je m'étale dans ces pages *toute entière* », Marie Bashkirtseff, *Journal*, *op. cit.*, p. 13.

¹² Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*, Paris, Belin, « Histoire de l'éducation », 1999, p. 8.

celles de la passivité et de la conformité, à imposer aux individus¹³]. La cartographie¹⁴ de l'âge adolescent à laquelle se livrent, comme pour conquérir un territoire, la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, fait émerger un espace privilégié, l'espace transatlantique, entre les pôles duquel se mène la conquête, et une constellation de pays qui en sont « les architectes ».

La conceptualisation de l'adolescence est une « quête », selon les termes de Jon Savage, qui se mène à la conjointure des XIX^e et XX^e siècles entre deux continents, l'Europe et l'Amérique, et que leurs efforts communs et leur dialogue unanime pour « conceptualiser, définir et contrôler¹⁵ » leur objet, confondent en une même union conquérante. C'est notamment la question de la délinquance, à laquelle se trouvent confrontées les sociétés industrialisées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui est au cœur de ce dialogue¹⁶. Au centre de cette conquête trônent les États-Unis, et la figure de Granville Stanley Hall, psychologue et universitaire qui publie, en 1904, *Adolescence*, une somme scientifique de mille trois cents pages, constituant la première étude systématique consacrée, à part entière, à cet âge. Au-delà de l'enquête de savoir, l'ouvrage se veut prophétique. Stanley Hall lie ensemble la vigueur et l'énergie caractéristiques de l'adolescence au destin de la nation américaine, nation pionnière et bâtisseuse, à qui revient d'architecturer le nouveau siècle, et le futur. L'émergence de l'adolescence est aussi celle des États-Unis et la rhétorique de la

¹³ Joseph Kett, « *Adolescence and Youth in Nineteen-Century America* » in *The Family in History : Interdisciplinary Essays*, Theodore Rabb et Robert Rotberg (dir.), New York, Harper & Row, 1973, p. 243. Nous traduisons. On peut également convoquer l'introduction du travail de Barbara A. White, *Growing Up Female, Adolescent Girlhood in American Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1985, dans laquelle elle note que cette « histoire d'un statut diminué » (p. 10, nous traduisons), qui est celle de l'émergence de l'adolescence, est encore plus marquée dans le cas de l'adolescence féminine. Nous aurons l'occasion d'y revenir au cours de la thèse.

¹⁴ Cette image de l'adolescence comme un territoire à cartographier nous est directement inspirée de la métaphore qu'emploie Maurice Debesse, pédagogue et psychologue français, dans le « Que sais-je » qu'il consacre à l'adolescence en 1943 : « En se penchant sur une carte de l'adolescence, on aperçoit, comme sur les cartes d'Afrique, datant du milieu du siècle dernier, des “blancs” significatifs ». Maurice Debesse, *L'adolescence*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1943, p. 46.

¹⁵ Jon Savage, *Teenage*, op. cit., p. XVIII. Nous traduisons. Le territoire de Jon Savage met en regard les États-Unis, la France, l'Angleterre et l'Allemagne. Il explique, dans sa préface, avoir renoncé au dernier moment à inclure à cette géographie de l'adolescence l'Italie et la Russie, par manque de temps et de place. Nous revenons un peu plus loin dans l'introduction sur le choix des trois pays qui constituent le territoire de notre analyse personnelle, et notamment sur le choix de l'Italie dont la présence dans notre constellation de l'adolescence se comprend principalement sur le terrain de la littérature.

¹⁶ On verra aussi, sur cette question, ce que dit Agnès Thiercé, qui détaille les évolutions, en matière pénale, de la criminalité adolescente en France, et s'appuie sur les travaux du médecin G.L. Duprat notamment, auteur, en 1909, de *La Criminalité dans l'adolescence*. « L'absence de la notion d'adolescence dans la législation pénale contraste avec le développement simultané du thème de la criminalité adolescente, de plus en plus particularisé au sein de la criminalité juvénile », in *Histoire de l'adolescence*, op. cit., p. 23.

conquête informe l'enquête scientifique¹⁷. Gabriel Compayré, théoricien français de la pédagogie, passeur des idées de Stanley Hall en France, traduit, en 1906, des pans entiers d'*Adolescence*. S'il éprouve des réserves à l'encontre de certaines des démarches scientifiques du psychologue, il révère avec Hall l'importance d'une pédagogie ferme qui doit encadrer les individus, et qui serait basée au préalable sur une connaissance de la psychologie propre à cet âge. Entre la pensée de l'américain et de son passeur français se tissent les premiers jalons de la psychopédagogie¹⁸. L'adolescent, dit Hall, doit être soumis à une ferme discipline, car la période qu'il traverse est « *a time of turbulence* » [« un temps de turbulence¹⁹ »]. Ce disant, il reprend la conception rousseauiste de l'adolescence, exprimée en 1762 dans l'*Émile*, comme un âge du « murmure des passions naissantes ; une fermentation sourde [qui] avertit de l'approche du danger²⁰ ». Du traité français de pédagogie du XVIII^e — rappelons le sous-titre : *Émile ou De l'éducation* — à la rigueur disciplinaire prônée par l'américain et relayée par Gabriel Compayré, on voit que se dessine, par le dialogue pour « contrôler », un pont entre les continents, et une carte de l'adolescence. La description de l'adolescence par Rousseau comme un âge critique, dangereux, est celle que le XIX^e siècle fait renaître au moment où il cherche à circonscrire scientifiquement cette période de la vie, et celle qui perdure encore largement dans les premières années du

¹⁷ Le titre exact du monument de Stanley Hall est le suivant : *Adolescence : Its Psychology, and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*. Aux pages 70-71 de son ouvrage déjà cité, dans le chapitre consacré à *Adolescence* et à Stanley Hall, Jon Savage extrait certaines phrases particulièrement exemplaires du lien direct que l'auteur américain établit entre son sujet d'étude et la jeunesse de la nation américaine, les confondant en un même destin prophétique : celui de bâtir l'avenir d'une race, d'un pays, d'un monde. « En ce temps présent de rapide transition et expansion de notre race, la foi en le futur et en l'idéalisme doit être plus dominante que jamais, ou nous sommes condamnés à être une nation petite, insignifiante. Il fait bon être jeune en cette époque. Le meilleur est encore à venir, et l'homme n'est encore que le germe (« *tadpole* ») de ce qu'il sera » ; « Nous sommes une nation à l'âge de l'adolescence. Nous avons faim de la vie dans son entier. Nous la désirons, en profondeur comme en largeur, maintenant et pour toujours », in *Teenage, op. cit.*, pp. 70-71. Nous traduisons.

¹⁸ Gabriel Compayré, « La psychologie de l'adolescence », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome LXI, 1906, pp. 345-377. Dans cet article qui commente, en le traduisant en partie, l'ouvrage de Stanley Hall, Gabriel Compayré souligne à l'envie l'entreprise démesurée du psychologue américain, dont la frénésie du savoir et le ton autoritaire sont mis en relation avec une démarche conquérante, une démarche de découvreur. Quoique Gabriel Compayré prenne ses distances sur certains points, notamment l'anthropologie évolutionniste et la perspective atavistique qui est celle de Hall [sur ce point, on verra la synthèse d'Agnès Thiercé dans *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*, Paris, Belin, « Histoire de l'éducation », 1999, p. 221], il salue l'insistance de Hall sur la nécessité d'une psychopédagogie encadrante.

¹⁹ G. Stanley Hall, *Adolescence* [1904], II, New York, Appleton and Co., 1924, p. 40. Nous traduisons.

²⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation* [1924], livre IV, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Garnier frères, 1924, p. 237. « Comme le mugissement de la mer précède de loin la tempête, cette orageuse révolution s'annonce par le murmure des passions naissantes ; une fermentation soude avertit de l'approche du danger. Un changement dans l'humeur, des emportements fréquents, une continuelle agitation d'esprit, rendent l'enfant presque indisciplinable. Il devient sourd à la voix qui le rendait docile ; c'est un lion dans sa fièvre ; il méconnaît son guide, il ne veut plus être gouverné ».

XX^e siècle²¹. La résonance de la pensée rousseauiste, dont on entend les échos dans l'ouvrage de Stanley Hall, se propage au-delà, tard dans le siècle. Ainsi, l'adolescence comme période délicate, âge difficile et ingrat, est la vision qui imprègne très nettement les travaux de Maurice Debesse dont le sujet de thèse de doctorat en 1930 était « la crise », comme le note Laura Di Spurio dans un article où elle souligne également que la conception de Debesse est celle qui domine les échanges sur le savoir psychologique entre la France et l'Italie à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Traduit en italien dès 1950, son « Que sais-je » connaît un franc succès et le travail du français est salué comme « l'unique vue d'ensemble sur l'adolescence²² ». Au-delà du champ de la psychologie, ce sont tous les savoirs sur l'adolescence qui sont marqués, dans la deuxième partie du XIX^e siècle et au début du XX^e, par la peur qu'inspire cet âge. Ensemble, ils cherchent autant à conceptualiser et à définir qu'à contrôler, à enclorre dans les limites et les frontières d'un territoire circonscrit un âge dont Rousseau avait pressenti qu'il était celui des débordements. L'élan de curiosité scientifique pour l'adolescence est inséparable d'une entreprise de domination, de logiques d'encadrements, de rhétoriques moralistes et d'injonctions hygiénistes qui, par leur rigorisme, entendent éteindre les peurs, et canaliser l'énergie d'un temps de la vie dont le XIX^e siècle ébahi redécouvre, après Rousseau, la vigueur. Ce « quelque chose dans l'air » qui bruisse et gronde, est sur la table de dissection :

« Où est-elle la jeunesse ? » À cette question, traités scientifiques, encyclopédies et dictionnaires tentent au XIX^e siècle de répondre. C'est qu'à partir des années 1860, le visage de l'adolescence se transforme. Le foisonnement de cet âge, qui reçoit sa facture et son sens avec la puberté, apparaît comme un chaos infernal auquel les changements physiologiques et comportementaux donneront toute son ampleur. Alors que la différenciation des sexes s'accroît, que l'ordre bourgeois multiplie les cloisonnements, marque les différences pour

²¹ [...] si la littérature romantique loue les élans de la jeunesse, le Second Empire, son Université notamment, soucieuse d'ordre et de stabilité, renoue étroitement avec la perception rousseauiste d'une adolescence critique, dont les passions sont autant de dangers et de ferments de désordre. L'image domine jusqu'à la fin du siècle, jusqu'au tournant opéré au cours des deux décennies précédant la Première Guerre mondiale, avec la mise en place de nouvelles politiques d'encadrement et la naissance de la psychologie de l'adolescence : l'idée d'un âge dangereux est alors, en partie au moins, relayée par le sentiment d'un enjeu qui justifie les investissements de la Troisième République et auquel les psychologues apportent sa validation scientifique en définissant l'adolescence comme une évolution cruciale, à diriger, et non plus — non plus seulement — comme un état critique, à gérer. L'image de l'adolescence évolue alors dans le sens d'une valorisation et d'une dédramatisation : l'âge est crucial, décisif. Dans le cadre de cette évolution conceptuelle, une constante s'impose pourtant : l'adolescence n'existe pas sans crise c'est-à-dire qu'elle n'apparaît pas sans la conscience d'un danger ou d'un enjeu. C'est une des conditions de l'adolescence ». Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence*, op. cit., pp. 8-9.

²² Laura Di Spurio, « La vulgarisation de la notion d'adolescence dans l'Europe de l'après-Seconde Guerre mondiale : échanges et circulation du savoir « psy » entre l'espace francophone européen et l'Italie », *Amnis*, Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique, 2015. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/amnis.2715>, consulté le 03 avril 2019. L'article montre que la pensée de Debesse, inspirée de Rousseau, l'est aussi directement de celle de Stanley Hall.

mieux les ordonner, les désordres physiologiques, dont la crise pubertaire signe l'acmé, et psychologiques de l'adolescence inquiètent. Dans ce nouveau monde, à l'abri derrière des grilles anthropomorphiques, médecins et aliénistes manufacturent les identités. L'excès interprétatif qui entoure l'adolescence est symptomatique d'un fantasme de localisation — qu'il s'agisse, comme les dictionnaires, de la nécessité d'en marquer chronologiquement le point de départ et le point d'arrivée ou, comme les scientifiques, de saisir l'enclos initial de la puberté : la matrice ou le cerveau²³.

Aux nécessités de réprimer les élans vigoureux de la jeunesse, qui font chanter en cœur les pédagogues et fleurir les ouvrages à vocation de mode d'emploi, aux titres aussi cocasses que révélateurs — *L'Éducation physique des garçons ou avis aux familles et aux institutions sur l'art de diriger leur santé et leur développement*²⁴ —, s'adjoint un « fantasme de la localisation », autre forme d'un appétit scientifique obsédé par l'urgence à territorialiser l'adolescence. C'est que l'objet est labile, et que ses frontières sont vagues. Tous les ouvrages s'acharnent les uns après les autres, en se contredisant, sur la question des limites de l'adolescence par rapport aux autres âges de la vie. La puberté, qui fait l'objet d'un intérêt scientifique accru dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, est souvent retenue comme un moment décisif de rupture avec l'enfance, autour de douze ans, et d'entrée dans l'adolescence — mais pour l'Église par exemple, douze ans n'est autre que l'âge de la première communion, c'est d'ordre spirituel qu'est la rupture. Plus complexe à marquer encore, la sortie de la période adolescente, que ne distingue aucun phénomène physiologique, est souvent marquée par des rites sociaux, comme le mariage. Les anthropologues s'efforcent alors de circonscrire le territoire adolescent au moyen de ces rites, qui deviennent des frontières — la thèse revient longuement sur cette question, au début de la seconde partie. Certaines voix, face au flou des frontières, comme Gabriel Compayré, renonce à délimiter fermement l'adolescence par rapport aux autres âges de la vie : « De même que le printemps, quoiqu'en dise le calendrier, ne cesse pas toujours au 21 juin, et qu'il y a en été des journées printanières, de même l'enfance se prolonge dans l'adolescence, l'adolescence dans la

²³ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, XYZ éditeur (Montréal) et Presses Universitaires de Vincennes (Saint-Denis), 2003, pp. 15-16.

²⁴ J. B. Fonsagrives, *L'Éducation physique des garçons ou avis aux familles et aux institutions sur l'art de diriger leur santé et leur développement*, Paris, Ch. Delagrave, 1870. Sur la convergence d'un même ton moraliste pour penser et écrire la période adolescente au XIX^e, on verra le chapitre 1 de *l'Histoire de l'adolescence* d'Agnès Thiercé « L'image de l'adolescence : l'âge critique », p. 29. Pour la permanence de cette vision dans le XX^e siècle, on verra aussi Claudia Bouliane, *L'adolescent dans la foule, Aragon, Nizan, Sartre*, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2018. « Les travaux spécialisés et “ théoriques ” envahissent les étagères des librairies et les rayons des bibliothèques. Ces ouvrages forment un corpus extrêmement cohérent. [...] tous se penchent sur cette tranche d'âge avec une bonne raison pour le faire (éduquer, surveiller, punir, enrôler, clientéliser, etc.) », pp. 46-47.

jeunesse, la jeunesse dans la maturité²⁵ ». Le territoire des mots est d'ailleurs tout autant en question, et mouvant. Le XVIII^e siècle ne dispose pas d'une terminologie systématisée et claire pour désigner la période entre l'enfance et l'âge adulte, et encore moins pour désigner l'individu qui habite cette période. L'adolescence n'est pas incarnée²⁶. Ainsi, si Rousseau emploie le terme « adolescence », il désigne celui qui parvient à cet âge comme un « enfant ». Philippe Ariès explique :

Jusqu'au XVIII^e siècle, l'adolescence se confondait avec l'enfance. Dans le latin de collège, on employait indifféremment le mot *puer* et le mot *adolescens*. On a conservé à la Bibliothèque nationale les catalogues du collège des jésuites de Caen, liste des noms des élèves accompagnés d'appréciations. Un garçon de quinze ans y est noté comme un *bonus puer*, tandis que son jeune camarade, à treize ans, est appelé *optimus adolescens* ; Baillet, dans un livre consacré aux enfants prodiges, reconnaît aussi qu'il n'existe pas en français de termes pour distinguer *pueri* et *adolescentes*. On ne connaît guère que le mot : enfant²⁷.

Dans ces emplois au XVIII^e siècle, et durant une bonne partie du XIX^e, le terme est connoté, « on ne voit guère dans “l'adolescent” qu'un morveux puceau, un novice un peu niais²⁸ ». Ce qui est vrai du français est vrai dans les autres langues. Ainsi Jon Savage note que dans la langue anglaise, avant les travaux de Stanley Hall, l'état intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte auquel *Adolescence* associera un nom définitif, n'est désigné que comme « *youth* » [« jeunesse²⁹ »]. Enfin, un article de Michela De Giorgio montre que, dans les dernières années du XIX^e, le terme « *adolescente* » n'est jamais employé pour désigner les adolescentes italiennes, qui sont, tour à tour, des « *fanciulle* » (jeunes femmes), des

²⁵ Gabriel Compayré, *L'Adolescence. Étude de psychologie et de pédagogie* [1909], 2^e éd., Paris, Alcan, 1910, p. 27. Les problèmes pour délimiter l'adolescence, et la situer entre tel et tel âge, demeurent de nos jours, et constituent un invariant des études sur l'adolescence. La recherche tend ainsi à conclure à une relativité de l'âge, construite culturellement, et non localisable physiologiquement, qui rend délicate l'idée d'un universalisme adolescent. On peut par exemple citer Alain Roger sur cette question : « L'OMS propose une définition évidemment uniquement universelle : de 10 à 20 ans. Les Anglais ont leurs *teen-agers*, de 13 à 19 ans... On s'y perd, mais cette confusion est significative : les déterminations biologiques sont *indéterminantes*, parce que toujours interprétées, instituées, *modelées* par des modèles culturels ». Alain Roger, « Naissance de l'adolescence. De l'âge ingrat à l'état de grâce », in *L'Imaginaire des âges de la vie*, Danièle Chauvin (dir.), Grenoble, ELLUG, 1996, p. 172.

²⁶ Sur les évolutions disjointes des termes « adolescence » et « adolescent », « adolescente », ainsi que sur leur distinction progressive des termes « puberté » et « jeunesse », on renvoie au parcours d'analyse très détaillé proposé dans l'ouvrage de Patrice Huerre, Martine Pagan-Reymond et Jean-Michel Reymond, *L'adolescence n'existe pas. Une histoire de la jeunesse* (1997), Paris, Odile Jacob, nouvelle édition préfacée par le Pr Jean Bernard, 2003. Voir le chapitre II « Les avatars des mots “adolescence” et “puberté” », pp. 29-40.

²⁷ Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 43.

²⁸ Patrice Huerre, Martine Pagan-Reymond et Jean-Michel Reymond, *L'Adolescence n'existe pas*, op. cit., p. 36.

²⁹ « Cette période sans nom était reconnue comme un temps de fluctuation, et de semi-dépendance. Si on la désignait, c'était par le terme “jeunesse” », in *Teenage*, op. cit., p. 66. Nous traduisons.

« *giovanette* » (jeunes filles), et des « *signorine* » (demoiselles)³⁰. Entre la femme et l'enfant, il n'y a pas de place pour l'adolescente, et à ce constat fait écho celui de l'historien John Neubauer qui souligne que, au-delà de la question d'incarner l'adolescence dans des termes qui désignent les individus, le mot « *adolescenza* » entre tardivement dans la langue, et qu'il est loin d'être systématisé au début du XX^e siècle³¹. Où est-elle, l'adolescence, qui se dérobe dans les mots³² ?

Quoique l'on cherche à le localiser, à l'enclorre et à le circonscrire, le territoire de l'adolescence émerge donc à grand-peine. Il n'a de visibilité que sous contrôle et ce sont les difficultés que pose l'âge qui, pour l'essentiel, nourrissent les intérêts qui lui sont portés. Un survol rapide — qui fera l'objet de longs développements dans la première partie de la thèse — de la production littéraire de la deuxième moitié du XIX^e siècle et des premières années du XX^e autorise à bien des égards des constats similaires à ceux qui viennent d'être tenus à propos de la fabrique scientifique et sociale de l'adolescence. Fascinés par ce « quelque chose » qui bruisse, dont tout le monde parle et aux « mugissements », aux « murmures » desquels un homme de lettres, Rousseau, avait le premier tendu l'oreille, les auteurs s'en approchent, écoutent eux aussi. La littérature converge, comme toute la fin-de-siècle, vers la sphère de la jeunesse, la scrute, faisant reposer sur elle, dans la droite ligne du *Bildungsroman* qui met bien du temps à s'essouffler au XIX^e siècle, des espoirs, les promesses du futur — le jeune homme est un personnage qu'attend une formation, une initiation à l'entrée en âge adulte. Tout en contribuant à faire émerger cette période, la littérature, en même temps, la distingue mal des autres temps de la vie. Dans la narration italienne et américaine des dernières années du XIX^e et du début du XX^e siècle, la figure de l'enfant est prépondérante, son traitement est largement, surtout dans le roman américain, à visée édifiante dans le sillage des traités de pédagogie qui ne cessent de fleurir à la même époque. La place de l'enfant

³⁰ Michela De Giorgio, « Grandir entre deux siècles : mythes et réalités de la jeunesse féminine italienne de la fin du XIX^e à l'entre-deux guerres », in *Le temps des jeunes filles*, Gabrielle Houbre (dir.), *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, n°4, 1996. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/cli0.435>. Consulté le 14 août 2017.

³¹ John Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle*, trad. en italien de Fulvia Galli Della Loggia, Bologne, *Il Mulino*, 1997. Sur cette question, voir les pages 14-15. Les remarques de l'auteur ne portent pas uniquement sur le domaine italien, mais sur la lente pénétration du terme « adolescence » dans les langues occidentales de manière générale.

³² On verra que dans nos textes, cette obsession pour une détermination de l'adolescence par une terminologie précise, est absente. Ainsi Clay, le héros du premier roman de Bret Easton Ellis, se désigne lui-même comme « *boy* », bien qu'il ait dix-huit ans, et jamais comme « *teenager* ». « *All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month* » (*Less Than Zero* [1985], London, Picador, 2011, p. 2) ; « La situation se résume à ceci : je suis un garçon qui rentre chez lui pour un mois » (*Moins que zéro*, Brice Matthieussent (trad.), Paris, Robert Laffont, « 10/18 », 2010, p. 12). Nous prendrons quant à nous régulièrement le parti de le nommer « adolescent », au vu des caractéristiques qu'il partage avec les autres héros du corpus, et notamment le partage d'un même moment de vie.

efface celle de l'adolescent, qui n'émerge que brièvement dans le récit, s'il émerge. Le ton est alors souvent moqueur, et le regard du narrateur sévère, comme le note W. Tasker Witham à propos des romans de Booth Tarkington et de ses héros adolescents : Penrod — d'ailleurs plutôt un enfant — et William Baxter, héros du roman *Seventeen* (1916)³³. L'absence d'une représentation de l'adolescente est plus criante encore, et Barbara White signale ce fait étonnant, à propos d'un roman de 1856, *Rose Clark*, écrit par Sara Willis Parton (dite Fanny Fern). Après avoir évoqué l'enfance du personnage, le récit, parvenu aux onze ans de Rose, marque une rupture. En tournant la page, le lecteur trouve une jeune femme de dix-sept ans, mère d'un enfant illégitime. L'ellipse n'est jamais commentée, et entre l'enfant que l'on éduque et la femme que l'on épouse, ou pas, il n'est pas de place pour le moment adolescent³⁴. C'est ce « *gap*³⁵ » [« intervalle », mais surtout « lacune »] que la littérature, peu à peu, cherchera à combler, à épaissir. Nombreux sont ceux à remarquer, sur le moment ou à distance, que les premières années du XX^e siècle voient une convergence de la littérature vers l'adolescence. Ainsi, pour Albert Thibaudet qui réfléchit sur le roman et voit poindre le thème, en 1912, l'adolescence est une « matière [...] féconde » pour les écrivains³⁶. Quelques années plus tard pour Henri Massis, l'adolescence serait même devenue « un poncif³⁷ ». En 1959, James Johnson parlera du personnage adolescent comme « *A Trend in Modern Fiction* » (« Une mode dans la fiction moderne »), en considérant les romans américains parus entre 1920 et 1951 (parution de *The Catcher in the Rye/ L'attrape-cœurs* de Salinger)³⁸.

³³ W. Tasker Witham, *The Adolescent in the American Novel (1920-1960)*, New York, Frederick Ungar Publishing Compagny, 1975, pp. 10-11.

³⁴ On notera sur ce point que le roman français est en avance sur ce que constate Barbara White pour le domaine américain, puisque paraît, en 1864, le roman des frères Goncourt, *Renée Mauperin*. Bien qu'il ambitionne de représenter le personnage de « *la jeune fille moderne* » (propos d'Edmond de Goncourt, soulignés par lui, dans la « Préface de la nouvelle édition », *Renée Mauperin*, Paris, G. Charpentier et Cie éditeurs, 1890, p. 4) qui n'est pas encore l'adolescente, les années de jeunesse font la matière principale du récit. La question de l'éducation à donner à cette petite personne à fort caractère est largement traitée dans le roman, qui s'ouvre sur des protestations de Renée, à qui l'on défend d'aller voir des pièces à l'Opéra du Palais-Royal. Il serait intéressant de confronter le roman des Goncourt au *Journal* de Marie Bashkirtseff, et d'y voir les prémices d'une représentation du moment adolescent en littérature.

³⁵ Barbara A. White, *Growing Up Female*, *op. cit.*, p. 24.

³⁶ Albert Thibaudet, « Réflexions sur le roman », in *La Nouvelle Revue française*, n° 44, 1912, p. 123.

³⁷ Henri Massis, « Sur un nouveau poncif », in *Dix ans après : réflexions sur la littérature d'après-guerre*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1932.

³⁸ James William Johnson, « *The Adolescent Hero : A Trend in Modern Fiction* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 5, n° 1, pp. 3-11.

Présentation du sujet

L'ambition de ce travail est donc de faire émerger ce qui gronde, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, ce qui, plus ou moins bruyamment, cherche à faire entendre une voix, en montrant que certaines œuvres inventent l'adolescence en lui circonscrivant un territoire autonome. L'objectif principal sera de faire percevoir qu'à partir d'un moment de rupture, les années 1920, qui sont un creuset pour la modernité narrative et notamment dans les bouleversements du traitement de la ligne temporelle, l'adolescence devient dans certaines œuvres un moment à part entière, affranchi des autres temps de la vie, et que la fiction, progressivement et jusqu'à la fin du siècle, favorise l'expansion de ce territoire, en le dilatant. La temporalité adolescente s'en trouve changée. Elle n'est plus conditionnée par la nécessité à sortir de l'enfance — cette sortie n'est pas montrée, la configuration des récits l'abandonnent — ni par l'injonction à évoluer, injonction qui se caractérise, pour le personnage, par un impératif au devenir adulte, lui aussi abandonné. Au lieu de l'emploi de cet arc narratif et temporel classique, c'est la durée du moment adolescent qui est au cœur de l'entreprise littéraire : le récit travaille l'épaisseur temporelle, le personnage l'endure — c'est le sens du terme « épreuve » choisi dans le titre —, tour à tour s'y éreintant — « Oh ! Vinca, Vinca, je déteste ce moment de ma vie ! Pourquoi est-ce que je ne peux pas tout de suite avoir vingt-cinq ans³⁹ ? » — et s'étonnant de ses ondulations, de ses nuances :

The afternoon was like the center of the cake that Berenice had baked last Monday, a cake which failed. [...] Frankie [...] enjoyed the damp, gummy richness near the center, and did not understand why grown people thought such cakes a failure. It was a loaf cake, that last Monday, with the edges risen light and high and the middle moist and altogether fallen — after the bright, high morning the afternoon was dense and solid as the center of that cake⁴⁰.

L'après-midi fut comme l'intérieur de ce gâteau que Bérénice avait cuit le lundi précédent, et qu'elle avait raté. [...] Frankie [...] raffolait de la pâte molle un peu caoutchouteuse, qu'on trouvait au centre, et elle ne comprenait pas pourquoi les grandes personnes disaient que ce genre de gâteaux étaient ratés. Il s'agissait, le lundi précédent, d'un gâteau carré, parfaitement levé et doré vers le centre — et après cette matinée lumineuse et exaltante, l'après-midi fut aussi épais et compact que le centre du gâteau⁴¹.

Le temps est regardé de l'intérieur [« *from within* »], depuis le promontoire adolescent. Nous avons fait le choix de textes dont aucun ne propose une narration de l'adolescence comme une

³⁹ Colette, *Le Blé en herbe* [1923], Paris, Flammarion, 1969, p. 47.

⁴⁰ Carson McCullers, *The Member of the Wedding* [1940], in *Complete Novels*, New York, The Library of America, 2001, pp. 526-527.

⁴¹ *Frankie Addams*, trad. Jacques Tournier, Paris, Stock, 1993, pp. 105-105.

rétrospection depuis l'âge adulte. L'idée est de mesurer le passage qui s'opère entre la vision de l'adolescence comme un « moment critique », vision rousseauiste qui marque tout le XIX et les débuts du XX^e et agrège les peurs corrélées à cet âge, ou comme un moment inexistant — le fameux « *gap* » — et l'adolescence comme moment en soi, qui emplit le récit de bout en bout. Quelle que soit son extension exacte, et dans les textes elle varie, l'adolescence est un temps de la vie à part entière, qui existe indépendamment de l'enfance et de l'entrée dans l'âge adulte. De ces frontières, les textes de notre corpus ne disent rien ou presque. Elles ne frangent pas le moment adolescent, qui s'entame et se clôt par lui-même. Ce faisant, il s'agira aussi de considérer ce que ce nouvel objet littéraire permet de renouvellement dans les formes narratives. Le paradigme de la crise se déplace, et prend un nouveau sens : la crise adolescente devient crise des modèles romanesques antérieurs, épuisement des formes de narration déjà en place, et le moment adolescent, traité dans ses multiples subtilités, permet à certains égards de surmonter cette crise.

Panorama du champ critique : de la nécessité de faire émerger le moment adolescent comme objet littéraire

Dans l'ouvrage qu'il a fait paraître très récemment, en 2017, Paul Audi fait état d'une lacune dans le traitement du « moment adolescent *pour lui-même*⁴² » par la philosophie, qui est son champ d'investigation. Dans des disciplines comme la psychologie, l'anthropologie, la psychiatrie et la psychanalyse, le moment adolescent a fait l'objet, ces dix dernières années, de nombreux travaux — on pourra voir une bonne synthèse de l'état de la recherche en psychanalyse, domaine le plus concerné, avec la psychiatrie, par l'exploration du moment adolescent, à la fois dans le numéro de mai 2013 de la *Revue française de psychanalyse*, dont les contributeurs ne sont pas que français, et dans l'ouvrage de Raymond Cahn, *L'adolescent dans la psychanalyse*⁴³. Parmi les plus importants de ces travaux, Paul Audi retient ceux de

⁴² Paul Audi, *Au sortir de l'enfance*, Lagrasse, Verdier, 2017, p. 10. L'ouvrage de Paul Audi s'intéresse principalement, comme son titre l'indique, au moment de la sortie de l'enfance. L'individu, en prenant conscience de soi à ce moment — processus d'ipséité — prend aussi conscience de sa finitude, et ne cesse tout au long de sa vie de payer un tribut à cette révélation, sans parvenir jamais à sortir définitivement de l'enfance.

⁴³ « Finir l'adolescence », *Revue française de la psychanalyse*, Paris, PUF, vol. 77, 2013. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2013-2.htm>, consulté le 06 février 2019. Raymond Cahn, *L'Adolescent dans la psychanalyse, l'aventure de la subjectivation* [1998], Paris, PUF, 2002. Là encore, la synthèse ne concerne pas que le domaine français, mais retrace une construction occidentale de la psychanalyse adolescente. On ajoutera que Paul Audi situe l'intérêt croissant des études qui considèrent l'adolescence comme un processus inachevable à partir de la publication, en 1963, de *L'Entrée dans la vie*.

Philippe Gutton⁴⁴ et d'Antoine Masson⁴⁵. C'est d'ailleurs à ce dernier que Paul Audi, et nous-mêmes, empruntons l'expression de « moment adolescent » : pour Antoine Masson le moment adolescent est une phase décisive du développement de l'individu, une « étape transformatrice et maturante, métamorphose et accès à une nouvelle réalité », qu'il faut considérer pour elle-même⁴⁶. Les raisons du désintérêt de la philosophie pour le moment adolescent sont données comme suit par Paul Audi : « [...] comment ne pas se rendre compte tout d'abord que ce “pour lui-même” demeure très difficile à cerner partant du principe que l'adolescence se conçoit comme un “moment”, c'est-à-dire comme un temps voué à être dépassé ? Ne faudrait-il pas commencer par se libérer de ce schéma et tenter de concevoir l'adolescence tout autrement que comme un âge pris en tenaille entre deux autres réputés,

Essai sur l'inachèvement de l'homme, Paris, Economica/Anthropos, 2020 du sociologue et anthropologue Georges Lapassade. Nous reviendrons sur ce travail au cours de la thèse. Il ajoute que le nombre très important de productions sur la question est impossible à établir de manière synthétique. On signalera toutefois, dans le champ de l'anthropologie, les recherches de David Le Breton — dont la plupart sont disponibles en ligne <https://www.cairn.info/publications-de-David-Le%20Breton--1725.htm> — et, pour la sociologie, celles d'Olivier Galland — <https://www.cairn.info/publications-de-Olivier-Galland--14306.htm> — et notamment le très important *Sociologie de la jeunesse*, publié pour la première fois en 1991 et qui en était déjà, en 2017, à sa sixième réimpression. La notion de « désynchronisation » [*Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 6^e édition, p. 147] qu'il y aborde pour évoquer les phénomènes de prolongement de la jeunesse, nous arrêtera également au cours de la thèse. Il nous semble que peuvent être ajoutés à cet ensemble les penseurs de la culture, qui ont eu très tôt, à partir des travaux de l'américain Talcott Parsons [connu pour ses travaux qui révolutionnent la sociologie américaine en élaborant une théorie du fonctionnalisme systémique de l'action, Talcott Parsons, dans un article de 1942, « *Age and Sex in the Social Structure of the United States* », in *American Sociological Review*, vol. 7, n° 5, pp. 604-616, théorise l'émergence d'une « *youth culture* » américaine, en distinguant ses implications chez les filles, et chez les garçons et en montrant que les comportements des adolescents les placent en rupture par rapport à la sphère adulte] à cœur de distinguer un territoire propre à l'adolescence — Paul Yonnet, par exemple, parle d'un « peuple » adolescent, in *Jeux, modes et masses (1945-1985)*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1985, p. 141 — en cherchant à circonscrire l'émergence d'éléments de culture partagés par cette classe d'âge. Cette démarche de mise à jour d'une « *youth culture* » n'est pas sans lien avec la pensée d'une temporalité propre au moment adolescent en soi, désynchronisée des rythmes adultes et de plus en plus conditionnée, au fur et à mesure du XX^e siècle et du développement de la culture médiatique, par un rapport à l'immédiateté et à l'instantanéité — Jon Savage, dans *Teenage*, pose quelques jalons à cette réflexion qui sera développée dans la dernière partie de la thèse.

⁴⁴ Philippe Gutton est psychiatre, psychanalyste, Professeur émérite des Universités. Il fonde, en 1983, la revue *Adolescence*, dont les publications sont essentiellement à destination des psychologues et psychanalystes. La plupart des numéros de la revue sont disponibles en ligne, sur le site Cairn.info.

⁴⁵ Antoine Masson est psychiatre et psychanalyste spécialisé dans les questions adolescentes et notamment dans la clinique de « l'événement adolescent » [« Pour une clinique de l'événement adolescent », in *La Naissance pubertaire. L'Archaique génital et son devenir*, Philippe Gutton et Stéphane Bourcet (dir.), Paris, Dunod, « Inconscient et culture », 2004]. Il enseigne à l'Université de Louvain, en Belgique.

⁴⁶ Antoine Masson, « Le “moment adolescent” entre saisie de l'instant et constitution du présent », *ERES*, « Figures de la psychanalyse », n°9, 2014, p. 105. On notera malgré tout que, dans la réflexion d'Antoine Masson, le moment adolescent, s'il doit être singularisé et pris isolément, demeure foncièrement inclus dans un processus de devenir, de transition, tirant « vers l'avenir » et dont le but est de négocier l'entrée en âge adulte. « [...] nous envisagerons le “moment adolescent” comme une fraction ponctuelle du temps parcourue par l'action de passage : temps d'une étape de courte durée qui peut être isolée du cours global, point charnière où se manifestent les moments de forces tant de ce qui précède que de ce qui coexiste et de ce qui tire vers l'avenir, point singulier où le développement accompli fait sentir ses effets et détermine, en se nouant à l'acte du présent, le développement qui s'ensuit. Comme tout “moment”, le “moment adolescent” désigne à la fois une ponctualité temporelle, une puissance de mouvement et une phase dans le développement », *idem*.

pour leur part, sinon plus durables, du moins plus *consistants* ?⁴⁷ ». Outre l'intérêt qu'y portent les autres disciplines, déjà citées, un des indices de la nécessité à prendre en compte le moment adolescent est à trouver, selon Paul Audi, du côté de la littérature et de ses enseignements, et plus particulièrement du côté de la poésie. Le philosophe convoquera ainsi, pour mener son analyse, la poésie de Rimbaud⁴⁸ et la figure d'Hamlet. On signalera qu'Antoine Masson, lui aussi, recourt au matériau littéraire pour alimenter son propos et notamment à la poésie d'Hölderlin. Il s'est par ailleurs essayé à une mise en relation explicite entre moment adolescent et poésie, dans un article qui date de 2007⁴⁹. Si la littérature, donc, est terreau propice à une pensée du moment adolescent, c'est dans le champ poétique qu'il en est fait majoritairement état, et à travers des figures mythiques, comme Hamlet « seigneur latent qui ne peut devenir⁵⁰ » ; « tout bloqué [...] dans son avancée et son élévation⁵¹ », « exemple-type de l'Adolescent [...] tourment de l'adolescence par excellence⁵² » mais aussi Rimbaud dont est autant considérée la vie que l'œuvre. Les formes narratives ne sont pas questionnées, ni mises en regard de ce qui est établi par ailleurs, ce qui aurait pu être, pourtant, tout à fait pertinent puisque Paul Audi souligne l'aspect narratif de la poésie de Rimbaud et le fait que, mises bout à bout, ses œuvres semblent raconter une histoire : celle de la traversée, puis de la sortie du moment adolescent. Par ailleurs, ce que le tempérament et le caractère d'Hamlet, toujours selon le philosophe, mettent à jour d'épaisseur de l'attente et de sclérose de *l'agir* sont des points qui font l'objet de poétiques de récit d'adolescence tout à fait singulières, comme on s'efforcera de le montrer. De même, la fulgurance des instants propre à la poésie rimbaldienne est, foncièrement, un trait de mise en récit du moment adolescent au XX^e siècle, mettant à l'épreuve le *continuum* narratif et invitant à questionner la linéarité de l'acte narratif. Il fait pleinement sens d'interroger le lien entre moment adolescent et formes narratives, et de transposer l'analyse de cette question dans le champ du récit.

⁴⁷ Paul Audi, *Au sortir de l'enfance*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸ Paul Audi se propose de lire *Une Saison en enfer* comme le moment de la crise, et de la sortie du temps adolescent et les *Illuminations* comme « le grand poème de l'entrée de l'humain dans l'âge adulte » (p. 126) ou comme un regard lancé en direction de l'adolescence depuis une perspective où cette époque a été dépassée. En fait, dans les analyses du philosophe, la prise en compte du moment adolescent en lui-même occupe beaucoup moins de place que la question des ruptures, et des sorties — sortie de l'enfance, sortie de l'adolescence.

⁴⁹ Antoine Masson, « Appui sur la poésie à l'épreuve du moment adolescent », in *Cliniques de la création*, Anne Brun (dir.), De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2007, pp. 47-69.

⁵⁰ *Au sortir de l'enfance*, *op.cit.*, p. 116. C'est ainsi, signale Paul Audi, que Mallarmé désigne *Hamlet*, dans *Igitur*

⁵¹ *Idem*, expression de Paul Audi.

⁵² *Ibid*, p. 118.

Ailleurs que dans ces deux études, la notion de « moment adolescent » n'apparaît pas, ni telle quelle en français, ni dans des équivalents en d'autres langues. Dans sa très grande majorité, la critique consacrée aux récits d'adolescence analyse le traitement du temps à l'aune de la notion de parcours et s'applique à établir l'évolution progressive du personnage, les étapes de son initiation et les conditions de son entrée en maturité. Dominant donc, massivement, les travaux consacrés au repérage d'une affiliation des œuvres avec le modèle générique du *Bildungsroman*, ou roman de formation. Nous ne nous étendrons pas ici sur cette question, qui fait l'objet d'un long développement dans la première partie de la thèse, mais remarquerons néanmoins que la prévalence du *Bildungsroman* pour penser le récit d'adolescence caractérise un état déjà ancien de la critique aussi bien que l'état le plus récent. Ainsi, les ouvrages de Sarah Graham — *A History of the Bildungsroman*⁵³ qui contient notamment une étude de *The Catcher in the Rye* — et l'ouvrage collectif qui propose un panorama dans le champ du récit italien — *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*⁵⁴ —, entre autres, cherchent encore à évaluer la survivance de ce genre et de ces avatars, à plus d'un siècle de sa mort, établie par son plus grand théoricien, Franco Moretti, aux alentours de la révolution française⁵⁵. On s'étonne de l'absence, même dans les études les plus neuves, d'une nouvelle terminologie, qui permettrait à notre sens de mieux circonscrire l'objet étudié qui n'est plus celui qu'il était dans le *Bildungsroman* et qui, surtout, n'est plus du tout évoqué selon les mêmes enjeux poétiques.

Non seulement, l'idée d'un moment adolescent comme cadre temporel privilégié n'émerge jamais dans ces études, mais le temps de l'adolescence, de manière générale, est largement envisagé à la lumière de son achèvement et du passage à l'âge adulte qu'il doit permettre. Le questionnement qui domine porte sur le succès ou l'insuccès de ce moment de passage, et sur le caractère plus ou moins affirmé de l'intégration au monde adulte. Ainsi, l'étude de Marcus Mordecai, « *What is an Initiation Story?*⁵⁶ » propose une typologie du corpus étudié — dont trois œuvres sont communes avec le nôtre : *Le Blé en herbe* de Colette, et les deux romans de Moravia, *Agostino* et *La disubbidienza* — selon la nature de l'initiation

⁵³ *A History of the Bildungsroman*, Sarah Graham (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

⁵⁴ *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli (dir.), Pise, Edizioni ETS, 2007.

⁵⁵ Franco Moretti, *Le roman de formation*, trad. de l'italien par Camille Bloomfield et Pierre Musitelli, Paris, CNRS éditions, « Culture et société », 2019. Là encore, nous réservons le développement de cette question au premier chapitre de la thèse.

⁵⁶ Marcus Mordecai, « *What is an Initiation Story?* », in *Short Story Theories*, Charles E. May, Ohio University Press, 1976.

du personnage : les « tentatives » (« *tentatives* »), les initiations incomplètes (« *uncompleted* »), et enfin celles qui sont décisives (« *decisive* »)⁵⁷. Cette structuration de l'analyse est aussi celle qu'adopte l'ouvrage d'Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, divisé en trois parties, et classant les œuvres du corpus choisi (comparatiste) selon le degré d'intégration du personnage à la sphère adulte : partie 1. « Les romans d'adolescence et la crise du réel : une intégration partiellement réussie : *Les Désarrois de l'élève Törless* » ; partie 2. « *Le Diable au corps* ou l'initiation dégradée » ; partie 3. « Les romans de l'échec » (*Le Grand Meaulnes* et *La Confusion des sentiments/ Verwirrung der Gefühle* de Stephan Zweig)⁵⁸. Plus récemment, les travaux de Valentina Mascaretti consacrés à l'œuvre de Moravia, qui analysent longuement l'écriture de l'adolescence comme on le verra en y renvoyant au cours de la thèse, sont également très centrés sur l'analyse du caractère initiatique des récits de l'auteur italien, et sur des distinctions très longues entre « initiation » et « formation »⁵⁹.

Dans la critique américaine, l'analyse du récit de formation s'est mêlée, aux alentours des années 1980, à l'intérêt pour les « *gender studies* » et plusieurs études ont alors signalé la nécessité de prendre en compte la spécificité d'un parcours initiatique au féminin. Nombre d'entre elles font cas, comme nous, des romans de Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter* et *The Member of the Wedding*, parmi lesquelles on citera ici celle de Louise Westling et de Barbara A. White, datant toutes deux de 1985⁶⁰. L'émergence d'un nouveau type de personnage de fiction, l'adolescente, est régulièrement signalée — notamment par Barbara White — mais les logiques de récit sont largement analysées, notamment par Louise Westling pour l'œuvre de Carson McCullers, à la lumière d'un impératif de devenir. Récemment, d'autres travaux ont pris leur distance avec cette approche, et mis en avant, à l'inverse, combien le récit d'adolescence pouvait refuser la logique développementaliste pour

⁵⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁸ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989. Il faut dire ici qu'au-delà de ce choix de classement, symptomatique d'un questionnement critique qui se fait à l'aune de la problématique du devenir du personnage, l'étude d'Élisabeth Ravoux-Rallo fait majoritairement le constat d'un échec de l'entrée dans le monde adulte, et s'intéresse donc à valoriser des caractéristiques propres au temps de l'adolescence. Nous la citerons souvent.

⁵⁹ Valentina Mascaretti, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologne, Gedit, « Strumenti e saggi di letteratura », 2006 et *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, thèse de doctorat en littérature italienne, Université de Bologne, 2007.

⁶⁰ Louise Westling, *Sacred Groves and Ravaged Gardens, The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor*, Athens, The University of Georgia Press, 1985 ; Barbara A. White, *Growing Up Female, Adolescent Girlhood in American Fiction*, op. cit. On ajoutera *The Voyage In : Fictions of Female Development*, Elisabeth Abel, Marianne Hirsch, Elisabeth Langland, Londres, The University Press of New England, 1983.

penser le parcours du personnage et l'envisager selon une non-progression, notamment en réduisant l'amplitude temporelle couverte par la trame narrative. On peut mentionner par exemple l'étude de Nicole Seymour, à laquelle on empruntera beaucoup, « *Somatic Syntax : Reploting the developmental narrative in Carson McCullers's "The Member of the Wedding"* »⁶¹, et celle de Jen-yi Hsu, « *Queer Temporalities in Carson McCullers's The Member of the Wedding* »⁶². Ce qu'inspire le roman si particulier de Carson McCullers comme réflexion sur le renouvellement des poétiques du temps pour écrire l'adolescence doit selon nous être regardé ailleurs, dans d'autres œuvres qui sont s'y essayé, avant et après *The Member*.

Outre la poétique du récit, l'analyse du personnage et les études thématiques — sur l'écriture du corps, par exemple, dont celle, majeure et à laquelle nous emprunterons beaucoup, de Sarah Gleeson-White⁶³ — constitue l'autre plan essentiel de la critique sur la littérature d'adolescence. Dans ce domaine apparaît beaucoup plus nettement une singularité de la période étudiée par rapport aux autres âges de la vie, et le terme « adolescent » ou « adolescente » est alors beaucoup plus employé. C'est le cas, pour en citer quelques exemples, dans l'étude déjà mentionnée de Tasker Witham, *The Adolescent in the American Novel (1920-1960)*, ainsi que dans celle de Beth W. Gale, dont le corpus est français et antérieur au notre⁶⁴ et enfin dans l'étude très récente d'Elisabetta Mondello pour le champ italien⁶⁵. La présence du terme « *adolescenti* » dans le titre de cette étude permet de mesurer combien a gagné en précision le repérage d'un nouveau type de personnage, l'adolescent, en lien avec ce que proposent de plus en plus nettement les fictions du XX^e siècle — le corpus d'Elisabetta Mondello va de 1930 à 1979. Dans une autre étude italienne, concentrée sur les années 1900-1950, le terme employé n'était pas celui-là : Signorelli Giuliano, *Il ragazzo in cinquant'anni di narrativa italiana*⁶⁶. Pourtant, le corpus de Giuliano comprend, comme celui d'Elisabetta Mondello et comme le nôtre, les romans d'adolescence de Moravia. L'auteur les aborde avec prudence, en mettant en garde le lecteur « contre la vision trouble

⁶¹ Nicole Seymour, « *Somatic Syntax : Reploting the developmental narrative in Carson McCullers's "The Member of the Wedding"* », in *Studies in the Novel*, vol. 41, n°3, 2009, pp. 293-313.

⁶² Jen-yi Hsu, « *Queer Temporalities in Carson McCullers's The Member of the Wedding* », in *The Wenshan Review of Literature and Culture*, vol. 9, 2015, pp. 1-27.

⁶³ Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies, Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2003.

⁶⁴ Beth W. Gale, *A World Apart, Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010.

⁶⁵ Elisabetta Mondello, *L'età difficile, Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Rome, Giulio Perrone editore, 2016.

⁶⁶ Signorelli Giuliano, *Il ragazzo in cinquant'anni di narrativa italiana*, Rome, Paoline, 1962.

de l'enfance⁶⁷ » que propose le romancier. L'analyse est régulièrement accompagnée de réflexions d'ordre moral, recommandant ou non telle ou telle lecture : « Bref, c'est un guide pour un lecteur chrétien désireux de préserver une certaine image de l'enfance innocente et asexuée⁶⁸ ». Il est intéressant de constater que, dans les années 1950 aux États-Unis, la réception critique du roman de Salinger se caractérise par une même tendance au jugement, et à la condamnation des attitudes d'Holden, notamment à la condamnation d'une immaturité, d'une incapacité à embrasser les réalités de l'âge adulte⁶⁹. Dans l'ensemble, les études consacrées au personnage adolescent se distinguent par la volonté de dégager, de concert avec les ambitions des auteurs, une psychologie et un ensemble d'expériences déterminantes — la confrontation avec la sphère familiale ou la déstabilisation que procure la métamorphose corporelle — propres à l'âge adolescent. Le repérage d'un type nouveau de personnage contraste donc avec les lacunes dans l'identification d'une forme singulière de récit qui serait propre à l'accueillir et qui ne serait pas une forme, plus ou moins dégradée, du *Bildungsroman*.

On terminera en évoquant les questionnements de la critique quant au repérage d'une période propre à occasionner une étude de l'adolescence. Si certains ouvrages font commencer leur corpus en amont du notre, par exemple Beth Gale (1870), Signorelli Giuliano (1900) ou encore Élisabeth Ravoux-Rallo (1913), plusieurs d'entre eux soulignent d'une part la rupture des années 1920, date à partir de laquelle la littérature d'adolescence connaît des transformations majeures, à la fois dans l'écriture du personnage et dans les techniques de narration adoptées, et d'autre part le creuset de l'entre-deux guerres, comme un moment où l'adolescence devient un motif privilégié de fiction⁷⁰. Sur ce point, notre

⁶⁷ Gilbert Bosetti, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, préface de Gilbert Durand, Grenoble, ELLUG, 1987, p. 11.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁶⁹ C'est le cas ainsi, dans l'article au titre révélateur de Peter J. Send, « *The Fallen Idol : The Immature World of Holden Caulfield* » (in *College English*, vol. 23, n° 3, pp. 203-209). L'auteur remarque sévèrement, en page 205, qu'Holden ferait mieux de regarder ses propres défauts avant de signaler à tout va ceux des autres. De manière générale, l'engouement public suscité par le roman de Salinger, qui connaît dès sa parution un immense succès, a été de pair avec une réception critique faite « à chaud » (beaucoup d'articles de presse, de coupures de journaux) et, même à distance, le regard critique le plus récent sur *The Catcher* (pauvre d'études d'ensemble et par ailleurs inexistantes dans la critique française, à l'inverse de ce qui est à constater des romans de Carson McCullers) témoigne à notre sens d'un manque d'approfondissement, d'une difficulté à détacher le roman du phénomène de succès l'entourant et à se défaire d'un regard moralisateur porté sur le personnage d'Holden.

⁷⁰ C'est le cas par exemple de l'étude très récente de Claudia Bouliane, (*L'adolescent dans la foule. Aragon, Nizan, Sartre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2018) consacrée au traitement du personnage adolescent par trois romanciers français de l'entre-deux guerres.

corpus qui débute en 1923 rejoint la plupart des constatations établies — sur lesquelles on reviendra en détails —, tout en y ajoutant d'autres paramètres permettant d'établir l'idée d'une rupture avec des traditions préexistantes.

Choix du corpus et périodisation

La constellation d'œuvres choisies comme territoire d'analyse du « moment adolescent » est la suivante :

- *Le Diable au corps* (1923) de Raymond Radiguet.

- *Le Blé en herbe* (1923) de Colette.

- *The Heart is a Lonely Hunter* (1940) de Carson McCullers, traduit pour la première fois en français en 1947 par Marie-Madeleine Fayet, sous le titre de *Le cœur est un chasseur solitaire*, retraduit en 1993 sous le même titre par Frédérique Nathan.

- *Agostino* (1944) d'Alberto Moravia, traduit pour la première fois en français en 1946 par Jeanne Terracini sous le même titre et retraduit, sous le même titre également, en 1962, par Marie Canavaggia.

- *The Member of the Wedding* (1946) traduit pour la première fois en France en 1949 par Jacques Tournier sous le titre *Frankie Addams*.

- *La disubbidienza* (1948) d'Alberto Moravia traduit en français en 1949 par Michel Arnaud sous le titre *La désobéissance*.

- *The Catcher in the Rye* (1951) de Jerome David Salinger, traduit en français pour la première fois par Jean-Baptiste Rossi (*alias* Sébastien Japrisot) en 1953 sous le titre *L'attrape-cœurs* et retraduit en 1986 sous le même titre par Annie Saumont.

- *Less Than Zero* (1985) de Bret Easton Ellis, traduit en 1986 par Brice Matthieussent sous le titre *Moins que zéro*.

- *Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una maestosa storia d'amore e di « rock parrocchiale »* (1994) d'Enrico Brizzi, traduit en français en 1997 par Nathalie Bauer sous le titre *Jack Frusciante a largué le groupe. Une grandiose histoire d'amour et de « rock paroissial »*.

De très nombreuses œuvres ont été lues pour parvenir à ce choix, et pour distinguer, parmi l'immense production sur l'adolescence que propose le XX^e siècle, celles des œuvres qui offrent à l'étude la spécificité de cet âge représenté comme un « moment ».

Plusieurs remarques s'imposent pour commenter le corpus. De sa configuration territoriale on dira, d'abord, qu'outre la présence de la France et des États-Unis, qui nous est apparue nécessaire au vue de la place que tiennent ces deux pays dans la construction des savoirs sur l'adolescence, l'ajout de l'Italie — qui tient, elle aussi, une part importante dans cette construction — a été préférée à d'autres pays, qui auraient pu également trouver leur place, comme la Grande-Bretagne ou l'Allemagne. Une part de subjectivité personnelle entre dans ce choix, en particulier à l'égard de l'œuvre de Moravia, qui nous semble non seulement présenter une vision singulière du moment adolescent⁷¹, mais être, en outre, symptomatique d'une « désobéissance » du fait de son audace, de l'irrévérence qu'elle professe à l'égard de certains modèles littéraires déjà existants, et de la manière dont elle s'inscrit dans le siècle par un geste de cassure. À distance de la publication de son premier roman, *Gli Indifferenti/ Les Indifférents* (1929), Moravia s'emporte contre l'immobilisme et la sclérose dans lesquels est prise la littérature italienne de ces années-là, du début du siècle et du « *ventennio nero* », grevée par le fascisme et le conservatisme de *La Ronda*⁷². *Gli Indifferenti* qui « pose un problème » et secoue l'immobilisme, contient déjà deux héros adolescents, comme s'il y avait là l'indice d'un personnage, et d'un sujet, capables d'ébranler le « décorum formel » et la « culture traditionnelle » dont les rondistes ont pétri la littérature. De manière tout à fait

⁷¹ Dans un essai daté de 1941, intitulé « *Memoria e romanzo* », Moravia s'élève contre le récit du souvenir et notamment contre le culte des souvenirs d'enfance, qui tient une place considérable dans la narration italienne de la première moitié du XX^e siècle. *Agostino* et *La disubbidienza* offrent d'abord l'adolescence dans une perspective tout à fait différente, sans recourir à un dispositif narratif qui évoque un retour sur une période passée, et sans convoquer directement la période de l'enfance.

⁷² « *Les Indifférents* furent accueillis par un succès énorme, et prirent à contre-pied le fascisme même qui jusqu'alors ne s'était jamais occupé de livres, parce que les livres ne se vendaient pas en Italie : vous n'avez pas idée dans quelle sorte de misère culturelle et sociale vivait l'Italie fasciste. On vendait très peu d'exemplaires de chaque livre. La bourgeoisie lisait très peu et le peuple rien. [...] Quand le fascisme advint, la littérature italienne était déjà alignée sur des positions si conservatrices ou si désespérées qu'il n'y avait plus rien à supprimer ni à contrôler. [...] C'était des années de rhétorique et d'attente. *Les Indifférents*, en quelque sorte, furent la sonnette d'alarme : mon roman fit comprendre que l'attente allait finir et que la littérature pouvait poser des problèmes », in « *Io e il mio tempo, conversazioni critiche con Ferdinando Camon* », *Nord-Est*, n°4, Garzanti, 1988, p. 21. Les propos de Moravia sont traduits par René de Ceccaty, qui en rend compte dans sa biographie de l'auteur, *Alberto Moravia*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 93-94.

« La revue *La Ronda* avait sur sa couverture l'image symbolique d'un tambour qui sonnait le rappel. Quel lien y avait-il entre ce titre qui faisait penser à une ville en état de siège, avec le couvre-feu et la ronde que font les veilleurs pour contrôler que tous les citoyens se tiennent bien calfeutrés chez eux, et les rondes ou escadrons fascistes qui, durant ces mêmes années, fouillaient, avec des intentions bien peu bienveillantes, les villages de la plaine du Pô ? Rien du tout sinon que tous les deux exprimaient le même sentiment de peur et d'aspiration à l'ordre. [...] Les « rondistes » donnèrent au fascisme une littérature en accord avec la restauration que le régime avait favorisée dans tous les domaines. [...] Ils avaient castré la littérature bien avant que le fascisme ne prenne le pouvoir. Et, en effet, ils n'eurent jamais le moindre mot à effacer pour faire plaisir à la censure, tout d'abord insidieuse, puis officielle, du régime. Leurs limites de décorum formel et rattaché à une culture traditionnelle collaient parfaitement à celles, névrotico-répressives, du régime », in *Il Corriere della Sera*, 29 avril 1973. René de Ceccaty traduit, *ibid*, p. 94.

intéressante à ce propos, Anne-Rachel Hermetet, dans un article qui porte sur *La Ronda*⁷³, donne un extrait du « *Prologo in tre parti* » écrit à l'occasion de sa première livraison en avril 1919.

À trente ans la vie est comme un grand vent qui se calme peu à peu.
Tant de départs, de changements, d'abandons, d'adieux aux lieux que nous aimâmes, aux femmes intenses qui nous sourient brièvement, aux idées, aux amitiés, aux grands livres auxquels nous devons pourtant d'avoir appris quelque chose, coïncident finalement avec le fait que nous ne sommes plus jeunes. Cela doit être confessé humblement avant tout.
Adieu, ô fougueuse jeunesse bénie⁷⁴ !

Vincenzo Cardarelli, auteur de ces lignes et fondateur principal de la revue, invite à un retour au calme, sous peine de « sembler des adolescents vieilliss⁷⁵ », en valorisant la sagesse de la maturité approchante par opposition à la fouge naïve de la jeunesse. En cela, comme le commente Anne-Rachel Hermetet, Vincenzo Cardarelli invite à dire adieu aux excès d'avant-guerre, incarnés par D'Annunzio et ses successeurs et par le futurisme de Marinetti. Dix ans plus tard, Moravia, en publiant *Gli Indifferenti*, professe à l'inverse un appel au désordre, en s'appuyant sur la jeunesse. On commentera à plusieurs reprises ce roman au cours de la thèse.

En nous limitant à trois aires culturelles, nous avons également souhaité ne pas multiplier les exemples d'œuvres, afin de se réserver la possibilité de les lire dans le détail : les micro-lectures, seules capables à notre sens de rendre compte des subtilités du moment étudié, seront régulièrement favorisées. Nous mentionnerons par ailleurs au cours du développement, des œuvres qui auraient pu faire l'objet d'une insertion dans le corpus, en commentant les variations qu'elles permettent, notamment de tout un ensemble de nouvelles. La mise au jour de l'adolescence comme « moment » explique également que soit laissés de côté un certain nombre de récits fameux sur ce sujet, non inclus dans notre étude car excédant la seule période adolescente, en amont et/ ou en aval. C'est le cas du *Grand Meaulnes* (1913) d'Henri-Alain Fournier, de *L'isola d'Arturo (L'île d'Arturo)* (1957) d'Elsa Morante ou du *Barone rampante (Le Baron perché)* d'Italo Calvino, la même année, parmi les exemples les plus célèbres auxquels le lecteur aurait pu s'attendre.

⁷³ Anne-Rachel Hermetet, « Un arrière-garde à l'italienne ? *La Ronda* », in *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, William Marx (dir.), Paris, PUF, « Quadrige », 2008, pp. 203-213. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/puf.marx.2008.01.0203>, consulté le 29 Septembre 2020.

⁷⁴ Vincenzo Cardarelli, « *Prologo in tre parti* », *La Ronda*, I, avril 1919, p. 3. Anne-Rachel Hermetet traduit.

⁷⁵ *Idem*.

On peut ensuite noter combien l'ensemble du corpus est constitué d'ouvrages « solitaires », au sens où nous avons choisi, d'une part, de désolidariser un ou deux romans du reste de l'œuvre d'un auteur et, d'autre part, de considérer des romans qui sont, comme dans le cas de Salinger et, dans une moindre mesure, de Radiguet, les seuls romans de ces auteurs⁷⁶. Foncièrement, ce geste d'isoler des « pièces » d'une œuvre fait sens par rapport à notre démarche qui est de circonscrire l'émergence mal assurée d'un type spécifique de récit d'adolescence. Ce repérage d'une tendance littéraire timide demande d'identifier des tâtonnements, de mesurer ce que les premiers gestes littéraires d'un auteur peuvent avoir de fulgurant et de non-abouti — plusieurs des romans choisis sont des premiers romans, qui lancent leur auteur dans le champ littéraire sans que celui-ci ne revienne, par la suite, à cette forme première — et d'extraire, dans l'ensemble d'une œuvre, un roman qui n'est pas nécessairement le plus connu, ni d'ailleurs le seul à traiter de l'adolescence — c'est le cas du *Blé en herbe*. Nous revenons longuement sur ces critères dans le premier chapitre de la thèse.

La « solitude » des œuvres choisies reflète, dans certains cas, celle de leur auteur et se retrouve également exprimée chez leurs personnages. Ainsi, il a été souvent noté par la critique combien Carson McCullers était une figure de solitaire, en dépit de son grand nombre d'amis — parmi lesquels se trouvait, avant qu'ils ne se brouillent, Truman Capote, et dont le plus cher était Tennessee Williams — et de son cosmopolitisme — après la publication de *The Member of the Wedding*, la romancière a longuement voyagé en Europe, rencontrant Alberto Moravia en avril 1947 à l'occasion d'un séjour à Rome⁷⁷ et s'est par ailleurs installée en France, dans l'Oise, en 1952, avec Reeves, son mari, avant qu'il ne se suicide à Paris l'année suivante. Virginia Spencer Carr donne à sa monumentale biographie sur la romancière publiée en 1975, un titre révélateur de cette solitude : *The Lonely Hunter — A biography of Carson McCullers*. Le propos principal de sa biographe française, Josyane Savigneau, va également soulignant la solitude mâtinée d'un génie inclassable de Carson McCullers et Gérard Préher fait écho à la difficulté d'inclure Carson McCullers dans une communauté littéraire — le plus souvent, celle de la grande famille des écrivains du Sud, parmi lesquels on compte William Faulkner, Flannery O'Connor et Eudora Welty :

⁷⁶ Radiguet a écrit, alors qu'il était déjà mourant, un autre roman, *Le Bal du comte d'Orgel*, qui sera publié en 1924, après sa mort. Nous reviendrons là-dessus dans le premier chapitre de la thèse.

⁷⁷ Pour le récit de cet épisode, voir Josyane Savigneau, *Carson McCullers, un cœur de jeune fille*, Paris, Stock, 1995, p. 225 et p. 278. Truman Capote, ainsi que Gore Vidal, étaient de la partie lors de ce séjour romain.

Pour sa sœur, Margarita G. Smith, "[de] tous les personnages de l'œuvre de Carson McCullers, c'est Frankie Addams, l'adolescente vulnérable, exaspérante et attachante de *The Member of the Wedding* [*Frankie Addams*, en français] qui cherchait son "nous à elle" [*the we of me*]", qui ressemble le plus, pour sa famille et ses amis, à l'écrivaine elle-même". Il est intéressant de noter que même aujourd'hui McCullers, à l'instar de Frankie, ne fait "partie d'aucun club" bien que la critique tente de la lire en compagnie d'autres écrivains de sa génération ou de sa région⁷⁸.

Cavalier seul également, J. D Salinger, homme qui vécut en reclus à partir de 1953 dans une petite ville du New Hampshire, entretient autour de lui, jusqu'à sa mort en 2010, une légende de misanthrope. Il correspond brièvement avec Ernest Hemingway, qu'il admire et qu'il rencontre en France à l'occasion de Seconde Guerre mondiale, mais se montre dans l'ensemble réfractaire à s'ouvrir à ses contemporains.

La périodisation retenue se devait de commencer dans les années 1920, au vu des ruptures qui s'y jouent, partout dans la narration romanesque et dans le récit d'adolescence spécifiquement, comme on l'a dit. Il s'avère que l'année 1923 est, d'ailleurs, une année phare, une année de pleines moissons pour l'adolescence. Nombreuses sont les voix critiques à le remarquer⁷⁹. Elle voit d'abord la publication de deux récits jumeaux, qui ont failli porter le même titre puisque Raymond Radiguet avait noté dans une liste rédigée sur un cahier d'écolier « Le Blé en herbe », parmi d'autres titres possibles envisagés pour son roman⁸⁰. Si Colette et Radiguet se sont très probablement fréquentés dans le Paris des Années folles et *via* des connaissances mutuelles comme Cocteau, la gémellité de leurs deux œuvres tient de la coïncidence et du hasard ou plutôt elles témoignent d'une même convergence vers l'adolescence, qui connaît cette année-là une forme d'acmé. Outre les romans de Radiguet et de Colette, on trouve, pour l'année 1923, le prix Goncourt décerné à Lucien Fabre pour *Rabanel ou le Mal des ardents*, roman en trois volumes dont le premier seulement « La jeunesse de Rabanel » évoque l'adolescence du héros, ainsi que *Le Cahier gris* et *Le*

⁷⁸ Gérald Préher, "*Le Cœur est un chasseur solitaire* de Carson McCullers : présentation", SFLGC, Agrégation, 2019, [En ligne] <https://sflgc.org/agregation/preher-gerald-le-coeur-est-un-chasseur-solitaire-de-carson-mccullers-presentation/>, consulté le 30 Août 2019.

⁷⁹ Françoise Burgaud le souligne dans sa « Notice » du *Blé en herbe*, in *Colette, Romans-récits-souvenirs (1920-1940)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 303, ainsi que Claude Pichois et Madeleine Raaphsort-Rousseau dans la leur (« Notice » du *Blé en herbe* in *Colette, Œuvres*, II, Alain Brunet et Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 1703). Enfin, un appel à contribution pour un colloque « Une jeunesse romanesque, 1922 » qui se tiendra à Nice les 05 et 06 Mai 2022, publié récemment sur le site Calenda.org [<https://calenda.org/778354>] signale lui aussi l'importance des années 1922 et 1923 comme un temps où fleurissent les productions romanesques qui comptent un personnage adolescent.

⁸⁰ Cette information est donnée par Chloé Radiguet et Julien Cendres qui dirigent et annotent l'édition des *Œuvres complètes* de Raymond Radiguet, Paris, Stock, 1993, p. 642.

pénitencier, les deux premiers volumes des *Thilbault* de Roger Martin du Gard, qui retracent les années de jeunesse de Jacques et Antoine à l'intérieur d'une fresque familiale. Dans ce panorama, nos deux romans sont les seuls à envisager l'adolescence comme un moment détaché des autres âges de la vie. Le roman de Radiguet, par ailleurs, fait l'objet d'une réception bruyante, et annonce, comme *Gli Indifferenti* quelques années plus tard, une cassure. Ses premières lignes, vertes de provocation, engendreront le scandale, notamment parmi les anciens combattants qui s'opposent à ce que soit décerné au roman le prix du Nouveau Monde : « Je vais encourir bien des reproches, mais qu'y puis-je ? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre ? [...] Que déjà ceux qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons : quatre ans de grandes vacances⁸¹ ». Comme le note Gilbert Bosetti : « L'esprit subversif de Cocteau et de Radiguet dynamitent les conventions et font du roman un genre nerveux et provocateur, tout le contraire des romans-fleuves savamment construits chers à Romain Rolland, Duhamel, Jules Romains ou Martin du Gard⁸² ». C'est l'extrême jeunesse de Raymond Radiguet, sur laquelle joue, comme un effet de publicité, son éditeur Bernard Grasset — « un bandeau sur le livre annonce “Le chef-d'œuvre d'un romancier de dix-sept ans” [...] des affiches et des placards publicitaires invitent à la lecture : “Avez-vous lu le chef-d'œuvre d'un romancier de dix-sept ?”⁸³ » — qui dérange. L'irrévérence envers les aînés, sensible dans la provocation à l'égard des combattants, est aussi un geste de cassure littéraire. Ce jeune effronté semble n'avoir aucun maître :

L'éditeur du *Diable au corps* ne nous a pas dit assez combien ce roman doit nous surprendre. Le miracle n'est pas que l'auteur presque enfant ne nous montre ni tics ni manies : il n'a pas encore eu le temps d'en acquérir. Mais nous ne relevons dans son ouvrage aucune trace de ses lectures ; nul mot n'y trahit ses admirations littéraires : c'est cela qui est unique. Rien de Barrès, rien de Gide ni de personne. Serait-ce qu'il a peu lu encore ? Il laisse entendre, au contraire, qu'il donne à la lecture tout le temps qu'il n'emploie pas à aimer. À cause de ce dépouillement, des critiques ont parlé d'*Adolphe*. Mais, justement, *Le Diable au corps* n'a pas la fausse distinction du faux chef-d'œuvre. Ce garçon nous conte une histoire si horrible qu'il sait que tout condiment serait superflu. Il prend le ton le plus simple, avec des gentilles hésitations sur les subjonctifs, — écolier qui aimait mieux faire l'amour que des conjugaisons⁸⁴.

⁸¹ Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 541.

⁸² Gilbert Bosetti, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la « N.R.F » dans l'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste », art. cit., p. 429.

⁸³ Chloé Radiguet et Julien Cendres, « Notes, *Le Diable au corps* », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 641.

⁸⁴ François Mauriac, « Le Diable au corps par Raymond Radiguet », in *Les Nouvelles littéraires*, n°23, 24 Mars 1923. [En ligne] : <http://mauriac-en-ligne.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/513>, consulté le 15 février 2018.

Histoire si neuve qu'elle n'a pas besoin de prédécesseurs, histoire dite à hauteur d'adolescent, par un adolescent, *Le Diable au corps* surgit *ex-nihilo*. Trente ans plus tard, *The Catcher* s'ouvrira sur une même verve, en disant au maître Dickens et à son *David Copperfield* toutes les « *kind of crap* » [« conneries⁸⁵ »] qu'il en pense. Le roman de Colette fait beaucoup moins de bruit et passe assez inaperçu en cette année 1923. Il tient pour autant lui aussi sa part de scandale et sera amputé de l'épisode de l'acte sexuel entre Phil et Vinca par *Le Matin*, quotidien dans lequel Colette publie initialement son roman, par épisodes. Nous y reviendrons. Au-delà du scandale, c'est de leur gémellité comme nouvel objet littéraire dans le champ du récit d'adolescence que procède la nécessité de mettre ces deux œuvres en regard.

Second nœud du corpus, les années 1940 marquent pour Tasker Witham un nouveau tournant, après celui des années 1920, dans la narration de l'adolescence, en accentuant la complexité dans le traitement psychologique du personnage⁸⁶. Les deux romans de Carson McCullers en témoignent, et combien, qui investissent pleinement l'idée de l'adolescence comme un « moment », troublant, difficile à saisir, épais même quand il ne dure que trois jours. À bien des égards, la perspective féminine adoptée par Carson McCullers fait écho à celle de Colette et nous tâcherons de montrer ce que permettent comme exploration de l'adolescence au féminin les rapprochements entre Mick Kelly, Frankie Addams et Vinca. Aux deux adolescentes de Carson McCullers répondent un autre doublé, Agostino et Luca, les deux personnages masculins de Moravia dont l'écriture, là aussi, témoigne d'une descente dans les profondeurs de l'intériorité adolescente et dans les replis, en ombres et lumières, de son moment. Moravia était un grand lecteur de psychanalyse, et a écrit à ce sujet, dans son essai datant de 1946, « *La psicanalisi*⁸⁷ ».

Le mitan du siècle marque, avec le triomphe du *Catcher*, l'aboutissement des murmures de l'adolescence, de ses agitations pour faire entendre sa voix, de ses coudées pour se libérer de ses aînés. Jon Savage baptise l'année 1945 « Année Zéro » : l'adolescence émerge de ses années de préhistoire, les années du XIX^e et du premier XX^e siècle, qui l'ont façonnée, et, ayant gagné sa place, elle est sur le point d'écrire une histoire qui sera celle de

⁸⁵ J.D Salinger, *The Catcher in the Rye* [1951], Londres, Penguin Books, 2010, p. 1 ; *L'attrape-cœurs*, Annie Saumont (trad.), Paris, Robert Laffont, 1986, p. 9.

⁸⁶ Tasker Witham, *The Adolescent in the American Novel*, *op. cit.*, p. 264.

⁸⁷ « *La psicanalisi* » (1946), in *L'uomo come fine e altri saggi* (1964), édition dirigée par Simone Casini, Milan, Bompiani, « Tascabili Bompiani », 2019.

son triomphe. La culture adolescente, et les habits d'une jeunesse groupée autour de nouveaux codes, déferlent depuis les États-Unis, grande nation victorieuse de la Seconde Guerre mondiale, vers l'Europe⁸⁸. Pour la littérature, c'est l'année 1951 qui constitue une « Année Zéro »⁸⁹ :

1951 restera toujours dans les annales l'année de *l'Attrape-cœurs*. Toute la génération qui a été adolescente vers 1949-1952 — « la génération silencieuse » — s'est reconnue dans Holden Caulfield. [...] Elle venait de trouver à la fois un Werther pour exprimer son vague à l'âme, et un Huck Finn pour l'exprimer dans le plus autochtone des idiomes⁹⁰.

Témoignant d'un succès qui dépasse les États-Unis, et d'une cartographie de l'adolescence qui est plus transatlantique que jamais, les traductions sont immédiates : aussi bien en Italie — *Vita da uomo* par Jacopo Darca en 1952 —, qu'en France — *L'Attrape-cœurs* par Jean-Baptiste Rossi en 1953. On ne peut que s'étonner, à voir le premier titre retenu par le traducteur italien. Certes, l'énigmatique titre de Salinger, qui fait référence à un poème écossais de Robert Burns, *Comin' Thro' the Rye* (1782), littéralement « En traversant le seigle », n'est pas facile à traduire. Mais *Vita da uomo* (« une vie d'homme ») nous paraît constituer un véritable contre-sens par rapport à ce que propose cette œuvre qui se déroule sur trois jours et qui est donc bien celle d'un « moment » et non d'une « vie » et qui, d'autre part, présente un adolescent qu'anime non seulement une détestation de la vie adulte mais encore une volonté d'être le « catcher », « l'attrapeur », celui qui, posté dans le champ de seigle en bordure de la falaise, empêche les enfants de chuter et de se corrompre par le passage à l'âge d'homme qui les attend. La métaphore de l'œuvre, qui est celle-ci, est aux antipodes d'un récit qui donnerait à voir une progression vers la maturité et une entrée dans l'âge adulte ; le titre italien donne pourtant cette impression, et ferait presque du roman de Salinger un *Bildungsroman* malgré lui. Cette torsion montre les réticences à accepter un détachement des traditions dans lesquelles le récit d'adolescence aurait à s'intégrer fatalement. Dix ans après sa parution, le roman sera retraduit en italien, par Adriana Motti

⁸⁸ Jon Savage, *Teenage*, op. cit., voir tout le chapitre 30 « *Year Zero : The Teenager Triumphant* », pp. 454-465. Nous traduisons.

⁸⁹ On pourrait ajouter qu'en 1955 est publié, à Paris et en anglais (américain), *Lolita* de Vladimir Nabokov. La « nymphette », si elle n'est certes pas, on le sait, évoquée « *from within* » mais bien depuis la perspective adulte, témoigne néanmoins de ce que s'incarne en littérature la représentation d'un « moment » adolescent. Dans son cas, il s'agirait d'un moment de pré-adolescence, de 9 à 13 ans.

⁹⁰ Pierre-Yves Pétilion, *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, (1992), Paris, Fayard, 2003, p. 149.

sous le titre *Il giovane Holden* (« le jeune Holden »), qui ignore toujours la métaphore, mais réduit au moins le parcours du personnage à la seule jeunesse.

La question d'étendre l'étude au-delà du *Catcher* s'est longuement posée à nous puisque le « moment adolescent » trouvait là une forme d'aboutissement. Deux œuvres ont finalement été retenues pour faire état de prolongements et faire écho, dans la deuxième partie du siècle, au moment d'éclosion situé dans la première. Le corpus est donc très nettement partagé entre un cœur et des satellites. Ce prolongement a différents enjeux, sur lesquels nous ne nous étendrons pas trop longuement ici, car ils feront l'objet de développements futurs. D'une part, il permet de mesurer des effets de résonance, puisque le premier roman de Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, a très souvent été comparé à celui de Salinger, soit pour en valoriser des points communs, soit au contraire des différences majeures, ce que l'on aura à mesurer⁹¹. Le premier roman d'Enrico Brizzi, quant à lui, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, a pour source d'inspiration directe *The Catcher*, très souvent cité au cours du récit. L'histoire des personnages s'écrit, à plusieurs endroits, en référence aux personnages de Salinger. Outre ces effets d'échos, ces deux romans, datés des années 1980-1990, nous permettront de mesurer ce que le récit du « moment adolescent » connaît de transformations et d'innovations narratives et formelles dans cette époque littéraire qui est celle du post-modernisme et de l'ère de la « (dé)formation⁹² ». Plus que jamais dans ces deux œuvres, l'idée de l'adolescence comme parcours d'accès à l'âge adulte est anéantie. Enrico Brizzi est par ailleurs l'un des grands représentants de la « *giovane narrativa* », un groupe de jeunes écrivains qui contribuent à renouveler la littérature italienne après un moment de creux qu'elle connaît, entre les années 1969 et 1977, année qui voit un soulèvement de la jeunesse, dit « *movimento del 77* »⁹³.

⁹¹ Sur ce point, on pourra voir la revue très fournie des critiques qui ont mis les deux romans en parallèle, que propose Sonia Baelo-Allué dans *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction, Writing Between High and Low Culture*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2011, pp. 43-44.

⁹² Ronald De Rooy, Beniamino Mirisola, Viva Paci, *Romanzi di (de)formazione, 1988-2010*, Florence, Cesati, 2010. Nous traduisons. Les auteurs notent notamment que le roman de Brizzi propose un renversement de la perspective de formation, et d'intégration du héros à la sphère sociale, qui est celle du *Bildungsroman*, p. 23. Nous traduisons.

⁹³ Silvia Larese note qu'entre 1968 et 1977, la narration italienne se tourne vers l'essai et le roman d'enquête, formes littéraires jugées optimales pour traduire des messages politiques. Les jeunes générations critiquent alors le roman, vu comme un genre bourgeois. Silvia Larese, *Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia, Un percorso cronologico dall'Ottocento all'età contemporanea*, travail de recherche en Philologie et Littérature italienne, Université Ca'Foscari de Venise, 2012-2013, p. 93. Roberto Carnero, quant à lui, dans son ouvrage *Under 40*, établit clairement un lien entre Salinger et la « *nuova narrativa* » et, ce faisant, souligne l'importance des modèles de narration américains pour redonner une impulsion neuve à la narration

Plan de la thèse

La thèse procédera en trois parties, dont chacune d'elle s'efforcera de décliner différentes acceptions temporelles, et leurs traductions sur le plan littéraire, de la notion de « moment ». Nous progresserons en allant d'un resserrement à un éclatement.

Ainsi, la première partie, intitulée « Îlot », cherchera à mettre à jour les efforts des textes pour circonscrire, dans le temps et dans l'espace, le moment de l'adolescence. Innovant par leur forme et par le choix de leur trame temporelle, nos œuvres sont autant de territoires minuscules qui se distinguent de traditions romanesques associant le récit de l'adolescence à un temps long. Nous parcourrons en détails, dans le premier chapitre (« Histoires brèves »), les méandres de ces traditions et des œuvres qu'elles ont produites en s'efforçant de mettre en avant ce qui les éloigne des textes, denses, et des schémas temporels, courts, qui sont ceux des œuvres de notre corpus. Le rapport au temps n'y est plus ascendant, mais synchronique. Dans le second chapitre (« Un temps en soi »), c'est le territoire adolescent qui sera exploré. D'une part un territoire entendu comme physique, et caractérisé par des espaces restreints, voire confinés. D'autre part un territoire intérieur puisque la perspective de l'âge adulte, absente dans les choix d'énonciation et absente de la trame narrative, autonomise la voix adolescente et affranchit le moment d'une logique de devenir. Au terme de cette partie devra apparaître l'îlot adolescent comme un espace-temps replié sur lui-même, autonome même autarcique, aux frontières nettes et neuves.

La deuxième partie, « Le suspens », envisagera le moment selon ses effets de stagnation. Du resserrement à l'élongation, la logique de refus du devenir se traduit, dans les choix de mise en scène du personnage et dans les arrangements des paysages, intérieurs et extérieurs (chapitre 3 « Scénographie de l'indécidable »), par des oscillations constantes entre un en-avant et en-arrière, éternel ressac, éternel inachèvement, qui fait gonfler la durée. Le chapitre 4 « Le corps réfractaire », envisagera la stagnation en proposant une relecture de la métamorphose pubertaire à laquelle fait face l'adolescent, ou plutôt de l'atténuation de cette métamorphose et de l'absence de ses enjeux habituels : la croissance et la maturation. À ce titre, le moment adolescent sera envisagé de près dans sa perspective féminine, et nous proposerons une lecture de détail faisant dialoguer Colette et Carson McCullers autour des

italienne. Roberto Carnero, *Under 40, I giovani nella narrativa italiana*, Milan, Mondadori, « Campus », 2010, p. 5.

ambiguïtés du devenir-femme. Au terme de cette partie, le moment adolescent apparaîtra comme le lieu d'un devenir perpétuel, autrement dit pris dans un impossible achèvement.

Enfin, dans la dernière partie, le moment adolescent sera envisagé comme une succession d'instant, parcelles minuscules et plurielles qui, sans atténuer les effets de durée, les mêlent aussi à d'autres, de resserrement, de condensation et de fulgurance. On se penchera alors moins sur l'étude d'une temporalité prise dans son ensemble que sur des ponctualités, et des procédés de diffraction de la ligne temporelle. Le chapitre 5 « Épreuves de l'instant », reviendra sur le corps pour montrer que ce sont dans les instants de collusion avec le réel — frottements, heurts, coups — ensemble que les textes écrivent et désignent à la fois comme des « chocs », qu'il se révèle le mieux. Dans l'instant de choc, le corps adolescent est ramassé sur lui-même par un geste puissant, et c'est alors qu'il dégage, en ondes, une énergie. Enfin, le chapitre 6 « Poétiques de la fulgurance », s'intéressera à ces endroits du texte où se joue une saisie de la sursignification de l'instant, de son évidence ; gestes de capture que la sensibilité adolescente est, mieux que tout autre, propre à opérer ; gestes qui se traduisent par un bouleversement de l'équilibre narratif, une plasticité de la matière textuelle et une virtuosité de la langue.

PREMIÈRE PARTIE

ÎLOT

Pour évoquer la période de l'adolescence, le recours à la métaphore de l'île et au symbolisme utopique est un trait d'esthétisme patent dans le récit du XX^e siècle. Nombreux sont les discours critiques à le souligner. L'image de l'île sert à évoquer l'adolescence comme une période lointaine, paisiblement figée dans les limbes du souvenir, souvent idéalisée. Ainsi, pour Élisabeth Ravoux-Rallo, nombreux sont les romans d'adolescence à faire d'un morceau de temps un morceau de terre, et plus spécifiquement une île. Redorée par la nostalgie du narrateur adulte, qui contemple cette époque par-dessus son épaule, l'adolescence émerge rétrospectivement comme un pays perdu, une terre distante :

« À Saint-Exupéry qui écrivait « Je suis de mon enfance comme d'un pays » font écho les textes sur l'adolescence qui est une île. Île battue par les vents bien souvent, coupée à la fois de l'enfance et de l'âge adulte, mais île désirée, regrettée à jamais.

Existe, en effet, un espace de l'adolescence, un espace de la nostalgie de l'adolescence. Un espace, un décor mythique dont la seule évocation fait renaître tous les fantômes du souvenir, et le sentiment de l'irréversible du même coup, comme un arrière-pays de l'adolescence. Cette notion « d'arrière-pays » est fondamentale pour l'adolescence, elle en fonde l'espace et l'explique⁹⁴.

Île que le passage à l'âge adulte a rendu à jamais inaccessible, l'adolescence flotte, intouchable, dans le lointain, dans un arrière-pays perdu. C'est à l'état de souvenir et uniquement comme tel qu'elle perdure comme un lieu abrité, hors du temps. On retrouve dans les propos d'Alain Roger une métaphore géographique *quasi* similaire, à l'utopisme légèrement accentué, pour analyser la narration de l'adolescence au XX^e siècle. L'île n'est pas explicitement nommée comme forme, mais elle n'en n'est pas moins présente, sous-jacente dans l'évocation de l'adolescence comme un lieu clos, une terre épargnée par le passage du temps. L'intertexte biblique prend le relais pour déployer l'île en un éden, la terre lointaine en paradis d'avant la chute — chute dans le régime du *chronos*, dans l'âge adulte, dans le Monde. Ainsi Alain Roger lit la fin du *Blé en Herbe*, et l'échange charnel entre Phil et Vinca :

[Vinca] sait déjà qu'elle a perdu bien plus qu'un bout de chair, avec un peu de sang, et que cet hymen, si dérisoire qu'il fût, était le signe d'un éden, dont elle vient d'être expulsée, cet Âge d'or, ou plutôt ce « hors d'âge », Phil-et-Vinca, entre l'enfance et la maturité⁹⁵.

⁹⁴ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989., p. 44. Élisabeth Ravoux-Rallo emprunte à Yves Bonnefoy la notion d'arrière-pays, dans son texte en prose du même nom, entre le récit et l'essai, datant de 1972.

⁹⁵ Alain Roger, « Naissance de l'adolescence. De l'âge ingrat à l'état de grâce », in *L'imaginaire des âges de la vie*, Danièle Chauvin (dir.), Grenoble, ELLUG, 1996, p. 179.

Et d'étendre ensuite l'éden Phil-et-Vinca à toute l'esthétique du récit d'adolescence : « Que l'adolescence soit, par excellence, « l'âge esthétique », Mendousse et Debesse l'avaient déjà souligné. Je crois qu'elle est surtout le Hors d'Age édénique, le Hors d'Age angélique⁹⁶ ». Comme le soulignait déjà Élisabeth Ravoux-Rallo, c'est, pour Alain Roger, depuis le rivage de l'âge adulte, une fois que le narrateur l'a quittée, que l'adolescence s'observe comme une terre lointaine, insularisée par « la nostalgie, la mélancolie⁹⁷ ». La métaphore de l'île utopique est endurente, et passe aisément les frontières du roman français. Au milieu du siècle, la plus célèbres des îles adolescentes est Procida. Dans *L'isola di Arturo* (1957), l'île n'est pas qu'une forme symbolique du hors-temps adolescent, elle est aussi, littéralement, le *topos* dans lequel l'âge adolescent élit domicile. Procida, c'est cet îlot de l'archipel Phlégréen, au large de Naples, et c'est l'écrin qui accueille le récit de l'adolescence idyllique et sauvage d'Arturo Gerace. « *Qui l'adolescenza, l'età più bella, vive nelle sue autentiche verità di natura e si evolve nelle contraddizioni di una stagione senza regole e senza impegni di ordine e di struttura*⁹⁸ » / « Ici, l'adolescence, le plus beau de tous les âges, prospère, au rythme de la nature, à l'écoute de ce qui la constitue fondamentalement, et évolue dans les contradictions d'une saison sans règle et sans nécessité d'ordre ni de structure⁹⁹ ». De connivence avec la fable, le roman d'Elsa Morante, couronné par le prix Strega¹⁰⁰, rend plus vigoureux que jamais l'esthétisme utopique et uchronique, outil indispensable, semble-t-il, au récit de l'adolescence. Là aussi, l'éden ne s'envisage qu'à distance — c'est depuis l'âge adulte qu'Arturo narre son adolescence —, il faut d'abord en sortir pour aborder à d'autres rives, et regarder en arrière. L'île est aussi un point de départ.

Nelle figurazioni dei miti eroici, l'isola nativa rappresenta una felice reclusione originaria e, insieme, la tentazione delle terre ignote.

L'isola, dunque, è il punto di una scelta : e a tale scelta finale [...], si prepara qui nella sua isola, l'eroe-ragazzo Arturo. È una scelta rischiosa, perché non si dà uscita dall'isola senza

⁹⁶ *Ibid*, p. 180.

⁹⁷ *Ibidem*. Par opposition à d'autres romans qui figurent dans l'analyse d'Alain Roger comme *L'Éducation sentimentale* (1869), *Le Grand Meaulnes* (1913) ou encore *Un adolescent d'autrefois* (1969), de Mauriac, *Le Blé en herbe* n'est pas un récit rétrospectif, il n'entre pas dans la catégorie des textes qui font de l'adolescence une île édénique *a posteriori*. Néanmoins, selon lui, la fin du roman a déjà un avant-goût de nostalgie, et figurerait la chute hors de l'éden.

⁹⁸ Elsa Morante s'exprime sur son livre, en 1957, dans le journal « *Il punto della settimana* ». Elle est citée par Elisabetta Mondello dans *L'età difficile*, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁹ Nous traduisons.

¹⁰⁰ Suite au très grand succès du roman, Procida devient un lieu de retraite paradisiaque pour artistes et écrivains de tous horizons, notamment américains. Le rocher adolescent est alors une véritable « succursale de Greenwich Village » [« *una succursale del newyorkese Greenwich Village* »] ainsi que le signale un article, *Vacanze a Procida*, dans « *Il punto della settimana* », toujours cité par Elisabetta Mondello, *L'età difficile*, *op. cit.*, p. 50.

*la traversata del mare materno : come dire il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza*¹⁰¹.

Dans les mythes héroïques, la figure de l'île native symbolise une réclusion heureuse, semblable à celles des origines, mais aussi la tentation des terres inconnues.

L'île, donc, est le point de départ d'un choix. C'est à un tel choix final que se prépare Arturo [...], le garçon-héros. C'est un choix risqué, car il n'est pas de sortie de l'île sans traversée de la mer maternelle : pour ainsi dire, un passage de la préhistoire de l'enfance à l'histoire et à la conscience¹⁰².

Comme ailleurs, toute sortie de l'île adolescente est définitive, et irréversible. Le passage à la vie adulte — ici une traversée plutôt qu'une chute — est envisagé comme une réintégration du personnage dans un ordre et un cours normatifs du temps, un franchissement *via* lequel le fragment enfance-adolescence, figé dans une atemporalité mythique, est restitué à l'histoire (« *la storia* »).

Dans les œuvres de notre corpus, l'insularité du moment adolescent ne peut être regardée comme un effet de perspective offert par la rétrospection depuis les rivages de l'âge adulte puisque, précisément, aucun de nos récits n'est narré depuis ce lieu. L'îlot — terme que l'on préférera à celui « d'île » qui nous semble connoté, quand il s'applique à l'adolescence, corrélé à un principe d'idéalisation¹⁰³ — s'envisage différemment, à savoir comme un espace-temps autonome, comme un territoire qui ne fait sens que par rapport à lui-même, au sein de ses propres frontières. Le premier chapitre montrera que cet îlot ne va pas de soi et que la « fraction » adolescente dont parle Antoine Masson a été très majoritairement envisagée comme partie d'un tout en littérature. Nous inverserons ce principe métonymique dans le second chapitre : dans nos textes, la « fraction » est un tout, fonctionnant en vase clos.

¹⁰¹ C'est en ces termes, supervisés par Elsa Morante, que la quatrième de couverture de la première édition du roman, publié par Einaudi, résume le livre. La quatrième de couverture est reproduite en annexe dans les œuvres complètes d'Elsa Morante. « *Cronologia* », in *Opere*, Mondadori, Milano, 2012, p. LXVI-VII. Nous soulignons.

¹⁰² Nous traduisons.

¹⁰³ L'îlot est également le terme qu'emploie Antoine Masson pour parler du moment adolescent. Il écrit : « Au regard de la ligne temporelle, le “moment adolescent” se présente comme un morceau de temps plongé hors du temps, îlot immergé dans l'intervalle entre la perte du fil temporel infantile et la reprise d'un nouvel engagement, “fraction de temps” au double sens d'une rupture et d'un morceau séparé », in « Le moment adolescent », *art. cit.*, p. 109. C'est cette « fraction de temps » que l'on envisagera.

Chapitre 1 — Histoires brèves

Les études portant sur la narration de l'adolescence ont accordé peu d'intérêt à la question du format des textes. Les nombreux travaux qui proposent une étude générique, en explorant par exemple la continuité de la tradition littéraire du *Bildungsroman* et son lien avec les formes modernes de la narration de l'adolescence, établissent quelques remarques formelles parsemées, sans que n'émerge l'idée d'une forme-type qui serait propre à accueillir, mieux qu'une autre, le récit de l'âge adolescent. À rebours de ce constat, la physionomie des textes nous est apparue comme un élément essentiel, elle constitue l'un des caractères principaux par lesquels les œuvres choisies *font corpus*. Leur commune densité — une brièveté formelle combinée à une efficacité et à une intensité narratives approchant souvent celle de la nouvelle — dont nous discuterons les modalités, sera envisagée ici comme dimensionnement idoine au récit du « moment adolescent », par opposition à d'autres formes et à d'autres genres littéraires qui narrent ou ont narré aussi l'adolescence en faisant plus volontiers le choix de la longueur et de l'amplitude. Au creux d'étroites enveloppes formelles, les histoires que narrent nos récits sont brèves, la plupart n'excédant pas une poignée de jours. Dans un espace textuel et temporel ramassé, notre corpus tient fermement en mains le « moment adolescent » et évite ainsi qu'il ne se dilue dans d'autres temps ; l'affirmation de la brièveté est aussi la marque d'un refus, celui du temps long, et ce refus constitue un acte puissant de rupture esthétique. L'îlot adolescent tient ainsi solidement ses berges, il est trapu, se suffit à lui-même. Cette physionomie que les œuvres ont en partage, loin d'être le fruit de hasards, est au contraire une proposition poétique forte, neuve, qui endure le passage du siècle puisqu'on la trouve aussi bien à ses débuts qu'à la fin, et qui permet d'assembler plusieurs textes, tout en excluant un certain nombre d'autres, dont l'adolescence est pourtant aussi un thème central. Cet ensemble d'« histoires brèves » propose d'associer de manière inédite une forme littéraire précise, le récit court et condensé, à la narration de l'adolescence comme une fraction de temps autonome. Peut-être alors qu'il conviendrait d'en faire une catégorie ou une sous-catégorie générique à part entière, et de lui donner un nom propre. Nous discuterons de terminologie.

A. En guise de prémices, l'adolescence comme régime temporel de la longueur

C'est en partie par le biais de la confrontation avec d'autres formes narratives et d'autres physionomies littéraires que s'impose l'originalité de notre corpus. En prenant du recul émerge son aspect atypique, et s'agrègent les textes, comme autant d'îlots, en un même archipel. Sans s'avancer à proposer, dans des méandres de détails et de taxinomies, une histoire littéraire de l'adolescence — acte qui constituerait un sujet de recherche à part entière, et dont on a déjà esquissé quelques propositions de territorialisation en introduction —, notre intention sera ici d'établir quelques-uns des traits structurels récurrents qui dominent le récit de cet âge, notamment une tendance formelle, presque un format-type, dont notre corpus s'affranchit nettement. Qu'on l'aborde en diachronie — en amont du XX^e siècle, en lien avec l'émergence de la tradition allemande du *Bildungsroman* à laquelle l'Europe comme l'Outre-Atlantique ont été enclines — ou bien en synchronie dans le seul giron du XX^e siècle et dans les formes héritières du roman de formation, on ne peut manquer de constater combien le dimensionnement littéraire de l'adolescence est d'ordre ambitieux. L'envergure des proportions textuelles traduit une amplitude temporelle et narrative, monumentalisme à l'égard duquel notre corpus est, sinon réfractaire, en tous les cas étranger.

A.1. Fresques de vie, fresques du temps

Pour l'essentiel, le récit de l'adolescence est associé en littérature à un temps long, inséré au sein d'œuvres aux allures de fresques, qui couvrent des années entières de la vie de leur personnage. Comme il est très rare que la période adolescente soit le seul objet du récit mais bien plutôt l'infime partie d'un tout temporel très vaste, il serait plus juste de dire que l'adolescence est *prisonnière* d'un laps de temps très long, et qu'elle loge dans des amplitudes temporelles qui la dépassent. Nous proposons dans le volet qui suit un parcours rapide dans les formes romanesques ayant accueilli le récit de l'adolescence — du *Bildungsroman* à ses déclinaisons modernes — pour qu'émerge avec netteté la prévalence des récits au long cours.

A.1.1. L'éternel Bildungsroman

Quiconque lit de la fiction rencontrera, à un moment ou à un autre, un Bildungsroman — un roman à propos d'un personnage jeune qui fait face au défi de grandir — car il s'agit de l'un des genres des plus populaires et des plus durables de l'histoire littéraire¹⁰⁴.

Bien que nous en ayons l'ambition dans ce volet comme ailleurs dans cette thèse, il est délicat d'affranchir le récit de l'adolescence de la tradition du *Bildungsroman* ou « roman de formation ». Longtemps, ces deux formes littéraires sont confondues, et il n'existe pas de récit d'adolescence à part entière. La terminologie témoigne de ces confluences, encore aujourd'hui. Ainsi le terme « roman d'adolescence » que l'on trouve en français, mais aussi en anglais (« *novel of adolescence* ») et en italien (« *romanzo di adolescenza* ») est loin d'être systématisé, et son usage est mêlé, sans distinction, avec celui de « *Bildungsroman* » — d'autant plus séduisant qu'il se dit en toutes les langues — ou de « roman de formation » ou encore « roman d'initiation » — l'anglais et l'italien en ont un équivalent : « *novel of formation/initiation* » ; « *romanzo di formazione/iniziazione* » — ou encore de « *coming-of-age novel* ».

La structuration *quasi* systématique de la narration de l'adolescence autour d'un temps long, voire très long, nous semble être une conséquence directe du poids du *Bildungsroman* dont le roman de l'adolescence est un descendant, et que la critique peine à affranchir de l'ombre portée de son parent illustre. Avant le XX^e siècle, qui ambitionne d'octroyer à l'adolescence une autonomie, en sciences comme en littérature, et de la séparer des autres âges de la vie, le *Bildungsroman* est la seule forme littéraire à faire une place, quoique très réduite, à l'évocation de l'âge adolescent. Or, la tradition du *Bildungsroman* repose foncièrement sur la longueur, critère qui s'applique non seulement à l'amplitude de la trame temporelle, étendue sur plusieurs années, mais caractérise également un « état d'esprit » chevillé aux origines de ce genre ; la « *bildung*¹⁰⁵ » allemande, est un processus lent et

¹⁰⁴ Sarah Graham, « Introduction », *The History of the Bildungsroman*, op. cit., 1. Nous traduisons.

¹⁰⁵ « Le roman de formation n'est véritablement consacré comme genre que grâce à la critique allemande et à l'importance qu'y revêt la notion de *Bildung*. Originellement associée à la création divine et à l'image de Dieu, elle suppose, dans les confessions et autobiographies piétistes qui foisonnent au XVIII^e siècle, que l'homme peut s'amender en se conformant au plan divin. La tradition humaniste opère ensuite une sécularisation de ce concept théorique : la notion s'individualise, s'intériorise et devient synonyme d'éducation de soi, de développement. [...] Chez les classiques allemands, cette notion évoque la formation du goût allemand par référence à l'Antiquité grecque (chez Winckelmann), le processus organique de la métamorphose des plantes appliqué à l'humain (chez Goethe) ou encore le programme d'éducation contre-révolutionnaire développé par Schiller. Mais c'est surtout Humboldt qui parvient à combiner les deux particularités de la culture allemande relevées par Louis Dumont, un mélange d'individualisme postulant le culte du développement

laborieux d'acquisition d'une sagesse et d'une maturité, qui ne se gagnent ni l'une ni l'autre en quelques jours, mais au terme d'un parcours de plusieurs années. L'œuvre prototypique du genre, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) de Goethe¹⁰⁶, voit ainsi le jeune personnage éponyme parvenir à l'âge d'homme — époque nouvelle dont la porte lui est ouverte par un mariage et la perspective d'une carrière de chirurgien, plus raisonnable que les ambitions artistiques qui étaient celles du personnage au départ — après de nombreuses années. Dans cette fresque aux proportions magistrales, c'est de la jeunesse qu'il s'agit, période plutôt longue aux frontières mal délimitées, et non encore de l'adolescence. En fait, les deux se confondent et ce n'est qu'à partir de la fin du XIX^e siècle qu'elles seront envisagées comme périodes distinctes. Sur le modèle du roman de Goethe ainsi que de celui de Jane Austen (*Pride and Prejudice*, 1813), que Franco Moretti, célèbre théoricien italien du *Bildungsroman*, établit comme autre modèle canonique du genre¹⁰⁷, un lien étroit se noue entre le récit de la jeunesse et l'importance du parcours long aboutissant au seuil de l'âge adulte. L'enchevêtrement des deux fait exemple et modèle durablement la poétique du genre qui prospère dans toute l'Europe, mais également Outre-Atlantique, au XIX^e siècle. Si les romans de formation publiés alors ne font pas tous le récit d'une initiation réussie¹⁰⁸ — pensons à *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, au *Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal, parmi tant d'autres¹⁰⁹ — et si le processus d'intégration à la société des adultes et à « l'ordre

intérieur et de holisme traduit pas une soumission spontanée à l'autorité politique et à la communauté sociale : par la *Bildung*, modelée sur la *paideia* grecque et conçue comme devoir moral, le sujet singulier s'efforce de devenir une totalité ; en s'appropriant le maximum de diversités et en se nourrissant des particularités puisées dans son milieu, parti d'un être simple, il doit, à partir de ses particularités positives, cultiver son originalité et se muer en une totalité comparable à la société. », Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand, synthèse et élargissement du roman de formation ? » in *Roman de formation, Roman d'éducation dans la littérature française et les littératures étrangères*, Philippe Chardin (dir.), Kimé, Paris, 2007, p. 40.

¹⁰⁶ L'exemplarité du roman de Goethe, et son monopole sur la codification du roman de formation a été réévaluée dans la théorie de ce genre ces dernières années. Il a notamment été dit que le roman de Goethe ne constituait pas l'origine du genre — qu'il faudrait plutôt situer en France — dont la réflexion théorique avait d'ailleurs déjà commencé en 1774, soit quinze ans avant le roman de Goethe. Nous renvoyons pour ces précisions à l'ouvrage de Philippe Chardin, en particulier à l'introduction et à l'article de Florence Bancaud, cités tout deux ci-dessus. Pour plus de lisibilité, et comme nous ne prétendons pas à une étude sur le roman de formation, nous nous alignerons sur la posture théorique la plus courante — celle de Franco Moretti, qui a encore cours dans des ouvrages critiques de la plus grande actualité comme le tout récent *History of the Bildungsroman* de Sarah Graham (2018) — qui établit le roman de Goethe comme prototype du genre.

¹⁰⁷ Franco Moretti, *Le roman de formation, op. cit.* Toute la démonstration de l'auteur repose sur l'analyse de ce roman et de celui de Goethe.

¹⁰⁸ Cette idée — que le passage du XVIII^e au XIX^e siècle est synonyme d'une remise en question du principe fondateur du *Bildungsroman* traditionnel, à savoir le principe de différenciation entre la situation initiale et le final du roman, différenciation qui va dans le sens d'une résolution et d'une évolution positive — est l'un des points de démonstration de la thèse de Franco Moretti. Voir notamment, dans la quatrième partie, la section « Rien ne va plus », *Le roman de formation, op. cit.*, p. 331.

¹⁰⁹ Quoique la question soit sujette à de nombreuses discussions dans la critique, nous tiendrons ici pour acquis que l'étiquette générique de *Bildungsroman* peut être attribuée aux ouvrages qui seront cités dans les

du monde », n'est pas toujours mené à terme¹¹⁰, il n'en reste pas moins que le temps est laissé à l'élaboration d'un parcours et au déploiement d'un itinéraire prolongé dans le temps — pensons aux *Little Women* (1868/9) de Louisa May Alcott, à l'œuvre de Charles Dickens en Angleterre, ou encore aux aventures d'Eugène Rastignac et de Lucien de Rubempré. L'arc narratif qui ambitionne de dessiner une progression et une maturation du personnage ne peut que s'étendre sur un temps long. Si la période adolescente est traitée, c'est incidemment, comme bref fragment d'un ensemble plus large, la jeunesse, et sans être identifiée comme telle. En aucun cas elle ne fait l'objet d'une exclusivité narrative, le *Bildungsroman* ne pouvant, par nature, faire état d'une ponctualité temporelle.

A.1.2. Un redimensionnement du *Bildungsroman* au XX^e siècle

Dans les dernières années du XIX^e siècle et au début du XX^e sont publiés en Europe plusieurs romans [« *Jeunesse*, de Joseph Conrad, en 1898. *Tonio Kröger*, de Thomas Mann, en 1903. *L'institut Benjamenta*, de Robert Walser, en 1909. *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, en 1910. *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce, écrit entre 1904 et 1914. *L'Amérique* (ou *Le Disparu*) de Franz Kafka, écrit entre 1911 et 1914¹¹¹ »] qui sont identifiés par Franco Moretti comme un ensemble achevant de faire avorter le modèle du *Bildungsroman*. Ils mettent à mal l'idée que la jeunesse conduit naturellement à la maturité — elle-même envisagée comme moment de synthèse entre l'individu et le monde —, idée déjà éreintée à la fin du XIX^e siècle par les initiations manquées et décevantes de personnages comme Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert. Dans ces romans, dont la forme est beaucoup plus brève, on perçoit un redimensionnement de la trame temporelle, qui non seulement se réduit en même temps que la taille des œuvres mais, aussi, se décale en-deçà de la maturité, vers l'adolescence et l'enfance :

lignes suivantes. Cette caractéristique n'est, la plupart du temps, pas de notre fait mais émane d'ouvrages critiques portant sur le genre. En ce qui concerne ici les romans français, nous nous sommes appuyés sur l'article d'Alison Finch, « *The French Bildungsroman* », in *A History of the Bildungsroman*, op. cit., pp. 33- 56.

¹¹⁰ La nature de l'initiation du personnage, totale ou partielle, utile ou décevante, édifiante ou ironique, et, partant, de la physionomie des dénouements, est l'un des principaux points d'achoppement de la critique sur le roman de formation. Franco Moretti voit dans le cynisme du roman de formation français et anglo-saxon de la fin du XIX^e siècle (chez Flaubert, par exemple) et dans la mise en cause de la possibilité d'un parcours initiatique, la mort du *Bildungsroman* traditionnel.

¹¹¹ Franco Moretti, *Le roman de formation*, op. cit., p. 305.

La jeunesse commence à mépriser la maturité et à se définir en opposition à celle-ci. Encouragée par la logique interne de l'école, où le monde extérieur disparaît et où la distinction des niveaux souligne la moindre différence d'âge, la jeunesse cherche son sens en elle-même. Elle quitte l'orbite de l'âge adulte pour s'approcher de l'adolescence, voire de la préadolescence, ou encore au-delà. L'épicentre symbolique se déplace : il passe de la croissance à la régression. Le monde des adultes refuse d'être une demeure hospitalière ? L'enfance jouera ce rôle : c'est le Royaume Perdu, le « Domaine Mystérieux » du Grand Meaulnes d'Alain-Fournier. C'est la nostalgie que Malte éprouve pour sa mère, c'est le cri final de Jakob (« Ah, être un petit enfant, rien que cela, pour toujours ! »)¹¹².

Il y a dans ce mouvement vers l'arrière plusieurs des éléments qui annoncent la constitution d'un nouveau territoire littéraire et, dans ce resserrement sur elle-même au mépris de la maturité, l'idée que la jeunesse attend une forme d'autonomie.

De concert avec Franco Moretti, plusieurs critiques notent le recul progressif, avec l'entrée dans le XX^e siècle, de l'amplitude temporelle qui caractérisait le *Bildungsroman* traditionnel et soulignent une tendance au redimensionnement des récits, réduits à une période de temps plus courte.

En 1975, W. Tasker Witham, universitaire américain dont les travaux de recherche ont été pour une large part réservés à la représentation du personnage adolescent dans le roman américain, prenait brièvement acte de cette tendance à la réduction, telle qu'elle s'exprime dans le récit d'adolescence (américain), à partir des années 1940-1950 seulement :

De nombreux romans des années 1920 et 1930 couvrent un long pan de la vie du personnage principal et le montrent qui évolue dans un contexte social vaste [...]. En revanche, les romans des années 1940 et 1950 se concentrent sur une bien plus courte période et sur un bien plus petit nombre de personnages¹¹³...

Plus récemment, en 2007, un constat similaire était fait par la critique italienne. Dans un ouvrage collectif (*Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*), d'abord, Clelia Martignoni note dans son introduction un rétrécissement du parcours de vie du personnage principal dans le roman européen du début du XX^e siècle, qu'elle oppose à la longue trame temporelle du *Bildungsroman* dans sa forme traditionnelle.

Les deux modèles archétypaux analysés par Moretti suivent les péripéties de jeunes gens aux prises avec les premières expériences de la vie d'adulte (en les accompagnant, dans le meilleur des cas, jusqu'à l'étape finale du mariage ; acte qui, s'il est considéré dans sa pleine intégrité, tient lieu de pacte social.). Ainsi en va-t-il des évolutions vers l'âge adulte telles qu'elles sont représentées dans *Le Rouge et le Noir* et dans *L'Éducation sentimentale*, bien

¹¹² *Ibid.*, pp. 307-308.

¹¹³ W. Tasker Witham, *The Adolescent in the American Novel (1920-1960)*, op. cit., p. 21. Dans ce passage, Tasker Witham cite en réalité le travail de Mrs. Helen White (une thèse non publiée intitulée « *American Novels about Adolescents, 1917-1953* »). Plus tard dans la conclusion de son ouvrage, il réaffirme en son nom ce constat. Voir p. 262. Nous traduisons.

qu'elles se soldent par un échec. Au contraire, dans quelques textes européens majeurs du début du XX^e siècle, l'œuvre se réduit à un parcours plus bref, limité à l'enfance et l'adolescence¹¹⁴.

On retrouve dans cette remarque l'idée exprimée plus haut d'une progressive disparition de l'horizon adulte dans le roman de formation, corollaire des soupçons qui pèsent sur la possibilité d'une intégration réussie entre le Moi du personnage et le Monde — le moment où la jeunesse passe et où le personnage la quitte devient un seuil de plus en plus impalpable. Un autre point important, qui nous intéresse davantage, est le terme « adolescence » dont l'apparition dans le raisonnement de Clelia Martignoni fait suite au constat du changement de paradigme temporel. Le parcours du personnage n'est pas seulement réduit, il est aussi recadré, pour correspondre à une — en fait deux, puisqu'il y a aussi l'enfance — autre période de la vie. Le roman de formation se décale donc en amont de la vaste fresque temporelle qu'il couvrait jusque-là, la « jeunesse » aux frontières imprécises, et fait apparaître plus distinctement la période adolescente. Giovanna Rosa écrit elle aussi, dans le même volume, que la « découverte de la jeunesse, noyau génétique du *Bildungsroman* des XVIII^e et XIX^e siècles, a perdu sa valeur structurante, pour laisser place à la représentation de la saison traumatique et inquiète de l'adolescence¹¹⁵ ».

Est-ce à dire que le recadrage du roman de formation sur une période nettement en amont des sommets lointains de l'âge adulte autonomise l'adolescence en littérature et tire un trait sur le temps long ? Pour plusieurs raisons, il faut bien convenir que non. D'une part le récit de l'adolescence est la plupart du temps intimement corrélé à celui de l'enfance, qui la précède ; la séparation entre ces deux âges n'étant d'ailleurs pas toujours clairement établie¹¹⁶. Clelia Martignoni les attache l'une à l'autre dans sa remarque, et de multiples romans, au XX^e siècle, en font souvent de même dans la construction de leur trame temporelle. Le récit de l'adolescence se trouve ainsi précédé de celui de l'enfance. Ce constat trouve de multiples illustrations dans le roman français, qui « origine » bien souvent dans la

¹¹⁴ Clelia Martignoni, «*Per il romanzo di formazione nel novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*», in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, op. cit., p. 64. Nous traduisons.

¹¹⁵ Giovanna Rosa, «*Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*», in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, op. cit., p. 107. Nous traduisons.

¹¹⁶ Collusion entre le roman de formation et le « roman pédagogique » ou roman « d'éducation ». « Le « roman pédagogique », le roman non seulement « d'éducation » mais aussi, en un sens plus littéral, consacré à l'éducation, peut être quant à lui considéré comme un sous-genre du roman de formation, sous-genre particulièrement représenté au XVIII^e siècle, en un siècle qui semble, selon l'expression de Didier Masseau, « hanté » par la question éducative », « La hantise éducative dans *Adèle et Théodore* de Madame de Genlis », in *Roman de formation, Roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, op. cit., p. 12.

figure de l'enfant le jeune héros dont il retrace le parcours¹¹⁷. Semblablement, Gilbert Bosetti a montré combien l'enfant était un motif décisif de la narration italienne contemporaine, son corpus d'étude couvre une période allant de 1920 à 1968¹¹⁸. Enfin, W. Tasker Witham postule que le tournant plus sérieux réservé au traitement de l'adolescence qui s'observe dans le roman américain à partir des années 1920 et la rupture avec la « *genteel tradition* » passe par une réévaluation de la figure de l'enfant¹¹⁹. Même quand l'adolescence est l'objet principal de l'œuvre et que l'enfance est rapidement passée en revue, le récit demeure la plupart du temps lié à l'idée du parcours, et à la nécessité de déployer narrativement cette progression sur plusieurs années. Comme le dit bien l'anglais, qui parle parfois de « *coming-of-age novel* », il s'agit de mener à bien une transformation. Il est rare que les récits d'adolescence se cantonnent à une brève période temporelle.

Pour conclure à une permanence de l'amplitude temporelle, élément essentiel de la poétique du *Bildungsroman* dont les récits d'adolescence conservent, au XX^e siècle, de nombreuses traces, on convoquera à nouveau la réflexion de W. Tasker Witham. Dans la conclusion de son ouvrage, il réitère le constat que l'on a déjà évoqué — dans les années 1940/1950, certains romans réduisent significativement la trame temporelle sur laquelle est structurée le récit — tout en le relativisant immédiatement après, afin de faire nettement saillir son caractère exceptionnel.

Pendant les années 1940-1950, la majorité des romans, naturalistes ou autres, étaient susceptibles de concentrer leur intrigue sur une période de temps plus courte, allant d'un jour ou deux à quelques mois au maximum. Pour autant, la chronique longue en un ou deux volumes n'était en aucun cas passée de mode. *Boston Adventure*, roman de Jean Stafford publié en 1944 couvre huit ou neuf ans dans la vie de Sonia Marburg. *À l'Est d'Eden* (1952) de John Steinbeck retrace l'histoire de la famille Trask sur deux générations, de 1862 à 1918 ; et William Faulkner

¹¹⁷ Guillemette Tison, *Une Mosaïque d'enfants, l'enfant et l'adolescent dans le roman français (1876-1890)*, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 1998. Voir notamment le premier chapitre « La place de l'enfant dans l'intrigue » : « Un certain nombre de romans font à l'enfant une place bien particulière : le protagoniste est un adulte, mais une partie du récit raconte l'enfance de ce personnage. Ou bien le héros enfantin du début du roman fait ensuite place à un adulte, ou bien l'enfance est rappelée dans un retour en arrière qui intervient souvent au chapitre deux, après un début qui nous a familiarisés avec le héros adulte », p. 34.

¹¹⁸ Gilbert Bosetti, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, op. cit.

¹¹⁹ Sous l'influence de la littérature anglaise ainsi que du naturalisme à la française, la fiction américaine se penche sur la représentation des séquelles laissées chez l'adulte en devenir si l'enfant a été maltraité. En conséquence, la figure de l'enfant devient l'objet d'un intérêt accru, que ce soit de la part des pédagogues ou des littéraires. Voir *The Adolescent in the American Novel (1920-1960)*, op. cit., p. 13.

a fait le récit, en trois volumes (*Le Hameau*, 1940 ; *La Ville*, 1957 ; *Le Domaine*, 1959), des aventures des Snopes sur deux générations¹²⁰.

La brièveté temporelle adoptée par certains romans des années 1940-1950 semble donc un phénomène isolé et ne peut en aucun cas faire l'objet d'une systématisation. Par ailleurs, la remarque de W. Tasker Witham souligne un autre point intéressant ; la persistance du temps long est étroitement liée à la continuation d'un modèle formel bien particulier, le format long, sérié, en plusieurs volumes.

A.2. *Formats longs, architectures complexes*

Si la courte période de temps qui constitue le canevas de quelques romans des années 1940-1950 est une exception, il en va différemment du format long, en l'occurrence « la chronique longue en un ou deux volumes ». *A priori* peu séduisante, cette physionomie du texte qui évoque à des oreilles françaises — et américaines aussi, semble-t-il, puisque le critique prend la peine de parer à toute attitude de rejet ; non la « chronique longue en un ou deux volumes » n'est pas « *a thing of the past* » — une forme littéraire datée, comme celle des fresques générationnelles ou des *sagas* familiales telles qu'en comptent les romans-fleuves de l'entre-deux guerres, ou une catégorie plus journalistique (« la chronique ») que littéraire, est au contraire vue comme un format de texte pérenne pour accueillir le récit de l'adolescence d'un personnage. La remarque de W. Tasker Witham mérite d'être élargie car elle résonne au-delà du contexte de son analyse (*The Adolescent in the American Novel 1920-1960*) ; la physionomie des œuvres qui font le récit de l'adolescence est très souvent complexe, d'une longueur conséquente, échafaudée en plusieurs livres et déployée en plusieurs volumes de même qu'elles se sont pour la plupart constituées comme des fresques sur plusieurs années. La structure arborescente, élaborée et foisonnante apparaît alors, assez logiquement, comme le signe visible d'une trame temporelle d'envergure.

A.2.1. *Le monument Wilhelm Meister*

Déjà le *Bildungsroman* dans sa forme canonique imposait au roman le gigantisme pour embrasser les nombreuses années de jeunesse de son personnage et son patient apprentissage

¹²⁰ W. Tasker Witham, *The Adolescent in the American Novel (1920-1960)*, *op. cit.*, p. 262. Nous traduisons.

de la vie. L'œuvre de Goethe est monumentale si on la prend dans son ensemble puisque *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* compte plus de sept cent pages, divisées en sept livres, et qu'il est en outre suivi d'un second volume, *Les Années de voyage de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821), non moins monumental. On pourrait également ajouter *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*), manuscrit découvert en 1910 qui constitue la première version du futur grand roman et compte six livres, auxquels Goethe avait pour projet d'ajouter six autres¹²¹. Non moins monumentale que les proportions de l'œuvre, sa genèse est un labeur d'endurance ; vingt ans séparent la rédaction du premier manuscrit des *Années d'apprentissage*, et trente ans s'ajoutent encore avant que les *Années de voyage* ne mettent un point final au parcours du jeune Wilhelm. Si le roman de Goethe est le prototype du roman de formation, il nous semble intéressant de dire que cette exemplarité — que l'on fait habituellement porter sur des aspects de poétique du récit — doit aussi se penser en termes de dimensionnement et d'architecture de l'œuvre. Le *Wilhelm Meister*, comme après lui d'autres romans de formation, associe un format-type à l'œuvre de parcours et indexe le traitement thématique de la jeunesse sur une structuration du texte comme échafaudage progressif, chapitre après chapitre, livre après livre, volume après volume. « La taille des romans¹²² », si elle peut à première vue avoir l'air d'un critère sans importance, nous paraît au contraire déterminante en ce qui concerne les récits de l'adolescence. Aussi la remarque de W. Tasker Witham qui, à deux siècles de distance du roman de Goethe signale l'importance du format long en plusieurs volumes, n'est pas anodine. Les aventures des Snopes, fresque romanesque de plus de mille pages (dans l'édition « Quarto » de Gallimard) ou les deux générations d'*East of Eden* (six cent quarante pages en édition Penguin Classics) font écho, au cœur du XX^e siècle, à une tradition littéraire ancienne d'association entre les aventures d'un personnage jeune et l'amplitude du texte. Dans *East of Eden*, l'histoire de la famille Trask est liée à celle d'une autre, les Hamilton. Le roman, qui contient 4 parties, retrace les entremêlements entre ces deux familles et leurs évolutions propres. Dans chacune, la jeunesse d'un ou de plusieurs personnages est évoquée et un motif se répète à plusieurs occasions (celui de la rivalité entre deux frères). Dans la première partie, le roman se concentre sur les personnages à l'origine

¹²¹ Voir la préface que Bernard Lortholary rédige au *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 1999, p. 15.

¹²² Référence au collectif récemment publié par Tiphaine Samoyault et Alexandre Geffen, qui s'interroge sur la propension du genre romanesque à la démesure, dans une perspective historique large, des romans du Graal au roman contemporain. *La Taille des romans*, T. Samoyault et A. Geffen, (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2013.

des générations suivantes, Samuel Hamilton et Cyrus Trask. Dans la deuxième partie, la jeunesse des deux fils de Cyrus Trask, Adam et Charles, est au cœur du récit. Dans la quatrième, qui est la plus connue car Elia Kazan l'a adaptée au cinéma¹²³, les deux frères Aaron et Caleb se déchirent, ce sont les fils d'Adam.

Ces sommes soulignent que le personnage adolescent est enclin à apparaître dans des *sagas* familiales, ou des fresques générationnelles. Il ne nous semble pas inutile, à ce titre, de souligner que le récit de l'adolescence apparaît très souvent, au cours du XIX^e, puis du XX^e siècle, au cœur de ce type de récits-fleuves à l'architecture pour le moins élaborée.

A.2.2. L'adolescence perdue dans les œuvres-cathédrales

À plusieurs égards, et bien que cela n'ait été qu'incidemment souligné par la critique, il existe un rapport étroit, et symbolique, entre l'adolescence — comme période mais aussi en tant qu'incarnation dans un personnage-type — et les « romans-monde¹²⁴ », cycles romanesques, fresques générationnelle et autres œuvres à l'architecture monumentale. S'il est peu surprenant que la période adolescente figure, comme d'autres, dans des œuvres qui parcourent des générations entières, il est en revanche notable que l'adolescence, plus que tout autre âge, ne tient pas qu'une place logique dans le fil narratif, mais entretient avec toute l'œuvre un rapport symbolique et *meta*-textuel. En lien avec la vision de l'adolescence comme âge de la germination, du devenir perpétuel, de la vitalité — parfois effrayante — telle que le XIX^e siècle l'a bâtie et que le XX^e siècle la prolonge, le personnage adolescent, qui occupe une place centrale dans ce type d'œuvres à l'architecture complexe, en symbolise l'engendrement, en supporte la structure lourde, en constitue la genèse autant qu'il en contient les possibilités de déploiement futures. « L'itinéraire adolescent [lie] les traces du passé pour écrire la marche de l'avenir¹²⁵ ».

Il faut d'abord souligner que l'adolescent est un personnage privilégié de ce type de récits. Ainsi, si W. Tasker Witham souligne qu'est fréquente, au XX^e siècle, la représentation de l'adolescent dans le cadre d'une *saga* familiale qui s'étend parfois sur plusieurs

¹²³ *East of Eden* est le premier film d'Elia Kazan, paru en 1955. Il a reçu le Golden Globe du Meilleur film dramatique en 1956. James Dean y incarne Caleb et l'acteur joue également un adolescent la même année dans le film de Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (*La fureur de vivre*).

¹²⁴ Tiphaine Samoyault, « La reprise (note sur l'idée de roman-monde) », in *Romantisme*, Armand Colin, n° 136, 2007/2, pp. 95-104.

¹²⁵ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/Vincennes, XYZ éditeur / Presses Universitaires de Vincennes, « Documents », 2003, p. 14.

générations, un tel constat peut sans mal faire l'objet d'un élargissement — au-delà du XX^e siècle américain —, voire d'une systématisation tant il est vrai que cette forme romanesque spécifique a accueilli, comme le roman de formation, le récit de l'âge adolescent. Dès le XIX^e siècle, déjà, l'exactitude de ce constat se vérifie, dans des œuvres au succès retentissant comme *Little Women (Les Quatre Filles du docteur March)* publié en deux volumes, le premier en 1868, le second en 1869 — que Sarah Graham établit d'ailleurs comme archétype du *Bildungsroman* américain — ou encore, plus tard, avec la trilogie *Growth* de Booth Tarkington, publiée entre 1915 et 1925 et dont le deuxième tome, *The Magnificent Ambersons* (1918) est le plus connu. En France, au XIX^e siècle, les grandes fresques générationnelles que sont les cycles romanesques comme *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac ou *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola comptent des personnages essentiels d'adolescents ou du moins, s'ils ne sont pas désignés ainsi, de jeunes hommes et de jeunes femmes en devenir. Dans un récent travail de recherche, Véronique Cnockaert a mis en avant l'importance — à la fois structurelle et poétique — des personnages adolescents du cycle *Rougon-Macquart*. Ses propos illustrent le lien symbiotique qui existe entre les adolescents et l'entreprise de l'œuvre ; par leur énergie, ils en sont un moteur, et la structure mouvante, en perpétuel devenir, du cycle romanesque, rappelle le mouvement de l'adolescence, une germination vigoureuse, mais aussi hésitante.

Mode opératoire de l'œuvre zolienne, la marche — toujours inquiète, souvent tâtonnante, parfois régressive — est en parfaite adéquation avec le mouvement de l'adolescence : l'adolescence, comme le roman naturaliste, progresse « pas à pas » vers une vérité dans une continue analyse¹²⁶.

Autres fresques familiales, autres œuvres aux architectures spectaculaires, les romans-fleuves, qui fleurissent en France pendant l'entre-deux guerres notamment, consacrent une part très importante de leur échafaudage chronologique à l'âge adolescent. Certains, comme *Les Thibault* (1881-1958) de Roger Martin du Gard, sont même principalement bâtis autour du personnage adolescent de la famille (ici, Jacques Thibault), dont les faits et gestes constituent le principal moteur narratif de l'œuvre, marquée par la « prégnance du schéma de l'apprentissage¹²⁷ », comme le souligne Aude Leblond dans sa thèse. Le travail de la chercheuse ne manque pas de mettre en avant, à plusieurs reprises, l'importance capitale du

¹²⁶ *Ibid*, p. 19.

¹²⁷ Aude Leblond, *Poétique du roman-fleuve de Jean-Christophe à Maumort*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 357. [En ligne] : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00714342/document>, consulté le 01 Mars 2020.

personnage adolescent et du « moment de l'adolescence¹²⁸ », dans cette œuvre et dans d'autres. Dans le *Jean-Christophe* de Romain Rolland (1904-1912), œuvre en dix livres dont le troisième est intitulé « L'Adolescent », le noyau dur du roman est précisément l'histoire de l'adolescent. Ainsi le souligne Albert Thibaudet.

À la différence de ce qui a lieu d'ordinaire, le chef-d'œuvre du livre, sa partie centrale et solide, c'est l'histoire de l'adolescent, c'est la vie de l'intelligence et des sens étudiée avec une minutie divinatrice, en fonction très précise de l'adolescence. On dirait que, dans cette histoire d'un musicien, Romain Rolland aborde le roman avec une nature de musicien, une nature qui ne s'arrête pas en tableaux, mais sympathise avec un mouvement, ne s'éprouve vivante que dans la fluidité pure, dans l'acte de la succession, dans une croissance ardente et fiévreuse, une adolescence perpétuelle¹²⁹.

Si la forme sériée, en plusieurs volumes, est loin d'être systématique et tend à se raréfier au fil du XX^e siècle, quoique plusieurs exemples permettent de souligner ce qu'elle a de persistant, il demeure vrai, dans le champ du récit au XX^e siècle, que la narration de l'adolescence est recouverte par une autre histoire que la sienne propre, qui la dépasse. Elle s'insère par exemple, même hors du champ du roman-fleuve, dans des histoires de famille complexes dont l'élucidation des mystères et des subtilités occupe une place décisive dans le récit — c'est le cas par exemple dans le roman de Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), roman qui multiplie les intrigues secondaires et les points de vue et dont il serait difficile de dire qu'il s'agit d'un récit d'adolescence, bien que Bernard et Olivier, les personnages principaux, soient en effet des adolescents. On peut également citer l'exemple du *Giardino dei Finzi-Contini* de Giorgio Bassani (1962), chronique rétrospective des amitiés nouées, dans le Ferrare des années 1930, par plusieurs jeunes gens de la bourgeoisie juive et chronique historique à la fois puisque le roman évoque la montée du fascisme et de l'antisémitisme et la poussée progressive vers la Seconde Guerre mondiale. L'auteur a par ailleurs inclus l'œuvre dans un cycle romanesque beaucoup plus vaste, *Le Roman de Ferrare*, qui comprend quatre autres romans — parmi lesquels on compte *Gli occhiali d'oro* (1958) et *Dietro la porta* (1964) — ainsi que des nouvelles¹³⁰.

¹²⁸ *Ibid*, p. 330, à propos de l'importance de cette période dans le second volume de la *Chronique des Pasquier* (1933-1945) de Georges Duhamel.

¹²⁹ La remarque d'Albert Thibaudet figure à la page 14 de ses *Réflexions sur le roman*. C'est Aude Leblond qui le cite dans sa thèse (p. 67), et commente ainsi ses propos : « La prolifération du texte est donc liée à la maturité croissante du personnage (l'adolescence, au sens étymologique, c'est le moment où l'on grandit, et Christophe ne fait que grandir). Thibaudet livre ici le modèle d'une croissance organique de l'œuvre. ». On retrouve dans cette idée qui faisait déjà la matière de la réflexion de Véronique Cnockaert dans son travail sur les *Rougon-Macquart*.

¹³⁰ On renvoie ici à un article d'Anne-Rachel Hermetet, qui étudie en détail de cycle de Ferrare, « “Le roman de Ferrare” de Giorgio Bassani, Dire le “peu de chose que le cœur a su se rappeler », in *Études*, S.E.R.

Comme à la fois le *Giardino dei Finzii-Contini* et son inclusion dans le grand cycle romanesque du roman de Ferrare, la narration de la période adolescente peut être, souvent, noyée par l'établissement du contexte historique autour du ou des personnages, déployé avec une attention soutenue, et qui cache par son ampleur ou en tous les cas diminue la place réservée au récit de l'adolescence à proprement parler. On peut penser ici aux trois romans qu'étudie Claudia Bouliane dans son travail cité en introduction, qui repose chacun sur une conjointure entre itinéraire d'un personnage adolescent et peinture de l'entre-deux guerres en France : l'Armand Barbentane des *beaux quartiers* (1936) d'Aragon, le duo de normaliens Bernard Rosenthal/ Serge Plunivage dans *La Conspiration* (1938) de Paul Nizan et le Philippe Grésigne du *Sursis* (1945) de Sartre sont des personnages définis par leur engagement, leur volonté de s'insérer « dans la foule » parisienne bouillonnante de ces années avant d'être des adolescents, et ce sont leur mobilisation et leur révolte qui occupent l'essentiel du récit. On notera par ailleurs que deux de ces romans — celui d'Aragon et celui de Sartre — sont des pièces qui s'insèrent dans des cycles romanesques — *Le Monde réel* et *Les Chemins de la liberté* — et que les personnages adolescents sont, à l'échelle de l'œuvre considérée dans l'entièreté de ses volumes et de ses pages, perdus parmi une foule d'autres personnages, d'autres destins et d'autres histoires. Et que dire encore de *La Storia* (1974) d'Elsa Morante, fresque historique qui engloutit le récit de la jeunesse d'Antonio et de Giuseppe sous l'histoire de leur mère, et sous celle, massive, de la Seconde Guerre mondiale ?

Sans entrer plus avant dans cette ébauche d'itinéraire qui pourrait être élaborée de manière plus complexe — et on nous pardonnera sans doute toute impression de taxinomie simpliste, le but de ce volet que l'on achève ici ayant été d'établir une tendance à grands traits¹³¹ —, on notera pour conclure qu'à travers l'analyse des relations étroites entre le traitement de l'adolescence et certaines traditions romanesques s'établit une valeur cardinale, celle de la longueur, qu'elle touche à l'extension de la trame temporelle couverte par le récit ou la taille de ce récit. Qu'il s'insère dans des œuvres de cinq cents pages ou de mille, en un,

t. 406, n° 4, 2007, pp. 508-518. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2007-4-page-508.htm>. Consulté le 25 Septembre 2019.

¹³¹ Les exemples analysés sont ceux qui nous ont paru les plus intéressants et ne prétendent pas épuiser la réflexion sur une association entre le récit de l'adolescence et l'amplitude — du temps et du texte — qui est simplement suggérée ici. On aurait par exemple pu faire figurer une mention du Romantisme, et du « mal du siècle », courant dont le personnage phare est souvent un jeune homme, dont les déboires sont contenus dans des œuvres aux allures monumentales. L'analyse du *Bildungsroman* et des fresques familiales a le mérite d'inclure une tradition romanesque européenne aussi bien qu'américaine, ce qui est moins vrai du romantisme.

deux ou dix volumes, le récit de l'adolescence semble devoir être associé à un type de texte aux architectures complexes, ou du moins à des œuvres ambitieuses, à la physionomie expansive plutôt que ramassée. Aussi divers soient-ils dans leurs détails, les formats de ces romans convergent vers une même logique structurelle ; l'adolescence y est traitée comme fraction d'un tout, une partie parmi d'autres¹³² ; elle y est accueillie ponctuellement, tolérée un moment. Si l'on peut concevoir la légitimité de ce constat au cœur d'un XVIII^e et même d'un XIX^e pour lesquels l'adolescence et l'adolescent sont pratiquement des inconnus, un même constat est plus étonnant au XX^e siècle. La rareté des romans qui se limitent à la seule période adolescente est frappante. Même lorsque la période temporelle couverte par le récit se réduit, comme il arrive ponctuellement dans certains récits du XX^e siècle, l'autonomie narrative de cet âge semble contestée par son association systématique à une autre période de la vie — l'enfance, essentiellement — et par la nécessité de la clôture, autrement dit l'urgence de mener l'adolescence à son terme, en la représentant qui passe la main à l'âge adulte, comme dans la nouvelle de Jean-Paul Sartre, *L'Enfance d'un chef* (1939) — nous revenons un peu plus sur l'*excipit* de la nouvelle sartrienne. Foncièrement, l'adolescence fonctionne dans le récit selon un principe synecdotique d'inclusion, elle y est un îlot fragile, perdu dans une immensité.

C'est parce qu'elles inversent cette logique d'insularité que les œuvres choisies s'envisagent comme un tout cohérent à notre sens. Caractérisées par un format court et une temporalité ramassée, elles offrent à l'adolescence un redimensionnement radical, une physionomie qui autorise à faire du fragment un tout plutôt que de diluer le fragment dans un tout. Il s'agira dans le volet suivant de faire émerger cette physionomie nouvelle, propre à faire le récit de la seule période adolescente, telle qu'elle est portée par des œuvres originales, et ainsi de systématiser ce que certains critiques ont noté en passant, sans l'élargir.

¹³² À ce titre, il est utile de préciser que la conception de l'individu comme partie d'une totalité englobante — la société, l'Histoire, le Monde — est l'un des principes cardinaux du *Bildungsroman*. « [...] si le *Bildungsroman* nous apparaît aujourd'hui comme un moment essentiel de notre histoire, c'est qu'il a su représenter cette union [entre l'individuel et le collectif] avec une force de conviction, une limpidité et un optimisme qui resteront sans égal. Il n'abrite en effet aucun conflit entre individu et socialisation, entre autonomie et normalité, entre intériorité et objectivation. La formation d'un individu en tant que tel coïncide pleinement dans son intégration sociale en simple qualité de *partie d'un tout* », Franco Moretti, *Le roman de formation*, *op. cit.*, p. 36.

B. Physionomie des œuvres du « moment adolescent »

Mises côte à côte, les œuvres du corpus présentent — du point de vue de la forme — deux traits communs qui nous paraissent déterminants, *a fortiori* si on les envisage avec recul dans le grand champ littéraire qui vient d’être établi. Elles sont structurées autour d’une ligne de temps concise, voire fulgurante, et cette densité temporelle a pour corollaire direct un dimensionnement du texte : précieusement cisailés, les récits sont de peu de pages, d’une forme brève et d’une physionomie ramassée qui tient fermement en main le moment adolescent.

B.1. Trames temporelles restreintes

C’est autour d’un minuscule îlot de temps que sont structurées les trames temporelles de nos récits. De la concision à l’extrême concision, aucune d’entre elles — à une exception près — n’excèdent un an. Notre corpus récuse l’accumulation des ans comme architecture d’un récit dans lequel l’adolescence émergerait au milieu d’autres temps en cherchant sa place. Plusieurs romans valorisent ce temps court, soit en affichant très nettement dès les premières lignes la durée de l’intrigue, comme un conditionnement du récit et un avertissement au lecteur, soit en ressassant tout au long du récit qu’il ne reste « plus que » quelques jours, quelques semaines, soit en refusant tout net toute forme d’expansion, y compris celle du temps¹³³. Qu’elle soit revendiquée ou non, cette physionomie râblée de la trame temporelle est une nouveauté dans le récit de l’adolescence, et l’une des lignes de force de notre corpus. Guillemette Tison, dans son étude déjà citée, qualifiait de visionnaire un roman très méconnu de la fin de XIX^e siècle — *Le P’tit*, de Jean Ajalbert (1888) qui présente six mois dans la vie d’un adolescent de quinze ans —, en notant que « cette concentration temporelle était promise à une grande fortune au XX^e siècle¹³⁴ ». Guillemette Tison n’établit pas spécifiquement de lien entre la concision temporelle — dont on sait qu’elle a été un modèle porté aux nues par la révolution romanesque du début du siècle, puis largement

¹³³ C’est notamment vrai des récits à la première personne comme *The Catcher* ou *Less Than Zero*, dont les *incipit* catégoriques refusent, en même temps que l’expansion temporelle, de prêter trop le flan à la confession et au dévoilement de soi. Nous y revenons plus loin dans le chapitre.

¹³⁴ Guillemette Tison, *Une mosaïque d’enfants*, *op. cit.*, p. 343.

éprouvé au cours de tout le XX^e — et le motif de l'adolescence. C'est précisément ce lien là que notre corpus établit de manière consubstantielle.

B.1.1. L'adolescence en quelques jours

Le paradigme temporel d'élection dans notre corpus est la poignée de jours, ou de semaines. À l'exception du *Diable au corps* de Raymond Radiguet — nous y reviendrons — aucun d'entre nos récits n'excèdent la limite plus qu'humble d'une année. Deux d'entre eux poussent très loin la logique de restriction et semblent réclamer, par leur fulgurance, que soit prise en considération la nouvelle proposition d'esthétique temporelle qu'avance à notre sens la fiction de l'adolescence au XX^e siècle : *The Member of the Wedding* et *The Catcher in the Rye* se déroulent, l'un sur quatre jours, l'autre sur trois.

En trois / quatre jours de temps

Le roman de Carson McCullers, *The Member of the Wedding / Frankie Addams* donne à voir l'adolescence de Frankie Addams en l'évoquant à travers l'impatience de la toute jeune fille à l'approche du mariage de son frère. Comme elle s'ennuie à périr dans sa petite ville du Sud des États-Unis, elle projette de s'en échapper, et de suivre les mariés dans leur voyage de noces, puis dans une vie nomade faite de voyages et d'aventures. Cet événement devra mettre un terme à son mal-être et à son irascibilité. L'intrigue est entièrement structurée autour du mariage, point d'aboutissement vers lequel tout converge et autour duquel s'élabore la tension romanesque. L'œuvre est bâtie en trois parties, chacune correspondant à une journée en rapport avec le mariage. La première partie coïncide avec le « dernier vendredi du mois d'août » [« *last Friday of August*¹³⁵ »], bientôt désigné comme « ce matin du mois d'août » [« *that August morning*¹³⁶ »], jour où le frère de Frankie, Jarvis, et sa future femme, Janice, viennent annoncer à la famille leur intention de se marier. La deuxième partie correspond, comme cela est mentionné dès la première ligne, à « la journée qui précéd[e] le mariage » [« *the day before the wedding*¹³⁷ »]. Dans la dernière partie, enfin, arrive le jour du mariage. Le roman de Salinger, *The Catcher in the Rye*, quant à lui, présente l'adolescence d'Holden Caulfield à travers le récit de ses trois jours d'errance dans New York. Quelques jours avant les vacances de Noël, Holden est renvoyé de son lycée après avoir échoué aux

¹³⁵ *Frankie Addams*, p. 8 ; *The Member*, p. 461.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 24 ; *Ibid.*, p. 473.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 67 ; *Ibid.*, p. 502.

examens. Au lieu d'attendre jusqu'au mercredi, jour où les élèves rentrent chez eux pour les vacances — Holden est pensionnaire à Pencey —, il décide de quitter le lycée, et de se « [laisser] vivre » [« *take it easy*¹³⁸ »] en prenant une chambre d'hôtel dans la ville. Le mercredi arrivé, il rentrera chez lui, ses parents ayant eu d'ici là le temps de recevoir la lettre du principal leur notifiant le renvoi de leur fils et de « digér[er] la nouvelle » [« *digest it*¹³⁹ »]. Trois jours suffisent à narrer ces deux adolescences, sans que rien de toute la complexité ni de la richesse de cet âge ne soit sacrifié à la brièveté de la trame temporelle. Au contraire, cette concision fait que les récits gagnent en intensité ; devant l'impatience de Frankie et l'angoisse d'Holden à l'idée de rentrer chez lui et de se confronter à ses parents, les journées sont endurées avec autant de passion que de tension. Dans cette crispation, l'adolescence se déploie en puissance, à défaut de s'étendre dans le temps. Nous reviendrons longuement sur ce point dans la troisième partie, en mettant en avant l'importance de « l'instant » comme saisie puissante de la ponctualité temporelle.

En finir avec « all that David Copperfield kind of crap » [« Toutes ces conneries à la David Copperfield¹⁴⁰ »]

Sans se contenter de l'illustrer par la physionomie de leurs intrigues, les deux romans *en appellent* encore à la concision temporelle comme à une nécessité d'ordre poétique, l'un de manière discrète comme on ferait une suggestion, l'autre avec éclat, comme on invective, en refusant la possibilité du temps long comme principe narratif — et structurel. Si l'essentiel du roman de Carson McCullers tient en trois jours et si ce minuscule îlot de temps contient à n'en pas douter le cœur ardent de l'intrigue et du récit de l'adolescence de Frankie, on ne peut cependant se dispenser de dire que dans les dernières pages, plusieurs semaines ont passé, Frankie a un an de plus. Un *gap* temporel sépare la journée du mariage de la dernière scène du roman. Ce constat, s'il allonge le laps de temps *effectif* sur lequel se déroule l'intrigue de bout en bout, ne remet pas en question la valorisation d'une trame temporelle courte et le refus d'inscrire le récit dans la longueur. Quel est le statut de ce fragment temporel ? D'abord, ces quelques semaines tiennent dans la narration une place insignifiante en comparaison des trois journées liées au mariage ; sept pages seulement leur sont consacrées, dont la moitié évoquent les événements immédiatement consécutifs au temps du mariage. D'autre part, cette avancée dans le temps n'altère en rien la prégnance d'un régime

¹³⁸ *L'attrape-cœurs*, p. 66 ; *The Catcher*, p.54.

¹³⁹ *L'attrape-cœurs*, p. 67 ; *The Catcher*, p.54.

¹⁴⁰ *The Catcher*, p. 1 ; *L'attrape-cœurs*, p. 9.

de temporalité dominé par l'immédiateté et une perception du temps au jour le jour. Bien que les semaines franchies fassent avancer Frankie en âge — elle avait douze ans au début, elle en a maintenant treize —, bien que des événements décisifs s'y déroulent — la mort de son cousin, John Henry West ; l'emprisonnement de Honey, le frère de Bérénice ; un déménagement, et la rencontre d'une nouvelle amie, Mary Littlejohn —, ce saut dans le temps n'a pas rendu Frankie plus mature. Dans l'écart entre sa fugue après l'échec du mariage et cette dernière scène dans laquelle elle attend fiévreusement la venue de Mary, aucune progression n'est à constater¹⁴¹. Mary Littlejohn a supplanté le mariage, Frankie a remplacé une passion démesurée par une autre, les lubies de tour du monde persistent. Comme elle attendait avec impatience le jour du mariage, Frankie attend son amie, suspendue à l'imminence de ce moment, tremblant de délice lorsque la sonnette l'annonce —« *But the sentence was left unfinished for the hush was shattered when, with an instant shock of happiness, she heard the ringing of the bell* » ; [« [...] elle laissa sa phrase inachevée, car le silence venait de voler en éclats, et c'est avec un soudain tremblement de bonheur qu'elle entendit le timbre de la sonnette¹⁴² »]. Ces mots sont les derniers du roman. Rien ne saurait donc arracher Frankie à l'épaisseur du présent et à l'impatience de l'instant. L'allongement de la trame temporelle n'a pas pour corollaire une maturation du personnage adolescent ni un élargissement de la perspective sur les faits, qui demeure de courte distance. Dans le roman de Salinger, il est inutile d'attendre la fin de l'œuvre pour constater le refus de la longueur. D'emblée, dans un *incipit* aussi célèbre que le roman et son héros, ce principe narratif se voit violemment récusé.

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied 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 Christmas¹⁴³ ...

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 défilier ma complète

¹⁴¹ Ce point de vue peut paraître péremptoire, mais cette lecture du dénouement comme impossible clôture est celle que nous proposerons pour toutes les œuvres, ou presque. La question est déclinée de manière plus précise à la fois dans la deuxième partie, en lien avec l'étude de la temporalité du suspense, et dans la dernière, en lien avec une permanence du présent.

¹⁴² *The Member*, p. 605 ; *Frankie Addams*, p. 223.

¹⁴³ *The Catcher*, p. 1. Nous soulignons.

autobiographie. Je veux juste vous raconter ce truc de dingue qui m'est arrivé l'année dernière vers la Noël¹⁴⁴...

Dans ce passage, le rejet de l'emphase et de l'amplitude narrative ne constitue rien de moins que « *the truth* », le seul rapport de transparence véritable entre le lecteur et le personnage, et le seul modèle de récit viable, qui vaille « vraiment » la peine d'être raconté. À l'amplitude temporelle qu'implique the « *whole autobiography* », et qui va de pair avec un mouvement narratif de plongée, d'immersion dans la complexité d'une histoire longue (« *going into it* »), s'oppose la restriction des faits qui seront narrés (« *I'll just tell you* »), dont l'ambition paraît *a priori* bien limitée (« *this madman stuff* »). Le redimensionnement de la fresque autobiographique amoncelant les époques à une ponctualité temporelle (le « truc de dingue » s'avèrera être trois jours d'errance avant les vacances de Noël) est asséné comme injonction poétique. Elle suppose en effet de renoncer à un modèle romanesque, celui du *Bildungsroman*, sans surprise, dont l'œuvre de Dickens au titre pour le moins évocateur de longueur (*The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger*, 1850) est l'un des grands représentants. Le récit de l'adolescence tel que l'entend Salinger n'est pas un roman de formation de longue haleine, le vieux modèle anglais est récusé. Ce pied de nez nous fait songer à une remarque de Kenneth Millard, dans son ouvrage sur le genre du *coming-of-age novel* à l'heure contemporaine. Pour établir la filiation entre cette veine romanesque typiquement américaine par rapport à la tradition du *Bildungsroman*, il compare la jeune Amérique émergente à un adolescent rejetant ses parents :

L'Amérique est pareille à cet adolescent rebelle qui tolère mal l'autorité de ses parents Européens, et aspire à jouer son propre rôle, fondé sur un ensemble de valeurs et de priorités différents¹⁴⁵.

À l'échelle de la littérature, c'est le rejet d'une tradition qui s'établit ici comme condition d'émergence d'un nouveau type de récit, que nous appelons récit du « moment adolescent ». La puissance de l'injonction à une nouveauté formelle est renforcée par les conditions d'énonciation — récit à la première personne, prise à parti du lecteur, effet d'oralité, rétrospection de courte vue — qui appuient l'importance d'un régime du moment

¹⁴⁴ *L'attrape-cœurs*, p. 9.

¹⁴⁵ Kenneth Millard, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, *op. cit.*, p. 5. Nous traduisons. Cette remarque est faite dans le cadre d'une analogie entre le mythe national américain — vision utopiste d'une nation innocente dont l'émergence serait liée à un combat pour rompre avec le vieil ordre mondial tel que l'incarne notamment l'Europe — et la période de l'adolescence.

présent — « *If you really want to hear about it* » — et un rejet de ce qui suppose d'aller chercher trop loin dans le passé.

Publiés l'un en 1946, l'autre en 1951, ces deux romans américains vérifient on ne peut mieux l'affirmation de W. Tasker Witham selon laquelle les années 1940-1950 voient l'émergence de narrations à la trame temporelle réduite. Quoi que les quelques jours à peine soient un schéma temporel exceptionnel, cette fulgurance est révélatrice de toute une tendance dans le récit de l'adolescence, qui se vérifie ailleurs que dans le roman américain et en amont ainsi qu'en aval des années 1940-1950.

B.1.2. L'adolescence en quelques mois

Si elle excède largement trois jours dans la plupart des cas, la trame temporelle des romans de notre corpus n'en demeure pas moins très brève. Pour la majeure partie d'entre elles, elle se compte en mois. Selon les cas, ce schéma épouse les contours des vacances, *break* que tous les personnages sont susceptibles de connaître puisqu'ils sont lycéens ou étudiants, ou au contraire ceux d'une saison scolaire, entière ou partielle. Il est rare que les deux saisons se succèdent dans un même roman. Au contraire, la fin de l'une signifiant le retour de l'autre, le récit de l'adolescence est contenu dans les limites en-deçà de cette imminence, et se prolonge rarement au-delà.

La parenthèse estivale

Le temps de l'intrigue peut être déterminé : un mois environ, du 15 ou du 20 août au 20 septembre¹⁴⁶.

En 1923 paraît en France un roman de Colette, *Le Blé en herbe*, dont la publication avait déjà commencé entre le 29 juillet 1922 et le 31 mars 1923 sous forme de feuilleton, chacun des quinze premiers chapitres ayant été publiés dans *Le Matin*¹⁴⁷. Premier roman que Colette signe de son seul nom, il narre les adolescences jumelles de Philippe et de Vinca,

¹⁴⁶ Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau, « Notice » du *Blé en Herbe*, in Colette, *Œuvres*, II *op. cit.*, p. 1704.

¹⁴⁷ Au moment de la publication des chapitres du *Blé en herbe* dans *Le Matin*, Colette en est la directrice littéraire. Parvenue à ce poste par le biais d'Henry de Jouvenel, rédacteur en chef avec lequel elle s'est mariée en 1912, Colette l'occupe depuis 1919, et jusqu'à sa séparation d'avec Jouvenel, en 1923. Elle supervise la rubrique des « Mille et un matins », dans laquelle sont publiés des petits contes littéraires. Bien que *Le Blé en herbe* ait été conçu comme un roman, Colette le détaille par chapitre pour le publier dans les « Mille et un matins ». Chaque chapitre reçoit un titre. À la demande de Jean Sapène, qui dirige le journal, la publication du *Blé* est amputée de son dernier chapitre, dans lequel Phil et Vinca commettent l'acte de chair. Pour une lecture détaillée de la genèse du roman, nous renvoyons à la préface que rédige Pichois dans l'édition qui est la nôtre.

deux parisiens en vacances, comme tous les ans, dans une villa de Normandie. L'intrigue est ramassée sur cette parenthèse estivale et constamment menacée par le retour à Paris, en septembre, pour la rentrée. Le peu de temps dont disposent les personnages pour vivre leurs vacances — et le récit pour se déployer —, est régulièrement rappelé au cours du roman. Ainsi, la date précise du départ est un sujet de préoccupation qui revient fréquemment dans les discussions entre les personnages. Le chapitre 3 s'ouvre sur cet échange entre Phil et Vinca.

- Les vacances, à présent, c'est l'affaire d'un mois et demi, quoi !
- Un mois, dit Vinca. Tu sais bien que je serai le vingt septembre à Paris¹⁴⁸.

Au chapitre V, Phil pense en lui-même, à plusieurs reprises : « Encore quelques jours, trois semaines¹⁴⁹ ». À nouveau, au début du chapitre 14, le sujet revient dès les premières lignes. Cette fois la conversation se tient entre Phil et Mme Dalleray, autre personnage féminin du roman qui deviendra la première amante de l'adolescent bien qu'elle ait probablement quinze ans de plus que lui — son âge n'est pas précisé.

- Il est fixé, le jour de votre départ pour Paris ? demande Mme Dalleray.
- C'est toujours le 25 septembre que nous devons rentrer, répondit Philippe. Quelquefois, selon la place des dimanches dans le mois, notre départ tombe le 23 ou le 24, ou le 26. Mais ça ne varie guère plus de deux jours.
- Oui... En somme, vous partez dans une quinzaine. Dans une quinzaine, à cette heure-ci¹⁵⁰...

Déjà rétréci de moitié, le temps à disposition des personnages est plus que compté, d'autant que le récit s'accélère dans les derniers chapitres, comme le note Claude Pichois.

Les chapitres publiés dans *Le Matin* donnent l'impression que, malgré la date fixée pour l'inéluctable retour à Paris, le temps s'écoule lentement. Au contraire, la seconde partie, comme dans la meilleure tragédie classique, ramasse les événements — le départ de Mme Dalleray, la douleur de Phil, le dîner, le don de Vinca — en une après-midi et une soirée. L'écriture gagne en densité, en sobriété [...]¹⁵¹.

Le choix d'évoquer l'adolescence en un été, dans un roman à la physionomie ainsi ramassée et à l'économie narrative qui rappelle celle de « la tragédie classique », est frappant. Notons d'ailleurs que l'on retrouve dans la morphologie de cette seconde partie le paradigme

¹⁴⁸ *Le Blé en herbe*, p. 43.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

temporel des quelques jours [« une après-midi et une soirée »], dont nous parlions plus haut. « Le dénouement se produit en un court laps de temps, qui occupe un tiers du roman : une journée, une soirée, et le lendemain matin¹⁵² ». À peu de choses près, on retrouve dans le roman de Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter* le même principe de composition. Les trois parties qui composent le roman présentent un fort déséquilibre dans le traitement de la temporalité. Ainsi, alors que les deux premières se déroulent sur plusieurs mois — nous revenons plus précisément sur la structure de la trame temporelle du roman un peu plus tard dans la démonstration —, la dernière partie ramasse l'action sur une seule journée, comme dans *Le Blé en Herbe*.

Colette, pour qui l'adolescence n'est pas tout à fait une source d'inspiration nouvelle, a habitué son lecteur à un tout autre rythme dans le traitement de ce thème. La série des Claudine, commencée au tout début du siècle avec la parution, en 1900, de *Claudine à l'école*, figurait déjà une jeune adolescente de quinze ans, élève du cours supérieur préparant le brevet élémentaire¹⁵³. Ce premier tome entamait un cycle romanesque de longue haleine, sérié, qui voyait grandir et évoluer le personnage de Claudine, la suivant, volume après volume, dans ses aventures parisiennes (*Claudine à Paris*, 1901), l'accompagnant dans son mariage, le début et la fin de sa vie domestique (*Claudine en ménage*, 1902), pour la laisser finalement céder sa place à une autre héroïne, Annie (*Claudine s'en va*, 1903). Cette fresque de vie en rappelle d'autres, déjà évoquées, ces récits d'envergure qui couvrent des années de temps et aux côtés desquelles le cycle des *Claudine* s'insère sans mal. Aussi, la chronologie littéraire que Claude Pichois ajoute dans son appareil critique, en guise de prémices au *Blé en herbe* n'est-elle pas peu utile pour mesurer le *hiatus* qui sépare ce bref roman d'à peine cent cinquante pages, de tout juste un mois de temps, des sommes romanesques publiées en ce début de XX^e siècle, dans lesquelles des personnages adolescents sont noyés, qu'ils soient

¹⁵² Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau, « Notice » du *Blé en Herbe*, in *Colette, Œuvres*, II *op. cit.*, p. 1704.

¹⁵³ Pour Alain Roger, Claudine est l'une des premières incarnations littéraires de l'adolescente. Le premier volume de la série présente un personnage sans précédent, déstabilisant de modernité et d'insolence. « Le premier roman de Colette, *Claudine à l'école* (1900), nous offre [...] un témoignage émouvant, et, me semble-t-il, sans précédent. Comme Augustin Meaulnes, Claudine est au “cours supérieur” ; mais, tandis que, pour Alain-Fournier, l'adolescence forme un mélange de ferveur et de fureur post-romantiques, Colette nous décrit la sienne avec un humour littéralement inouï, où le patois bourguignon s'enrichit de l'argot des écoles, de sorte que l'on assiste, émerveillé, à la transformation d'une gamine des champs en adolescente des villes. [...] Cette catégorie nouvelle, l'insolence de l'adolescence, nous la retrouverons bientôt chez Proust avec Gilberte et surtout “la fameuse Albertine”, qui poursuit ses études au même “cours” que Gilberte », in « Naissance de l'adolescence. De l'âge ingrat à l'état de grâce », *art. cit.*, pp. 174-175.

déjà nés dans les œuvres, ou encore en gestation¹⁵⁴. En cette année 1923, *Le Blé en herbe* associe de manière aussi fulgurante que novatrice le récit de l'adolescence à une autre trame temporelle que celle de la longueur et à un autre régime narratif que celui de l'endurance. Or, la parenthèse estivale ne s'en tiendra ni à la côte Cancalaise, ni aux adolescences inquiètes de Phil et Vinca, ni même aux frontières de la France ; il est frappant de noter qu'elle se retrouve disséminée dans de nombreux romans à travers tout le XX^e siècle. À plusieurs égards, elle devient le paradigme temporel par excellence pour faire le récit du moment adolescent. Outre le roman de Colette, deux autres des romans de notre corpus datant tous deux des années 1940 se déroulent également sur ces quelques semaines d'été. Avant même la lecture du contenu, les titres annoncent déjà la place que tiendra la saison estivale dans ces œuvres. Premier roman de Truman Capote, écrit entre dix-neuf et vingt-neuf ans¹⁵⁵ et publié à titre posthume en 2006 aux États-Unis (traduit et paru en France la même année, aux éditions Grasset) après que le manuscrit a été retrouvé à l'occasion d'une vente aux enchères, *Summer Crossing* [*La Traversée de l'été*] suit les pérégrinations de Grady McNeil, une adolescente de dix-sept ans restée à Manhattan alors que ses parents sont en vacances en Europe. Explicite et programmatique, le titre précède une histoire qui non seulement se situe en été, mais encore le « traverse » et ce mouvement, enclos dans le titre, suffit à établir l'extension de l'intrigue¹⁵⁶. En 1944 paraît le roman d'Alberto Moravia, *Agostino*, qui narre l'adolescence du personnage éponyme, un adolescent de treize ans, en vacances au bord de la mer avec sa mère. Quoiqu'avec moins d'évidence, le titre du roman annonce comme celui de Capote dans quel cadre et selon quelle extension se développera l'intrigue ; derrière le titre *Agostino* il faut lire, en sous-implication, « agosto » [« août »], indication temporelle qui réfère à la fois au mois pendant lequel se déroule l'histoire, mais également au mois pendant lequel elle a été écrite par Moravia¹⁵⁷. L'avancée dans le siècle ne semble pas éroder la

¹⁵⁴ En 1904, Romain Rolland publie le premier tome de *Jean-Christophe*, en 1913, Proust commence la rédaction d'*À la recherche du temps perdu*, en 1920 Roger Martin du Gard commence la publication des *Thibault*.

¹⁵⁵ Du fait de l'histoire éditoriale un peu particulière de ce roman, la date de parution officielle est 2005. La rédaction est située, de manière assez approximative, dans les années 1940.

¹⁵⁶ Ce roman ne figure pas dans notre corpus d'étude premier mais il sera très régulièrement cité, car il présente de nombreux points communs avec les autres œuvres envisagées. La raison de ce choix tient à ce que nous avons tardivement découvert l'existence de *Summer Crossing*, dont l'histoire éditoriale est singulière, et que nous avons, en conséquence, manquée de temps pour mener une exploration approfondie de l'œuvre de Truman Capote, et des études critiques lui étant consacrées. Elles sont par ailleurs quasi inexistantes en ce qui concerne *Summer Crossing*. Les analyses que nous proposerons au cours de la thèse sont donc exclusivement fondées sur nos propres lectures, et se proposent d'amorcer une réflexion autour de ce roman encore méconnu.

¹⁵⁷ « J'ai écrit *Agostino* pendant le mois d'août de l'année 1942 ; le titre du roman vient du mois pendant lequel il a été écrit », propos de Moravia, in « *Breve Autobiografia letteraria* », *Romanzi e Racconti*, II, édition préfacée par Enzo Siciliano, Milan, Fabbri-Bompiani, Sonzogno, 1992, p. XXVIII. Nous traduisons.

prégnance de ce modèle temporel ; au contraire, il n'est pas rare de le retrouver dans des récits d'adolescence qui font date. Ainsi, le premier roman de Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, paru en 1954, évoque l'adolescence de Cécile, faite toute de plage, de chaleur et de corps désirant, alors que la jeune fille de dix-sept ans passe ses vacances d'été sur la côte d'Azur avec son père. En 1963, Sylvia Plath publie *The Bell Jar* [*La cloche de détresse*], son premier et unique roman, qui évoque la dépression nerveuse d'une adolescente de dix-neuf ans, Esther Greenwood. L'histoire commence en été, pendant les vacances, et se poursuit en automne jusqu'à la guérison de la jeune fille qui est internée dans un hôpital psychiatrique. Bien que la trame temporelle excède la seule parenthèse estivale et s'étire jusqu'à l'automne, elle tient pourtant en quelques mois seulement, six pour être exact¹⁵⁸. Enfin, en 1985, le premier roman de Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* [*Moins que zéro*] situe également les aventures de son héros adolescent, Clay, au cœur d'un *break* scolaire, bien qu'il ne soit pas estival¹⁵⁹. Comme dans le roman de Salinger, il s'agit des vacances de Noël ; Clay, qui étudie à la faculté du New-Hampshire, est de retour chez lui à Los Angeles pour un mois. Dans les premières lignes du roman, la durée exacte, très brève, de son séjour est clairement établie dans une phrase qui assemble, dans le plus grand souci de dépouillement, les conditions minimales nécessaires à l'émergence du récit et à la présentation du personnage :

*All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen for four months and people are afraid to merge*¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Le roman de Sylvia Plath est publié pour la première fois en Angleterre, en 1963, sous le pseudonyme de Victoria Lucas. La même année, alors qu'elle fait face à l'échec de son mariage avec le poète anglais Ted Hughes, à de graves problèmes financiers, et qu'elle élève seule ses deux enfants, Sylvia Plath se suicide. Elle a trente ans. Ce n'est qu'en 1971 que le roman est publié à titre posthume aux États-Unis, à la demande de Ted Hughes. Il rencontre immédiatement un immense succès. Nous renvoyons à la notice biographique que rédige Harold Bloom dans son guide de lecture sur l'ouvrage, *Sylvia Plath's The Bell Jar*, New York, Bloom's Literary Criticism, « Bloom's Guides », 2009, p. 10. Nous nous référons régulièrement au roman de Sylvia Plath comme à une œuvre d'un corpus périphérique, là encore, à laquelle d'autres s'ajoutent au fil de la réflexion. Dans *The Bell Jar*, la narration est menée depuis l'âge adulte, mais il est très difficile de le percevoir, puisque l'on ne trouve qu'une allusion, très brève, à ce dispositif. Au début du roman, Esther, regarde le trousseau (maquillage, étui à lunettes de soleil) dont lui a fait cadeau la rédaction du magazine de mode pour lequel elle travaille cet été, à New York. Survient alors une prolepse : « *I use the lipstick now and then, and last week I cut the plastic starfish off the sun-glasses case for the baby to play with* », *The Bell Jar*, Londres, faber and faber, 1963, pp. 3-4. « Je me sers du rouge à lèvres de temps en temps, et la semaine dernière, j'ai découpé l'étoile de mer en plastique de l'étui à lunettes pour que mon bébé puisse jouer avec », *La cloche de détresse* (1972), Michel Persitz (trad.), Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013, pp. 14-15. Hormis cette incursion dans un futur adulte, la seule, le récit ne se préoccupe que du moment adolescent.

¹⁵⁹ Situé, comme tous les romans de Bret Easton Ellis, en Californie, *Less Than Zero* se déroule à Beverly Hills. Même en hiver, il fait une chaleur étouffante, et la saison ressemble à s'y méprendre à l'été.

¹⁶⁰ Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, p. 2. Nous soulignons. Cette phrase au style dépouillé se situe à la fin du premier des 108 fragments qui se succèdent pour constituer le tissu textuel du roman de Bret Easton Ellis. Par sa sécheresse et son geste de synthèse « *come down to* », la phrase conclusive tranche avec l'énumération

La situation se résume à ceci : je suis un garçon qui rentre chez lui pour un mois, je viens de retrouver une fille que je n'ai pas vue depuis quatre mois, les gens ont peur de se perdre¹⁶¹.

Entre autres expansions, celle du temps est refusée. C'est en « un mois », et avant qu'il ne reparte dans le New-Hampshire, que le moment adolescent de Clay sera évoqué.

Saisons scolaires

Quand ils ne sont pas des mois de vacances, les quelques mois qui composent la trame de nos récits sont des mois scolaires. Il arrive alors que l'été meure juste au seuil du roman, pour laisser place au récit d'une saison d'école. C'est le cas dans *La disubbidienza* [*La désobéissance*] de Moravia, roman publié en 1948, quatre ans après *Agostino*, qui narre la révolte adolescente de Luca Mansi. Alors que s'ouvre le roman, Luca est dans le train, de retour de ses vacances à la mer, en route vers la prochaine rentrée scolaire. [« *Passate le vacanze nel solito luogo al mare, Luca tornò in città con la sensazione di non essere bene e si sarebbe presto ammalato*¹⁶² » ; « Lorsque Luca revint en ville, après avoir passé les vacances à l'endroit habituel, au bord de la mer, il avait la sensation de ne pas être bien et de couvrir une maladie¹⁶³ »]. Assez rapidement, l'intrigue délaisse le schème scolaire pour celui de la révolte, puis de la maladie. Pressentie dès les premières lignes, elle est bientôt déclarée par Luca, qui doit abandonner définitivement les cours qu'il négligeait déjà largement. Le cadre scolaire est ce qui permet de suivre la structure temporelle de l'intrigue, peu explicite autrement, dans une bonne partie du roman. Ainsi le récit débute comme on l'a dit à la fin de l'été et peu avant la reprise des cours, que Luca quitte définitivement en pleine année scolaire à la fin du chapitre XI — le roman comporte seize chapitres au total —. Au début du chapitre XII commence sa maladie, qui dure « trois mois¹⁶⁴ » et s'achève, au dernier chapitre,

qui se situe juste avant. La voix narratrice de Clay égrène par la négative tous les détails qui composent le décor de son arrivée à Los Angeles, et refuse de les prendre en considération. Rien d'autre ne compte que cette phrase, la première entendue en arrivant, celle qui ouvre le roman : « *People are afraid to merge on freeways in Los Angeles* » [« Les gens ont peur de se perdre sur les autoroutes de Los Angeles »]. Tout le reste est rejeté : « *Nothing else seems to matter. Not the fact that I'm eighteen and it's December and the ride on the plane had been rough [...]. Not the mud that had splattered the legs of my jeans, which felt kind of cold and loose, earlier that day at an airport in New Hampshire* » [« Plus rien ne semble important. Ni que j'aie dix-huit ans, que nous soyons en décembre et que le vol ait été plutôt pénible [...]. Ni la boue qui, plus tôt dans la journée, devant un aéroport du New-Hampshire, a éclaboussé le bas de mon jean, brusquement froid et collant »]. L'énumération continue sur plusieurs lignes. Dans cette anti-présentation de soi et dans le refus de la profusion à laquelle est préférée la sécheresse, cet *incipit* est assez similaire à celui de *The Catcher*. Nous aurons l'occasion de l'analyser plus en détail.

¹⁶¹ *Moins que zéro*, Brice Matthieussent (trad.), Paris, Robert Laffont, « 10/18 », 2010, p. 12.

¹⁶² Alberto Moravia, *La disubbidienza* [1948], in *Romanzi e Racconti*, op., cit, p. 81.

¹⁶³ Alberto Moravia, *La désobéissance*, Michel Arnaud (trad.), Paris, Denoël, « folio », 1949, p. 17.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

à la fin du mois de mars¹⁶⁵. En tout et pour tout, de la rentrée de septembre à la fin du mois de mars, l'intrigue de *La désobéissance* s'étend donc sur sept mois environ. C'est davantage que dans *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, premier roman d'Enrico Brizzi paru en 1994 en Italie et traduit en France en 1997 [*Jack Frusciante a largué le groupe*], dont l'intrigue se déroule sur « quatre mois¹⁶⁶ ». Dans le roman de Moravia, l'été finissant était situé au seuil du roman, il donnait le ton à une intrigue automnale. Au contraire dans celui d'Enrico Brizzi, l'été tient lieu de conclusion, il signe la fin de l'histoire d'amour entre Alex, héros dit « le mec Alex¹⁶⁷ » et Adélaïde, dite « Aïdi ». Alors que les cours finissent et que l'été commence, Aïdi part pour un an de séjour linguistique aux États-Unis. La trame temporelle du roman se déroule du début du printemps (mois de mars) au début de l'été (mois de juin) ; quatre mois qui épousent la fulgurance de l'histoire d'amour entre les personnages, avant leur séparation. La saison des amours qui naît avec le printemps, et qui conditionne l'émergence du récit [le premier chapitre du roman s'intitule « Ce dimanche après-midi pseudo-printanier¹⁶⁸ »] prend souvent le pas sur la saison d'école, et efface nettement le cadre scolaire, comme la maladie l'effaçait chez Moravia. Nous reviendrons plus tard sur cette éviction du temps scolaire dans notre corpus. D'autres romans italiens, proches de celui d'Enrico Brizzi, présentent eux aussi un schéma temporel bref, réduit à une parenthèse amoureuse. C'est le cas de *Boccalone, Storia vera piena di bugie*, publié en 1979 par Enrico Palandri, histoire d'amour entre le héros-narrateur, un étudiant de Bologne, et Anna. Si l'intrigue va du printemps 1977 à l'hiver 1978, elle est en fait essentiellement rassemblée sur un mois, « le beau mois de mai parfumé¹⁶⁹ », pendant lequel s'aiment Enrico et Anna (en fait « enrico » et « anna » puisqu'aucun prénom du roman ne comporte de majuscule). C'est également le cas de *Porci con le ali / Si les porcs avaient des ailes*, roman écrit par Lidia Ravera et Marco Lombardo Radice en 1976, dans lequel on suit les amours irrégulières entre Rocco et Antonia, de la rentrée au lycée

¹⁶⁵ « Le jour du départ arriva. Bien que l'air de cette fin de mars fût déjà chaud, sa mère qui devait l'accompagner au sanatorium l'emmitoufla de plusieurs chandails et d'un gros pardessus » [*La désobéissance*, p. 175.] Cette phrase se situe au début du chapitre XVI, le dernier du roman, alors que Luca part pour un séjour de convalescence dans un sanatorium de montagne.

¹⁶⁶ Enrico Brizzi, *Jack Frusciante a largué le groupe. Une grandiose histoire d'amour et de « rock paroissial »*, Nathalie Bauer (trad.), Paris, Seuil, 1997, p. 9. Cette page est la première du roman.

¹⁶⁷ Dans le texte en italien, Alex est désigné régulièrement par le narrateur comme « *il vecchio Alex* », ce qui ne renvoie pas à un commentaire sur l'âge, mais à une familiarité de langage en écho directe à celle que l'on trouve dans *The Catcher* : tous les personnages, ou presque, voient leur prénom précédé de l'adjectif « *old* ». Nous commentons ce point plus en détails, un peu plus loin dans la thèse.

¹⁶⁸ Enrico Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milan, Mondadori, « Oscar », 2016, p. 78. « *Quel pseudoprimaverile domenica pomeriggio* ».

¹⁶⁹ Enrico Palandri, *Boccalone, Storia vera piena di bugie*, Milano, Bompiani, « I grandi tascabili », 2017, p. 7. « *il bel maggio odoroso* ». Le roman d'Enrico Palandri n'ayant pas été traduit en français, nous proposerons, les fois où il sera révoqué, notre propre traduction.

Maraini jusqu'à la fin de l'année, et à « ces foutues vacances¹⁷⁰ » [*« queste cazzo di vacanze¹⁷¹ »*]. Les brèves histoires d'amour l'emportent donc souvent sur les longs mois d'école. Peu nombreux sont les récits qui parviennent au terme de l'année scolaire.

B.1.3. L'adolescence en quelques moments

Seuls deux romans de notre corpus principal se comptent en années et pourraient en cela contrevenir au principe structurel de restriction de la trame temporelle qui unit les autres récits autour d'une valorisation du temps court. On verra qu'il n'en n'est rien : si les récits s'étendent sur plusieurs années, les logiques narratives n'en demeurent pas moins guidées par une forme de hâte qui tend à restreindre l'essentiel de l'intrigue sur une durée assez courte, voire de la condenser sur quelques moments saillants en ignorant les potentiels du temps long.

Le Diable au corps de Raymond Radiguet est célèbre pour son *incipit* qui annonce avec provocation que l'intrigue aura pour cadre les quatre années de la première guerre mondiale : « Que déjà ceux qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons : quatre ans de grandes vacances¹⁷² ». L'histoire du narrateur (anonyme) s'ouvre avec « la déclaration de la guerre¹⁷³ » et se clôt dans le tintement des cloches de l'armistice¹⁷⁴. Quoiqu'il soit étendu, ce cadre temporel ne confère jamais une impression de durée et échappe, en quelque sorte, à sa propre longueur. La narration sait aussi bien s'attarder sur le récit détaillé de certains « épisode[s]¹⁷⁵ » choisis, comme celui de la folle sur le toit, qu'égrener les ans en trois mots. Ainsi, alors que tout le chapitre II est réservé à l'histoire de la bonne du couple Maréchaud, prise d'un accès de folie la veille du 14 juillet 1914, qui finit

¹⁷⁰ Rocco & Antonia, *Si les porcs avaient des ailes* [1976], Anne Staletti (trad.), Paris, Stock 2/Savelli, 1977, p. 270. Le choix de ne faire apparaître sur la couverture du roman que les prénoms des personnages-narrateurs (qui ont aussi une posture autoriale, puisqu'il s'agit d'un journal) fait écho à la présentation de l'édition originale, qui met les noms de Marco Lombardo Radice et Lidia Ravera entre crochets et sous les noms des personnages.

¹⁷¹ Rocco e Antonia [Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera], *Porci con le ali, Diario sessuo-politico di due adolescenti*, avec une nouvelle introduction de Lidia Ravera, Milan, Bompiani, « I Grandi Tascabili », 2013, p. 204.

¹⁷² *Le Diable*, p. 541.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ En réalité, le cadre temporel est même beaucoup plus long. Il commence en amont de la déclaration de guerre puisque le narrateur évoque très rapidement un épisode, celui du Dom Juan, datant « d'avant l'âge de douze ans », auquel il faut ajouter une année entière passée à la maison, puisque le personnage est retiré de l'école par ses parents. Par ailleurs, le récit se prolonge de quelques mois au-delà de l'armistice, puisqu'il va jusqu'en 1919.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 549.

par se suicider à la fin de la journée, et que ce triste spectacle auquel assistent le narrateur et son père est raconté avec force détails, trois ans sont condensés en une phrase au chapitre suivant [« Trois ans passèrent ainsi, sans autre amitié et sans autre espoir que les polissonneries du jeudi — avec les petites filles que les parents de mon ami nous fournissaient innocemment, invitant ensemble à goûter les amis de leur fils et les amies de leur fille —, menues faveurs que nous déroptions, et qu’elles nous dérobaient, sous prétexte de jeux à gages¹⁷⁶ »]. L’emphase et l’expansion du « jeudi » contrastent avec l’extrême restriction qui sert à évoquer le passage de plusieurs années. L’adolescence du narrateur est entièrement faite de moments comme « les polissonneries du jeudi » ou « la folle sur le toit », courts épisodes mis les uns à la suite des autres qui contrecarrent la longueur. Au chapitre IV, voilà que l’intrigue est déjà parvenue à un « dimanche d’avril 1917¹⁷⁷ », à peine dix pages après que le récit a été ouvert en 1914.

The Heart is a Lonely Hunter de Carson McCullers s’étend quant à lui sur plus d’une dizaine d’années si on considère la trame temporelle dans toute son extension, mais la narration opte, comme dans le roman de Radiguet, pour des choix d’efficacité qui s’assimilent à un refus du temps long¹⁷⁸. Ainsi, le roman est constitué de trois parties, divisées chacune en plusieurs sous-parties. Dans la première sous-partie, qui présente John Singer, le personnage principal muet, dix ans passent en une phrase. À la fin de cette première sous-partie, la situation initiale du roman est installée, l’été commence tout juste et le temps s’écoule désormais au rythme des mois, des journées, voire des heures. À partir de la deuxième sous-partie et jusqu’à la fin du roman, une année seulement se passera ; la troisième partie étant entièrement consacrée au récit d’une seule journée, le « 21 août 1939 » [« *August 21, 1939*¹⁷⁹ »]. À ces phénomènes de disproportions qui condensent l’essentiel de l’intrigue sur une trame temporelle relativement restreinte, il faut ajouter une particularité du roman de Carson McCullers, qui contribue à réduire encore le temps réservé au récit de l’adolescence à proprement parler. *The Heart is a Lonely Hunter* entrecroise comme un kaléidoscope la vie

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 551.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 552.

¹⁷⁸ Dans le court article qu’elle rédige pour le Bloom’s Guide sur *The Member of the Wedding*, Virginia Spencer Carr note que la structure du roman est très similaire à celle de *The Heart*. Tous deux sont divisés en trois parties et par ailleurs condensés autour d’un seul événement : le suicide de John Singer pour *The Heart* et le mariage du frère de Frankie pour *The Member*. Cette focalisation confère à *The Heart* une densité qui le rapproche de la trame temporelle excessivement courte de *The Member*, « le plus resserré dans le temps de tous les récits longs de Carson McCullers » ; « *the most compressed in time of all of McCullers’ long works* ». Voir « *Biographical and Literary Contexts* », in *Carson McCullers’ The Member of the Wedding*, Bloom’s Guides, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2005, pp. 89-90. Nous traduisons.

¹⁷⁹ *Le cœur*, p. 371 ; *The Heart*, p. 281.

de plusieurs personnages autour de John Singer, le muet, auquel tous les personnages qui fréquentent la même ville mais ne se connaissent pas nécessairement sont liés d'une manière ou d'une autre. Ce principe de multiplication des acteurs principaux (quatre) et de division de l'intrigue entraîne également une répartition de la narration entre plusieurs voix, le roman est polyphonique. Seules quelques sections sont donc réservées au récit de l'adolescence de Mick Kelly ; architecture qui contribue à valoriser le fragment plutôt que la continuité narrative et qui découpe le récit en autant de moments. L'extension exacte de la trame temporelle n'est d'ailleurs pas facile à déterminer, sauf à se concentrer sur les indices temporels disséminés çà et là.

La structure temporelle de peu d'amplitude est donc une caractéristique que partagent tous les récits et par laquelle ils font corps, soit qu'elle se traduise par une intrigue fulgurante, soit qu'elle ramasse en un schéma narratif extrêmement condensé une intrigue plus étendue dans le temps. Cette physionomie du temps propre à notre corpus se traduit également, en termes de format, par une physionomie du texte. Une trame temporelle de courte durée n'est pas nécessairement synonyme d'une efficacité narrative et d'une concision du texte. Pensons aux mille deux cents pages joyciennes qui suivent Leopold Bloom pendant l'unique journée du 16 juin 1904. Au contraire, dans notre corpus, la restriction temporelle va de pair avec un étroit dimensionnement des textes ; leur brièveté est frappante. Temps de la fiction et temps de la narration tendent vers une même efficacité pour produire des œuvres denses, et courtes.

B.2. De l'importance de la « proportion¹⁸⁰ »

Concis et cisailés, les romans du corpus arborent une même silhouette menue. À la brièveté du schéma temporel répond ainsi une physionomie typique du texte comme îlot de peu de pages. Plusieurs des œuvres du corpus ont fait, individuellement, l'objet d'un même constat critique : leur catégorisation formelle s'avère problématique et mouvante, le titre de « roman » convenant moins bien à leur peu d'amplitude que celui de « récit bref », voire de « nouvelle ». À ces hésitations taxinomiques, il faut ajouter les variations de terminologies entre les langues, dont on dira quelques mots. Quoi qu'elles soient éparses, les diverses remarques critiques nous semblent symptomatiques, si on les met bout à bout, de l'émergence

¹⁸⁰ Colette emploie ce terme, dans une lettre à une amie, à propos de la difficulté que lui donne la composition de son roman *Le Blé en herbe*. Nous revenons un peu plus tard sur la citation exacte.

d'une nouvelle esthétique du récit d'adolescence, pressentie incidemment dans l'analyse ponctuelle de telle ou telle œuvre, mais jamais fermement assemblée en une réflexion esthétique globale. Elles révèlent que le format bref se retrouve comme une tendance, à travers tout le XX^e siècle, dans un certain nombre d'œuvres et qu'il doit, par conséquent, être tenu comme la proposition d'une physionomie nouvelle du récit d'adolescence.

B.2.1. « Romanzi brevi »

C'est un fait mal connu de la France, mais Alberto Moravia est l'auteur de très nombreuses nouvelles (« *racconti* »)¹⁸¹, qui l'ont rendu aussi célèbre que ses romans. Au-delà du champ de la création artistique, l'auteur est également un grand théoricien de la littérature. Entre autres domaines, il a longuement réfléchi à la poétique des genres narratifs. Dans un essai intitulé « *Racconto e romanzo* » (1958), rassemblé avec d'autres dans le volume *L'Uomo come fine (L'homme)*¹⁸², Moravia s'attarde à caractériser précisément ces deux genres — la nouvelle et le roman —, tout en établissant ce qui les distingue. L'approche critique proposée est assez classique. Outre la différence de taille, on retrouve comme typique de la nouvelle l'étroitesse du schéma narratif, le peu de déploiement spatio-temporel, le peu de personnages et leur moindre développement psychologique par rapport aux personnages du roman. Le roman est en outre porteur d'une « idéologie », squelette thématique qui le soutient de pied en cap, autour duquel la narration prend chair et se développe, et qui fait défaut à la nouvelle¹⁸³. Si ces deux champs génériques sont établis en parfaite autonomie et selon une définition stricte, certaines œuvres de la narration moravienne en défient les frontières et se situent dans une zone d'ombre, quelque part à cheval entre les deux. C'est le cas d'*Agostino* et de *La disubbidienza*, les deux romans d'Alberto Moravia qui figurent dans notre corpus et qui n'appartiennent ni tout à fait au champ du « *romanzo* » ni tout à fait à celui du « *racconto* ». La facture de leur intrigue ainsi que la complexité de leurs personnages

¹⁸¹ Le nombre exact de nouvelles écrites par Moravia est difficile à établir. Dans sa thèse, qui porte justement sur cette question, Valentina Mascaretti, tout en renonçant à donner un chiffre exact, souligne néanmoins que si l'on considère seulement deux des vingt-quatre volumes de nouvelles écrits par Moravia, on comptabilise déjà plus de mille pages. Valentina Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, 2007, p. 3. [En ligne] : http://amsdottorato.unibo.it/34/1/Valentina_Mascaretti_.pdf, consultée le 20 novembre 2017.

¹⁸² *L'uomo come fine e altri saggi* (1964), édition dirigée par Simone Casini, Milan, Bompiani, « Tascabili Bompiani », 2019.

¹⁸³ L'une des définitions les plus connues données par Moravia dans l'essai est celle-ci : « Le plus important de ces critères est la présence de ce que nous appellerons une idéologie, c'est-à-dire un squelette thématique, autour duquel s'assemble la chair de la narration. Le roman, en somme, a une ossature qui le soutient de pied en cap », in « *Racconto e romanzo* », *L'Uomo come fine, op. cit.*, p. 113. Nous traduisons.

les associent naturellement au roman, mais leur remarquable brièveté (moins de quatre-vingt-dix pages pour *Agostino* et un peu plus de cent pages pour *La disubbidienza*) rend problématique cette intuition première. En raison d'une telle ambiguïté formelle, Moravia choisit de les désigner par le terme de « *romanzi brevi*¹⁸⁴ », « romans brefs » ou « romans courts ». Dans le même ordre d'idée, on trouve la catégorie des « *racconti lunghi* » (« nouvelles longues ») établie par l'auteur pour qualifier certaines de ses nouvelles¹⁸⁵. Chacune de ces classifications témoigne d'une volonté de cerner avec soin et nuance les subtilités qui tiennent au format du texte, et notamment une application à caractériser les formes brèves. La réception critique d'*Agostino* et de *La disubbidienza* continue à alimenter les questionnements sur le statut formel des textes ; la plupart des commentateurs se font l'écho de l'ambiguïté voulue par Moravia, sans la neutraliser. Ainsi Gilles de Van conserve-t-il volontairement le couple notionnel « *romanzi brevi* » et « *racconti lunghi* » sans trancher en faveur de l'un ou de l'autre pour parler d'*Agostino* et de *La disubbidienza* ; dans la préface d'*Agostino*, il désigne les textes en ces termes : « [...] ces deux courts romans ou longues nouvelles¹⁸⁶... ». Dans sa thèse, Valentina Mascaretti signale quant à elle que la critique italienne comme anglophone navigue entre plusieurs termes différents [« *short novel* », « *novella* », « *romanzetto* »] pour qualifier *Agostino* et témoigne, par ces atermoiements, de la vivacité des questionnements sur le statut de l'œuvre, même à l'étranger¹⁸⁷.

L'initiative moravienne, qui consiste à attribuer à celles de ses œuvres qui présentent une originalité formelle un indice de nomenclature, nous paraît tout à fait intéressante. La catégorie transversale des « *romanzi brevi* », qui hybride le genre du roman à la brièveté formelle de la nouvelle — un nombre de pages restreint, une certaine efficacité narrative et une trame temporelle concise — permet de rendre compte avec pertinence de la plupart des œuvres du corpus. Toutes, ou presque, possèdent une physionomie semblable à celle du duo

¹⁸⁴ C'est en les rassemblant dans un même volume aux côtés de deux autres romans que Moravia range *Agostino* et *La disubbidienza* sous cette étiquette formelle : *Opere complete. Romanzi brevi – La mascherata, Agostino, La disubbidienza, L'amore coniugale*, vol. 10, Milano, Bompiani, 1975.

¹⁸⁵ Entre autres, *L'imbroglio* et les autres textes contenus dans le volume publié en 1937 par Bompiani. Bien que Moravia y associe la mention de « *romanzi brevi* », il désigne les textes, dans ses notes critiques, comme des « *racconti lunghi* » et comme des « *novelle* ». Nous n'entrons pas dans le détail mais renvoyons pour une approche plus complète à la thèse déjà citée de Valentina Mascaretti, « *Alberto Moravia : romanzi di formazione e racconti di iniziazione* », p. 224 notamment.

¹⁸⁶ Gilles de Van, « Préface », in *Agostino* (1944), Marie Canavaggia (trad.), Paris, Flammarion, « GF », p. 7.

¹⁸⁷ En témoigne l'article déjà cité de Marcus Mordecai, « *What is an Initiation Story* ».

moravien, ce sont des romans de peu de pages. Mis côte à côte, ils se présentent comme autant de petits îlots dessinant un même archipel.

<i>Le Diable au corps</i>	moins de 100 pages
<i>Le Blé en herbe</i>	moins de 150 pages
<i>The Heart is a Lonely Hunter</i>	300 pages, 90 seulement sont consacrées au récit de l'adolescence de Mick Kelly
<i>Agostino</i>	moins de 90 pages
<i>The Member of the Wedding</i>	140 pages
<i>La disubbidienza</i>	un peu plus de 100 pages
<i>The Catcher in the Rye</i>	230 pages
<i>Less Than Zero</i>	195 pages
<i>Jack Frusciante è uscito dall' gruppo</i>	180 pages

Seul un texte — deux si on considère *The Heart is a Lonely Hunter in extenso* —, *The Catcher in the Rye*, dépasse les deux cents pages, et ils sont assez nombreux à atteindre de justesse les cent cinquante pages. On peut aisément en faire un ensemble de « romanzi brevi ». La pertinence de cette catégorisation s'impose, à la vue de ce tableau, comme un critère formel de premier ordre par lequel nos textes *font corps*.

B.2.2. Orfèvrerie et autres principes de composition

De la « novella » à l'entrelacs de récits brefs

La brièveté de ces romans n'a pas manqué d'interpeller certains critiques qui ont souligné cette caractéristique. *Le Diable au corps*, que Radiguet lui-même désignait comme un « petit roman d'amour¹⁸⁸ », est classé par Julia Rambert dans la catégorie des « romans courts ». Elle note que l'œuvre se distingue singulièrement, par sa petite taille, au sein d'une production française marquée à l'époque par les romans-fleuves, les romans-fresques ou les

¹⁸⁸ Raymond Radiguet, « Mon premier roman : *Le Diable au corps* », in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 432.

sommes romanesques¹⁸⁹. Cette remarque étoffe la réflexion que nous risquions déjà plus haut. En 2010, à l'occasion de sa traduction en anglais [britannique] par Christopher Moncrieff, *The Devil in the Flesh* est désigné par le journaliste littéraire Nicholas Lezard comme « *a novella*¹⁹⁰ », autrement dit, pour les anglo-saxons, une forme narrative à la limite entre le roman et la nouvelle, caractérisée par la brièveté du texte et l'efficacité du schéma narratif. En des termes similaires, Georges Dangerfield met en avant la brièveté de *The Member of the Wedding* dans l'article qu'il écrit pour le Bloom's Guide. Il commente l'usage du terme « *novella* » en soulignant que c'est ainsi que les éditeurs de Carson McCullers font référence au livre, et en suggérant que l'auteur avait peut-être pour habitude d'employer elle-même le terme : « [...] *it would be extremely difficult [...] to make an adequate précis of this (as the publishers and perhaps the author like to label it) novella*¹⁹¹ ». Si Carson McCullers a potentiellement fait référence à son livre comme à une « *novella* », il ne fait en tous les cas aucun doute qu'elle l'a comparé à un « poème », en raison de sa structure finement ciselée, travaillée dans le moindre détail. « *It's [The Member of the Wedding] one of those works that the least slip can ruin. Some parts I have worked over and over as many as twenty times...It must be beautifully done. For like a poem there is not much excuse for it otherwise*¹⁹². » Le terme de « poème » qui renvoie au maillage étroit et au travail d'orfèvre dont parle Carson McCullers, évoque également la concision du texte. La voix de Carson McCullers semble faire directement écho, en des termes assez proches, à celle de Colette dans une lettre écrite en 1923 à une amie, au moment de la composition du *Blé en herbe* — qui avait alors pour titre *Le Seuil*.

J'ai fini — que je crois — *Le Seuil*. Non sans tourments ! La dernière page, exactement, m'a coûté toute ma première journée à Castel-Novel — et je te défie bien, en la lisant, de t'en

¹⁸⁹ Julia Rambert, *L'ordre et le désordre dans Le Diable au corps de Raymond Radiguet (1923)*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁰ Nicholas Lezard, « *The Devil in the Flesh by Raymond Radiguet* », *The Guardian*, 17 Juillet 2010, [<https://www.theguardian.com/books/2010/jul/17/devil-flesh-raymond-radiguet>], consulté le 17 Août 2017. Dans cet article, Nicholas Lezard établit un parallèle qui nous intéresse tout particulièrement puisqu'il met en relation le roman de Radiguet et celui de Bret Easton Ellis, *Moins que zéro*, retraçant ainsi l'arc temporel qui est celui de notre corpus. « Tout le livre, avec sa prose sans fard et presque sans affect, me rappelle *Moins que zéro* de Bret Easton Ellis avant la lettre », nous traduisons.

¹⁹¹ Georges Dangerfield, « *The Thematic Structure and the Problem of Loneliness* », *Carson McCullers' The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹² La lettre de Carson McCullers à son mari, Reeves McCullers, dans laquelle elle tient ces propos est reproduite dans l'ouvrage de Oliver Evans, *The Ballad of Carson McCullers*, New York, Coward-McCann, 1966, p. 100. « C'est [*Frankie Addams*] l'un de ces travaux que le moindre accroc peut faire entièrement s'effondrer. J'ai repris plus de vingt fois certaines parties, les retravaillant sans cesse. Le tout se doit d'être exécuté parfaitement. Comme pour un poème, il ne peut en aller autrement. ». Nous traduisons.

douter. Quoi ! ces vingt lignes où il n'y a ni cabochon ni ciselure... Hélas, c'est comme ça. C'est la *proportion* qui m'a donné du mal. J'ai une telle horreur de la grandiloquence finale¹⁹³.

La « proportion » — Colette souligne le terme — en coûte à la romancière française autant qu'à son homologue américaine. Toutes deux regimbent devant le risque de dilution et suent face à une exigence de concision qui octroiera aux textes le dimensionnement parfait. Dans leur analyse du *Blé en herbe*, Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau ne manquent pas de commenter le principe de composition de l'œuvre, qu'ils voient comme un grand assemblage de « récits brefs¹⁹⁴ ». Chaque nouveau chapitre, patiemment élaboré par Colette, s'ajoute à l'ensemble et constitue fil à fil un roman étroitement structuré. Ajoutons à cette réflexion, déjà complexe, sur le rapport entre composition et concision, que Colette, dans la lettre à son amie citée ci-dessus, désigne les fragments textuels de ce qui deviendra *Le Blé en herbe* comme des « nouvelles¹⁹⁵ ». Le roman final serait donc un assemblage de plusieurs nouvelles. En fait de rhapsodes, on peut rapprocher une fois encore Colette et Carson McCullers, puisque comme on l'a déjà dit, la composition atypique du roman *The Heart is a Lonely Hunter* entraîne un récit parcellaire de l'adolescence de Mick Kelly. Chaque section qui y est consacrée pourrait ainsi être tenue pour une « *novella* », et le roman dans son entier, comme un tissage de ces différents récits brefs. Ce principe de composition est encore celui que l'on trouve dans l'un le premier roman de Vittorio Tondelli, *Altri libertini* [*Les nouveaux libertins*], publiée en 1980. *Altri Libertini* est bien un roman — la couverture de l'édition française l'affiche sans détours¹⁹⁶ — quoiqu'il soit en fait composé de six « *racconti* » indépendants. Enfin, Holden Caulfield, avant que ne lui soit consacré un roman, est un personnage issu d'une des nouvelles de Salinger, « *Slight Rebellion off Madison*¹⁹⁷ ».

Du « roman court » qui frôle les frontières de la nouvelle aux œuvres qui reposent sur un assemblage de plusieurs récits brefs — notons qu'eu égard à cette architecture du texte, l'image des îlots et de l'archipel se révèle une fois de plus pertinente — l'importance d'un étroit dimensionnement du texte et d'un principe de composition de l'œuvre conduit par un souci de densité, s'imposent comme une évidence. Il est nécessaire de généraliser en une

¹⁹³ Lettre reproduite dans la notice du *Blé en herbe* que rédigent Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau pour la bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, p. 1699.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ « Je travaille bien. J'ai quatre nouvelles d'avance, et je voudrais bien savoir si vous aimez les deux nouvelles où sont Vinca et Phil, je vous dirai pourquoi. », *ibidem*.

¹⁹⁶ Pier Vittorio Tondelli, *Les nouveaux libertins* [1980], ROMAN, Nicole Sels (trad.), Paris, Seuil, 1987.

¹⁹⁷ Nouvelle écrite par Salinger en 1946, pour le numéro du 21 décembre de *The New Yorker*.

même intention esthétique cette tendance à la concision. La récurrence des formes de narration brèves, en lien avec le motif de l'adolescence, n'est pas une suite de coïncidences fortuites ; le rapport entre les deux ne peut être considéré incidemment, mais doit au contraire être systématisé¹⁹⁸.

B.2.3. Pour une systématisation de la brièveté formelle

Franco Moretti est de ceux qui hasardent, dans leurs réflexions, la théorie de l'existence d'un lien entre narration de l'adolescence et formes brèves. Encore ne le fait-il pas tout à fait en ces termes puisque son propos consiste plus exactement à mettre en rapport la mort du *Bildungsroman* traditionnel (fin XIX^e – début XX^e) et l'émergence d'un nouveau dimensionnement du texte littéraire propre à accueillir le récit d'une formation. Pour le XIX^e siècle finissant, déjà, « l'esprit du *Bildungsroman* goethéen n'avait plus de charme, ni même de sens », « le *Zeitgeist* [est] du côté de la nouvelle » et les auteurs de « romans de formation tardifs » — s'il faut vraiment pousser jusqu'au XX^e siècle une survivance du *Bildungsroman*, ce à quoi Franco Moretti rechigne, on est ici dans l'épilogue de son essai, la mort est proche — se laissent tenter par « l'expérience alchimique » des « *Bildungsnovelle* ». Ce genre cherche à hybrider l'efficacité de la nouvelle à l'amplitude du processus de formation, dont le traitement ne peut *a priori* être que la prérogative du roman puisque la formation équivaut, traditionnellement, à l'évolution d'une existence toute entière. Ce que théorise ici Franco Moretti est davantage la mort d'un modèle romanesque et d'un rapport au temps propres à une époque donnée, et que la modernité éreinte, que l'émergence d'un nouvel objet de narration qui serait l'adolescence¹⁹⁹. Si sa focale est plus large que la nôtre, Franco Moretti n'en soulève pas moins un point qui rejoint nos observations précédentes : une tendance à la brièveté entraîne dans le même sens les récits de formation à partir de la fin du XIX^e, et cette tendance se confirme au XX^e. Les formes brèves séduisent, notamment la

¹⁹⁸ Ainsi nous y invite l'actualité de la recherche, et un colloque international, récemment tenu à Angers (Juin 2019), intitulé « Formes brèves et adolescence ». [En ligne] : https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-et-interdisciplinaire-formes-brevs-et-adolescence-laboratoire-cirpall_87594.php.

¹⁹⁹ C'est tout juste si cette hypothèse affleure dans la réflexion de Franco Moretti à travers une remarque sur le roman de Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless* (1906), dont il parle en ces termes : « L'adolescence de Törless n'est pas une histoire mais une suite de moments lyriques... » (p. 312). Ce qui est mis en avant ici, et plus longuement ensuite, par Franco Moretti, est la déconstruction narrative qui se joue dans les romans de formation tardifs. L'entrée dans le XX^e siècle achève la mise à mort du *Bildungsroman* traditionnel en renonçant aux « histoires », autrement dit des récits progressant chronologiquement vers la maturité et en leur préférant des « suites de moments », des bribes de temps éparses difficilement assemblées par une chaîne narrative, mais plutôt considérés isolément. La possibilité que l'adolescence soit l'un de ces moments, et qu'elle devienne l'objet privilégié de fictions qui excluent les autres âges de la vie n'est pas envisagée par Franco Moretti.

nouvelle, et offrent au parcours de formation un nouveau formatage. « [...] tous les auteurs du roman de formation tardif sont de formidables auteurs de nouvelles²⁰⁰ » écrit encore Franco Moretti pour appuyer sa démonstration. Les auteurs de notre corpus s'insèrent sans mal dans ce profilage littéraire, ils sont de leur génération, enterrant la précédente en cédant à l'appel de la nouvelle physionomie du récit de formation²⁰¹. La plupart d'entre eux, en effet, sont de grands auteurs de nouvelles — c'est le cas d'Alberto Moravia, mais aussi de Carson McCullers²⁰², de Truman Capote²⁰³, et encore de Salinger²⁰⁴ — et d'autres de fameux poètes — c'est le cas de Raymond Radiguet²⁰⁵, et de Sylvia Plath. Quoique le poème ne soit pas une forme narrative, il témoigne d'une écriture entraînée à la concision. On pourrait même aller plus loin et dire que nos auteurs sont des nouvellistes ou des poètes *avant tout*, puisque comme nous le verrons en suivant, ils sont nombreux à ne compter dans leur œuvre qu'un seul roman. Plusieurs des nouvelles écrites par nos auteurs ont pour sujet l'adolescence. Tout un corpus supplémentaire de « *racconti di iniziazione* » et d'« *initiation short-story* » se révèle alors, qui vient s'ajouter aux « romans courts » composant notre matière principale pour consolider l'hypothèse de l'existence d'un lien substantiel entre adolescence et formes narratives brèves. On ne considérera ici que par des allusions rapides cet ensemble de nouvelles qui mériterait que l'on s'y penche plus longuement : « *Inverno di malato* » (1930) et « *La Caduta* » (1940) de Moravia, ainsi que « *Sucker* » (1936) et « *Like That* » (1940) de Carson McCullers.

²⁰⁰ Franco Moretti, *Le roman de formation*, *op. cit.*, p. 309.

²⁰¹ L'attrait pour les formes narratives brèves serait ainsi un fait d'époque, et la nouvelle la forme symbolique d'une époque caractérisée par la volonté de renouvellement, par un changement de paradigme dans le rapport au temps (vitesse, nouveau média). Moretti souligne à quel point les formes brèves étaient de peu d'intérêt, à l'époque précédente, pour des auteurs comme Flaubert et Balzac, et avant eux encore pour Goethe et Austen. Au contraire, au XX^e siècle, la nouvelle a le vent en poupe, et elle est très souvent une affaire de jeunes écrivains, presque un marqueur générationnel.

²⁰² Carson McCullers commence sa vie littéraire, comme beaucoup de ses contemporains, par l'écriture de petits textes qui sont publiés dans des journaux. C'est le cas de « *Sucker* » publié sur trois pages dans le *Saturday Evening Post*, en 1936.

²⁰³ Dès le début, comme Carson McCullers et comme Sylvia Plath, Truman Capote s'insère dans le champ littéraire en proposant ses nouvelles à différentes rédactions de journaux, souvent sans succès. En 1945, ses premiers écrits paraissent dans le *Harper's Bazaar*, et en 1948, Capote reçoit le prestigieux prix O. Henry pour sa nouvelle « *Shut a Final Door* ».

²⁰⁴ Salinger a écrit un recueil de nouvelles, *Nine Stories* (1953), traduit en France sous le même titre en 1961 par Jean-Baptiste Rossi. Ce recueil connaît à sa sortie un grand succès, et c'est ce succès qui engendre ensuite celui de *L'attrape-cœurs*, redécouvert au même moment alors qu'il était resté dans l'ombre au moment de sa parution en France en 1953.

²⁰⁵ Certains des poèmes de Radiguet, et notamment ceux extraits du recueil *Les Joues en feu* (1919-1921) [in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*] consacrés à l'évocation de l'enfance et de la jeunesse seront convoqués au cours de la troisième partie.

Pour conclure sur ce point, on notera que l'existence d'un lien consubstantiel entre l'adolescence et les physionomies littéraires portées à la concision ne fait aucun doute pour Valentina Mascaretti dans sa thèse. Rappelons que son travail porte sur les nouvelles de Moravia. Si elle s'intéresse à un grand nombre de ces nouvelles, ce sont les « *racconti di iniziazione* » qui l'intéressent le plus, et la raison de ce choix est la suivante : la thématique de l'adolescence, abordée dans ces nouvelles, est, selon la chercheuse, « le meilleur observatoire possible²⁰⁶ » pour apprécier « les points de contact entre le genre du roman et celui de la nouvelle²⁰⁷ ». Il est intéressant et peu étonnant, selon nous, que ce soit l'adolescence, entre toutes les thématiques qu'aborde l'œuvre de Moravia, qui doive être choisie comme observatoire d'une perméabilité entre les genres. Les œuvres du corpus illustrent toutes ou presque ces effets de glissement dont parle Valentina Mascaretti. Si son travail se limite à l'œuvre de Moravia, on s'autorise néanmoins à élargir certaines de ses réflexions, étant donné qu'elle se rallie souvent d'elle-même à des vues plus larges, comme celle de Moretti avec lequel elle note de concert le recul du roman de formation au XX^e siècle, au profit de l'émergence de la nouvelle.

B.3. Premiers romans

Nous hasarderons, pour finir, une ultime hypothèse quant à la récurrence de romans courts pour faire le récit de l'adolescence : le « moment adolescent » est un motif narratif, mais il peut aussi être envisagé comme une étape ou un stade — en l'occurrence, embryonnaire —, dans le développement des œuvres de nos auteurs. Pour le dire autrement, les romans qui nous intéressent ne sont pas seulement des romans d'adolescence, ils sont aussi les romans d'une œuvre en pleine adolescence. On ne s'étonnera pas, ainsi, de ce qu'un point commun, peu banal, unisse la majorité des textes du corpus : ce sont des « premiers romans ». Ce statut d'« œuvre de jeunesse », de « *romanzo di esordio* », ou de « *début novel* », nous paraît un critère indispensable à valoriser en lien avec l'adolescence, d'une part, et la brièveté, d'autre part. Il faut néanmoins le faire de façon différenciée, en fonction de la genèse de chaque œuvre. Nuançons pour cela la typologie.

²⁰⁶ Valentina Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti*, op. cit., p. 221. Nous traduisons.

²⁰⁷ *Idem.*

B.3.1. *Des brouillons ?*

Quoique ce qualificatif soit peu flatteur, il vient naturellement en tête à propos de certains textes, deux en l'occurrence. Pas plus *Summer Crossing* de Truman Capote que *The Bell Jar* de Sylvia Plath n'ont été publiés du vivant de leurs auteurs, qui ont dédaigné à leur roman cette étape — Sylvia Plath s'est suicidée ; Truman Capote a avoué avoir déchiré le manuscrit de son roman, ce qui n'était probablement que partiellement vrai puisqu'il a fini par être retrouvé. Il n'a, en tous les cas, jamais signalé son existence à ses éditeurs, ni à ses exécuteurs testamentaires²⁰⁸ — permettant au texte littéraire de passer de l'état de brouillon, *d'épreuve*, à celui d'objet imprimé et existant. Pour l'un et l'autre auteur, il s'agit d'un premier roman ; pour Capote c'est le premier roman entamé mais évidemment le dernier publié, puisque le manuscrit n'est retrouvé qu'en 2005. Pour Sylvia Plath, il s'agit également d'un premier roman, publié à titre posthume, et surtout d'un unique roman dans une œuvre pour l'essentiel poétique. *Summer Crossing* est un roman très bref, que son auteur commença à écrire très jeune (à dix-neuf ans), et qu'il eut un mal fou à terminer (dix ans d'écriture). Il tient véritablement dans l'œuvre la place d'un brouillon, ayant recueilli les premiers jets d'une vocation littéraire naissante, qu'il mènera à maturité en écrivant d'autres œuvres, plus affirmées. *The Bell Jar* n'est pas un roman bref, mais partage avec celui de Capote le motif de l'adolescence, et tient également lieu, à l'échelle de l'œuvre, de prémices. Du propre aveu de l'auteur qui s'essayait, avec *The Bell Jar*, à la forme romanesque, cette tentative devait être suivie par d'autres, n'eut été le suicide²⁰⁹. L'œuvre romanesque de Plath était donc,

²⁰⁸ « J'ai détruit un livre entier. C'était un roman assez court. D'ailleurs, il n'était pas mauvais et tout à fait publiable. C'était l'histoire d'une débutante new-yorkaise l'année de sa première sortie dans le monde. Et ses parents la laissaient seule dans leur appartement de New York. Ils partent pour l'Europe en vacances et elle reste seule ; même les domestiques ont pris leur congé. Alors surviennent tous les ennuis qui s'abattent sur elle dans cet appartement avec l'espèce d'irresponsabilité dont elle a été la proie au cours de l'année précédente. C'était un roman dramatique, et, par endroits, très drôle. Avec une fin tragique, néanmoins, mais il y avait quelque chose qui clochait pour moi dans le récit. Et un jour, sur un coup de tête, je l'ai détruit », « Écrire », *Conversations avec Truman Capote*, in *Truman Capote, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2014, p. 1069.

²⁰⁹ Lois Ames, « Note biographique », in *La cloche de détresse*, Michel Persitz (trad.), Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013, p. 277. Elle écrit d'ailleurs également ceci, intéressant pour notre propos : « Très jeune elle a commencé à écrire des poèmes, à dessiner à l'encre de Chine — et à ramasser des prix pour la première publication de ses poèmes et ses dessins. À l'âge de dix-sept ans, son intérêt pour la littérature était devenu discipliné et maîtrisé. Hélas, la publication n'était pas facile ; elle avait déjà envoyé 45 textes au magazine *Seventeen* avant que sa première nouvelle "Et l'été ne reviendra plus jamais..." soit publiée dans le numéro d'août 1950 », p. 270. Enfin, Lois Ames indique, en page 276, que la décision d'écrire un roman vient à Sylvia Plath de manière fulgurante : elle s'y attèle la nuit même « en proie à une excitation fébrile ».

comme celle de Capote, en son adolescence. Chaque roman, à sa manière, figure un tâtonnement.

B.3.2. Romans d'une vie

Le Diable au corps et *The Catcher in the Rye* sont l'un et l'autre des premiers romans dans l'œuvre de leur auteur, et pratiquement des romans uniques. *The Catcher in the Rye* est le seul roman dans l'œuvre d'un auteur qui était, avant tout, nouvelliste. L'œuvre de Radiguet compte un autre roman (*Le Bal du comte d'Orgel*, 1924), posthume. L'auteur était par ailleurs poète. L'un et l'autre connurent un succès phénoménal, pour l'essentiel encore vivace aujourd'hui (surtout dans le cas de Salinger), et sont très souvent désignés comme des romans cultes. La destinée particulière de leur auteur participe pour beaucoup à l'élaboration de ce culte. Raymond Radiguet était un auteur précoce, il écrivit *Le Diable au corps* à dix-sept ans. Cette précocité a été de nombreuses fois commentée, elle valut à l'auteur des surnoms mémorables comme « Monsieur Bébé », mais aussi d'être désigné, en raison de la fragilité de son apparence, d'« oiseau blessé sur les trottoirs » à la « démarche sautillante²¹⁰ » et a été en quelque sorte figée dans l'éternité puisque lorsqu'il mourut en 1923, au moment de la parution du *Diable*, Raymond Radiguet avait vingt ans. Il demeure à jamais un auteur très jeune. Salinger a lui aussi disparu, d'une autre manière. Depuis les années 1960, il a vécu en reclus dans une petite ville du New-Hampshire, ayant cessé toute activité littéraire — en tout état de cause toute publication, puisque rien ne paraît après 1965, et jusqu'à sa mort en 2010 — et toute exposition médiatique malgré les très nombreuses sollicitations. *Le Diable au corps* et *The Catcher in the Rye*, à la fois prémices et apothéose, entament, couronnent et clôturent dans le même temps une œuvre — romanesque — qui prend fin précocement. Comme leur vie et leur carrière littéraire, les deux romans, surtout *Le Diable au corps* qui est excessivement bref, équivalent à un jaillissement, une fulgurance géniale qui n'a qu'un temps.

²¹⁰ INA. Jean Cocteau et Raymond Radiguet, les heures chaudes de Montparnasse [En ligne]. Diffusé le 2 janvier 1995, consulté le 16 juillet 2020. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/I00006711>. C'est Julia Rambert, dans son travail de recherche sur *Le Diable au corps* [*L'ordre et le désordre dans Le Diable au corps* de Raymond Radiguet], Mémoire de Master en Arts, Lettres, Civilisation, sous la direction de Claude Coste et Bertrand Vibert, Université de Grenoble Alpes, années universitaires 2015-2017 [En ligne] : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01715119/document>, consultée le 28 Mai 2018] qui donne cette citation en page 1.

B.3.3. *« I giovani scrittori »*

Enfin, il est une dernière catégorie intéressante à distinguer dans le corpus : celle des jeunes auteurs qui débent en littérature par un premier roman sur l'adolescence. À la différence des exemples précédents, les auteurs de ces romans ne se sont pas fait connaître auparavant par des travaux de poésie, ou des recueils de nouvelles. Le récit de l'adolescence est leur premier geste littéraire. En Italie, dans les années 1980 et 1990, on ne compte plus les exemples d'« *autori esordienti*²¹¹ » dont l'œuvre éclot par un roman sur l'adolescence. Le phénomène est si fréquent qu'il devient un paradigme littéraire typique de la double décennie 80-90 — s'opposant aux années 1970 qui virent au contraire en Italie une importante raréfaction des publications par de jeunes écrivains. Le champ littéraire était le territoire d'auteurs déjà aguerris²¹² —, rapidement identifié et récupéré par les maisons d'édition qui n'hésitent pas à utiliser les catégories de « *giovani scrittori* » ou de « *nuova narrativa* » pour faire vendre les ouvrages, et toucher une catégorie précise de lecteurs, les adolescents. L'adolescence n'est plus seulement une thématique littéraire, mais un signe distinctif de ces nouveaux auteurs, tous très jeunes, et une valeur ajoutée à l'œuvre : les jeunes gens sont les mieux placés — les seuls ? — pour parler de la jeunesse. Outre l'indéniable aspect commercial de ces nouvelles catégories, l'émergence massive de toute une génération de jeunes auteurs qui parlent de l'adolescence et de la jeunesse n'est pas un phénomène strictement éditorial, mais bien une tendance littéraire avérée. Le fait de publier un premier roman qui soit le reflet de la « condition juvénile²¹³ » de son auteur devient un geste générationnel d'entrée en littérature, presque un rite de passage pour qui veut devenir écrivain dans ces années-là. Dans notre corpus, Enrico Brizzi (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, 1994) est l'un de ces « *giovani scrittori* » et il nous semble intéressant d'étendre à Bret Easton Ellis — lui aussi entré en littérature très jeune, à vingt-et-un an, comme auteur d'un *coming-of-age novel*, *Less Than Zero* (1984), et lui aussi porte-voix de toute une génération adolescente en mal de vivre — cette typologie littéraire. Comme premier pas, ces

²¹¹ En italien, le verbe « *esordire* » signifie « débiter, commencer une activité ». La première œuvre d'un auteur est dite « *d'esordio* ». Les « *autori esordienti* » sont donc les auteurs qui débent leur activité littéraire. Parmi les plus célèbres, on peut citer Enrico Palandri, Pier Vittorio Tondelli, Claudio Piersanti, Aldo Busi, Andrea De Carlo, Daniele Del Giudice, Silvia Ballestra, Enrico Brizzi.

²¹² Voir à ce propos ce qu'en dit Roberto Carnero dans *Under 40*, *op. cit.*, p. 8.

²¹³ Pour caractériser les œuvres de la « *nuova narrativa* » par rapport à la tradition du roman de formation, Roberto Carnero note que les auteurs ont moins pour objectif de raconter l'histoire d'un processus de formation que de représenter une condition, la condition juvénile, dans toutes ses particularités propres, in *Under 40*, *op. cit.*, pp. 6-7.

romans sont très souvent modestes par leur taille, ce sont des prises d'appui dans l'inconnu, qui restent parfois sans lendemain²¹⁴. Dans *Boccalone*, roman en partie autobiographique, Enrico Palandri ironise, dans un passage *meta* textuel, sur la rapidité d'exécution de son livre, sa brièveté, et la soudaineté de sa consécration comme écrivain :

Allora, le fasi finora sono state : uno, molto sofferto, le prime due pagine, scritte col « sangue e le lacrime » e alla fine si capisce perché, in gennaio ; due, alcune dopo, scritte in febbraio perché volevo raccontarle tutte le cose che erano successe ma non riuscivo, perché volevo fare lo scrittore ; tre, raccontato più o meno un sacco di cose, centotrenta pagine scritte di corsa in cinque giorni a casa di maurizio, che non credevo di averne tante da dire, e ancora tante altre che non ho raccontato ; quattro, questo coso gira per qualche casa e qualcuno mi dice che va, qualcuno mi prendere molto in giro, angelo grida quando entra al bar « ecco il grande scrittore ! » e ho voglia di picchiarlo²¹⁵...

Jusqu'à maintenant, les étapes ont été les suivantes : un, beaucoup souffert, les deux premières pages écrites en janvier, dans « le sang et les larmes », on comprend pourquoi à la fin ; deux, quelques pages de plus, écrites en février parce que je voulais raconter tout ce qu'il s'était passé, sans y parvenir car je me la jouais écrivain ; trois, raconté plus ou moins un paquet de trucs, cent trente pages écrites d'une traite en cinq jours chez maurizio, jamais je n'aurais cru avoir tant à dire, et encore il m'en reste un tas à raconter ; quatre, ce machin circule à droite à gauche et certains me disent que ça va, d'autres se moquent de moi, angelo s'exclame dans le bar « voilà le grand écrivain ! » et j'ai envie de le frapper²¹⁶...

Le récit de l'adolescence comme un surgissement inopiné, saisi sur le vif ; cette image de la genèse spontanée, si elle ne s'applique pas nécessairement à toutes nos œuvres²¹⁷, sied bien pour évoquer l'archipel de romans brefs signés par des écrivains en herbe qu'est notre corpus. En écrivant un premier roman sur l'adolescence, certains auteurs s'essayaient au genre romanesque, d'autres s'essayaient au métier d'écrivain, d'autres encore combinaient les deux initiations, et il paraît peu étonnant, dans cette perspective, que leurs productions aient dû être humbles, qui reflétaient une immaturité, un tâtonnement, la recherche d'une voix et d'une posture. Si certains ont transformé ce « moment adolescent » en maturité, et que d'autres sont restés figés à ce stade, notre corpus explore pour l'essentiel les balbutiements de leur œuvre.

²¹⁴ Certains auteurs, comme Enrico Palandri (*Boccalone*) ou Marco Lombardo Radice et Livia Ravera (*Porci con le ali*) sont revenus, *a posteriori*, sur leur premier roman, en les jugeant avec une forme de dureté comme des œuvres de jeunesse, naïves et emportées. En tout état de cause, l'adolescence qui est le sujet de prédilection de ces premiers romans ne fait pas nécessairement l'objet d'un approfondissement dans le reste de l'œuvre.

²¹⁵ Enrico Palandri, *Boccalone, Storia vera piena di bugie*, op. cit., p. 22.

²¹⁶ Nous traduisons. Merci à Damien Mollaret pour son aide sur ce passage.

²¹⁷ Encore qu'il serait intéressant de noter que plusieurs des œuvres du corpus sont caractérisées par une rapidité d'exécution.

Le redimensionnement de la trame temporelle est l'un des premiers marqueurs d'un renouveau poétique qui se dessine, au fil du XX^e siècle, pour entreprendre la narration de l'âge adolescent. La restriction de la période envisagée est le premier geste essentiel qui permet de faire émerger le moment adolescent comme un territoire autonome et comme un nouvel objet de récit, propre à bouleverser des logiques poétiques installées de longue date. Il en existe d'autres, de ces gestes de rupture, que l'on verra maintenant. Au sein même des îlots constitués se joue un marquage du territoire interne : le récit du moment adolescent pratique l'épure, en se dépouillant d'un ensemble de motifs qui opéraient un recouvrement, et en se repliant sur lui-même.

Chapitre 2 — Un temps en soi

Dans ce chapitre, on envisagera toutes les spécificités de nos récits qui favorisent l'émergence du moment adolescent comme un territoire autonome, même autarcique. On l'a dit en introduction, et encore dans les lignes qui ouvraient la première partie, l'histoire de la conceptualisation de l'adolescence est celle d'un « maintien dans une dépendance prolongée²¹⁸ ». Il faut beaucoup de temps avant que la période ne soit considérée comme une période à part entière, détachée de l'enfance, et même ensuite, l'adolescence fait peur, c'est un âge de tous les dangers. Les sciences s'accordent alors, tout en cherchant à le définir, à le contrôler : il faut nommer, circonscrire dans des définitions et, pour l'essentiel, la hâte procède d'intentions répressives. L'adolescence est le fait des adultes. Il en va de même en littérature. L'adolescence doit rejoindre l'âge adulte, c'est là qu'est sa finalité, c'est là qu'est son terme, et la narration de cet âge est faite depuis un promontoire qui la surplombe, par l'adulte qui, dans le cas d'un dispositif autobiographique, se retourne sur son adolescence ou, comme on le verra ici, par une instance narratrice externe peu empathique, dans la voix de laquelle on perçoit la volonté de maintenir son personnage dans une dépendance.

Tous les éléments qui font que nos textes se détachent de cette conception de l'adolescence comme état de dépendance sont contenus à l'intérieur des récits, dans des gestes de rupture. Le moment adolescent y est envisagé comme un temps en soi, comme un territoire replié sur lui-même, comme un âge préoccupé de lui-même jusqu'à l'enfermement, et affranchi d'une logique de concaténation qui voudrait qu'il découle de l'enfance et, surtout, qu'il donne naissance à l'âge adulte. De bout en bout, le récit du moment adolescent ne se nourrit que de lui-même.

²¹⁸ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence*, *op. cit.*, p. 8.

A. Circonscrire l'adolescence

Le repli de l'adolescence sur elle-même sera d'abord envisagé comme une poétique de l'espace qui, dans nos textes, est guidée par une logique d'amenuisement des territoires extérieurs, et d'amplification, à l'inverse, d'un territoire interne. L'adolescence, dans nos textes, se dit par une rétractation, une reculade dans l'enceinte de lieux clos, qui ne communiquent pas avec le monde extérieur. Il s'agissait au contraire, dans la tradition du *Bildungsroman* et du roman de formation, d'aller au-devant de l'aventure. C'est par une sortie de soi qu'est conditionné le paradigme de la formation, c'est par un repli sur elle-même qu'apparaît l'adolescence comme un moment en soi.

A.1. Nommer l'adolescence ?

La « jeunesse » n'est qu'un mot²¹⁹.

Avant d'envisager les territoires physiques, on s'arrêtera un temps sur le territoire des mots. Étonnamment, on ne trouve pas trace, dans nos textes, d'un partage du terme « adolescence » — qui, en anglais et en italien, se dit presque pareil « *adolescence* », « *adolescenza* » — pour désigner la période à l'étude, ni de celui d' « adolescent/e » pour désigner le personnage qui la traverse. Dans la plupart des textes, ces mots sont absents et cette absence est selon nous à mettre en lien avec une méfiance à l'encontre de la quête frénétique qui se mène, dans les sciences, pour enclorre l'adolescence dans des limites

²¹⁹ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie* [1984], Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2015, p. 143. Dans cette partie de son ouvrage, Bourdieu montre combien les divisions entre les âges sont arbitraires, et combien l'emploi d'un vocable spécifique est inapte à rendre compte des réalités qui concernent les individus, de la divergence de leurs expériences en fonction, notamment, de la classe sociale à laquelle ils appartiennent. Il note d'ailleurs, en ce qui concerne la jeunesse, que le besoin de la circonscrire par des mots procède d'une volonté de maintenir les individus concernés dans un état de dépendance. Il écrit : « Georges Duby montre bien comment, au Moyen Âge, les limites de la jeunesse étaient l'objet de manipulations de la part des détenteurs du patrimoine, qui devaient maintenir en état de jeunesse, c'est-à-dire d'irresponsabilité, les jeunes notables pouvant prétendre à la succession » (*Idem*). Plus loin : « [...] l'âge est une donnée biologique socialement manipulée et manipulable ; et le fait de parler des jeunes comme d'une unité sociale, d'un groupe constitué, doté d'intérêts communs, et de rapporter ces intérêts à un âge défini biologiquement, constitue déjà une manipulation évidente. Il faudrait au moins analyser les différences entre *les* jeunesses... », p. 145. On reviendra, dans la dernière partie de la thèse, sur cette importance de la classe sociale un critère déterminant de l'expérience adolescente.

rassurantes. La saisie de leur objet par les mots se fait, dans nos textes, de manière intuitive, sans recourir à une terminologie prête-à-l'emploi, voire en la refusant. Ce constat, qui vaut pour certains textes de la première moitié du corpus, vaut aussi, et même surtout, pour les textes de la seconde moitié, ceux qui remettent en question l'emploi des termes « *teenage* » et « *teenager* ».

Dans l' « *afterword* » qu'il rédige en supplément à sa traduction du *Diable au corps*, [*The Devil in the Flesh*, 2010], Christopher Moncrieff souligne à plusieurs reprises que le génie de Radiguet tient, en partie, à une forme de préscience. Avant que l'adolescence n'ait été conceptualisée, le jeune prodige en aurait ainsi pressenti l'avènement et anticipé, avec son roman, la matière principale, théorisée *a posteriori*.

Radiguet, le Voyant, offre aux lecteurs un aperçu avant la lettre de ce qui pourrait être décrit aujourd'hui comme un comportement typiquement adolescent. Il fait un portrait du « *teenager* » avant même que le concept n'ait été inventé²²⁰.

Un peu plus loin, il ajoute : « La description de l'adolescence par Radiguet, avant même que le concept n'existe, est un autre exemple de sa capacité géniale à anticiper ce qui était à venir²²¹ ». Christopher Moncrieff déforme légèrement la réalité dans la chronologie qu'il établit. S'il est vrai que le concept de « *teenager* » [1944] est postérieur à la parution du roman de Radiguet [1923], l'« adolescence », en revanche, a déjà été conceptualisée à ce moment-là, en Europe comme aux États-Unis. En dépit de cette inexactitude, on peut supposer que si le concept d'adolescence avait bel et bien été forgé par les sciences et qu'il était en train de se développer, il demeurerait d'ordre théorique, et n'avait pas encore pénétré le vocable, les consciences ni l'imaginaire collectif²²². L'absence presque totale du terme « adolescence » ou « adolescent » dans *Le Diable au corps*, pour le moins étonnante, tendrait à donner raison à Christopher Moncrieff. Le mot « adolescence » apparaît une fois dans le roman de Radiguet, et le personnage, qui a pourtant douze ans à ce moment-là du récit — âge que les sciences établissent comme celui où commence l'adolescence — l'emploie pour

²²⁰ Christopher Moncrieff, *The Devil in the Flesh*, « *Translator's Afterword* », New York, Melville House Publishing, The Neversink Library, nouvelle ed. 2012, p. 145. Christopher Moncrieff est anglais mais, comme on le voit avec cette édition, son travail est diffusé aux États-Unis. Sa traduction du roman de Radiguet est la dernière en date aux États-Unis, la première datait de 1949. Nous traduisons.

²²¹ *Ibid*, p. 149. Nous traduisons.

²²² Dans son *Histoire de l'adolescence*, Agnès Thiercé note que l'adolescence est très longue, même encore au XX^e siècle, à s'incarner dans les mots, et à faire l'objet d'une désignation précise : voir « Les noms de l'adolescence », p. 10.

s'exclure de cette tranche d'âge : « Je lisais, couché dans ce bateau. En 1913 et 1914, deux cents livres y passèrent. Point ce que l'on nomme de mauvais livres, mais plutôt les meilleurs, sinon pour l'esprit, du moins pour le mérite. Ainsi, bien plus tard, à l'âge où l'adolescence méprise les livres de la Bibliothèque rose, je pris goût à leur charme enfantin, alors qu'à cette époque je ne les aurais voulu lire pour rien au monde²²³ ». Un autre passage du roman montre combien la réalité de ce qu'il vit, et en particulier la scandaleuse histoire d'amour avec Marthe, dépasse ce que savent circonscrire la loi et les dictionnaires :

Je rentrais un peu plus tard, maudissant mon âge. Il m'empêchait de m'appartenir. Mon père n'ouvrait pas la bouche, ni ma mère. Je fouillais le code sans trouver les articles de loi concernant les mineurs. Avec une remarquable inconscience, je ne croyais pas que ma conduite me pût mener en maison de correction. Enfin, après avoir épuisé vainement le code, j'en revins au grand Larousse, où je relus dix fois l'article : « mineur », sans découvrir rien qui nous concernât²²⁴.

Avec son roman, Radiguet parvenait ainsi à circonscrire, intuitivement, en lui donnant corps, un phénomène en train d'être théorisé, se dispensant — délibérément ou non — de tout outil langagier, lexical, qui s'élaborait ailleurs, et se dispensant même, tout en ne cessant de la décrire, de nommer l'adolescence. Involontairement, Christopher Moncrieff souligne avec sa remarque sur Radiguet un fait notable dans tout le corpus. C'est exactement un même type de saisie de l'adolescence que celui qui est décrit ici, à savoir un geste intuitif, que les textes mettent en acte, et la manière dont ils approchent à tâtons du terme « adolescence » — dont on notera qu'il demeure pratiquement inchangé d'une langue à l'autre, est un indicateur de cette approche prudente. À l'occasion, elle sera même laborieuse, dans certains romans qui jouent, à travers l'expérience du personnage, sur une dichotomie très forte, presque inconciliable, entre le fait de « sentir » l'adolescence et d'être capable d'en dire « le nom ». François Mauriac, qui avait lui aussi vu en Radiguet une remarquable lucidité de l'auteur dans sa capacité à rendre compte de l'adolescence, utilisait pour en parler le schème du secret :

Raymond Radiguet fut-il un enfant prodige? Il fut, tout au moins, prodigieusement lucide; lucidité sans exemple à un âge si tendre. Ceux d'entre nous qui eurent l'impudence de publier des livres à vingt ans ont reconnu plus tard comme leur prime jeunesse déformait le monde et eux-mêmes. Pas plus qu'un mort n'est jamais revenu nous décrire ce qui se passait

²²³ *Le Diable au corps*, p. 544.

²²⁴ *Ibid.*, p. 622.

outré-tombe, aucun adolescent, avant Radiguet, ne nous avait livré le secret de son adolescence; nous en étions réduits à nos souvenirs qui sont des photographies truquées²²⁵.

François Mauriac soulève ici une question intéressante pour notre propos. Est-ce parce qu'il en parle depuis l'adolescence — roman publié à vingt ans et narration par un « je » adolescent — que Raymond Radiguet n'éprouve pas le besoin d'identifier l'âge auquel appartient son narrateur, se contentant de le vivre ? Cette question est d'autant plus importante à poser que dans *Le Blé en herbe*, paru la même année que *Le Diable au corps*, les termes « adolescence » et « adolescent.e » apparaissent à plusieurs reprises, et que le roman de Colette est écrit en focalisation externe par un narrateur omniscient. Mais les romans qui appartiennent aux années 1940, qu'ils soient ceux de Moravia ou ceux de Carson McCullers, qu'ils soient écrits en focalisation externe ou interne, n'ont pas systématisé l'emploi du terme « *adolescent(e)* » ou « *adolescence* » « *adolescenza* » — Carson McCullers ne l'emploie pas une seule fois pour désigner ses personnages. Le territoire des mots est accidenté.

Alors que l'invention de noms adaptés pour dire l'adolescence, jusque-là « *nameless period*²²⁶ », est l'une des préoccupations principales du XX^e siècle, un des biais majeurs par lesquels passe la circonscription de cet âge, notre corpus semble se détacher nettement de cette recherche linguistique, et rester à ce propos dans le flou. Nommer l'adolescence y figure comme une tâche difficile — aucun des textes n'intronise le nom de l'adolescence comme une catégorisation allant de soi —, dispensable — nombreux sont les textes qui taisent le nom de l'adolescence — et progressive — ainsi, le terme « *teenager* », anticipé par Radiguet si l'on en croit Moncrieff, ne se retrouve clairement formulé que sous la plume de Bret Easton Ellis et Enrico Brizzi, les deux romanciers de la fin du siècle, et encore est-ce avec beaucoup de réticence.

²²⁵ François Mauriac, « Raymond Radiguet et le "Bal du comte d'Orgel" », in *La Revue hebdomadaire*, n° 29, 1924, pp. 371-374. [En ligne] : <http://mauriac-en-ligne.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/727>, consulté le 4 Septembre 2020.

²²⁶ Jon Savage, *Teenage*, *op. cit.*, p. 66. « Cette période, qui n'avait pas de nom, était considérée comme une période de fluctuation, voire de quasi-dépendance : s'il arrivait qu'on la nomme, on la nommait « jeunesse ». Le terme définitif [adolescence] pour désigner l'important laps de temps entre l'enfance et l'âge adulte a été forgé par un psychologue généticien du nom de G. Stanley Hall. ». (Nous traduisons).

A.1.1. Hantise de l'innommable

« [...] c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement...hors des mots...comme toujours...des petits bouts de quelque chose d'encore vivant...²²⁷ »

Dans l'une des scènes de *The Member of the Wedding*, Frankie et son cousin John Henry passent la soirée dans la chambre de l'adolescente. À la nuit tombée, ils regardent les phalènes, fragiles papillons de nuit, qui dansent devant la fenêtre aussitôt la lampe de bureau allumée, se pressant contre le store pour entrer dans la pièce. « *Frankie watched the soft moths tremble and press against the window screen. The moths came every evening when the lamp on her desk was lighted. They came from out of the August night and fluttered and clung against the screen* » ; « Frankie regardait ces phalènes fragiles, qui tremblaient en se pressant contre le store. Ils apparaissaient chaque soir, dès que la lampe du bureau était allumée. Ils arrivaient du fond des nuits du mois d'août pour se coller au store²²⁸ ». À la manière des phalènes qui tournent autour de la pièce illuminée sans pouvoir y pénétrer, plusieurs textes du corpus tournent autour du mot « adolescence » sans qu'il n'advienne jamais, tel quel, sous la plume de l'auteur. En substance, l'idée de l'adolescence est bien présente, tout en parle, elle prend de la place, elle est sur le bout de la langue, cherche à se frayer un chemin dans les mots par le biais de tournures approximatives et périphrastiques, mais la mise en forme du terme exact est laborieuse, elle oppose une résistance. Deux romans en particulier, *The Member of the Wedding* et *Agostino* ont fait de cette expérience de l'innommable et de l'indéfinissable un véritable questionnement, et l'on constate par ailleurs, dans la plupart des textes, une grande imprécision dans la définition de leur objet. Dans *Agostino* et *The Member of the Wedding*, la crispation de l'écriture est le reflet de la difficulté du personnage à prendre du recul sur le moment qu'il est en train de vivre, et à s'en saisir pleinement. Tous deux très jeunes (entre douze et treize ans), Agostino et Frankie sont empêtrés dans leur adolescence, prisonniers des souffrances qu'elle engendre. Intuitivement, ils pressentent l'importance déterminante de la période qu'ils traversent, sans parvenir à la nommer. Cette pénibilité dit la résistance de l'objet adolescence, sa difficile définition, paradoxale et d'autant plus

²²⁷ Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 9.

²²⁸ *The Member*, p. 471 ; *Frankie Addams*, p. 21.

agaçante pour les personnages que la réalité de ce qu'ils sentent est si vive. C'est à ce paradoxe que se heurte Agostino dans le passage suivant

Nulla era accaduto, pensava, egli non aveva potuto possedere alcuna donna, [...]. Era vero che aveva veduto per un momento la donna desiderata, ritta nella sua veste di velo, il petto nudo ; ma intuiva oscuramente che questa immagine insufficiente e ambigua sarebbe stata la sola ad accompagnarlo nel ricordo per lunghi anni avvenire. Erano infatti anni e anni che si frapponavano, vuoti e infelici, tra lui e quell'esperienza liberatrice. Non prima che avesse avuto l'età del Tortima, pensava, avrebbe potuto sciogliersi una volta per sempre dall'opaco impaccio di questa sua sgraziata età di transizione²²⁹.

Rien ne s'était passé, pensait-il, il n'avait pu posséder aucune femme [...]. Il est vrai qu'il avait vu pendant un moment cette femme s'exposer au désir, toute droite dans sa robe transparente, la poitrine nue, mais *il pressentait obscurément* que cette image insuffisante et ambiguë était tout ce qu'il aurait pour lui tenir compagnie durant de longues années. En fait, des années et des années de vide misérable s'interposaient encore entre lui et l'expérience libératrice qui venait de lui être refusée. Tant qu'il n'aurait pas atteint l'âge de Tortima, il lui serait, *pensait-il*, impossible de se dépêtrer une bonne fois pour toute de cette maudite *période de transition*²³⁰.

Agostino, après un chemin de pensée laborieux — passage d'une intuition (« *intuiva oscuramente* ») à une mise en forme de la pensée (« *pensava* ») —, en vient à concevoir, sans la nommer, l'épaisseur du moment adolescent, l'étendue du territoire que couvre cet « âge²³¹ » dans tout ce qu'il a de concret et surtout de durable, même si l'idée est peu réjouissante.

C'est l'échec de son expérience avec la prostituée qui mène Agostino à se saisir tout à coup, maladroitement, du mystère de l'adolescence auquel il ne comprend rien depuis le début. Juste avant ce passage, Agostino a tenté de franchir le seuil d'une maison close en compagnie de Tortima²³², pensant mettre fin, par l'acte de chair, aux questionnements qui le taraudent et mettre fin également, inconsciemment, à son adolescence — on verra dans la seconde partie de la thèse combien les textes sont réfractaires à envisager certaines expériences de l'adolescence, telle que la première expérience sexuelle, comme des rites de passage décisifs mettant fin au moment adolescent. Parce qu'il est trop jeune, la tenancière lui interdit l'entrée, mais tolère Tortima, plus âgé. C'est la notion de frontière qui importe

²²⁹ Agostino, pp. 76-77. Nous soulignons.

²³⁰ Agostino, p. 156.

²³¹ La traduction de « *età di transizione* » par « période de transition » nous paraît minimiser l'idée, centrale ici, que l'adolescence, si elle est transitoire, est néanmoins à envisager comme un âge de la vie à part entière. « *L'età di transizione* » est mis en parallèle, dans la phrase de Moravia, avec « *l'età di Tortima* ».

²³² Tortima est l'un des gamins de la bande de pêcheurs qu'Agostino rencontre au début du roman. Rustres, pauvres, sans éducation, ils rudoient violemment Agostino, se moquant de sa richesse et de sa naïveté. Comme dans toute l'œuvre de Moravia, la découverte de la différence de classe sociale va de pair avec une découverte de la sexualité et des instincts primaires qui gouvernent les hommes. Ce sont les gamins qui éveillent Agostino à l'idée du sexe, mettant ainsi le feu à une curiosité dévorante.

donc ici. Le franchissement du seuil est refusé à Agostino, de même que lui est refusé le passage de « l'image », qui est un écran à la réalité, à « l'expérience », qui est une mise en acte. Par cet échec, Agostino prend conscience qu'il se situe dans un entre-deux, que la frontière physique qui mettra fin à l'adolescence est encore lointaine, si tant est qu'elle existe, et que l'entre-deux est amené à durer. Du même coup, c'est le territoire adolescent qui prend chair, à défaut de l'expérience sexuelle, circonscrit pour « des années et des années ». Peu réjouissant, ce constat auquel parvient Agostino doit néanmoins être compris comme une victoire. En faisant advenir, en pensée, l'idée d'un âge adolescent, il parvient à cerner un phénomène qu'il subit depuis le début sans avoir aucune prise dessus, et qui portait, jusque-là, le nom d'» *uno stato confuso e ibrido in cui, senza contropartite di alcun genere, alle antiche ripugnanze se ne aggiungevano nuove* » ; « d'état confus, ambigu, où, sans aucune contrepartie, de nouveaux dégoûts s'ajoutaient aux anciens ²³³ ». De l'une à l'autre expression, la mise en forme verbale a progressé, bien qu'elle demeure laborieuse²³⁴. En conclusion au chapitre III, Moravia écrivait à propos d'Agostino : « *si trovava ad avere perduto la primitiva condizione senza per questo essere risucito ad aquistarne un'altra* » ; « Il se trouvait donc avoir perdu sa condition première sans être pour autant parvenu à en acquérir une autre²³⁵ », et ce jugement prodigué par le narrateur hétérodiégétique venait éclairer une situation typique de l'adolescence à laquelle, une fois de plus, le personnage n'avait rien compris. À la fin du roman, dans le passage que l'on vient d'analyser, Agostino gagne en hauteur de vue puisqu'il relaie de lui-même, afin d'éclairer sa situation, le constat du narrateur²³⁶. Il semble alors qu'il entre consciemment en adolescence, une fois celle-ci établie dans son esprit, alors qu'il n'avait fait, jusque-là, qu'y chuter malgré lui.

Contrairement à *Agostino*, *The Member of the Wedding* est écrit en focalisation interne, comme *The Heart is a Lonely Hunter*, du point de vue de Frankie Addams, et ce dispositif

²³³ *Agostino*, p. 120 ; *Agostino*, p. 54.

²³⁴ La traduction française supprime un segment de phrase. Ainsi, « *l'opaco impaccio di questa sua sgraziata età di transizione* » devient « cette maudite période de transition », et perd l'idée de l'opacité puisque, littéralement, « *opaco impaccio* » signifie « l'embarras opaque ».

²³⁵ *Agostino*, p. 129 ; *Agostino*, p. 60.

²³⁶ En effet la phrase « Tant qu'il n'aurait pas atteint l'âge de Tortima, il lui serait, pensait-il, impossible de se dépêtrer une bonne fois pour toute de cette maudite période de transition », qui est attribuable à Agostino, est une glose de la phrase précédente : « En fait, des années et des années de vide misérable s'interposaient encore entre lui et l'expérience libératrice qui venait de lui être refusée. », attribuable, elle, au narrateur. Or toutes deux proposent une mise en forme de l'adolescence, l'une plus assurée que l'autre.

narratif constitue un défi supplémentaire à la circonscription de l'adolescence²³⁷. En effet, Frankie est hypersensible et incapable du moindre recul sur ce qui lui arrive. Si elle perçoit nettement l'importance de certains des événements de sa vie, c'est intuitivement, comme Agostino, et la plupart du temps par le biais de signaux que lui envoie son corps ; l'impossibilité à prendre de la hauteur se traduit alors par une crispation de la parole, Frankie est paralysée par l'absence du mot juste.

*John Henry had covered the walls with queer, child drawings, as far up as his arm would reach. This gave the kitchen a crazy look, like that of a room in the crazy-house. And now the old kitchen made Frankie sick. The name for what happened to her Frankie did not know but she could feel her squeezed heart beating against the table edge*²³⁸.

John Henry avait crayonné sur les murs des dessins enfantins et bizarres, jusqu'à la hauteur que pouvait atteindre sa main. Ces dessins donnaient à la pièce un aspect un peu fou, quelque chose comme une chambre dans un asile d'aliénés. Et brusquement Frankie en avait la nausée. Le nom de ce qui lui arrivait, elle ne le *savait* pas. Mais elle avait le cœur serré, et elle l'*entendait* battre contre le bois de la table²³⁹.

Dans ce passage qui donne à voir le jaillissement parfaitement impromptu d'un questionnement sur soi, et dont il existe, dans le reste du roman, de nombreuses répliques assez similaires, on perçoit la primauté de la sensation (« *feel* ») sur ce qui est cérébral (« *know* »)²⁴⁰, que la traduction française atténue légèrement par le choix du verbe « entendre ». Si elle ne sait pas le verbaliser et qu'elle a du mal à le concevoir rationnellement, Frankie ressent intensément dans son corps l'importance de ce qui lui arrive, et la nécessité de s'en saisir par des mots justes. Que lui arrive-t-il d'ailleurs ? Dans ce passage, il n'est pas évident de savoir ce que caractérise « *what* » dans la phrase « *the name for what happened to her* ». Au-delà du flou qu'induit nécessairement le dispositif de focalisation, le roman dans son entier joue sur une ambiguïté quant à la circonscription de cet objet, cette chose qui arrive à Frankie et qui est aussi le cœur même du récit. Dès la

²³⁷ *The Member* est écrit à la troisième personne, et bien que le narrateur soit omniscient, la focalisation est exclusivement une focalisation interne, calquée sur le point de vue de Frankie. À propos de ces choix narratifs, Camille Le Gall parle dans son travail d'une narration « *empathic* » : le narrateur n'intervient jamais, en tant qu'entité narrative, pour commenter les actions ou les pensées de Frankie, il se tient à distance, ne donne aucune clé de compréhension, laissant le personnage se débattre dans ses doutes. In « *Translating narrative and stylistic empathy in Carson McCullers's The Member of the Wedding*, Mémoire de recherche en études anglophones, 2018, p. 10-11. [En ligne] : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01868253>, consulté le 25 Novembre 2019.

²³⁸ *The Member*, pp. 463-464. Nous soulignons.

²³⁹ *Frankie Addams*, p. 11. Nous soulignons.

²⁴⁰ Dans *La disubbidienza*, Moravia définit l'adolescence en une antithèse assez proche, comme « *un età [...] in cui la sensibilità è sveglia e la coscienza ancora assopita* » (p. 81) ; « un âge [...] où la sensibilité est éveillée et la conscience encore assoupie » (p. 17).

première phrase, [« *It happened that green and crazy summer when Frankie was twelve years old* » ; « C'est arrivé au cours de cet été vert et fou. Frankie avait douze ans ²⁴¹ »], l'ambiguïté s'installe au cœur de la narration, le lecteur ne sait pas à quoi renvoie ce « *it* » et ne l'apprendra que plus tard — il s'agit du mariage de Jarvis, le frère de Frankie. On notera que cette manière très imprécise de désigner l'objet du récit se retrouve dans plusieurs de nos œuvres. Ainsi, la première phrase de *The Catcher in the Rye* dit : « *If you really want to hear about it* » [l'imprécision est perdue dans la traduction « Si vous voulez vraiment que je vous dise²⁴² » ; à noter que la première traduction, celle de Sébastien Japrisot, dit : « Si vous avez réellement envie d'entendre cette histoire²⁴³ »], puis, un peu plus loin, « *I'll just tell you this madman stuff* » [l'imprécision est conservée : « Je veux juste vous raconter *ce truc* de dingue²⁴⁴ »]. Dans *The Bell Jar*, on trouve, formulé en des termes très similaires à ceux que Carson McCullers utilisait déjà à propos de Mick (voir *infra*), une description imprécise des sentiments de l'héroïne : « *I knew something was wrong with me that summer* » ; « Je me rendais bien compte que cet été quelque chose ne collait pas en moi²⁴⁵ ». Enfin, dans « *Like That* », très courte nouvelle qui raconte, à travers les yeux de sa sœur plus jeune l'adolescence de Sis, Carson McCullers n'utilise jamais le terme « *adolescence* » ou « *teenage* », mais fait en revanche employer à sa jeune narratrice des formules très imprécises. Ainsi le titre « *Like That* » désigne les états changeants et les inégalités d'humeur que la narratrice constate chez sa sœur alors que celle-ci traverse l'adolescence et les étapes qui vont généralement avec — avoir ses règles pour la première fois, sa première expérience sexuelle. Effrayée par ce qu'elle observe, la narratrice, qui a treize ans, recule devant le moment de devenir, elle aussi, « comme ça », autrement dit adolescente. « *I decided there and then that I would never let any fuss with any boy make me feel or look like that* » ; « Et c'est alors, à cet instant-là, que je me suis juré qu'aucune dispute, jamais, avec quelque garçon que ce soit, ne me mettrait dans un état pareil²⁴⁶ » ; « C'est horrible. Je ne serai jamais comme ça, jamais, jamais. Ce qui se voit et tout le reste » (p. 45) ; « Je refuse de vieillir, si je dois devenir comme Sis. [...] Je

²⁴¹ *The Member*, p. 461; *Frankie Addams*, p. 7.

²⁴² *The Catcher*, p. 1 ; *L'attrape-cœurs*, p. 9.

²⁴³ J. D. Salinger, *L'attrape-cœurs*, Sébastien Japrisot (trad.), Robert Laffont, Paris, 1953, p. 5.

²⁴⁴ *The Catcher*, p. 1 ; *L'attrape-cœurs*, p. 9.

²⁴⁵ *The Bell Jar*, *op. cit.*, p. 2 ; *La cloche de détresse*, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁶ Carson McCullers, « *Like That* », in *Collected Stories of Carson McCullers*, édition préfacée par Virginia Spencer Carr, New York, Houghton Mifflin Company, Boston, Mariner Books, 1998, p. 53; Carson McCullers, « *Comme ça* », Jacques Tournier (trad.), in *Sucker suivi de Comme ça*, Paris, Hachette Livre, « Côté Court », 2001, p. 42. Cette nouvelle a été publiée pour la première fois par Carson McCullers en 1948, et traduite en français deux fois, en 1977 et en 1993 par les Éditions Stock.

sais qu'il n'y a aucun moyen d'avoir toujours treize ans, mais je sais aussi que rien ne me fera jamais vraiment changer. Quoi que ce soit, qui que ce soit ».(p. 51). Il est donc rare que les récits commencent en nommant clairement leur objet.

Revenons-en à Frankie. Mais même lorsque la corrélation entre « *it* » et le mariage est établie, un non-dit subsiste, le « *it* » renvoie à autre chose, qui couve sous les mots sans parvenir à percer. Est-ce vraiment le mariage, cet événement qui « arrive » à Frankie, qu'elle a tant de mal à concevoir et que développe tout le récit ? La lecture du roman pousse à croire que c'est bien plutôt l'adolescence qui bouleverse la vie de Frankie cet été-là, et que le mariage n'est que le signe tangible, le marqueur, d'un phénomène difficile à concevoir pour le personnage. Les angoisses et les crispations de Frankie, au lieu de circonscrire explicitement le territoire de l'adolescence, dont elles sont pourtant bien le signe, sont tendues vers le mariage qui est un point de mire dans tout le roman, mais dont le récit effectif n'occupera que quelques lignes. Tout ce que l'annonce du mariage éveille en Frankie — son sentiment de solitude, son envie de changement, sa difficulté à trouver sa place parmi les gens de son âge —, et tout ce qu'elle projette sur le mariage qu'elle voit comme un accomplissement — la fin de ces questionnements, son intégration harmonieuse au reste du monde, la fin de sa souffrance —, constituent *l'alpha* et *l'omega* de toutes les expériences adolescentes dans les autres textes, et il est en cela évident que le mariage n'est qu'un prétexte narratif, élaboré par Carson McCullers, pour confier à son personnage le récit d'un âge difficile à circonscrire. *The Member of the Wedding* est un récit qui ne dévoile pas son objet principal, ambiguïté dont la traduction française — celle-là, de Jacques Tournier, pas plus que les autres ; il n'existe pas d'autres titres français pour le roman, et c'est aussi sous ce titre qu'il a été traduit en italien — n'a d'ailleurs pas tenu compte, en prenant le parti de remplacer l'idée du mariage par le nom de Frankie. Avec ce roman énigmatique, Carson McCullers pousse à son comble l'idée que l'adolescence est un phénomène difficile à saisir, *a fortiori* pour celui qui est en train de la vivre, une idée déjà en germe dans son premier roman. En 1940, dans *The Heart is a Lonely Hunter*, Mick Kelly faisait déjà l'expérience de l'innommable et, déjà, l'adolescence était cette « chose » — « *The feeling was a whole lot worse than being hungry for any diner, yeti t was like that. I want—I want—I want—was all that she could think about—but just what this real want was she did not know* » ; « C'était une sensation bien pire que d'avoir faim, et pourtant c'était pareil. Je veux, je veux, je veux

— elle était incapable de penser à autre chose ; mais qu'est-ce qu'elle voulait au juste²⁴⁷ ? »
— étrange, en train d'advenir (« *happen* »), poussant sous les mots, faisant naître chez le personnage un besoin, encore vague, de s'en saisir :

*This summer was different from any other time Mick could remember. Nothing much happened that she could describe to herself in thoughts or words — but there was a feeling of change*²⁴⁸.

Cet été fut une expérience sans précédent dans l'existence de Mick. Il ne s'était rien produit qui puisse se décrire par des pensées ou par des mots — mais la sensation de changement n'en était pas moins réelle²⁴⁹.

Pour Mick, cet été ne ressembla à aucune des périodes qu'elle avait connues. Non pas qu'il arrivât quelque chose qu'elle pût décrire en pensées ou en mots... seulement une impression de changement²⁵⁰.

La ressemblance est frappante entre ce passage et celui de *The Member*. Frankie et Mick vivent similairement l'expérience de l'innommable comme une antinomie inconciliable entre les sensations (« *feeling of change* ») d'un côté et leur mise en forme (« *describe in thoughts or words* ») de l'autre. Aucune traduction de l'une à l'autre ne semble possible. En fait de traduction, justement, on notera pour finir un point important. Les traductions des textes sont un des biais par lesquels s'opère une uniformisation dans la manière de nommer l'adolescence. Si l'on prend le cas de *The Heart is a Lonely Hunter*, on note que le terme « adolescence » ou « adolescente », absents de la prose de Carson McCullers — Mick est désignée, tour à tour, par le terme de « *youngster* » et celui de « *kid* » ou « *girl* » — pénètrent peu à peu l'espace du texte dans les traductions françaises. Ainsi, en 1947, la présentation de Mick Kelly par Carson McCullers [« *A gangling, towheaded youngster, a girl of about twelve, stood looking in the doorway*²⁵¹ »] devient, sous la plume de Marie-Madeleine Fayet en 1947 : « Une *fillette* d'environ douze ans, aux cheveux d'étope, debout sur le seuil, regardait la salle²⁵² ». En 1993, dans la retraduction du roman par Frédérique Nathan, la fillette a disparu : « Une jeune *adolescente* dégingandée d'une

²⁴⁷ *The Heart*, p. 46 ; *Le cœur*, p. 72.

²⁴⁸ *The Heart*, p. 83.

²⁴⁹ *Le cœur*, trad. Frédérique Nathan, p. 121.

²⁵⁰ *Le cœur*, trad. Marie-Madeleine Fayet, p. 127. Cette seconde traduction, plus fidèle à l'originale, fait apparaître plus clairement l'idée d'un temps adolescent (« *time* ») en train d'émerger que la première traduction, qui choisit le terme d'« expérience ».

²⁵¹ *The Heart*, p. 16.

²⁵² *Le cœur*, Marie-Madeleine Fayet (trad.), *op. cit.*, p. 31. On peut ajouter ici, fait intéressant, que si le terme « adolescente » n'apparaît pas dans cette traduction, on trouve, en revanche, pour traduire « *boy* », celui d'« adolescent ». On peut donc en déduire, fait linguistique d'ailleurs avéré, que le féminin du terme arrive plus lentement dans le langage commun.

douzaine d'années, aux cheveux filasse, se tenait sur le seuil²⁵³ ». Si la traduction reflète un état de la langue à un moment donné de l'histoire des idées et des formes, on peut déduire des évolutions ci-dessus une pénétration progressive (et combien tardive !) du concept d'adolescence dans le langage courant. Le terme, employé indifféremment là où Carson McCullers hésitait entre « *kid* » et « *yunster* », opère un lissage des aspérités, des hésitations. Il est alors intéressant de s'interroger sur le statut de ces traductions. Viennent-elles, en un sens, faire aboutir l'intuition dont le texte était porteur, et ainsi divulguer à voix haute ce « secret » de l'adolescence dont parlait Mauriac à propos de Radiguet, et qui, s'il était su, était tu ? Autrement dit l'ajout du terme adolescence vient-il combler une lacune, souffler aux personnages le bon mot ? Ou, au contraire, l'ajout de ce terme vient-il « trahir » les résistances à une saisie par le langage que les auteurs avaient voulu laborieuse ? Une ignorance des termes à la mode qui avait *a priori* tout d'un choix délibéré ?

A.1.2. Où sont les « teenagers » ?

En 1944, une toute nouvelle terminologie, venue des États-Unis, réaffirme de plus belle l'importance, dans les premières années du XX^e siècle, de définir l'adolescence et de s'en saisir, en l'établissant dans le langage. Dans cette innovation linguistique, on retrouve comme au début du siècle le besoin de circonscrire par les mots une réalité nouvelle, qui enfle. L'adolescence n'est plus simplement une période dont il faut établir l'existence, mais une classe d'âge à part entière dont l'émergence a bouleversé les structures profondes de la société. Parallèlement à l'affirmation de leur place dans la société, les adolescents sont de plus en plus étroitement identifiés comme un groupe d'individus auxquels est rattaché un modèle culturel spécifique, comme le montrent les sociologues américains dans ces années-là²⁵⁴. C'est le *marketing* qui forge la nouvelle terminologie de l'adolescence (« *teenage* » et

²⁵³ *Le cœur est un chasseur solitaire*, Frédérique Nathan (trad.), *op. cit.*, p. 44. Nous soulignons. Non seulement, le terme « adolescente » apparaît ici, mais encore il est accompagné d'un adjectif. Mick est une « jeune adolescente » et ce syntagme vient assez montrer combien l'adolescence est devenue une catégorie nettement circonscrite, dans laquelle il existe des stades. Cette traduction, parue en 1993 pour la première fois, est toujours celle qui prévaut aujourd'hui, comme en témoigne la réédition du *Cœur* dans la traduction de Frédérique Nathan chez Stock, en 2017.

²⁵⁴ On peut citer le nom de Talcott Parsons, qui est pour beaucoup dans l'identification de l'émergence d'une « *youth culture* », notamment dans son article « *Age and sex in the social structure of the United States* », *American sociological Review* 7 (5), Octobre 1942. Cette pensée se développera très largement dans les dernières décennies du XX^e et la culture adolescente deviendra une question très importante dans le champ de la sociologie américaine comme européenne. On peut penser, en France, aux travaux de Paul Yonnet qui s'intéresse aux marqueurs d'une culture commune, tels que la musique *rock, pop et punk*, la passion du sport, du cinéma et de l'automobile, qui contribuent à distinguer un territoire adolescent, un « peuple adolescent » (in *Jeux, modes et masses (1945-1985)*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1985, p.

« *teenager* »), délimitant du même coup les frontières d'un futur marché économique, celui des produits culturels spécialement pensés pour séduire les « *teens* » — les 13-18 ans —, dont la commercialisation va exploser à partir des années 1945-1950. Le territoire de l'adolescence rencontre celui du consumérisme, les adolescents en sont les nouveaux acteurs principaux.

En 1944, les termes « *teenage* » et « *teenager* » sont désormais ceux qui permettent de désigner la jeunesse, telle qu'elle émerge, lentement mais sûrement, comme un marché de masse. Les « *teenagers* » n'étaient ni des adolescents²⁵⁵, ni des délinquants juvéniles²⁵⁶. Le consumérisme était le contrepoint rêvé à l'émeute et à la rébellion, il cristallisait la manière apparemment innocente qu'avait les États-Unis de canaliser, l'air de rien, l'énergie disruptive de la jeunesse. Parmi les termes qui existaient déjà, « adolescent » était déjà vieux de quarante ans. [...] Ce fut donc « *teenage* ». [...] *Nommer quelque chose* permet de le faire exister : adopté à la fois par le *marketing* à destination de la jeunesse et la jeunesse elle-même, « *teenage* » était un terme clair, qui disait bien ce qu'il voulait dire. C'était l'âge — période à la fois sociale, culturelle et économique bien distincte — des « *teens*²⁵⁷ ».

La stratégie à l'œuvre derrière les évolutions terminologiques permettant de désigner l'adolescence demeure inchangée pendant tout le siècle : il s'agit de nommer la période, et, quasiment, d'en manufacturer l'identité pour mieux en canaliser l'énergie inquiétante — « *disruptive* ». Les nouvelles dénominations semblent chaque fois tendre aux individus adolescents un cadre identitaire prêt à l'emploi, en les invitant vivement à s'y conformer. La terminologie américaine connaît un succès phénoménal. Le mot « *teenager* » est très largement adopté en Europe dans la deuxième partie du XX^e siècle, dessinant par sa propagation un territoire très vaste, une sorte d'internationale de l'adolescence. Or, parallèlement à cette diffusion pandémique, il est intéressant de voir que l'usage du terme est loin d'être un automatisme pour nos romanciers. Le terme « *teenager* » se propage dans le corpus prudemment, par petites touches hésitantes, contournant quelques résistances. On ne constate aucun empressement, de la part de la littérature, à s'emparer de cette terminologie et à enfermer ainsi l'adolescence dans les limites du consumérisme et, surtout, d'une catégorie toute faite, prête à l'emploi.

141). Outre cet ouvrage, on signalera la présence de plusieurs articles publiés par Paul Yonnet dans la revue « Le débat », chez Gallimard, et disponibles en ligne sur Cairn.

²⁵⁵ Cette vision, on l'aura compris, est celle qui se développe au début du XX^e siècle, elle est plutôt portée par les sciences telles que la médecine et la psychanalyse. L'adolescent est sujet à une étude physiologique et psychologique.

²⁵⁶ Cette vision-là est celle qui a cours au XIX^e. En Europe et aux États-Unis, la délinquance juvénile est un phénomène important, et c'est d'ailleurs pour cette raison — la nécessité de contrôler les débordements — que la jeunesse suscite un intérêt en premier lieu. Voir ce qu'en dit Jon Savage en détails dans le chapitre 3, « *Hooligans and Apaches, Juvenile Delinquency and the Mass Media* », in *Teenage*, op. cit., p. 33.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 453. Nous soulignons. Nous Traduisons.

The Catcher in the Rye ne prononce pas le nom de l'adolescence. Pas une fois. Il est surprenant, *a priori*, de ne trouver dans le roman de Salinger aucune trace des couples terminologiques « *adolescence* » / « *adolescent* » et, surtout, « *teenage* » / « *teenager* ». De tous les romans du corpus, c'est celui dont on attendrait le plus légitimement la mention de l'un de ses termes, puisqu'il est presque immédiatement perçu, après sa sortie²⁵⁸, comme roman-culte chez les « *teenagers* », et demeure de nos jours *le* manifeste de la génération adolescente telle qu'elle émerge, nettement, dans les années 1950 aux États-Unis. Holden Caulfield, qui a seize ans, appartient indéniablement à la catégorie des « *teen* ». Or, si on la remet en perspective avec la construction du personnage — et avec la personnalité de l'auteur — l'absence des termes « *teenage* » et « *teenager* » pourrait bien plutôt tenir à une prise de position idéologique qu'à un hasard. Un des traits de personnalité légendaires d'Holden Caulfield est sa haine du conformisme. Il conspue les jeunes gens de son âge qui cèdent à l'appel d'un mode de vie dicté par le consumérisme et par les *trend* culturels de l'époque — il tient par exemple en haine, plus que tout autre chose, le cinéma, qui connaît dans ces années un essor considérable. « *If there's one thing I hate, it's the movies. Don't even mention them to me* »; « S'il y a une chose dont j'ai horreur c'est bien le cinéma. Surtout qu'on ne m'en parle jamais²⁵⁹ ». Il paraît peu étonnant, dès lors, qu'un auteur célèbre pour sa personnalité acariâtre, méprisante les engouements de la masse, et ayant choisi de vivre en ermite, loin de la foule déchaînée des solliciteurs en tous genres, ne désigne pas son personnage anticonformiste et cynique par un terme chaudement sorti de la forge des « *marketers* ». Les consommateurs aveuglés, anonymes, qui applaudissent à ce qu'on leur tend sans réfléchir, peuplent le roman de Salinger et donnent à Holden envie « de dégueuler » [« *to puke*²⁶⁰ »]. Si la réception du *Catcher* en a fait, assez ironiquement, un ouvrage spécifiquement destiné à un lectorat adolescent²⁶¹, on trouve en fait dans le roman, en lieu et place d'une connivence marquée avec cette classe d'âge, un refus d'en identifier l'existence de la part de l'auteur, et un refus d'y adhérer comme à une individualité toute faite de la part du personnage.

²⁵⁸ « Le succès du *Catcher* n'a pas été immédiat – il lui faudra quatre ou cinq années avant devenir un livre « culte », Martin Silber, « Le mystère « Attrape-cœurs », *Le Monde*, « Le Monde des Poches », 28 janvier 2010.

²⁵⁹ *The Catcher*, p. 2 ; *L'attrape-cœurs*, p. 10.

²⁶⁰ *L'attrape-cœurs*, p. 156 ; *The Catcher*, p. 138.

²⁶¹ Très significativement, dans les années 2000, le roman jusqu'alors publié par Robert Laffont dans la collection « Pavillons » (littérature étrangère) paraît chez Pocket dans la collection « jeunes adultes ».

I even thought for a minute that he [Holden décrit ici un « type » que connaît Sally, la fille avec qui il sort, et qui se greffe momentanément sur leur rendez-vous au théâtre en entamant à l'entracte et à la fin du spectacle une conversation des plus convenues, précisément de celles qui donnent à Holden « envie de dégueuler »] was going to get in the goddam cab with us when the show was over, because he walked about two blocks with us, but he had to meet a bunch of phonies for cocktails, he said. I could see them all sitting around in some bar, with their goddam checkered vests, criticizing shows and books and women in those tired, snobby voices. They kill me, those guys²⁶².

À la fin de la représentation, j'ai même cru qu'il allait prendre un taxi avec nous. Il nous a accompagné sur le trottoir un bout de chemin. Mais il devait retrouver d'autres abrutis, pour boire un verre il a dit. Je me les représentais installés tous ensemble dans un bar, avec leurs gilets à carreaux, critiquant les pièces et les livres et les femmes de leurs voix fatiguées, snobinardes. Ils me tuent, ces mecs²⁶³.

Le terme « *phonies* », ici traduit par « abrutis », est l'un des mots de vocabulaire favori d'Holden. Il apparaît plus de quarante fois dans le roman. En anglais, l'adjectif « *phony* » renvoie à la fausseté, à tout ce qui est contrefait ou, par extension, hypocrite, feint. Holden l'utilise à tout bout de champ, pour qualifier les individus autant que les sentiments, et le monde dans son entier. Il est significatif que ce soit ce terme, et non pas celui de « *teenagers* », par exemple, qui fasse système dans le roman et serve à identifier une communauté. Quant à supposer que le mot « *teenager* », forgé en 1944, en soit encore à un stade embryonnaire en 1951 et qu'il n'ait pas encore pénétré le langage courant, il faudra néanmoins préciser que les termes « *adolescent* » ou « *adolescence* », vieux de « quarante ans » comme le notait Jon Savage, n'apparaissent pas davantage. Salinger représente l'adolescence sans besoin de la nommer, de même qu'Holden la traverse, sans besoin de s'identifier à la masse des « *phonies* » et en ayant par contre à cœur de traquer tout effet de torsion et de fausseté, dans le langage notamment, que les « *phonies* » utilisent n'importe comment, pour faire de l'esbrouffe, on y reviendra dans la dernière partie. Cette analyse du roman de Salinger est une hypothèse, mais elle nous semble représentative d'une forme de résistance face à l'emploi de certains termes trop attendus et à leur pénétration dans le langage. Un temps de latence s'observe entre l'apparition du terme dans le langage et sa répercussion dans les textes du corpus. On le trouve ainsi, des années après la parution du *Catcher*, sous la plume de Bret Easton Ellis dans *Less Than Zero* [1985]. Néanmoins, l'emploi en est plus que parcimonieux — deux ou trois occurrences — et distancé : Clay, le narrateur, s'il l'emploie pour désigner ses pairs, ne se désigne jamais lui-même par ce

²⁶² *The Catcher*, p. 138.

²⁶³ *L'attrape-cœurs*, p. 157.

qualificatif, semblant ainsi reprendre à son compte le caractère asocial d'Holden²⁶⁴. Le refus des personnages adolescents de faire groupe avec la masse des gens de leur âge — posture répulsive dont on reparlera — aurait ainsi pour traduction, dans l'écriture, une rebuffade linguistique, un refus d'employer des termes à la mode. En 1994, au terme du corpus et du siècle, l'usage du mot « *teenager* » ne semble toujours pas aller de soi en littérature. Dans le roman d'Enrico Brizzi, *Jack Frusciante*, le narrateur — qui n'est pas le personnage, sauf à de rares occasions, on y reviendra — ne peut s'empêcher d'adjoindre une forme d'ironie à chacun des emplois d'un terme attendu en lien avec l'adolescence.

*Martino sembrava uscito da un rapporto sui giovani a cura della Comunità Europea. Nella fattispecie era il teenager che ogni regista di documentari sui giovani potrebbe sognarsi di notte*²⁶⁵...

Martino semblait tout droit sorti d'un rapport de la Communauté européenne sur les jeunes. C'était l'ado dont tous les réalisateurs de documentaires sur la question juvénile auraient pu rêver la nuit²⁶⁶...

D'un point de vue *meta* textuel, le narrateur sape ici son propre discours, faisant peser sur le choix des termes une accusation de facilité et dénonce donc le recours irréfléchi à certains termes rigides pour désigner l'adolescence, dont l'emploi serait nettement stigmatisant. Au vu du titre que porte le roman, et de l'intertextualité très forte qu'il partage avec le roman de Salinger, cette posture ironique ne saurait trop étonner. Dernier roman du corpus, *Jack Frusciante* témoigne de la pénétration dans le langage du terme « *teenager* » sans souscrire pleinement à cette uniformisation et semble suggérer que l'adolescence ne réside pas, pour l'essentiel, dans les mots qui la circonscrivent — d'ailleurs, dans tout le roman, le langage est source de malentendu et il arrive très souvent que les mots ne soient pas à la hauteur des choses — ce constat fait l'objet d'un développement plus poussé dans la dernière partie de la thèse. Martino, mystère irrésolu, personnage complexe qui finira par se

²⁶⁴ Dans le cas du roman de Bret Easton Ellis, la crispation à l'idée de se désigner comme « *teenager* », qui est celle de Clay, pourrait également faire partie intégrante de la prise de conscience du personnage. Dans le roman, Clay mesure peu à peu, avec dégoût, à quel point il appartient à une catégorie sociale ultra privilégiée, d'une part, et d'autre part qu'il est avalé, comme les autres, par les dérives de la société de consommation. Tenir à distance une identification de soi comme « *teenager* », terme issu du *marketing*, pourrait ainsi être pris comme une manière de tenir à distance le spectre de l'assimilation aveugle à la masse des consommateurs. Par ailleurs, le terme « *teenager* » est réservé à la désignation de personnages plus jeunes que Clay dans le roman. Pourtant, il a dix-huit ans et appartient donc encore à la catégorie des « *teenagers* ». Le terme apparaît déprécié, et si Clay se désigne par un terme, c'est uniquement par celui de « *boy* » [traduit par « garçon »] en référence à son genre et par opposition à « fille » [« *girl* »], ou par celui de « *young* » [« jeune »] employé comme adjectif. Pour l'essentiel, le personnage n'éprouve jamais le besoin de s'identifier à une classe d'âge.

²⁶⁵ *Jack Frusciante*, p. 28.

²⁶⁶ *Jack Frusciante*, p. 34.

suicider pour ne pas trahir ses convictions, est loin, malgré les apparences trompeuses (« *sembrava* ») d'entrer dans les limites d'une catégorie toute faite.

L'adolescence oppose une résistance à la saisie frontale, par des mots sur mesure, encourageant plutôt une saisie de biais. Plutôt que par une désignation attendue, induite par une norme extérieure, le corpus circonscrit l'adolescence par un geste tâtonnant et indirect : soit en faisant naître chez le personnage une sensation que quelque chose « arrive » bel et bien et un besoin confus de l'identifier pour s'en saisir, soit au contraire en suggérant, *via* le narrateur (qui peut être ou non le personnage), que la circonscription par des mots est superflue ou redondante par rapport à la vivacité et à la complexité de l'expérience. Dans les deux cas, la territorialisation de l'adolescence par les mots n'a rien d'une évidence.

A.2. Situer l'adolescence, territoire aux confins étroits

« *Le vaste monde est aboli au profit de l'île de l'adolescence...*²⁶⁷ »

Au territoire accidenté et incertain que les mots, tels des frontières mouvantes, tracent autour de l'adolescence, répond un geste de saisie beaucoup plus assuré, physique, presque géométrique, à savoir le confinement de l'expérience adolescente à des espaces restreints. Faisant écho à la physionomie ramassée du texte et de la trame temporelle, la restriction du moment adolescent à des territoires étroits, voire exigus, relève à notre sens d'une même intention de circonscrire le phénomène pour le faire émerger, et mieux s'en saisir. Au dimensionnement temporel et textuel s'ajoute un dimensionnement de l'espace. Ainsi clos sur lui-même, le territoire adolescent évoque à nouveau l'image de l'îlot. Nous analyserons comment se bâtit cette géographique insulaire *via* plusieurs procédés — scénographie régressive du corps, nouveaux imaginaires de l'environnement urbain ou champêtre, atmosphère enveloppante ou asphyxiante des intérieurs accueillant l'adolescence — solidement ancrés dans les textes. Ces éléments de poésie proposent ensemble une

²⁶⁷ Elisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 46 Dans la réflexion d'Élisabeth Ravoux-Rallo, « l'île de l'adolescence » fait référence à l'adolescence telle qu'elle est reconstituée comme un lieu idéal par la mémoire de l'adulte-narrateur faisant retour sur son adolescence, « seul endroit capable de panser la plaie béante au cœur de l'homme, celle qui est faite par l'irréversibilité du Temps » (*idem*).

approche de l'espace qui en remodèle entièrement la place et la fonction dans le récit de l'âge adolescent, et évoquent un mouvement de repli sur soi.

A.2.1. Le repli

Territoire de l'adolescence, territorialisation de l'œuvre

Dans une lettre à Valentino Bompiani, qui devient, à partir de 1936, l'éditeur officiel du romancier et le demeurera jusqu'à la fin de sa vie²⁶⁸, Moravia suggère l'idée de rassembler en un volume spécifique celles de ses œuvres qui sont consacrées au récit de l'adolescence. Valentina Mascaretti évoque cette lettre dans sa thèse.

Avant de décider de rassembler les « romans brefs » en un même volume, Moravia avait formulé un autre projet de recueil, dont la démarche n'était pas de privilégier la brièveté des textes, mais leur thématique commune, à savoir celle de la jeunesse [« *giovinezza* »]. Ainsi l'écrivait-il en effet à Bompiani, l'année de la parution de *La désobéissance* [1948] :

« En outre, on pourrait envisager de faire (peut-être au sein des œuvres complètes) un seul volume qui s'intitulerait par exemple *Romans et Nouvelles sur l'adolescence*. Il contiendrait « Hiver de malade », « La chute », *Agostino*, et *La désobéissance*. [...] Ce serait d'ailleurs un recueil de quelques-uns de mes meilleurs livres. On pourrait y ajouter une préface, ou quelque chose d'approchant²⁶⁹ ».

Ce fragment de lettre et le commentaire de Valentina Mascaretti nous intéressent puisqu'ils font écho à notre propre démarche herméneutique. Dans la volonté moravienne d'isoler l'adolescence en un corpus autonome qui puisse se détacher du reste de l'œuvre, on retrouve la logique de l'insularité qui nous guide dans tout ce chapitre. L'adolescence tient, du propre aveu de l'auteur, une part primordiale dans son œuvre, elle constitue un thème — un temps — à part entière et de cette importance découle la nécessité d'aménager le territoire de l'œuvre, de manière à ce qu'apparaisse une place réservée à l'adolescence. Comme nous l'apprend le commentaire de Valentina Mascaretti, l'autonomisation de ce corpus tient en

²⁶⁸ « Le 9 novembre 1936, [...] Moravia accepte les conditions de Valentino Bompiani qui lui propose de signer une exclusivité de cinq années (qui seront renouvelées régulièrement par contrats jusqu'à la mort de l'écrivain qui s'en remettra toujours fidèlement à son éditeur, acceptant même de renoncer aux fameux « Meridiani » de Mondadori, l'équivalent italien de la Pléiade, pour ne pas léser son éditeur principal qui assurait la gestion de ses œuvres complètes par des constantes rééditions) pour ce livre [*Les Ambitions déçues*] et les suivants. », René de Ceccaty, *Alberto Moravia*, *op. cit.*, p. 172.

²⁶⁹ Valentina Mascaretti, *Moravia scrittore di racconti*, *op. cit.*, p. 225. La lettre de Moravia est reproduite par P. Cudini dans *Teatralità interiore*, in Alberto Moravia, *Opere/2. Romanzi e Racconti 1941-1949*, Milano, Bompiani, 2002, p. XXVII. Nous traduisons. Il nous semble que le terme « *giovinezza* » choisit par Valentina Mascaretti est trop imprécis, dans la mesure où c'est bien l'adolescence que Moravia souhaite épingle, et non simplement « la jeunesse ». Si la jeunesse avait été l'objet visé par ce recueil, on peut supposer que le corpus en aurait été plus vaste et aurait pu inclure les très nombreuses « nouvelles d'initiation » (« *racconti di iniziazione* ») que contient son œuvre, et qu'étudie Valentina Mascaretti.

premier lieu à une cohérence thématique et, sur cette base, vient ensuite s'ajouter une cohérence formelle — tous les textes cités, en plus de porter sur l'adolescence, sont des textes brefs. L'adolescence induit donc une réflexion sur l'organisation de l'espace de l'œuvre. Le projet éditorial de Moravia n'aboutira pas en Italie mais, partiellement, aux États-Unis, puisque l'édition américaine publie conjointement, en 1950, les deux romans sous forme d'un diptyque : *Two Adolescents : Agostino and Disobedience*²⁷⁰, faisant ainsi émerger en partie l'îlot imaginé par le romancier.

Cette anecdote éditoriale s'entend comme métaphore, ou *exemplum*. La logique de spatialisation qu'elle convoque est selon nous un principe de composition à l'œuvre dans plusieurs textes. L'évocation de l'adolescence repose sur un mouvement de repli, de confinement spatial, geste poétique par lequel s'élabore, parallèlement, une saisie de la période comme un temps *en soi*. Dans les deux romans de Moravia justement, ceux que l'auteur propose de détacher du reste de l'œuvre, le repli est primordial comme posture typique du personnage ; il est ce mouvement rétractile par lequel se pense le positionnement du corps dans l'espace au moment d'entrer dans l'adolescence, puis l'attitude principale adoptée par le personnage pour traverser ensuite la période. Très significativement, les deux romans s'ouvrent par une scène dans laquelle Agostino et Luca se trouvent dans des espaces très vastes, dont les contours sont pratiquement impossibles à établir : pour l'un, Agostino, il s'agit de l'immensité maritime puisqu'il part faire tous les matins depuis le début des vacances une promenade en barque avec sa mère. Pour Luca, qui est dans le train de retour des vacances, il s'agit d'un espace en mouvement. Cette scène inaugurale est très rapidement suivie, alors que se déclare l'adolescence — et on convoque volontairement ici l'image de l'adolescence qui « se déclare », comme une maladie, puisque c'est celle que déploie Moravia dans *La disubbidienza* —, d'une scène de repli sur soi et d'un rétrécissement spectaculaire de l'espace.

Agostino, aventurier des plages

Ainsi, dans le premier roman, lorsqu'arrive le jeune homme qui cherche à séduire sa mère et que commencent les tourments d'Agostino, celui-ci a désormais en horreur la barque,

²⁷⁰ New York, Farrar, Strauss, 1950. On notera que ce choix éditorial fait nettement apparaître le terme « *adolescent* » et que Moravia lui-même en fait usage pour rassembler les œuvres sous le terme « *adolescenza* », alors que les deux ne sont employés qu'avec extrême parcimonie dans les romans, comme on l'a vu. L'édition américaine date des années 1950, la lettre de Moravia date de 1948, or à ce moment, la conceptualisation de l'adolescence a abouti, son succès est à son faite, ce qui explique l'apparition de plus en plus nette des termes qui la nomment avec fermeté.

théâtre de jeux de séduction dont il est exclu, devenue trop étroite pour trois alors qu'elle était largement suffisante pour deux. D'espace harmonieux dans lequel la mère s'installait confortablement, de tout son long, pour bronzer, posant délicatement sa tête sur les genoux de son fils, la barque devient un espace exigü dans lequel l'adolescent s'empêtre dans le corps de sa mère qui se trémousse de manière ridicule pour attirer l'attention du jeune homme : « *Si schermiva, protestava, ridendo e afferandosi con le mani al sedile, finalmente si sporse con tutto un fianco e una gamba, in un atteggiamento quasi indecente e si lasciò cadere malamente tra le braccia del compagno* » ; « Après avoir fait en riant encore bien des façons, elle se cramponna enfin des deux mains à son siège, s'allongea sur le flanc la jambe tendue, dans une posture inconvenante, et se laisse gauchement tomber dans les bras de son compagnon²⁷¹ ». L'évolution de la scène de la barque instaure une dimension problématique dans le rapport de l'adolescent à l'espace et à l'élément liquide, qui aura des répercussions dans tout le roman. Dès lors, chaque tentative de déplacement d'Agostino hors du périmètre familial de la plage, de la maison ou de la chambre sera vécue comme une agression, et se soldera par un besoin viscéral de réintégrer un espace confiné et connu. En fait, Moravia décrit l'adolescence comme une chorégraphie faisant alterner les moments de curiosité et d'élan vers l'inconnu — dans ces moments, Agostino, comme Luca d'ailleurs, court au-devant de ce qui l'intrigue ; à la rencontre de la bande des fils de pêcheurs qui lui apprennent les mauvaises manières et la sexualité, jusqu'au seuil d'une maison close —, aussitôt contrecarrés par des moments de repli sur soi — Agostino revient chez lui, à sa mère et à sa chambre, en toute hâte. Cette scission de l'espace en deux pôles, et le mouvement oscillatoire d'Agostino entre les deux sont bien représentées dans l'opposition entre, d'un côté, les « Bains Speranza » [*Bagno Speranza*], plage sur laquelle vont Agostino et sa mère et réservée à une élite, et de l'autre côté les « Bains Vespucci » [*Bagno Vespucci*], où le sable est sale et où se trouve la cabane des fils de pêcheurs et du maître-nageur Saro. Cet espace, qui porte le nom d'un célèbre navigateur et explorateur, est pour Agostino pure hétérotopie, et représente les confins du monde connu. Il ne s'y rend qu'avec une envie mêlée de crainte, faisant figure d'un bien pâle aventurier :

Dopo quest'esperimento camminarono in silenzio. Gli stabilimenti si seguivano agli stabilimenti, con le loro file di cabine verniciate di colori chiari, i loro ombrelloni sbilenchi, i loro archi melensamente trionfali. La spiaggia, tra una cabina e l'altra, appariva gremita, ne giungeva un brusio festivo, anche il mare scintillante era affollato di bagnanti.

²⁷¹ Agostino, pp. 8-9 ; Agostino, p. 44.

“Dov’è il bagno Vespucci ?” domandò Agostino affrettando il passo dietro il suo nuovo amico.

“È l’ultimo...”

Agostino se domandò se non gli convenisse tornare indietro : la madre, se non era andata in pattino, certainement lo cercava. Ma il ricordo dello schiaffo soffocò quest’ultimo scrupolo²⁷².

Ensuite les deux garçons marchèrent en silence. Les établissements de bains se succédaient avec leurs cabines peintes de couleurs claires, leurs parasols penchés, leurs arcs de triomphe grotesques. La plage s’entrevoyait entre les cabines, grouillante de monde, il en venait un bourdonnement de fête et la mer scintillante fourmillait de baigneurs elle aussi.

— Où sont les Bains Vespucci? Demanda Agostino en pressant le pas derrière son nouvel ami.

— Ce sont les derniers...

Agostino se demanda s’il ne ferait pas bien de revenir en arrière: sa mère, si elle n’était pas partie en promenade, devait le chercher. Le souvenir de la gifle étouffa en lui ce dernier scrupule²⁷³.

Dans ce passage, Agostino a fui les Bains Speranza après que sa mère lui a donné une gifle. Il rencontre Berto, et ses aventures contrariées avec la bande de pêcheurs commencent là, alors qu’il se dirige prudemment à leur rencontre. Les moments de repli, à l’inverse de celui-ci qui correspond à une expansion vers l’extérieur, sont des moments d’introspection, dans lesquels le personnage prend le temps d’analyser ses émotions, et tente de percer le mystère de ce qui lui arrive. Ainsi en est-il de cette scène dans laquelle Agostino, après avoir reçu la gifle de la part de sa mère, se réfugie dans une cabine de plage, recroquevillé en position fœtale : « *Si rannicchiò con le ginocchia contro il petto, la testa appoggiata contro le parete, e, presosi il viso tra le mani, incominciò coscienziosamente a piangere* » ; « Il se recroquevilla, les genoux contre la poitrine, la tête appuyée contre la cloison et, le visage entre les mains, consciencieusement il se mit à pleurer²⁷⁴ ». Cette posture régressive dans un endroit des plus exigus (Agostino touche toutes les parois de la cabine) engendre un travail appliqué de réflexion par lequel l’adolescent entend « comprendre à la fin quelque chose à cette obscure histoire » [« *capire finalmente qualcosa di quelle oscure vicende*²⁷⁵ »], cette histoire étant, à petite échelle, l’épisode de la gifle, mais devant être entendue comme la fameuse « maudite période de transition » qui a commencé, donc l’adolescence.

²⁷² Agostino, pp. 16-17.

²⁷³ Agostino, pp. 57-58.

²⁷⁴ Agostino, p. 51; Agostino, p. 12.

²⁷⁵ *Idem.*

La chambre

La disubbidienza repose sur un principe similaire, voire exacerbé, d'occupation de l'espace. Avant que ne se déclare la maladie de Luca qui l'oblige à garder le lit, l'essentiel de son temps se passe dans l'étroitesse de sa chambre — ce lieu est celui que rejoint le héros dès le chapitre II pour ne pratiquement plus le quitter, et qui succède ainsi à l'espace ouvert et changeant dans lequel évoluait le train à l'ouverture du roman. L'adolescence est un processus très intellectualisé, très intériorisé dans *La disubbidienza*, beaucoup plus que dans *Agostino*. Luca consume son peu de force en d'épuisantes cogitations pour tenter de percer le mystère du phénomène qu'il est en train de vivre, pour circonscrire l'origine de son désir de rébellion, et de mort. « *La désobéissance* a la rigueur sèche d'une démonstration mathématique poursuivie avec une ténacité morose qui fait écho à la révolte obscure et têtue de Luca²⁷⁶ », note très justement Gilles de Van. Comme pour refléter l'effort mental de Luca, qui s'escrime à restreindre le phénomène adolescent à une réalité appréhendable, Moravia enferme quasiment son personnage à huis-clos, reproduisant ainsi, dans le traitement de l'espace, l'effort intellectuel de conceptualisation que s'impose l'adolescent²⁷⁷. Il est ainsi très rare de voir Luca ailleurs que chez lui, dans sa chambre. La longue scène du chapitre XI, qui montre Luca en classe, parmi ses camarades, produit chez le lecteur une sensation d'étrangeté. Elle est d'ailleurs cauchemardesque, en un sens, puisque Luca est déjà pris par la fièvre et la maladie qui auront raison de lui à la fin du chapitre, le clouant au lit pour le reste du roman. Sur cet espace de la chambre, on peut dire qu'il est très nettement associé, dans les textes du corpus, à un espace-type de l'adolescence, espace de repli dans lequel s'exprime une subjectivité, soit, comme dans l'exemple de Luca, par les exercices de cogitation qu'il y mène, soit, comme dans le cas d'Alex (*Jack Frusciante*) et de Clay, par la personnalisation de cet espace, dont les murs sont garnis de « *posters* » de leurs chanteurs préférés — le titre *Less Than Zero* est tiré d'une chanson d'Elvis Costello, dont Clay a une

²⁷⁶ Gilles de Van, préface d'*Agostino*, p. 9.

²⁷⁷ À plusieurs reprises, au chapitre II notamment, sont évoqués ces longs exercices de cogitation auxquels se livre Luca dans la pénombre de sa chambre. Au cours de l'un de ces exercices, qui occasionne un morceau de bravoure de la part de Moravia, l'adolescent dont la révolte commence s'interroge sur son statut d'élève et parvient à en concevoir toute la dimension violente et coercitive par une impressionnante conceptualisation de l'arbitraire du signe. Nous avons longuement analysé le passage en question, sur lequel on revient par ailleurs dans la troisième partie, dans un article auquel on s'autorisera à renvoyer. « Étudiants hors les murs dans *La disubbidienza* d'Alberto Moravia et *The Catcher in the Rye* de J.D Salinger : la marginalisation adolescente au miroir de la fiction littéraire », in *Figures de l'étudiant, du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Marie Bulté, Isabelle Durand et Patricia Victorin (dir.) Revue *Motifs*, n°3, 2018. [En ligne] : http://revuemotifs.fr/?page_id=1402.

photographie dans sa chambre —, d'affiches publicitaires et de films. Ainsi est décrite la chambre de Martino :

Invece la stanza di Martino era esattamente come Alex aveva immaginato: classica tana di chi si fa i cazzi suoi e ottiene altrettanto dal resto degli abitanti. Tutta gente che si limita a stargli intorno senza soffocarlo, voglio dire.

Insomma, c'era quest'aria molto da tana, ma la stanza era tutt'altro che piccola. Solo, era piena. Piena zeppa di cose come in quella cavolo di pubblicità delle timberland: poster ovunque, vestiti ovunque, coperte peruviane dappertutto, foto dappertutto²⁷⁸.

La chambre de Martino, en revanche, correspondait parfaitement à l'image qu'Alex s'en était faite : la tanière typique de celui qui se mêle de ses oignons et obtient la même chose du reste des habitants. Des gens qui se contentent de vivre à ses côtés sans *l'étouffer*, je veux dire.

Bref, il y avait bien une atmosphère de tanière mais la pièce était loin d'être petite. Elle était seulement *pleine*. Bourrée à craquer de ces choses qu'on voit dans la pub à la kon pour les timberlands : posters partout, vêtements partout, couvertures péruviennes partout, photos partout²⁷⁹.

On notera que cette description circonscrit bien, par une poétique de l'espace, la figure du « *teenager* » friand de consumérisme à laquelle la saisie par les mots était réfractaire. La chambre est par ailleurs un espace dont est privée Mick Kelly, issue d'une famille pauvre et obligée de partager la sienne avec ses deux sœurs, Etta et Hazel — les autres pièces de la maison sont louées par ses parents, qui en retirent une maigre pension. Les sœurs de Mick sont passionnées par le cinéma hollywoodien et rêvent de rencontrer des actrices. Elles passent leur temps à se coiffer et à se maquiller dans la chambre. Mick, qui dort sur le canapé du salon, rêve d'un espace à elle — et on pense ici à *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, publié en 1929, dont Carson McCullers connaissait le travail sans l'apprécier²⁸⁰ —, dans lequel elle pourrait notamment composer sa musique, si elle avait un piano, ou simplement écouter de la musique, si elle avait une radio. « *No place was left but the street— and there the sun was too burning hot. She wandered aimlessly up and down the hall and*

²⁷⁸ Jack Frusciante, p. 33.

²⁷⁹ Jack Frusciante, pp. 40-41.

²⁸⁰ « *I am completely blind about Virginia Woolf. Try as I may I can't seem to be truly interested in her. This is strange because not only do many of my friends just adore Virginia [Woolf,] but personally I know many of the "Bloomsbury Set" »*, in *Illumination and Night Glare, The Unfinished Autobiography of Carson McCullers*, édition dirigée et présentée par Carlos L. Dews, Madison, The University of Wisconsin Press, 1999, p. 60 ; « De mon côté, je suis complètement aveugle par rapport à Virginia Woolf. J'ai essayé tant que j'ai pu sans parvenir à m'y intéresser. C'est d'autant plus surprenant que la plupart de mes amis lui vouent un véritable culte et que je connais très bien le Groupe de Bloomsbury », in *Illuminations et nuits blanches*, Jacques Tournier (trad.), Paris, 10/18, « Havas Poche », 2001, p. 88. Ce texte est une autobiographie inachevée et fragmentaire, que Carson McCullers a entreprise à la fin de sa vie, en 1967, et qu'elle dicte depuis son lit à des amis, des membres de sa famille et quelques étudiantes du collège voisin. La romancière était alors paralysée et pouvait à peine parler. Le texte a été publié de manière posthume, assorti de la correspondance avec Reeves McCullers pendant la Seconde Guerre mondiale, en 1999 aux Etats-Unis, et traduit pour la première fois en France en 2001.

kept pushing back her ruffled hair with the palm of her hand. 'Hell,' she said aloud to herself. 'Next to a real piano I sure would rather have some place to myself than anything now' » ; « Il ne restait que la rue – et le soleil y était trop brûlant. Elle faisait les cent pas dans l'entrée, et ne cessait de rejeter ses cheveux ébouriffés avec sa paume. "Bon sang ! s'exclama-t-elle. À part un vrai piano, c'est un endroit à moi que j'aimerais le plus avoir en ce moment²⁸¹" » ; « *It was funny, but Mister Spencer reminded her of this music. She wished there was some place where she could go to hum it out loud. Some kind of music was too private to sing in a house cram full of people. It was funny, too, how lonesome a person could be in a crowded house. Mick tried to think of some good private place where she could go and be by herself and study about this music. But though she thought about this a long time she knew in the beginning that there was no good place* » ; « C'était drôle, mais Mr Spencer lui rappelait cette musique. Elle aurait aimé avoir un endroit où la fredonner tout haut. Certaines musiques étaient trop intimes pour être chantées dans une maison bourrée de gens. C'était drôle, aussi, à quel point on pouvait être seul dans une maison pleine à craquer. Mick se creusa la tête pour trouver un endroit bien secret où elle étudierait tranquillement cette musique. Mais elle avait beau réfléchir longuement, elle savait depuis le début que l'endroit idéal n'existait pas²⁸² ». À cet espace inexistant, Mick en substitue un autre, imaginaire, son « *inside room*²⁸³ », que Frédérique Nathan traduit par « l'espace du dedans²⁸⁴ » et Marie-Madeleine Fayet par « la chambre intérieure²⁸⁵ », espace intimiste dans laquelle elle se replie, se coupe de l'extérieur et se livre en imagination à ses passions. Toute l'intrigue ou presque de *Sucker* et de *Like That*, les deux nouvelles de Carson McCullers, se déroulent dans la chambre des adolescents.

²⁸¹ *The Heart*, p. 45 ; *Le cœur*, p. 71.

²⁸² *The Heart*, pp. 46-47 ; *Le cœur*, pp. 72-73.

²⁸³ « *She sat down on the steps and laid her head on her knees. She went into the inside room. With her it was two places—the inside room and the outside room. School and the family and the things that happened every day were in the outside room. [...] Foreign countries and plans and music were in the inside room. The songs she thought about were there* », *The Heart*, p. 139.

²⁸⁴ « Mick s'assit sur les marches, la tête sur les genoux, et rentra dans l'espace du dedans. Pour elle, il y avait deux espaces — l'espace du dedans et l'espace du dehors —. L'école, la famille, les événements du quotidien s'inscrivaient dans l'espace du dehors. [...] Les pays étrangers, les projets et la musique occupaient l'espace du dedans. Les chansons qu'elle imaginait », *Le cœur*, p. 191.

²⁸⁵ « Elle s'assit sur une marche et posa sa tête sur ses genoux. Elle entra dans la chambre intérieure. Dans son cerveau, il y avait deux compartiments : la chambre intérieure et la chambre extérieure. L'école, la famille et les incidents de chaque jour était dans la chambre extérieure. [...] Les pays étrangers, les plans et la musique étaient dans la chambre intérieure », *Le cœur*, p. 208.

Chez Moravia, dans les deux romans que l'on a voulu exemplaires, le marquage du territoire adolescent par une restriction de l'espace dans lequel évolue le personnage est un acte qui fonde le récit. L'entrée en adolescence se fait par le passage d'un espace aux confins inassignables — l'immensité de la mer et le paysage en mouvement que fait défiler le train — à un espace aux contours étroits. Par suite, l'écriture de l'espace et les déplacements du personnage sont foncièrement conditionnés par un impérieux désir de repli, de « *regressus ad uterum* »²⁸⁶, nostalgie du stade embryonnaire à laquelle correspond un besoin d'intellectualiser la situation, pour mieux s'en saisir. Il n'est sans doute pas inutile de préciser que, dans le cas de Moravia, la représentation de l'adolescence en lien avec le confinement spatial tient en partie à un fait biographique. Le jeune Alberto Pincherle a passé une partie de son adolescence alité dans un sanatorium, la jambe plâtrée. Il souffrait d'une tuberculose osseuse mal diagnostiquée, qui avait dégénéré en atteignant sa hanche, et menacé sa vie en 1923. Il gardera de cet épisode, outre le traumatisme psychologique que l'on peut imaginer, une jambe boiteuse. Si son séjour au sanatorium Codivilla, en plein Tyrol italien, dure deux ans, sa maladie, commencée bien plus tôt par des épisodes de pneumonie chronique ont contraint le jeune Alberto à un isolement, un immobilisme et une solitude qui auront duré près de dix ans, de ses neuf ans à ses dix-sept ans²⁸⁷. Si Moravia ne reproduit littérairement l'expérience du sanatorium que dans la nouvelle « *Inverno di malato* » (publiée en 1930, cette nouvelle évoque brièvement l'adolescence de Girolamo, lui aussi alité dans un sanatorium ; c'est par ailleurs le sort qui attend Luca, qui passe lui aussi beaucoup de temps alité, à la fin de *La disubbidienza*), l'expérience de l'isolement et du confinement est un schème qui traverse toute sa narration de l'adolescence, dès *Gli Indifferenti*, son premier roman, qu'il commence à écrire à Codivilla à l'âge de dix-huit ans, et qui paraît en 1929. L'histoire, qui évoque en pointillés des fragments de l'adolescence de Carla et de Michele, se déroule à huis-clos. Des années plus tard, on peut également voir dans les adolescents maladifs, faibles et tolérant mal la compagnie d'autrui que sont Agostino et Luca, des restes d'une adolescence solitaire et hors du commun. Si tant est, donc, que la représentation de l'adolescence comme une phase de prostration et de repli sur soi telle qu'on vient de l'analyser dans *Agostino* et *La disubbidienza* est en partie attribuable à une expérience tout à fait personnelle de Moravia, on s'octroiera malgré tout ici le droit de l'inclure dans une

²⁸⁶ Gilles de Van, « préface » à *Agostino*, p. 2.

²⁸⁷ Pour le récit détaillé et passionnant de ces faits biographiques, voir notamment le chapitre « Origines » et « Sanatorium » dans la biographie de Moravia signée par René de Ceccatty, *op. cit.*

démarche poétique beaucoup plus large, puisque tout le corpus donne des signes d'une intention de restreindre sur elle-même la représentation de l'adolescence, en en délimitant étroitement le territoire. On notera d'ailleurs pour finir que Valentina Mascaretti voit le paradigme spatial du confinement, tel qu'il s'exprime en particulier dans la nouvelle programmatique « *Inverno di malato* » comme une subversion, ou en tous les cas un renouvellement, par Moravia d'un paradigme inverse : celui du mouvement vers l'extérieur à l'assaut de l'aventure, que l'on trouve dans le récit d'initiation de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (dans la nouvelle *Youth*, 1898, de Joseph Conrad, par exemple), et qui découle de la tradition du *Bildungsroman*²⁸⁸.

A.2.2. Écrin/ Étau, le confinement par l'espace

Avant que les romans de Moravia ne proposent une scénographie singulière du corps adolescent, animé d'une volonté de repli, une tendance à la restriction de l'espace s'observait déjà, aux racines du corpus. Dans *Le Diable au corps* et *Le Blé en herbe*, le territoire accueillant l'expérience adolescente n'est pas un territoire ouvert sur l'extérieur, mais plutôt un écrin qui l'enferme avec soin. *Le Blé en herbe* se situe occasionnellement au cœur de la villa qu'ont louée pour les vacances les Aubert (famille de Philippe) et les Ferret (famille de Vinca), mais surtout au creux des rochers de la côté Cancalaise, et sur ses plages. Si cet espace n'est pas restreint en soi, il confine en revanche les déplacements des héros, Phil et Vinca, dont l'adolescence est soigneusement contenue entre la villa (territoire des parents)

²⁸⁸ « Dans le roman de formation traditionnel, le personnage parcourt le « hors-champ » — ici Valentina Mascaretti reprend la distinction établie par Youri Lotman, sémioticien qui s'est intéressé, après Bakhtine, à la théorisation du *Bilgunsroman*, entre « champ » et « anti-champ » ou entre espace familier et espace inconnu, dans *La structure du texte poétique*, datant de 1973, un ouvrage qui est une reprise critique des travaux des formalistes russes et des structuralistes — à la découverte de nouvelles réalités. On le voit sur la route — qui constitue le second des trois chronotopes de la formation — ou naviguant sur la mer — lieu d'aventure par excellence. Dans la plupart des « *racconti di formazione* », comme par exemple dans *La ligne d'ombre* (*The Shadow-Line*, 1917, Conrad) ou dans *Jeunesse*, les jeunes personnages traversent les mers, accostent puis repartent, ils rencontrent des peuples et des cultures lointaines pour finir, enfin, par se trouver eux-mêmes. Dans le superbe *Jeunesse* de Conrad, la jeunesse justement, qui est le thème principal, est indissolublement liée au mythe de la mer et à celui de l'Orient, terre mystérieuse, envoûtante et sacrée dans la mémoire du personnage-narrateur devenu vieux, Marlow. C'est ce paradigme spatial « conradien » (« *conradiano* »), sur lequel il est probable que Moravia avait réfléchi, qui est exactement antithétique à celui d'*Inverno di malato* », Valentina Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti*, *op. cit.*, p. 275. Nous traduisons. On voit bien grâce à cette remarque combien les aventures en mer d'Agostino constituent une forme dégradée des aventures maritimes des récits d'initiation de la fin XIX^e et du début du XX^e et combien le récit de l'adolescence — qui abandonne le paradigme de la formation et de l'initiation — passe par une restriction de l'espace et un repli sur lui-même du personnage. On notera encore que les choix dans le traitement spatial que fait Moravia dans *Inverno di malato* et qu'il répercute, à moindre échelle, dans ses autres récits d'adolescence — ceux qu'il avait souhaité rassembler — se distinguent de ceux qu'il fait dans d'autres « *racconti di iniziazione* » de son œuvre, par exemple *L'avventura*, datant de 1943.

d'un côté et ses alentours maritimes immédiats (territoire des adolescents) de l'autre. Un troisième espace est décisif, il s'agit de la villa *Ker-Anna*, qui appartient à « la Dame en blanc », celle qui deviendra l'amante de Phil. On verra dans la deuxième partie de la thèse qu'il s'agit d'un espace confiné, toujours plongé dans un étouffant clair-obscur.

La scène du récit est la côte bretonne, entre Saint-Malo et Cancale, paysage bien connu de Colette. L'action se déroule dans un espace circonscrit par la villa, où règnent les parents, et les alentours immédiats, domaine des deux adolescents : le pré de mers, les dunes de sable, les roches, le « chemin du goémon » où Phil rencontre « la Dame en blanc », le « chemin de la douane » qui longe la falaise jusqu'à la pointe du Nez, la route qui conduit [...] à Saint-Malo situé à onze kilomètres, où Phil se rend une fois pour porter un télégramme²⁸⁹.

L'épisode du télégramme auquel réfèrent ici Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau est la seule fois où est évoquée une sortie de l'espace soigneusement quadrillé dans lequel se déroule l'intrigue. Encore est-il très significatif que l'on ne voit de cette excursion à Saint-Malo que le retour de Phil, alors qu'il rentre vers la villa. Ce maillage très resserré du territoire du roman est accru par un rapport à l'espace régulièrement évoqué comme charnel. À certains moments, les frontières du paysage se confondent avec le corps des adolescents ; reliefs, creux et ornières deviennent alors des refuges : « [Phil] se coucha dans un pli du pré sec, roulé sur lui-même à la manière des jeunes chiens de chasse qui souffrent de « la maladie », et il commença à gratter l'herbe sableuse, d'un mouvement régulier de ses deux pieds. [...] Il grattait rythmiquement le pré, et chantonnait en mesure. Ainsi la femme qui souffre pour mettre au monde son fruit le berce, et geint un geignement progressif, jusqu'au grand cri²⁹⁰... ».

La ville

Dans *Le Diable au corps*, l'espace est urbain, mais il n'en n'est pas moins soigneusement délimité, notamment par le tracé de la Marne. Le fleuve, en effet, est

²⁸⁹ Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau, « Notice » du *Blé en herbe*, *op. cit.*, p. 1703.

²⁹⁰ *Le Blé en herbe*, p. 143. Dans le roman, de manière générale, les intérieurs sont très peu représentés. L'essentiel de l'action se déroule en extérieur. Il n'empêche que le besoin de repli et d'espaces clos est intact. C'est dans les nombreux « plis » du paysage comme ici dans l'exemple cité, que Phil et Vinca, très régulièrement, cherchent à se lover. Colette en donne encore un exemple un peu plus loin : « ils choisirent gravement, en guise de chambre secrète [pour discuter], un entablement de roc, parfois mouillé par les grandes marées, fourni par elles d'un sable à gros grains, vite séché. Aucun d'eux n'avait jamais songé qu'un secret pût être confié à des tentures de cretonne claire, à des parois de pitchin d'une résonance musicale qui portaient d'une chambre à l'autre, la nuit, la nouvelle qu'un des habitants de la villa tournait le bouton d'un commutateur, toussait ou laissait choir une clef. Sauvages à leur manière, ces deux enfants parisiens savaient fuir l'indiscret abri humain, et cherchaient la sécurité de leur idylle et de leurs drames au milieu d'un pré découvert, sur le bord d'une aire rocheuse ou contre le flanc creux de la vague », pp. 152-153.

constamment présent dans le roman qui se situe en banlieue parisienne, dans une ville au nom dissimulé [« Nous habitons à F..., au bord de la Marne²⁹¹ »]. « La Marne est présente dans tout le roman comme limite, route d'eau qui *enclot un terrain*²⁹² ». Au sein de l'écrin que délimite le fleuve loge toute l'adolescence du narrateur, et son histoire d'amour avec Marthe. L'important confinement de l'espace à l'œuvre dans *Le Diable au corps* a retenu l'attention du fin lecteur qu'était Julien Gracq. Le roman marque son souvenir en raison du monde autarcique qu'il fait surgir. La description de la banlieue parisienne dans laquelle se déroule l'intrigue lui fait une vive impression de territoire clos sur lui-même, non tant parce qu'une limite géographique en trace les contours mais plutôt parce que la banlieue dans laquelle se déroule l'intrigue est corsetée par d'étouffants principes moraux et un rigorisme bourgeois intransigeant.

Sans que le livre ne se donne aucunement pour objet de la dépeindre, et du seul fait que la scabreuse histoire que le roman raconte l'atteint de plein fouet dans ses préjugés, toute une couche de la petite bourgeoisie banlieusarde de 1918 se révèle ici en profil perdu, racinée comme le chiendent, barbelée comme un roncier, plus présente, plus pesante qu'elle ne le serait dans une œuvre de critique sociale. Le réseau de surveillance encore à demi villageois des voisins et des domestiques, du maire et du laitier, de la boulangère et de la crémière, jeté comme un filet sur ces mornes villas résidentielles des hauts de Marne. Les ombrelles et les canotiers des familles de la promenade dominicale. L'ordre moral dicté par les retraités à cannes et à barbiches, et par la menue propriété immobilière. [...] Toute une frange suburbaine renclose dans ses murs soupçonneux, calfeutrée sous ses tilleuls élagués, sans voiture, sans cinéma, sans culture, sans horizon [...] mais accrochée d'autant plus au *cant* de sa morale mesquine et jalouse, et gardant son rang, et tenant court ses domestiques pendant qu'elle sent s'écouler peu à peu sa substance, entre les visites au cimetière, les visites au notaire, et la lecture des *communiqués*²⁹³.

L'histoire d'amour entre le héros du *Diable* et Marthe, parce qu'elle soulève les indignations du voisinage²⁹⁴, contribue d'autant mieux à faire émerger l'idée que le décor dans lequel est situé le roman constitue un véritable périmètre infranchissable, qui sert de mur d'enceinte à l'intrigue. La banlieue parisienne des hauts de Marne, telle qu'elle émerge sous la plume de Gracq, n'est pas tant un espace périphérique qu'un îlot indépendant, un

²⁹¹ *Le Diable au corps*, p. 541.

²⁹² Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, op. cit., p. 87. Nous soulignons. Un peu avant cette remarque, Élisabeth Ravoux-Rallo note que la Marne a d'autant plus la fonction d'une frontière dans le roman qu'elle n'est là que pour délimiter et structurer l'espace, et n'est jamais décrite : « Le roman tout entier est traversé par le fleuve, la Marne : tout se passe près de ce fleuve, tous les chemins y mènent, les grandes aventures s'y terminent, et pourtant, pas une ligne de description ne lui est consacrée », p. 82.

²⁹³ Julien Gracq, *en lisant, en écrivant* [1980], Paris, José Corti, rééd. 1982, p. 192.

²⁹⁴ Pour rappel, cette histoire d'amour est d'une part adultère et, surtout, elle indignée parce qu'elle déshonore, en plus d'un mari, un soldat de l'armée française qui se bat au front, pendant la Première Guerre mondiale.

monde en miniature, autarcique, ayant ses propres lois, un monde hors du temps, figé dans l'éternité, immobile, isolé dans l'espace. Qu'elle s'y loge comme dans un écrin ou y soit prise en étau, l'histoire du héros et de Marthe obéit à une logique spatiale de confinement, parfois aussi de nidification. Ainsi priment pour accueillir leurs amours des descriptions d'intérieurs calfeutrés comme la maison de Marthe, petite, étroite, dans laquelle brûle la plupart du temps un feu de bois d'olivier invitant les corps à l'étreinte. Peu à peu, la maison est prise d'assaut par « le réseau de surveillance » du voisinage, il faut trouver un autre lieu pour s'aimer, et les amants se réfugient momentanément dans la maison de famille des Grangier, les parents de Marthe. L'épisode occasionne une réécriture du motif de l'Eden, — par excellence, un lieu clos — à travers la description du jardin en fleurs, « île d'amour²⁹⁵ », et des jours de printemps passés à s'aimer paresseusement. Lorsqu'enfin il faut, en dernier recours, franchir le mur d'enceinte de la Marne et faire voyage jusqu'à Paris — l'épisode, célèbre, est connu sous le nom de « nuit des hôtels²⁹⁶ » — après avoir été définitivement chassé de l'Eden, cette sortie hors de l'espace du connu brise l'îlot, qui prend alors l'eau de toute part, et fait sombrer l'intrigue. Peu après la désastreuse « nuit des hôtels », Marthe meurt et le roman s'achève.

Dans les deux romans de Carson McCullers, la notion d'enfermement est capitale. Mick et Frankie vivent dans des villes accablées de chaleur, qu'elles parcourent en tous sens, frénétiquement, et dont elles ne rêvent que de s'enfuir. Les passages qui les décrivent, errant dans les rues qu'elles connaissent par cœur, sont très nombreux, surtout à propos de Mick, qui n'a pas de chambre à elle. Frankie a une chambre, mais elle y passe très peu de temps. La cuisine, en revanche, est le lieu central du roman, dans lequel les trois personnages principaux — Bérénice, John Henry et Frankie — convergent et dans lequel l'adolescente tourne en rond. On trouve souvent Mick dans la cuisine également. On retiendra, pour résumer ce point, ce qu'en dit Sarah Gleeson-White :

L'omniprésence d'une atmosphère claustrophobique dans *The Heart* et dans *The Member* se manifeste à travers de nombreux tropes de la captivité, qui aussi aussi bien des

²⁹⁵ *Le Diable au corps*, p. 616.

²⁹⁶ À l'approche de la fin de la grossesse de Marthe, il devient de plus en plus difficile aux amants de se fréquenter sans faire éclater de scandale. Lorsqu'ils retournent à « J... » après les mois d'été passés chez les Grangier, ils ne peuvent plus prendre le risque de se voir chez la jeune fille, d'autant que les parents du héros lui interdisent de la fréquenter. Il est alors décidé de se rendre à Paris, pour coucher dans un hôtel. Cette excursion s'avère catastrophique. N'assumant pas la situation, l'adolescent ne se décide pour aucun hôtel, il épuise Marthe à déambuler dans tout Paris, la nuit, sous la pluie glaciale, traînant sa valise alors qu'elle est enceinte. Son accouchement prématuré, puis, aussitôt après, sa mort brutale, sont largement attribués à cette escapade cauchemardesque. L'épisode de la nuit des hôtels se trouve au chapitre 29, p. 626.

endroits ostensiblement bénins de confinement — une maison, une pièce, une petite ville — que des endroits beaucoup plus sinistres comme les prisons et les asiles, qui reviennent si souvent dans les fictions de Carson McCullers. [...] L'action, chez Carson McCullers, est presque toujours limitée à un ou, au maximum, à quelques rares intérieurs. Prisonnière tantôt de la cuisine tantôt des rues de la petite ville, Frankie envie même les détenus de la prison de la ville [...].

La chaleur accentue le sentiment de suffocation des deux filles [« *girls* »] : l'histoire de Mick et celle de Frankie ont lieu toutes deux pendant les chauds étés du Sud, et, pour Frankie, la chaleur devient très nettement synonyme d'emprisonnement [...]. Par contraste avec la chaleur opprimante qui règne dans leurs villes natales, Mick et Frankie rêvent du froid sous d'autres latitudes : pour Frankie, c'est l'Alaska ; pour Mick, la Suisse. La chaleur, donc, intensifie l'atmosphère étouffante des étés monotones dans les villes du Sud, qui règne dans les rues et dans les espaces confinés tels que la cuisine ubiquitaire (« *ubiquitous kitchen* ») et les cafés²⁹⁷.

Nombreux sont les romans du corpus — autres que ceux de Carson McCullers — à choisir une configuration spatiale telle qu'elle donne à voir l'adolescent enserré par la ville, tournant bien souvent en rond dans le périmètre urbain. Ainsi le décor de *Summer Crossing* est-il très similaire, par le confinement de Grady McNeil qu'il opère, à celui que les romans de Carson McCullers opèrent, à une échelle encore plus restreinte puisqu'il s'agit de bourgades et non de villes, sur Mick et Frankie.

*Grady had never spent a summer in New York, and so had never know a night like this. Hot weather opens the skull of the city, exposing its white brain, and its heart of nerves, which sizzle like the wires inside a lightbulb. And there exudes a sour extr-human smell that makes the very stone seem flesh-alive, webbed and pulsing. It wasn't that Grady was unfamiliar with the kind of accelerated desperation a city can conjure, for on Broadway she'd seen all the elements of it. Only there it was something she'd known vicariously, and she had not, as it were, taken part. But now for her there was nowhere an exit: she was a member*²⁹⁸.

Grady qui n'avait jamais passé un été à New York ignorait qu'il existât des nuits pareilles. La chaleur ouvre le crâne de la ville, exposant au jour une cervelle blanche et des nœuds de nerfs vibrant comme les fils des ampoules électriques. L'air se charge d'une odeur surnaturelle dont la puissance âcre imbibe les pavés, les recouvrant d'une sorte de toile d'araignée sous laquelle on imagine les battements d'un cœur. Grady n'avait qu'une connaissance limitée de ce genre de naufrage citadin, elle en avait perçu des signes avant-coureurs à Broadway mais ils appartenaient au décor extérieur, elle n'en faisait pas partie. À présent, elle en était prisonnière et il n'y avait pas d'issue de secours²⁹⁹.

Dans ce passage, on perçoit nettement le mouvement de contamination progressif — à travers l'image du courant électrique — par lequel Grady est assimilée à la chute de la ville. Il est d'ailleurs intéressant pour notre propos que la traduction française utilise la métaphore du « naufrage » pour traduire la phrase anglaise assez imprécise « *the kind of accelerated*

²⁹⁷ Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies, Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, op. cit., p. 18. Nous traduisons.

²⁹⁸ *Summer Crossing*, p. 79.

²⁹⁹ *La Traversée de l'été*, p. 82.

desperation a city can conjure » et rendre compte de la dislocation de la ville. Plus intéressante encore est cette expression, lapidaire et rappelant étrangement la prose de Carson McCullers³⁰⁰, « *she was a member* », pour qualifier la fusion entre Grady et New York. L'expression est surprenante, elle recourt à une image de la sociabilisation pour évoquer une assimilation forcée dans laquelle Grady est en position de soumission.

S'il se déroule dans l'immense ville de Los Angeles, si grande que les gens « *are afraid to merge* » [« ont peur de se perdre³⁰¹ »] dans ses méandres, et dont les confins se confondent avec l'immensité du désert, le roman de Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, n'en produit pas moins l'impression de haper son personnage, de le tenir entre ses griffes et il n'en demeure pas moins vrai que la pensée de la ville est une pensée foncièrement asphyxiante. Tout le roman peut être vu comme une longue lutte de Clay pour échapper à la corruption de Los Angeles, et à son pouvoir corrosif³⁰².

A.2.3. Voyages immobiles

Dès l'année 1923, voilà donc que deux romans français « tiennent court » leurs héros adolescents dans des territoires aux confins étroits et ne les laissent pas s'aventurer bien au-delà de « leur Marne³⁰³ », leur plage et leur villa, sauf pour d'exceptionnels voyages, bien peu audacieux. Dix ans plus tôt, en 1913, le héros adolescent par excellence, dont la célébrité rayonna bien au-delà de l'hexagone, n'est-il pas Augustin Meaulnes³⁰⁴ ? Et le caractère inoubliable de son « aventure » ne réside-t-il pas, précisément, dans une sortie de l'espace du

³⁰⁰ Il peut ici valoir la peine de rappeler que Carson McCullers et Truman Capote étaient très bons amis, et qu'ils admiraient chacun le travail de l'autre, avant que leurs relations ne se détériorent. Dans ses entretiens avec Laurence Grobel, Truman Capote indique qu'il a lu *The Member*, in « Écrire », *Conversations avec Truman Capote*, p. 1070.

³⁰¹ « *People are afraid to merge on freeways in Los Angeles. This is the first thing I hear when I come back to the city* », *Less Than Zero*, p. 1. « Les gens ont peur de se perdre sur les autoroutes de Los Angeles. C'est la première chose que j'entends quand je reviens en ville », *Moins que zéro*, p. 11. Cette phrase est celle qui ouvre le roman.

³⁰² Dans *Less Than Zero*, le moment adolescent est clairement borné en amont par une arrivée (Clay réintègre le territoire familial de Los Angeles, qu'il connaît par cœur puisqu'il y a passé presque toute sa vie) et en aval par un départ (Clay s'en retourne dans le New-Hampshire). Cette sortie hors de Los Angeles (que l'on ne voit pas mais dont on comprend qu'elle est à venir) peut d'ailleurs être vue comme un achèvement du moment adolescent. Par ailleurs, ce parcours peut être mis en parallèle avec celui d'un des amis de Clay, Daniel, revenu avec lui du New-Hampshire, mais qui restera, lui, prisonnier de la ville. La description qui est faite de ses aspirations suggère qu'il s'est entièrement laissé haper par la corruption de Los Angeles.

³⁰³ « Je me promenais seul au bord de la Marne qui était tellement notre rivière que mes sœurs disaient, en parlant de la Seine, « une Marne ». », Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, p. 544.

³⁰⁴ Pour mesurer par exemple le succès retentissant du *Grand Meaulnes* en Italie, on reverra à l'ouvrage de Robert Gianonni, *La fortune d'Alain-Fournier en Italie*, Florence, Sansoni, et Paris, M. Didier, 1972.

connu à la conquête de territoires étranges, comme celui du fameux « domaine mystérieux » ? Car le terme « aventure », récurrent dans le roman d'Alain-Fournier, est le signe que le récit d'adolescence, encore pétri d'épique et d'héroïsme, ne s'est pas séparé du roman d'aventures. Les deux traditions romanesques coexistent très souvent, dès le XIX^e siècle, et cette alchimie n'est pas un état de fait strictement français, comme on l'a vu dans les propos que tenait Valentina Mascaretti à propos de Conrad. Ailleurs aussi, par exemple aux États-Unis, le récit de l'adolescence est conjoint au picaresque et à l'aventure, comme en témoigne le roman de Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn* [1884]. Quelle différence, à dix ans près, entre le grand Meaulnes, l'énigmatique aventurier, l'illustre voyageur d'Henri Alain-Fournier et les adolescents de 1923 ! L'un passe son adolescence, et presque sa vie entière, à battre la campagne, et le monde, pour chercher le chemin qui le conduira *hors* du pré carré de l'enfance, les autres vivent en quelques jours l'expérience de l'adolescence comme un voyage immobile, fermement tenue *dans* un territoire étroit. Le semblant d'excursion à Saint-Malo entamé par Phil, d'une part, et le pitoyable voyage dans Paris qu'entreprennent la tête basse les amants honteux du *Diable au corps*, d'autre part, nous semblent tous deux symptomatiques d'une inversion de paradigme dans le rapport de l'adolescence à l'espace par rapport à celui qu'il était dans le *Bildungsroman* puis dans le roman de formation, et d'une refonte de tout un motif générique³⁰⁵. Depuis le *Bildungsroman* et *Les Années de voyage de Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meister Wanderjahre*, 1821], le voyage est l'un des *topos* par excellence associés au récit de la jeunesse, l'un des rites initiatiques par lesquels s'établit, comme sortie de l'espace familial, le passage à l'âge adulte. Bakhtine établit « la route » comme l'un des chronotopes constitutifs du *Bildungsroman*, carrefour où se nouent les rencontres et où le héros s'ouvre à l'altérité en sortant de l'espace du connu³⁰⁶. Inscrite dans le patrimoine génétique du roman de formation de tradition américaine, l'interminable descente du Mississippi en radeau par Huck et le vieux Jim dans le roman de Mark Twain est un exemple parmi d'autres de l'ancrage de ce motif dans la

³⁰⁵ Barbara White note que la refonte du motif du voyage est l'un des critères qui permet de différencier à la fois les intrigues et les logiques narratives du *Bildungsroman* et du roman d'adolescence : « Des éléments d'intrigue du *Bildungsroman* peuvent être soumis à un usage différent ; par exemple, le voyage, qui, dans le *Bildungsroman*, est un moyen [« *vehicle* »] de développement vertical, peut devenir, dans le roman d'adolescence, une oscillation d'un côté à un autre. Au lieu de progresser de A à B, le héros oscille entre A et A sans arriver jamais à B ou, peut-être même, en rejetant l'idée qu'il existe un B », in *Growing Up Female*, op. cit., p. 13. Nous traduisons. Cette idée d'oscillation est importante dans notre deuxième partie, pour évoquer l'adolescence comme un moment de suspens.

³⁰⁶ Mikhaïl Bakhtine, « Formes et temps du chronotope dans le roman », Chapitre X « Observations finales », in *Esthétique et théorie du roman* [1975], Daria Oliver (trad.), Paris, Gallimard, « tel », 1978, p. 386.

littérature liée au récit de la jeunesse³⁰⁷. C'est cet attrait pour le voyage qui flotte encore, aventure littéraire bientôt surannée que vient momentanément réenchanter une parenthèse de magie, sur le récit d'Alain-Fournier, et dont il ne demeure plus rien, en 1923, dans ceux de Colette et de Radiguet.

Dans cette perspective, il ne nous semble nullement attribuable au hasard que le corpus soit parcouru par le motif du voyage raté, fantasmé mais jamais entrepris, ou du voyage comme acte anti-épique, anti-héroïque. Les deux exemples que l'on trouve dans *Le Blé en herbe* et dans *Le Diable au corps*, sont suivis par d'autres. Ainsi, dans *La disubbidienza*, la chambre de Luca, dans laquelle il se cloître, est comparée à « *una terra nuda e disabitata* » « une terre nue et inhabitée³⁰⁸ » en laquelle l'adolescent arrive après « *un lungo viaggio* » « un long voyage³⁰⁹ ». Dans *Agostino*, les seuls voyages de l'adolescent se feront d'une plage à l'autre, et pour se rendre en barque au Rio — « *Rio era un località deserta del litorale, qualche chilometro più in là, dove, tra sabbie e canneti, sfociava un fiumicello* » ; « Le Rio était, à quelques kilomètres de là, un endroit désert du littoral où, entre sables et roseaux, un petit cours d'eau avait son embouchure³¹⁰ ». Les gamins s'y rendent pour des maraudes dans les champs et pour des baignades, et l'aventure s'avèrera désastreuse pendant laquelle *Agostino* sera plus moqué que jamais.

³⁰⁷ S'il faut bien entendu distinguer le voyage entrepris, dans le respect d'une tradition socio-culturelle, comme un rite d'apprentissage et d'ouverture d'esprit réservé aux jeunes hommes de bonne famille aux XVIII^e et au début du XIX^e siècles et le voyage comme l'un des multiples rebondissements propres à la poétique du roman d'aventure picaresque, il n'en demeure pas moins vrai que ce motif parcourt les œuvres qui font le récit de la jeunesse. On pourrait également parler de voyage à propos de la logique d'ascension sociale qui caractérise le roman du XIX^e siècle, et le fait, pour le jeune homme, de sortir de sa province pour rejoindre, et conquérir, la grande ville. Élément fondamental dans la formation de l'individu, le voyage, est un motif incontournable du roman de formation.

³⁰⁸ *La disubbidienza*, p. 109 ; *La désobéissance*, p. 61.

³⁰⁹ *La disubbidienza*, p. 108 ; *La désobéissance*, p. 61. Lorsqu'il entreprend sa longue révolte adolescente, Luca procède par étapes. Il s'attaque en premier lieu à ses possessions, afin de s'en débarrasser. Il donne ses jouets, et notamment sa précieuse collection de timbres, à laquelle il est profondément attaché. Pour justifier le don subi de cette collection auprès du camarade élu pour la recevoir, Luca prétexte un voyage prochain, et la nécessité de se défaire de tout ce qu'il possède. Une fois donnée la collection, Moravia fait le constat suivant: « *Luca, rimasto solo, guardò con compiacimento a partire per un lungo viaggio. Ma la gioia che provava di fronte al vuoto della sua stanza non era quella della partenza, bensì, lugubre e gelata, quella dell'arrivo in una terra nuda e disabitata dove sapeva che non l'aspettava più nulla* » (pp. 108-109) ; « Luca, demeuré seul, regarda avec satisfaction ses rayons vides. C'était vraiment comme il avait dit à Poli, ne put-il s'empêcher de penser, vraiment comme s'il se fût apprêté à partir pour un long voyage. Cependant, la joie qu'il éprouvait devant le vide de sa chambre n'était pas celle du départ, mais plutôt, lugubre et glacée, celle de l'arrivée en une terre nue et inhabitée où il savait que plus rien ne l'attendait » (pp. 60-61).

³¹⁰ *Agostino*, p. 36 ; *Agostino*, p. 91. On notera que la manière dont le texte italien dit « *a Rio* » et désigne l'endroit sans article, comme pour un nom de ville, peut donner une impression trompeuse d'exotisme.

Rêves de neige

Dans *The Member of the Wedding*, le voyage à Winter Hill pour se rendre au mariage de Jarvis et Janice, excursion qui focalise toute l'attention de Frankie et la tension narrative du roman, est un fiasco réglé en trois lignes, un faux dénouement. Ce voyage, comme l'avait prédit « Big Mama », la voyante noire, à Frankie, n'aura été qu'un « aller et un retour³¹¹ » (« *departure and a return* »), ce que s'empresse de souligner John Henry, avec une cruauté dont il n'a pas conscience, dès lors que lui et Frankie sont déjà de retour chez eux, après le mariage : « *'The show is over and the monkey's dead,' John Henry quoted, as he settled himself in the next to the last bus seat beside [Frankie's] father. 'Now we go home and go to bed'* » ; « — Fini le spectacle et mort le petit singe, récita John Henry, en s'installant à côté de son oncle sur l'avant-dernière banquette de l'autocar. Maintenant on rentre et on se couche³¹² »]. La fugue qu'entreprend ensuite l'adolescente pour remédier à cette catastrophe, et qu'elle imagine comme une aventure nomade, embarquée *incognito* dans des wagons de nuit, n'aura pas le temps d'avoir lieu. Frankie est rattrapée par la police. Par ailleurs, comme le signalait déjà Sarah Gleeson-White, l'adolescente rêve d'évasion. Tout le roman de Carson McCullers est parcouru par le rêve de voyage de l'adolescente. Ainsi, dès qu'elle apprend la nouvelle du mariage de son frère, qui parcourt le monde depuis longtemps en sa qualité de soldat, Frankie s'imagine rejoindre le couple et poursuivre avec eux une exploration des pôles. Ses rêveries intérieures sont tissées de scènes où, juchée sur un glacier islandais, elle suit Jarvis et Janice encordées avec elle. Le seul nom de Winter Hill, (littéralement, « colline d'hiver »), lieu où se déroule le mariage, évoque à ses oreilles un comble d'exotisme. N'ayant connu toute sa vie que le Sud des États-Unis, elle rêve de voir la neige. À cette projection perpétuelle vers l'évasion répond, en négatif, le confinement qu'exerce sur elle la ville (dont on ne connaît pas le nom), et *a fortiori* le conditionnement de l'espace entre les quatre murs

³¹¹ [...] *And I foresee a trip ahead.*

'A trip?' she asked. 'What kind of a trip? A long trip?'

[...]

'A short trip,' she said.

'But how —?' F. Jasmine began.

'I see a going and a coming back. A departure and a return', The Member, p. 575.

« — [...] Je vois aussi un voyage.

— Un voyage ? Quel genre de voyage ? Un long voyage ?

[...]

— Un voyage très court, dit-elle.

— Mais comment... ?

— Je te vois qui pars et qui reviens. Un aller et retour », *Frankie Addams, p. 177.*

³¹² *The Member, p. 588 ; Frankie Addams, p. 196.*

de la cuisine, lieu où se déroule l'action, pour la plupart. Le déploiement d'énergie dont Frankie fait preuve pour se projeter au-delà de cet espace quadrillé est mis en échec par la rapidité fulgurante avec laquelle est narré l'épisode du mariage et du voyage à Winter Hill, et celui de son évasion. L'image, également, de la fausse neige enfermée dans une boule décorative et du bruit de la mer qu'elle entend dans un coquillage, est particulièrement révélatrice de ces voyages qui resteront de l'ordre de la fantaisie.

Before Frankie there were now two objects—a lavender seashell and a glass globe with snow inside that could be shaken into a snowstorm. When she held the seashell to her ear, she could hear the warm wash of the Gulf of Mexico, and think of a green palm island far away. And she could hold the snow globe to her narrowed eyes and watch the whirling white flakes fall until they blinded her. She dreamed of Alaska. She walked up a cold white hill and looked on a snowy wasteland far below. She watched the sun make colors in the ice, and heard dream voices, saw dream things. And everywhere there was the cold white gentle snow³¹³.

Frankie avait deux objets en face d'elle : un coquillage bleu lavande et une boule de verre remplie de neige. Quand elle approchait le coquillage de son oreille, elle entendait les vagues chaudes du golfe du Mexique, et elle imaginait une île lointaine avec des palmiers verts. Quand elle tenait la boule de verre devant ses yeux à moitié fermés, elle pouvait voir danser les flocons. Ils étaient si blancs qu'ils finissaient par l'aveugler. Et elle rêvait de l'Alaska. Elle se voyait en train de gravir une colline blanche et glacée, et de là-haut elle découvrait un grand désert de neige. Elle voyait la glace changer de couleur au soleil, et elle entendait des voix de rêve, et elle regardait des choses de rêve. Et partout, il y avait cette neige, si blanche et si froide et si douce³¹⁴.

Ce passage est d'autant plus cruel que la scène d'évasion et de rêve a lieu à un moment où Frankie et John Henry tournent en rond dans la chambre de l'adolescente : « *I guess we ought to have a good time.* ' said Frankie. *But there was nothing to do* » ; « — On devrait rigoler un peu, dit Frankie. Mais il n'y avait rien à faire³¹⁵ ».

Mick s'évade elle aussi dans des paysages enneigés, pour échapper à la chaleur et à l'ennui :

Early in the mornings it was a little cool and their shadows stretched out tall on the sidewalk in front of them. But in the middle of the day the sky was always blazing hot. The glare was so bright it hurt to keep your eyes open. A lot of times the plans about the things that were going to happen to her were mixed up with ice and snow. Sometimes it was like she was out in Switzerland and all the mountains were covered with snow and she was skating on cold, greenish-colored ice. Mister Singer would be skating with her. [...]. They would be skating together and then Mister Singer would fall through the ice and she would dive in without regard for peril and swim under the ice and save his life. That was one of the plans always going on in her mind³¹⁶.

³¹³ *The Member*, p. 469.

³¹⁴ *Frankie Addams*, pp. 18-19.

³¹⁵ *The Member*, p. 470 ; *Frankie Addams*, p. 21.

³¹⁶ *The Heart*, p. 83.

Tôt le matin, il y avait un peu de fraîcheur, et leurs ombres s'étiraient sur le trottoir devant [Mick et ses frères]. Mais au milieu du jour, le ciel devenait éclatant de chaleur. La lumière étincelait tant que ça faisait mal de garder les yeux ouverts. Bien souvent, les projets d'avenir de Mick se mêlaient de glace et de neige. Parfois, elle était en Suisse, entourée de montagnes couvertes de neige, patinant sur la froide glace verdâtre. Mr Singer patinait à ses côtés. [...]. Ils patineraient ensemble, Mr Singer tomberait à travers la glace et Mick, plongeant sans souci du danger, nagerait sous la glace et lui sauverait la vie. C'était un de ses scénarios préférés³¹⁷.

Dans ses rêves, qui semblent relayés ici par le cinéma, Mick inclut souvent John Singer, le personnage muet au centre du roman, pour qui elle a une grande affection, et dans la chambre duquel — Singer loue une des chambres dans la maison des Kelly — elle va de temps à autre écouter la radio.

Voyages initiatiques ?

En fait de voyages initiatiques visant à confronter la jeunesse au vaste monde, et ainsi à l'ouvrir à autre chose qu'elle-même, le corpus éreinte, avec de moins en moins de scrupules au fil du siècle, ce *topos* littéraire appartenant au roman de formation, et il nous semble en cela particulièrement significatif que le récit de l'adolescence de Grady McNeil, dans le roman de Truman Capote, soit entamé par un refus. La jeune fille préfère rester seule dans l'appartement de New-York pendant les vacances d'été [« *at the dead of summer*³¹⁸ »], plutôt que de suivre ses parents qui s'en vont découvrir l'Europe. Adieu l'adage bien connu « les voyages forment la jeunesse », aux parents les terres étrangères, les adolescents meurent de chaud ou d'ennui, ou les deux, au cœur de la ville.

Holden Caulfield, dans *The Catcher in the Rye*, sillonne les avenues et les blocks de rues New-yorkais tout en rêvant de partir pour le Massachussetts et le Vermont vivre en reclus, voyage vers l'Ouest pour échapper à la ville qui, comme les autres, restera lettre morte. Que dire encore, et enfin, du voyage linguistique d'Alex en Angleterre, dont le récit à proprement parler tient en un paragraphe à peine, dans *Jack Frusciante*, et prend significativement moins de place, comme le note Daniel Mangano dans un article, que la description de l'attente à l'aéroport :

Et l'évasion ? En fait, les échappées à bicyclette dans une Italie où dominant les voitures et la frime sont pour Alex l'image de la liberté bien plus que les voyages. Dans les années 90 en effet, les voyages des jeunes ont acquis un caractère utilitaire, comme celui d'Adélaïde en

³¹⁷ *Le Cœur*, pp. 121-122.

³¹⁸ « Pourquoi diable veux-tu rester à New York au plus creux de l'été ? », *La Traversée de l'été*, p. 19.

Pennsylvanie ou le bref séjour de deux semaines d'Alex en Angleterre dont il ne retient pas grand-chose :

Il corso d'inglese e le facce tipo Benetton di Paulos, Ivan, Shoko e di tutti gli altri amici conosciuti davanti ai toast di pollo nella canteen della scuola; un match di cricket sull'erba rasata a puntino con un fuoricampo suo poco meno che spettacolare; delle partite a biliardo; certe seratine a frecce e drinking under age al George's Inn; un paio di giorni verniciati di mal di testa da sbornia; dei risvegli alle sei del mattino perché la finestra non aveva la tapparella; i bei sorrisi da coyote alla ragazza bionda che passava a distribuire il giornale; un paio di storie insignificanti; qualche concerto gratuito³¹⁹.

Un inventaire moins long que la seule description de l'aéroport ! Bref, c'est du voyage sur commande, téléguidé par les parents, au milieu de hordes de Japonais et de provinciaux italiens en goguette³²⁰.

Tout se passe comme si l'exploration du monde et de l'extérieur était délaissée au profit de l'exploration de l'adolescence, comme le laissait déjà supposer la chorégraphie des corps adolescents recroquevillés sur eux-mêmes en position fœtale, se cognant aux murs, et tous les personnages sans cesse ramenés à un *entre soi* par le confinement des espaces. Si le corpus invite à l'exploration, c'est à une immersion au cœur de la période adolescente, qui apparaît, dès lors que le récit y plonge son lecteur et son personnage sans un regard pour ce qui se trouve alentour, comme un espace complexe, immense, à soi-même un dédale, *en soi* une aventure.

Dès lors, le geste de restreindre le territoire de l'adolescence prend un tout autre sens que le geste de contrôle imposé à un âge inquiétant qui est, on le rappelle, au fondement de la plupart des démarches scientifiques et de l'épistémologie de l'adolescence en général, au XX^e siècle. Dans le corpus, circonscrire le moment adolescent, par une poétique restrictive de l'espace, est une manière d'en appréhender l'épaisseur et d'en valoriser l'autonomie, d'en chercher le sens profond — à la manière dont Mick cherche à déployer cette musique qui sourd en elle — « *This Thing I Want, I Know Not What* » ; « Ce que je veux, je ne sais quoi³²¹ », titre de la sonate qu'elle a composée. Comme il se cogne aux murs des espaces

³¹⁹ « Le cours d'anglais et les têtes genre benetton de Paulos, Ivan, Shoko et de tous les autres potes connus devant des toasts au poulet à la canteen de l'école ; un match de cricket sur une herbe parfaitement rasée et son hors-jeu pratiquement spectaculaire ; des parties de billard ; des soirées fléchettes et drinking under age au George's Inn ; deux jours repeints au mal de tête post-cuite ; des réveils à six heures parce que les volets, les Anglais connaissent pas ; les beaux sourires de coyote lancés à la blonde qui distribuait le journal ; deux histoires littéralement insignifiantes ; quelques concerts gratuits... », *Jack Frusciante*, p. 143.

³²⁰ Daniel Mangano, « De Boccalone à Jack Frusciante : Continuum ou Hiatus ? », pp. 472-473, 2006 [En ligne] :https://www.researchgate.net/publication/27711657_De_Boccalone_a_Jack_Frusciante_continuum_ou_hiatus. Consulté le 25 Janvier 2017.

³²¹ *The Heart*, p. 205 ; *Le cœur*, p. 273.

restreints, l'adolescent se cogne à lui-même, il n'a plus que lui-même comme territoire à explorer. En limitant le déploiement du territoire adolescent vers l'extérieur, le corpus limite aussi le risque de dilution dans tout ce qui n'est pas l'adolescence — l'aventure, par exemple, qui, même si elle aboutit à une connaissance d'eux-mêmes par les personnages, favorise moins l'introspection que ne le fait l'ennui — ramassant plutôt la période sur elle-même pour instaurer l'idée, nouvelle dans le paysage littéraire, que l'adolescence peut assumer une pleine autonomie narrative.

B. L'autonomie de l'adolescence

Comme le montrent plusieurs travaux, l'adolescence moderne se distingue par une nouvelle « autonomie » qui ne permet plus, sur le plan sociologique, de l'assimiler à l'enfance et donc à une sorte de zone infrasociale qui ne serait pas du ressort de la sociologie. François de Singly, qui a l'intuition des bons sujets — ceux qui émergent dans la conscience collective —, consacre ainsi un gros livre aux « adonaissants » selon le joli néologisme qu'il invente pour caractériser la population qu'il étudie. L'ouvrage repose sur une série d'enquêtes qualitatives et quantitatives auprès des adolescents ou préadolescents eux-mêmes âgés de 11 à 13 ans. La thèse centrale est que la précocité croissante de l'accès à une forme d'autonomie des adolescents — dès les années de collège — crée un nouvel espace identitaire que François de Singly définit comme un « moment de non-coïncidence entre le nous familial et le nous générationnel³²² ».

Après avoir été longtemps ignorée parce que l'adolescence était conjointe à l'enfance, après avoir été crainte parce que l'énergie adolescente inspirait la peur, l'autonomie de l'adolescence est, depuis les dernières années du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, un sujet qui passionne aussi bien les sociologues que les anthropologues ou encore les psychologues comme en témoigne bien entendu et entre autres, les travaux d'Antoine Masson. L'inventivité de la langue et la multiplication, depuis la fin des années 1960, des néologismes propres à désigner les mouvances du territoire adolescent et son avancée progressive sur les terres de l'adulte, sont le reflet d'une pensée commune de l'autonomie de cet âge, qui devient une réalité (sociologique, anthropologique et culturelle) de plus en plus imposante, continuant du même fait à poser, encore et toujours, des problèmes de délimitation³²³.

On cherchera à montrer dans ce volet combien la littérature s'est affairée très tôt au marquage de cette autonomie de l'adolescence, par la production de fictions dans lesquelles cette période n'est pas représentée comme une parenthèse entre l'enfance et l'âge adulte mais comme un temps de la vie à part entière, épais, dument limité à lui-même, et engendrant une narration de soi — l'adolescent tourne son regard vers lui-même et vers l'exploration des difficultés inhérentes au moment qu'il est en train de vivre. Toujours guidés par la métaphore de l'îlot, nous chercherons ainsi à faire émerger l'adolescence comme un territoire

³²² Oliver Galland, « Une nouvelle adolescence », in *Revue française de sociologie*, vol. 49, 2008, pp. 819 à 826. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2008-4-page-819.htm>, consulté le 25 Mai 2017. L'ouvrage de François de Singly est le suivant : *Les Adonaissants*, Paris, Armand Collin, 2006.

³²³ Le néologisme de François de Singly fait écho à d'autres, comme celui de David Le Breton qui parle des « Grandissants » (*Une Brève Histoire de l'adolescence*, Paris, J.-C. Béhar, 2013, p. 5), celui de Tony Anatrella forgé dès le milieu des années 1970 « adulescents » (*Interminables adolescences. La psychologie des 12/30 ans*, Cerf/Cujas, 1998), qui a trouvé son équivalent aussi bien en langue anglaise [« *adulescent* »] qu'italienne [« *adulescente* »].

autarcique, c'est à-dire affranchi de la prise en compte de motifs subsidiaires — par exemple l'amour, ou l'aventure — et d'une logique narrative de la concaténation. L'adolescence n'est plus, dans nos textes, un temps *de rapports*, mais un temps *en soi*, un morceau de fiction à part entière.

B.1. Rien que l'adolescence

Au fur et à mesure des textes, le corpus opère un redimensionnement de son objet narratif. À mesure que l'exploration de l'adolescence gagne en précision et en épaisseur psychologique, les récits dépouillent leurs intrigues, jusqu'à constater que « *nothing happens*³²⁴ » et à laisser le personnage se cogner à son ennui et à son inquiétude ou au contraire l'emplissent de trop de choses, tout en constatant qu'elles n'ont aucun sens (l'impossible recouvrement d'une anxiété corrosive de l'être par la multiplication des divertissements ineptes serait ainsi une manière de résumer *Less Than Zero*). L'attention du récit se porte de moins en moins vers ce qui entoure l'adolescence et de plus en plus vers l'écriture d'une expansion du territoire interne de l'adolescence, d'une complexité propre à cette période en particulier. Cette volonté d'autonomiser l'adolescence et ce repli vers l'exploration d'une subjectivité sont visibles, par exemple, dans le passage d'une narration prise en charge par une extériorité omnisciente — parfois sur un ton condescendant — à une narration à hauteur de l'adolescent, qui adopte son point de vue jusqu'à la confusion, comme c'est le cas par exemple dans *The Member*. L'expérience adolescente, cernée avec de plus en plus de justesse, s'étoffe, se précise et se dilate. L'état d'inquiétude et d'anxiété qu'engendre chez le personnage le moment adolescent devient progressivement le centre de la fiction de cet âge, le regard du personnage est de plus en plus étroitement tourné vers l'intérieur, vers lui-même, vers l'exploration et le creusement de cette intériorité.

B.1.1. Un « petit roman d'amour »³²⁵

Dans le texte très bref intitulé « Mon premier roman : *Le Diable au corps* », on peut lire l'une des très rares prises de position critique de Raymond Radiguet sur son roman, qu'il

³²⁴ Georges Dangerfield, « *An Adolescent's Four Days* », in Beverly Lyon Clark et Melvin J. Friedman (dir.), *Critical Essays on Carson McCullers*, New York, G. K. Hall & Co, 1996p. 32.

³²⁵ Raymond Radiguet, « Mon premier roman : *Le Diable au corps* », *op. cit.*, p. 432.

qualifie de « petit roman d’amour », cherchant ainsi à défendre la légèreté de ton et l’insouciance — qui lui furent si vivement reprochées — qui en font la matière principale. Si son personnage connaît une forme de « désœuvrement³²⁶ », il est dû aux circonstances exceptionnelles et à l’ennui engendré par la guerre, et non à une « inquiétude³²⁷ » qui serait propre à l’âge adolescent. Quoique cela ait pu en révolter plus d’un, le héros trouve bien vite à tromper cet ennui. Autrement dit, l’histoire d’amour avec Marthe, qui envahit très vite le récit — dès le chapitre IV — vient mettre un frein au désœuvrement autant qu’au risque pour le personnage de se complaire dans « l’inquiétude ». Ce terme, que Radiguet entend ici de manière péjorative comme une sorte d’égoïsme adolescent — et probablement comme un héritage de toute la littérature romantique et du « mal du siècle » de ses héros, héritage qu’il refuse —, renvoie à ce qui fait la matière même des récits de notre corpus, autrement dit l’exploration approfondie de la période délicate qu’est l’adolescence, matière que les textes travaillent de plus en plus près et affirment d’une manière de plus en plus nette, et de plus en plus angoissante. En déportant son attention sur un autre objet narratif, plus envahissant, l’amour pour Marthe, *Le Diable au corps* évoque l’adolescence en creux, et non de manière frontale. S’il serait faux de dire que le roman de Radiguet ne comporte aucune inquiétude et ne s’attache pas à décrire les affres de cet âge — à ce propos on notera que si Radiguet n’emploie pas le terme « adolescence », il emploie en revanche très souvent celui « d’âge » pour évoquer, justement, certains traits propres à la période dans laquelle il se trouve, et notamment l’épreuve de la souffrance³²⁸ — il est vrai en revanche que l’histoire d’amour avec Marthe prend très rapidement une place considérable dans l’économie narrative, et que toutes les expériences vécues par le héros sont envisagées à travers la thématique de l’amour, ou en fonction d’elle : « L’amour anesthésiait en moi tout ce qui n’était pas Marthe³²⁹ ». Comme l’aventure volait la vedette à l’adolescence dans *Le Grand*

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ On citera par exemple cet extrait « Notre mépris commun pour ceux de notre âge nous rapprochait encore. Nous seuls, nous jugions capables de comprendre les choses ; et, enfin, nous seuls nous trouvions dignes des femmes » (p. 550-551) dans lequel le narrateur, qui parle ici de son ami René, rend compte de la tendance de l’adolescent à s’enfermer dans des amitiés électives, trait de tempérament que l’on retrouve dans nombres de nos textes. On citera aussi cet autre extrait, dans lequel le narrateur éprouve une grande souffrance, ce qui contredit l’idée qu’il n’y aurait pas, dans le roman, « d’inquiétude », souffrance qui est, en outre, mise en relation directe avec les difficultés propres à son âge : « Je ne pensais rien de ce que je disais, et pourtant, j’éprouvais le besoin de le dire. Il m’était impossible d’expliquer à Marthe que mon amour grandissait. Sans doute atteignait-il l’âge ingrat, et cette taquinerie féroce, c’était la mue de l’amour devant passion. Je souffrais. Je suppliai Marthe d’oublier mes attaques » (p. 581). Sur la souffrance, le tempérament nerveux et l’inquiétude, on notera encore ce passage : « J’épuisais ma force nerveuse en lâcheté, en audace, éreinté par les mille contradictions de mon âge aux prises avec une aventure d’homme », (p. 625).

³²⁹ *Le Diable au corps*, p. 626.

Meaulnes, l'énergie déployée pour le récit de la première amenuisant celui de la seconde, l'amour focalise toute l'attention de l'adolescent-narrateur dans *Le Diable au corps*, lui laissant peu de loisir pour développer un récit des troubles propres à cette période. Les passages qui en font état, et que l'on a cités en notes, sont à ce titre caractérisés par leur brièveté.

À propos de ce regard parcimonieux et prudent que le personnage adolescent porte sur lui-même, Élisabeth Ravoux-Rallo note un fait intéressant :

Le personnage du *Diable au corps* ne manifeste à aucun moment l'intention de se nommer. [...]. D'autre part, nous avons vu que le personnage ne se décrit à aucun moment (il n'y a qu'une seule allusion, une fois, à sa coiffure), n'éprouve pas le besoin de *se regarder dans un miroir*. Aucune tentation spéculaire chez cet adolescent qui se raconte³³⁰.

L'absence du nom, comme l'absence d'une tentation spéculaire, renforce l'idée que ce personnage anonyme est moins préoccupé de lui-même que ne le seront les personnages des romans suivants, confrontés pour beaucoup à un ennui et à des angoisses qui ne les distraient plus d'eux-mêmes. Au fur et à mesure des textes, le regard de l'adolescent se tourne de plus en plus vers lui-même — ce recentrement sur soi était déjà suggéré dans les effets de confinement par l'espace et de repli en position fœtale —, jusqu'à l'angoisse, et le récit de l'expérience adolescente comme immersion dans l'épaisseur d'une conscience occupe une place de plus en plus grande, évinçant le reste. Elisabetta Mondello notait dans son essai combien différente de celle du XIX^e était la narration de l'adolescence au XX^e siècle, notamment en raison de la transformation de l'expérience vécue par le personnage. Son champ de vision semble restreint, il se préoccupe *quasi* exclusivement de lui-même : « Le personnage du roman du XX^e siècle suit, lui aussi, un parcours de formation, mais c'est un personnage nouveau (il est superflu de rappeler que pour Franco Moretti le roman de formation meurt avec la Grande Guerre) et, face au bouleversement de la civilisation occidentale, il se trouve lui aussi profondément changé, [...] il oriente de plus en plus son regard sur lui-même, et sur son propre malaise [...]»³³¹.

³³⁰ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, op. cit., p. 102.

³³¹ Elisabetta Mondello, *L'età difficile*, op. cit., p. 14. Nous traduisons. Ce que souligne en majeure partie le commentateur d'Elisabetta Mondello, c'est la rupture entre l'avènement, au XX^e siècle, de nouvelles formes de narrations de l'adolescence, qui rompent avec la tradition du *Bildungsroman*. Les romans restreignent leur récit sur un objet narratif, et un temps, plus circonscrit : l'adolescence n'est plus la jeunesse, et, en conséquence, naît une nouvelle poétique du personnage. L'adolescent n'est pas non plus le jeune homme. C'est également dans cette rupture définitive de notre corpus avec la tradition du *Bildungsroman* et dans l'avènement de ce qui a été identifié comme la « révolution romanesque » des années 1920, qu'il faut voir un recul des motifs narratifs

L'émergence d'une scène récurrente dans le corpus dans laquelle l'adolescent, face à un miroir, est seul avec son reflet est révélatrice de cette cristallisation progressive de la narration autour d'une expérience d'entre soi. Absente du roman de Radiguet, « la tentation spéculaire » s'exacerbe dans certains de nos textes. On la trouve, liée à une description appuyée de sentiments d'angoisse, aussi bien chez Carson McCullers que chez Bret Easton Ellis, dans des exemples sur lesquels on aura l'occasion de revenir.

B.1.2. Affirmation de l'inquiétude

Or, voici que ces quelques jours m'avaient assez troublée pour que je sois amenée à réfléchir, à me regarder vivre. Je passais par toutes les affres de l'introspection sans, pour cela, me réconcilier avec moi-même. [...] Pour la première fois de ma vie, ce « moi » semblait se partager et la découverte d'une telle dualité m'étonnait prodigieusement. Je trouvais de bonnes excuses, je me les murmurais à moi-même, me jugeant sincère, et brusquement un autre « moi » surgissait, qui s'inscrivait en faux contre mes propres arguments, me criant que je m'abusais moi-même, bien qu'ils eussent toutes les apparences de la vérité³³².

Voici ce qu'écrit Véronique Ovaldé dans la préface du *Cœur* pour évoquer conjointement, autour d'une sororité inquiète, Frankie Addams et Mick Kelly :

« Je voudrais être n'importe qui excepté moi » [*I wish I was somebody else but me*], disait Frankie Addams, la toute jeune fille intranquille du roman éponyme, de Carson McCullers, publié en 1946, soit six ans après *Le cœur est un chasseur solitaire*. N'est-ce pas le cri de n'importe quel adolescent dans le monde ? N'est-ce pas ce qui marque la frontière entre l'harmonie solaire de l'enfance et le renoncement de l'âge adulte³³³ ?

Ce « cri » poussé par les adolescents dont parle Véronique Ovaldé, et qui témoigne d'un malaise identitaire, retentit de plus en plus nettement dans les textes du corpus. À ce titre, il nous semble tout à fait intéressant de mettre en perspective la méfiance que Raymond Radiguet professait à l'égard de l'inquiétude, pour introduire son roman, et l'éloge rendu par Véronique Ovaldé à l'intranquillité des héroïnes de Carson McCullers, qui s'impose comme une évidence patente. Ces deux postures critiques témoignent côte à côte d'une évolution majeure dans le récit d'adolescence ; la plongée dans l'intériorité tourmentée du personnage adolescent gagne progressivement du terrain, et si le « cri » de l'inquiétude résonne de plus en plus fort dans les textes, c'est aussi parce que le récit confronte de plus en plus violemment

(pour le dire vite, tous les rebondissements romanesques que l'on trouve dans les *Bildungsroman*) capables de détourner le personnage adolescent d'un regard sur soi et d'une exploration approfondie de son expérience.

³³² François Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op. cit.*, pp. 71-72.

³³³ Véronique Ovaldé, « Autour de l'astre silencieux », préface au *Cœur est un chasseur solitaire*, *op. cit.*, p. 8. La phrase de Frankie est en page 465 de *The Member* et en page 13 de *Frankie Addams*.

son personnage au vide, à l'absence d'action et de rebondissements, l'absence d'amour aussi, dans certains cas.

Déjà dans *Le Blé en herbe* de Colette, paru la même année que *Le Diable au corps*, il ne demeure plus grand-chose de l'assurance du personnage de Radiguet. Alain Roger souligne l'affirmation d'un caractère « inquiet et ombrageux » chez les deux héros, notamment chez Vinca, et note que ce tempérament est tout à fait nouveau, puisque l'on n'en trouvait aucune trace chez Claudine³³⁴. Est-ce un hasard si ce personnage, qui n'est jamais désigné comme une adolescente, est une écolière et que le récit de ses jeunes années est justement empli de l'évocation des polissonneries et des menues aventures du « cours supérieur », tandis que prime chez Vinca qui est face au « long et dur passage de l'adolescence³³⁵ » l'inquiétude et le tourment ? L'éviction du schème scolaire pour faire le récit de l'adolescence est un point important de l'autonomisation de cette période, sur lequel on reviendra dans la conclusion de cette partie. Les vacances qui sont le cadre temporel adopté par la plupart des récits, ou les « fausses vacances³³⁶ » qui succèdent, dans *Le Diable au corps*, *The Catcher*, *La disubbidienza* et *Jack Frusciante* à une échappée belle hors des murs de l'école sont en effet le signe d'une nouvelle territorialisation de l'adolescence à laquelle procède notre corpus, qui soustrait le personnage à un régime temporel de la linéarité. Dans *Le Blé en herbe*, les adolescents ne manquent pas encore d'occupations comme ce sera le cas d'autres personnages après eux, mais les vacances favorisent des temps morts qui contribuent d'autant mieux à les confronter à leur ennui et à leur inquiétude. C'est le cas par exemple au chapitre 5 — chapitre auquel Colette, en publiant le roman par épisodes dans *Le Matin* avait donné le titre de « Drames³³⁷ » —, dans lequel le mauvais temps empêche les activités quotidiennes de pêche et de baignades. La tourmente du paysage, qui annonce une tempête, favorise l'exaltation de la tristesse des personnages : « Derrière la fenêtre les yeux de la Pervenche le suivaient et les gouttes glissantes, le long de la vitre, semblaient ruisseler de ces yeux anxieux, d'un bleu qui ne dépendait ni de l'étain jaspé du ciel, ni du plomb verdi de la mer³³⁸ » ; « [Phil] résistât à une vague de faiblesse, de douceur, à une tristesse d'enfant de dix ans. Mais il regarda contre la vitre, entre les longues larmes de

³³⁴ Alain Roger, « Naissance de l'adolescence. De l'âge ingrat à l'état de grâce », *art. cit.*, p. 175. « Vinca, dans *Le Blé en herbe*, n'aura plus cette insolence heureuse. L'adolescence de Claudine, si légère et ludique, est devenue inquiète et ombrageuse ».

³³⁵ *Le Blé en herbe*, p. 49.

³³⁶ *Le Diable au corps*, p. 544.

³³⁷ Voir la préface de Claude Pichois à notre édition, p. 15.

³³⁸ *Le Blé en herbe*, p. 58.

pluie et les corolles tournoyantes des volubilis défaits, le visage de Vinca, ce visage de femme qu'elle ne montrait qu'à lui et qu'elle cachait à tous derrière ses quinze ans de jeune fille raisonnable et gaie³³⁹ ». En ce jour de pluie et de tristesse, Vinca, à la fin du chapitre, cherchera à se donner à mort, et à entraîner avec elle Phil à se laisser tomber de la paroi rocheuse avant que celui-ci ne la retienne de justesse : « Il rougit et baissa la tête, coupable d'avoir — alors qu'elle glissait vers le lieu où l'amour ne tourmente plus, avant le temps, ses victimes — traité son amie comme l'épave précieuse et scellé dont le secret seul importe, et refusé Vinca à la mort³⁴⁰ ».

Cette attention aux souffrances propres à l'âge adolescent, que l'on sent empathique dans la narration du *Blé en herbe*, marque, pour W. Tasker Witham, une rupture importante dans la tradition du roman d'adolescence américain. Il établit le début de son corpus d'étude en 1920, moment où la représentation de l'adolescence devient plus réaliste, se détachant du roman d'aventure et du roman sentimental d'une part — tradition qu'il constitue autour de plusieurs noms, Harold Bell Wright, Gene Stratton-Porter, Booth Tarkington et Burt L. Standish³⁴¹ —, et d'une vision qui, en se voulant la plupart du temps édifiante, est aussi condescendante à l'égard des malheurs du personnage. Ainsi note-t-il à propos du *Penrod* de Booth Tarkington, dont il cite un extrait :

Penrod, qui a douze ans, souffre vivement en faisant l'expérience des nombreux problèmes inhérents aux commencements de l'adolescence : son entrée dans la cour de l'école affublé d'un costume des moins virils, la tentation de ternir, en le couvrant de honte, la réputation de garçon parfait qui est celle d'un de ses voisins, les pincements au cœur que lui provoque son premier amour pour une coquette de son âge bien plus expérimentée que lui sur le sujet des relations sexuelles. Tarkington fait preuve d'inventivité et de pertinence dans l'observation et la représentation de ces nombreuses souffrances, mais il le fait avec une attitude condescendante, bien visible dans le commentaire suivant à propos de Penrod : « Sans doute les

³³⁹ *Ibid.*, pp. 58-59.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

³⁴¹ W. Tasker Witham, *The Adolescent in the American Novel*, *op. cit.*, p. 9. On peut ajouter à ces propos les réflexions de Barbara A. White, qui établit elle aussi l'année 1920 comme une année de rupture dans la représentation de l'adolescence et note combien, dans les dernières années du XIX^e siècle, la construction psychologique du personnage de l'adolescente est pauvre : « Tant que la "genteel tradition" a prévalu dans les Lettres aux États-Unis, il y avait très peu d'insistance sur l'intériorité ("inwardness"). Ainsi, quand, à la fin du XIX^e siècle, les romanciers ont commencé à découvrir l'adolescence, ils ne savaient pratiquement pas quoi en faire. Sarah Orne Jewett interrompt la narration de *Betty Leicester* (1889) pour souligner que son héroïne a atteint un "drôle d'âge" ("a funny age"). "C'était comme si vous étiez perchées là, entre être une petite fille ("a little girl") et une jeune fille ("a young girl") ; un jour vous pensez être l'une et le lendemain l'autre". Jewett laisse cette observation en suspens, et en retourne bien vite aux aventures de son héroïne », in *Growing Up Female*, *op. cit.*, p. 43. Un peu plus loin, Barbara A. White note encore que Jewett, comme d'autres romancières (Dorothy Canfield Fischer et Grace King), présentent leur personnage d'adolescente « from the outside » (« du dehors »), p. 44. Nous traduisons. On pourra également lire à ce sujet l'article de James William Johnson, dans lequel il note, lui aussi, qu'avant 1920, on ne trouve pas dans la fiction américaine, d'auteurs capables de décrire « le climat psychologique de l'adolescence » de manière détaillée, sauf, dans le cas de Booth Tarkington, mais de façon caricaturale. "*The Adolescent Hero: A Trend in Modern Fiction*", *art. cit.*, p. 4.

gens d'âge mûr pourraient-ils discerner aisément la véritable nature de la douleur s'ils examinaient les châtiments et le chagrin tels qu'ils accablent le jeune garçon [« boy »], car celui-ci n'en sent pas l'effet au-delà du moment même où il les éprouve. Pour un jeune garçon, les ennuis doivent être de dimensions homériques pour avoir toujours cours le lendemain. Pour lui, chaque jour est véritablement un jour nouveau³⁴².

Si l'auteur identifie un certain nombre des troubles de l'adolescence, il accorde à la souffrance qu'ils peuvent entraîner chez le personnage un regard dédaigneux et incrédule. Même chez le plus « froid³⁴³ » de nos auteurs, Moravia, qui crée dans *Agostino* et dans *La disubbidienza* une instance narrative « cruelle » au sens où elle laisse le personnage se débattre avec ses contradictions, sans intervenir et sans faire preuve d'empathie, ne fait jamais preuve de condescendance, et ne remet jamais en doute l'intensité de la souffrance des deux adolescents, qu'il ne cesse d'ailleurs d'exprimer. La souffrance pèse sur Agostino comme un poids et l'enlise dans un tourment de plus en plus profond duquel son jeune âge (treize ans) l'empêche de se distancer : « *Si rendeva oscuramente conto di essere entrato, con quella funesta giornata, in un'età difficoltà e di miserie, ma non riusciva ad immaginare quando ne sarebbe uscito* » ; « Il se rendait compte qu'en cette journée funeste il était entré dans une ère de difficultés et de misères mais il n'arrivait pas à imaginer comment il pourrait en sortir³⁴⁴ » ; « *Dopo quel giorno incominciò per Agostino un tempo oscuro e pieno di tormenti. In quel giorno gli erano stati aperti per forza gli occhi ; ma quello che aveva appreso era troppo più di quanto potesse sopportare. Più che la novità, l'opprimeva e l'avvelenava la qualità delle cose che era venuto a sapere, la loro massiccia e indigesta importanza* » ; « À partir de ce jour Agostino s'enlisa dans de ténébreux tourments. Ses yeux, ce jour-là, s'étaient ouverts par force mais il en avait appris plus qu'il n'en pouvait supporter. Ce qui par-dessus tout l'angoissait et l'intoxiquait à présent, c'était moins la nouveauté de ses découvertes que leur importance massive, inassimilable³⁴⁵ ». W. Tasker Witham note que c'est aux alentours des années 1920 que commence à se faire jour un intérêt de plus en plus marqué des auteurs pour la densité psychologique de leurs

³⁴² *Ibid.*, p. 10. Nous traduisons.

³⁴³ On reprend ici les termes d'Elisabetta Mondello qui, pour parler des dispositions de la narration moraviennes à l'égard de ses personnages adolescents et notamment Agostino, écrit : « Dans la narration moravienne Agostino est le personnage qui incarne avec la plus grande netteté, presque dans un rapport synonymique, l'image d'un adolescent en difficulté et observé, avec une froideur qui frôle par endroits la cruauté, dans sa rencontre douloureuse avec la vie et avec le métier de grandir », in *L'età difficile*, *op. cit.*, p. 20. Nous traduisons.

³⁴⁴ *Agostino*, p. 51 ; *Agostino*, p. 115.

³⁴⁵ *Agostino*, p. 52 ; *Agostino*, p. 116.

personnages, et que ce constat, qui ne cesse de s'accroître dans la première moitié du XX^e siècle, est à mettre en relation directe avec un recentrement progressif du récit sur la période adolescente, et un rétrécissement de la taille des romans. Ainsi par exemple, deux romans de l'année 1920, qui couvrent de nombreuses années de la vie des héros, *Moon-Calf* de Floyd Dell et *Poor White* de Sherwood Anderson n'accordent encore qu'une importance timide à saisir les contradictions intérieures de leurs personnages quand, déjà en 1926, un autre roman de Sherwood Anderson *Tar : A Midwest Childhood* est d'une analyse beaucoup plus fine et consacre une longue exploration aux premières années de l'adolescence. Les textes de notre corpus illustrent parfaitement ce rapport de proportion entre non seulement un rétrécissement du laps temporel considéré, mais également un amincissement des événements qui s'y produisent et une amplitude dans l'exploration du malaise du personnage et de ses souffrances. À part « les pincements au cœur » que provoquent l'amour, que l'on trouve dans certains de nos romans mais pas dans tous, aucune des petites aventures de Penrod ne sont à retrouver chez nos adolescents. Autre repère utile à l'analyse de notre propre corpus, le critique américain note enfin que c'est aux alentours des années 1940 que la densité psychologique du personnage adolescent se met à occuper une place considérable dans le récit, et cite à ce propos les deux romans de Carson McCullers³⁴⁶.

B.1.3. « *Nothing happens*³⁴⁷ » : quand la fête est finie

Pour dire l'effacement progressif des événements susceptibles de divertir l'adolescent de lui-même et l'accentuation, à l'inverse, de son inquiétude, on s'intéressera au motif de la fête, qui revient dans plusieurs romans.

Un mariage ? Quel mariage ?

Le titre du roman de Carson McCullers, *The Member of the Wedding*, est aussi prometteur que trompeur. À l'horizon de l'attente du lecteur, un mariage, qui semble être le projet narratif avéré, mais n'arrivera que très tard dans le roman comme on le sait, et n'occasionnera que quelques pages de récit. À la place de ce motif très romanesque, il n'y

³⁴⁶ Voir le chapitre « *Psychology and Symbolism* », pp. 263-267. Pour la mention des romans de Carson McCullers, voir p. 265.

³⁴⁷ Georges Dangerfield, « *An Adolescent's Four Days* », *op. cit.*, p. 32.

aurait « rien ou presque rien » selon Georges Dangerfield et de ce néant découlerait pourtant la substance même du roman :

En effet, ce qui rend cette histoire si inhabituelle est le fait que, pour l'essentiel, elle soit narrée à travers des conversations décousues entre trois personnages bizarres, assis dans une cuisine encore plus bizarre. Rien, ou presque rien ne se passe, et pourtant chaque page est emplie de la sensation de quelque chose étant à la fois déjà advenu, en train d'advenir et sur le point d'advenir [« *a sense of something having happened, happening and about to happen*³⁴⁸ »].

Ce paradoxe entre le dépouillement de l'intrigue, l'impression d'une attente lourde et collante qui englue les personnages — « *The three of them sat at the kitchen table, saying the same things over and over, so that by August the words began to rhyme with each other and sound strange* » ; « Ils restaient assis tous les trois autour de la cuisine, parlant de choses toujours les mêmes, les répétant à l'infini, si bien que pendant ce mois d'août les mots s'étaient mis à rimer les uns avec les autres, en produisant une étrange musique³⁴⁹ » — et la sensation, à l'inverse, que « quelque chose » est en train de grandir et emplit le récit de toute sa substance est en effet frappante à la lecture du roman. L'idée que le mariage, qui grandit à l'horizon du récit en raison du titre et de l'excitation de Frankie, est ce qui viendra résorber l'attente et l'ennui est un leurre, et il suffit de voir la place que tient, factuellement, cet événement que Frankie imagine si romanesque :

*The wedding was like a dream, for all that came about occurred in a world beyond her power ; from the moment when, sedate and proper, she shook hands with the grown people until the time, the wrecked wedding over, when she watched the car with the two of them driving away from her, and, flinging herself down in the sizzling dust, she cried out for the last time : 'Take me ! Take me !' — from the beginning to the end the wedding was unmanaged as a nightmare. By mid-afternoon it was all finished and the return bus left at four o'clock*³⁵⁰.

Le mariage avait l'air d'être un rêve, car tout s'y déroulait dans un univers sur lequel elle n'avait aucun pouvoir. Entre le moment où, un peu guindée et très « comme-il-faut », elle serra la main des grandes personnes, jusqu'à celui où, ce catastrophique mariage terminé, elle vit s'éloigner la voiture qui les emportait tous les deux loin d'elle, et se jeta dans la poussière brûlante en criant pour la dernière fois : « Emmenez-moi ! Emmenez-moi ! » — du commencement à la fin, ce mariage fut aussi irracontable qu'un cauchemar. Au milieu de l'après-midi tout était fini et l'autocar du retour quitta la station à quatre heures³⁵¹.

Non seulement le mariage occupe une place dérisoire dans le récit mais, en outre, la façon d'en rendre compte ici, de manière indirecte et rapportée, est tout à fait révélatrice de

³⁴⁸ *Idem.* Nous traduisons.

³⁴⁹ *The Member*, p. 461; *Frankie Addams*, p. 7.

³⁵⁰ *The Member*, *op. cit.*, p. 588.

³⁵¹ *Frankie Addams*, p. 196.

son invalidité comme motif narratif puisqu'il est « *unmanaged as a nightmare* », « *occurred in a world beyond her* ». Le mariage résiste à la mise en récit, il est foncièrement anti-narratif, « irracontable » traduit Jacques Tournier. Ce qui emplit par contre le récit, cette « chose (encore cette imprécision de langage) étant à la fois déjà advenu(e), en train d'advenir et sur le point d'advenir », c'est la peur de Frankie, son intranquillité. Dès les premiers mots du roman, dans la troisième phrase, cette peur est présente, et elle est constitutive de l'état adolescent : « *Frankie has become an unjoined person who hung around in doorways, and she was afraid* » ; « Elle était devenue un être sans attache qui traînait autour des portes, et elle avait peur³⁵² ». Comme Agostino, Frankie ne parvient pas à cerner l'origine de cette peur, qui ne cesse de croître et d'être alimentée par chaque nouvelle situation. Les vingt premières pages répètent cette peur plus de dix fois : « *She was afraid* » ; « Elle avait peur³⁵³ » ; « *she was afraid* » ; « elle était effrayée³⁵⁴ » ; « *for now, with somebody sleeping in the dark with her, she was not so much afraid* » ; « maintenant que quelqu'un dormait près d'elle dans le noir, elle avait un peu moins peur³⁵⁵ » ; « *She stood before the mirror and she was afraid. It was the summer of fear, for Frankie* » ; « Elle était debout devant le miroir, et elle se sentait effrayée. Cet été-là était pour elle l'été de la peur³⁵⁶ ». Les doutes de Frankie quant à sa place dans le monde font l'objet d'un même ressassement. Présents dès le départ, à la deuxième phrase [« *She belonged to no club and was a member of nothing in the world* » ; « Elle ne faisait partie d'aucun club, ni de quoi que ce soit au monde³⁵⁷ »], ils ne cesseront d'être ressassés dans tout le texte. Le sentiment de déplacement et de non appartenance de Frankie prend une dimension démesurée, qui nous fait penser à l'adjectif « homérique » qu'employait Booth Tarkington, dans la première partie du roman ; l'adolescente est obsédée par l'immensité du monde, de l'univers même, et par la vitesse de rotation de la terre. Elle ne cesse de tourner cette pensée dans son esprit, ou d'en rendre compte aux autres personnages, de manière impromptue et étrange, en s'extrayant subitement de ce qu'elle est en train de faire (des parties de cartes, souvent) :

³⁵² *The Member*, p. 461 ; *Frankie Addams*, p. 7.

³⁵³ *The Member*, p. 466 ; *Frankie Addams*, p. 14.

³⁵⁴ *The Member*, p. 466 ; *Frankie Addams*, p. 15.

³⁵⁵ *The Member*, p. 472 ; *Frankie Addams*, p. 23.

³⁵⁶ *The Member*, p. 475 ; *Frankie Addams*, p. 28.

³⁵⁷ *The Member*, p. 461 ; *Frankie Addams*, p. 7.

*It was the year when Frankie thought about the world. And she did not see it as a round globe, with the countries neat and different-colored. She thought of the world as huge and cracked and loose and turning a thousand miles an hour*³⁵⁸.

C'est cette année-là que Frankie avait réfléchi à ce qu'était le monde. Elle ne le voyait pas comme la mappemonde de l'école, avec ses pays bien séparés et ses couleurs différentes. Elle le voyait comme quelque chose d'immense, de fissuré et de mal ajusté, qui tournait à la vitesse de mille miles à l'heure³⁵⁹.

'The world is certainly a small place,' she said.

'What makes you say that?'

'I mean sudden,' said Frankie. 'The world is certainly a sudden place.'

*'Well, I don't know,' said Berenice. 'Sometimes sudden and sometimes slow.' Frankie's eyes were half closed, and to her own ears her voice sounded ragged, far away: 'To me it is sudden*³⁶⁰.

— L'univers est vraiment quelque chose de *petit*.

— Pourquoi tu dis ça ?

— Je veux dire : de brusque. L'univers est vraiment quelque chose de brusque.

— Peut-être, oui, je sais pas, dit Béréenice. Parfois il est brusque, parfois il est doux.

Frankie avait les yeux fermés, et sa voix lui semblait venir *de très loin*, comme par fragments.

— Pour moi, il est brusque³⁶¹.

La pensée de l'immensité et de la vitesse exacerbe le sentiment de solitude de Frankie. Si son malaise est aussi puissamment inscrit dans le texte et repose sur des sentiments d'autant plus frappants qu'ils sont étranges, c'est aussi en raison des choix de narration, une narration que Camille Le Gall qualifie « d'empathique³⁶² ». En effet, si Frankie n'est pas le narrateur dans le récit qui est fait à la troisième personne par une instance omnisciente, la focalisation est exclusivement une focalisation interne, à travers la vision de l'adolescente. Camille Le Gall distingue la sympathie (dont le préfixe « *sýn* » signifie, en grec, « avec ») de l'empathie (« en » veut dire « dans » ou « dedans »), et note : « La différence entre la sympathie et l'empathie réside donc dans le fait que le narrateur ne témoigne pas de la sympathie envers Frankie, ce qui signifierait faire preuve de sentiments de pitié et ainsi introduire une voix propre plutôt que de nous donner directement accès au récit du personnage. Au lieu de cela, le narrateur utilise la focalisation interne et nous présente les

³⁵⁸ *The Member*, p. 479. Comme dans l'extrait de *Less Than Zero* cité plus haut, la polysyndète, perdue en français, rend plus sensible encore l'effet d'affolement, par le rythme pantelant.

³⁵⁹ *Frankie Addams*, p. 33.

³⁶⁰ *The Member*, p. 464. Nous soulignons.

³⁶¹ *Frankie Addams*, p. 11. Nous soulignons. La traduction de « *sudden* » par « brusque » est contestable. Le premier adjectif contient l'idée d'un tempo — le monde comme quelque chose de rapide, de soudain — et suggère également que le mouvement est irrépressible. L'adjectif « brusque » évoque plutôt une intentionnalité, une volonté de nuire, et affaiblit l'idée de la soudaineté.

³⁶² Camille Le Gall, in *Translating narrative and stylistic empathy in Carson McCullers's The Member*, op. cit, p. 10. Nous traduisons.

pensées et les sentiments de Frankie tels qu'ils sont, presque sans intervenir en tant qu'instance narrative³⁶³ ». De cet accès non médiatisé à l'intériorité de l'adolescente découle le sentiment d'étrangeté que l'on peut ressentir à la lecture de certains passages. On est loin ici, on le voit, de la condescendance de Booth Tarkington. *The Member* est, de tous nos romans, celui qui est le plus évocateur d'une volonté de rendre compte en détail de l'inquiétude adolescente, tout en se situant à hauteur du personnage.

'Everybody go home ! The door is shut ! The party is over'³⁶⁴ !

Dans l'autre roman de Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, on retrouve, à moindre échelle, l'idée que le divertissement attendu — une fête et non un mariage — est un leurre et qu'il ne détournera pas l'adolescente de ses doutes. Autour de la « *prom-party* » ; « la soirée³⁶⁵ » que Mick organise chez elle au début de la deuxième partie du roman, une excitation grandissante s'installe. L'adolescente y accorde une importance disproportionnée : « [...] *she knew this would be better than anything else in all her whole life — this party* » ; « [elle] lui donna la certitude que ce serait la plus grande réussite de sa vie, cette fête³⁶⁶ ». Mick l'attend comme le moment clé qui viendra mettre magiquement un terme à un profond sentiment de solitude et d'exclusion, celui que, comme Frankie, elle éprouve si vivement depuis le début de l'été, depuis, aussi, qu'elle est entrée au lycée et ne parvient pas à s'y faire d'amis [« *She wasn't a member of any bunch* » ; « Elle ne faisait partie d'aucun groupe³⁶⁷ » — on retrouve l'obsession pour le groupe, et pour l'appartenance]. Si la fête occupe dans le récit une place plus grande que le mariage — huit pages —, elle n'en n'est pas moins un terrible échec, qui se termine en fiasco. Très vite, tout est mis sens dessus dessous quand des gosses du quartier, qui n'étaient pas invités, débarquent comme une tornade, saccagent tout et transforment la fête en un « *tohu-bohu* » [« *all this commotion*³⁶⁸ »]. Au lieu de détourner

³⁶³ *Ibid.*, pp. 10-11. Nous traduisons.

³⁶⁴ *The Heart*, p. 100. Cette formule qui, par sa sécheresse, contraste avec les espoirs que Mick avait placés en la fête, rappelle la sentence lapidaire de John Henry, déjà citée, à la fin du mariage. [*'The show is over and the monkey's dead,' John Henry quoted [...]. 'Now we go home and go to bed.'*, p. 588.]

³⁶⁵ *The Heart*, p. 89 ; *Le cœur*, p. 183. Cette fête relève d'un type particulier, populaire chez les adolescents américains de ces années-là, et consiste, après avoir choisi son partenaire, à aller faire bras-dessus bras-dessous une promenade dans le quartier. Marie-Madeleine Fayet traduit le terme par « promenade-partie » (in *Le cœur*, p. 137) mais on voit que si un tel terme peut être signifiant pour des lecteurs des années 50 (pour rappel, la traduction de Marie-Madeleine Fayet date de 1947), ce n'est plus le cas en 1993 (date de la première retraduction par Frédérique Nathan) et la nouvelle traductrice change le terme pour celui, beaucoup plus neutre, de « fête ».

³⁶⁶ *The Heart*, p. 92 ; *Le cœur*, p. 132.

³⁶⁷ *Le cœur*, p. 88 ; *The Heart*, p. 136.

³⁶⁸ *Le cœur*, p. 138 ; *The Heart*, p. 97.

Mick de son malaise, l'échec de la fête le renforce, et, de plus belle la narration se polarise sur le récit de l'intranquillité de l'adolescente. Toute la fin de la section est ainsi occupée par une longue scène dans laquelle Mick erre, seule, dans la nuit et dans la ville, envahie par ses émotions et ses questionnements. C'est là, dans ces pages que le récit condense toute sa puissance, après avoir relégué l'épisode de la fête à moins que rien, et l'avoir définitivement refermé « *it was all over. It was the end* » ; « c'était terminé. C'était la fin ³⁶⁹ » — seule la fête prend fin, le texte se déporte sur le récit de la solitude. Tout se passe comme si le récit tentait, dans ce détour par la fête, une ouverture vers l'extérieur, vers une distraction du fil narratif pour se rétracter, *in fine*, vers une exploration de l'intériorité adolescente qui constitue le véritable objet du récit. L'introspection est d'autant plus puissante dans ces dernières lignes qu'elle prend la forme d'une illumination — on reviendra longuement sur ces fulgurances du récit, dans la dernière partie de la thèse — ; c'est en entendant par hasard un extrait de la troisième symphonie de Beethoven que joue une radio dans le lointain que Mick, bouleversée au plus profond de son âme, parvient dans le même temps à lire clairement en elle.

This was her, Mick Kelly, walking in the daytime and by herself at night. In the hot sun and in the dark with all the plans and feelings. This music was her — the real plain her.

She could not listen good enough to hear it all. The music boiled inside her. [...] Golly ! The whole world was this music and she could not listen hard enough³⁷⁰.

C'était elle, Mick Kelly, se promenant le jour et seule la nuit. Dans le chaud soleil et dans l'obscurité, avec ses projets et ses émotions. Cette musique c'était elle – c'était tout simplement la vraie Mick.

Elle n'arrivait pas à écouter assez bien pour tout entendre. La musique bouillait en elle. [...] Bon sang ! Cette musique qui contenait le monde entier, elle ne pouvait pas s'en remplir assez les oreilles³⁷¹.

La virtuosité de la mélodie encourage, en l'exaltant, l'exploration identitaire et semble donner forme à ce « cri » dont parlait Véronique Ovaldé, un cri intériorisé, un cri de l'âme. Mick reviendra plus tard à cette mélodie, l'emportant, comme un secret à savourer, mais aussi une énigme à décortiquer, la faisant résonner dans ce lieu que le récit désigne du nom d'« *inside room* » (« espace du dedans ») :

When she was by herself in the inside room the music she had heard that night after the party would come back to her mind. During the day sometimes, or when she had just waked up in the morning, a new part of the symphony would suddenly come to her. Then she would have

³⁶⁹ *The Heart*, p. 99; *Le cœur*, p. 141.

³⁷⁰ *The Heart*, p. 101.

³⁷¹ *Le cœur*, p. 143.

*to go into the inside room and listen to it many times and try to join it into the parts of the symphony she remembered. The inside room was a very private place. She could be in the middle of a house full of people and still feel like she was locked up by herself*³⁷².

Quand elle était seule dans l'espace du dedans, la musique qu'elle avait entendue le soir de la fête lui revenait. Cette symphonie poussait lentement comme une grande fleur dans son esprit. Quelquefois, pendant la journée, ou le matin à l'instant de son réveil, une nouvelle partie de la symphonie lui apparaissait brusquement. Il lui fallait alors s'isoler dans l'espace du dedans, l'écouter plusieurs fois et tenter de la fondre dans les passages qu'elle se rappelait. L'espace du dedans était un endroit très secret. Au milieu d'une maison pleine de monde, Mick pouvait y rester enfermée à double tour³⁷³.

N'est-il pas bien visible, l'îlot adolescent coupé du monde extérieur, dans cette surprenante spatialisation de l'intériorité, cette cartographie de l'être adolescent qui fait disparaître les territoires extérieurs ?

« **People are afraid to merge**³⁷⁴ » ; « **Les gens ont peur de se perdre**³⁷⁵ »

Dans le roman de Bret Easton Ellis, il serait fastidieux de compter le nombre de fêtes auxquelles se rend Clay. Pour ainsi dire, il passe son temps à cela. À y rencontrer des dizaines et des centaines de personnes, à y boire, y fumer, s'y droguer, y faire l'amour avec des filles et des garçons, y regarder des films pornographiques et même des viols collectifs. Les motifs de distraction ne manquent pas. Leur accumulation, et leur gradation vers « le pire » (« *I want to see the worst* » ; « je désire voir le pire³⁷⁶ ») est fonction de l'accentuation du malaise de Clay. *Less Than Zero* comme son titre, à l'inverse de celui de Carson McCullers, l'annonce dès le début, est un roman sur le rien. Sur le vide³⁷⁷, sur le néant, sur le pouvoir corrosif de l'angoisse et sur la vacuité de l'être, de l'individu qui se cogne à son individualisme, à son indifférence — on revient sur ce terme dans la conclusion de la troisième partie. Dès les premières lignes du roman, Clay est englouti par une peur, lui aussi, étrange, elle aussi : celle de se perdre. Son attention se focalise sur une phrase, et se coupe des ragots dont lui tient compte Blair — principal personnage féminin du roman —, futilités qui s'appêtent à le happer alors qu'il arrive tout juste à L.A pour y passer les vacances :

Blair picks me up from LAX [...]. She says, 'People are afraid to merge on freeways in Los Angeles.' Though that sentence shouldn't bother me, it stays in my mind for an

³⁷² *The Heart*, p. 139.

³⁷³ *Le cœur*, p. 191.

³⁷⁴ *Less Than Zero*, p. 1.

³⁷⁵ *Moins que zéro*, pp. 11-12.

³⁷⁶ *Less Than Zero*, p. 160 ; *Moins que zéro*, p. 171.

³⁷⁷ À la manière dont le décrit Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1983. Pour rappel, le roman d'Ellis date de 1985.

*uncomfortably long time. [...] All [...] seems irrelevant next to that one sentence. It seems easier to hear that people are afraid to merge rather than 'I'm pretty sure Muriel is anorexic' or the singer on the radio crying about magnetic waves*³⁷⁸.

Blair vient me chercher à l'aéroport de L.A. [...]. Elle dit : « Les gens ont peur de se perdre sur les autoroutes de Los Angeles. » Cette phrase ne devrait pas m'ennuyer, mais elle s'incruste désagréablement dans mon esprit. [...] Tout [...] semble s'effriter sous l'impact de cette seule phrase. Je crois plus facile d'entendre que les gens ont peur de se perdre plutôt que « Je suis presque sûre que Muriel est anorexique », ou le chanteur à la radio qui hurle à propos des ondes magnétiques³⁷⁹.

La phrase de Blair deviendra un refrain du roman, entêtant, obsédant. Quelques pages plus loin, Clay l'entend toujours en écho dans sa tête³⁸⁰ et elle sera répétée huit fois, telle quelle, surgissant à l'esprit de Clay sans prévenir. Elle rime avec une autre « *Disappear Here* » ; « Disparaître ici », phrase que le héros croise sur un panneau publicitaire, qui le hante de la même façon, et sera également répétée huit fois aussi. L'obsessionnelle peur de se perdre et de disparaître, dont on comprend vite qu'elle résume le vide existentiel éprouvé par Clay, balaie tout autre potentiel narratif. Les fêtes, les beuveries, les coucheries, qui reviennent inlassablement au cours du roman, saturent le tissu romanesque, mais en constituent une simple toile de fond. Clay en rend compte froidement, robotiquement, avec ennui et indifférence. Rien, dans ce défilé de fêtes et d'événements n'est assez fort pour venir à bout du malaise de Clay. Le remplissage de l'intrigue, jusqu'à la nausée, ne cache pas l'impression de vide, l'impression que rien ne se passe. Laissons les mots de conclusion à Helder Mendes Baiao :

Roman de l'asphalte, *Less Than Zero* est essentiellement un livre sans histoire. Le lecteur n'y est pas conduit par une trame discursive qui en démultipliant les événements, les retournements, et les multiples interactions entre les personnages ferait deviner un univers référentiel et sémantique, si ce n'est une fin projetée sous forme d'achèvement, vis-à-vis desquels l'œuvre porterait sa ou ses voix narratives. Le livre d'Ellis est d'abord et avant tout un roman sur la mort, non l'inquiétude de la mort, mais simplement la présence de la mort, sa diffusion et son inhalation. C'est un livre où la mort devient palpable par le fait qu'elle soit coulée dans tous les détails.

³⁷⁸ *Less Than Zero*, p. 1.

³⁷⁹ *Moins que zéro*, pp. 11-12.

³⁸⁰ « *I pick up the phone and call Julian, amazed that I actually can remember his number, but there's no answer. I sit up, and through the venetian blinds I can see the palm trees shaking wildly, actually bending, in the hot winds, [...] and I can still hear people are afraid to merge and I try to get over the sentence, blank it out. I turn on MTV and tell myself I could get over it and go to sleep if I had some Valium and then I think about Muriel and feel a little sick as the videos begin to flash by* », (*Less Than Zero*, p. 4) ; « Je décroche le téléphone et compose le numéro de Julian, que je me rappelle avec étonnement, mais ça ne répond pas. Je m'assois sur mon lit ; à travers les stores vénitiens, je vois les palmiers s'agiter violemment, se plier même dans les bourrasques brûlantes, [...] et j'entends encore que les gens ont peur de se perdre, et j'essaie de me débarrasser de cette phrase, de l'effacer. J'allume la télé, mets MTV et me dis que je pourrais oublier ces mots et m'endormir si j'avais un Valium, et puis je pense à Muriel et me sens vaguement nauséux tandis que les vidéo-clips commencent à défiler », (*Moins que Zéro*, p. 14).

Le déroulement des événements et la segmentation du temps sont déclenchés par des éléments triviaux qui ne devraient constituer que l'arrière-fond de la substance concrète, « réaliste », du récit, mais qui sont ramenés sur l'avant-scène occupant ainsi, masquant si l'on veut, l'enjeu d'une action qui ne prend jamais place. De tous ces éléments reliés entre eux émane un tableau qui non seulement reflète le vide ontologique des personnages, mais qui de plus distille ce qu'on pourrait appeler une « substance de mort » – en référence au titre francisé d'un roman de Philip K. Dick (*A Scanner Darkly* en anglais) – à la place du sentiment, de l'envie, ou de la joie, que l'on suppose être à l'origine d'une action humaine saine, positive³⁸¹.

On fera pour finir une comparaison entre *Le Diable au corps* (premier roman du corpus) et *Jack Frusciante* (dernier roman du corpus) pour noter une évolution majeure. Comme le roman de Radiguet, celui d'Enrico Brizzi fait une place déterminante à l'histoire d'amour entre le héros et Aïdi et comme le roman de Radiguet, celui d'Enrico Brizzi est plutôt riche en rebondissements — la passion pour Aïdi est assez heurtée, marquée par une rupture puis des retrouvailles, intensifiée aussi par la séparation qui plane sur les personnages. Mais au-delà de ce parallélisme, qui pourrait contredire notre observation première, il s'avère que l'on trouve dans *Jack Frusciante* des espaces de repli, dédiés à une méditation du personnage sur la période qu'il en est train de vivre, sorte d'îlots dans l'îlot qui ne figurent pas dans le roman de Radiguet, ou seulement de manière excessivement brève. Ils témoignent de l'intrusion de plus en plus nette dans le récit d'adolescence d'espaces de repli dans lesquels seule est accueillie l'intériorité du personnage, tandis que l'extériorité recule. Les « *archives magnétiques de monsieur Alex D.* » [« *archivio magnetico del signor Alex D.* »] sont signalées dans le texte par un changement de police — apparition des italiques — et par un passage de la narration de la troisième personne à la première personne. Équivalent moderne du journal intime, ces trouées dans lesquelles on entend la voix d'Alex, le héros adolescent, enregistrée sur une cassette, parsèment tout le roman. Fragments d'intimité, ces épisodes méditatifs rappellent « l'espace du dedans » [« *inside room* »] qui sert d'échappatoire à Mick Kelly, et ont un statut et une fonction narratifs similaires ; ils ménagent, dans le flot du récit, un espace de retrait, à l'écart des événements, dans lequel s'opère une réflexion distancée sur l'inquiétude et le malaise adolescent et sur la période en soi, cette « fameuse adolescence ».

Dall'archivio magnetico del signor Alex D. *C'ho due palle che le so solo io. Comunque vorrei far sapere a chi cavolo ascolerà questa cassetta nel Tremila, che la famosa adolescenza*

³⁸¹ Helder Mendes Baiao, « L'indice de l'horreur chez Bret Easton Ellis. Le Los Angeles ville morte de *Moins que zéro* et *Suite(s) impériale(s)* », BSN Press, « A contrario », n°20, 2014, pp. 143-159. La citation que l'on emprunte se trouve p. 143. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-143.htm>, consulté le 9 février 2018.

*comprendeva anche pomeriggio del genere, dato che secondo il sottoscrittore anche nel Tremila ci saranno gli adolescenti skazzati e i genitori che non sapranno perché*³⁸².

*Archives magnétiques de monsieur Alex D. J'en ai plein les brunes. De toute façon j'aimerais dire à quiconque écouterait cette cassette en l'an 3000, que la fameuse adolescence incluait aussi des après-midi de ce genre, car c'est sûr, en l'an 3000, y aura des ados qui en auront ras la frange et des parents qui ne sauront pas pourquoi*³⁸³.

L'inquiétude adolescente, cette intranquillité de l'être que Raymond Radiguet jugeait avec dureté et dont il redoutait qu'elle ne débouche sur de la complaisance, occupe une place de plus en plus grande dans le récit de l'adolescence, et corrobore à notre sens, l'idée d'une autonomie narrative de l'adolescence. En effet, plus le corpus avance plus s'éloigne l'idée qu'il faudrait accompagner le récit de l'adolescence d'un autre, plus s'affirme l'inquiétude et plus la distraction s'éclipse du récit d'adolescence. L'érosion des motifs alentours semble affranchir l'adolescence d'une dépendance à d'autres objets narratifs très séduisants et lui octroyer la tâche de soutenir à elle seule le récit, d'en fournir la matière. Comme se rétrécissaient les contours des paysages extérieurs dans la représentation de l'espace pour circonscrire le territoire de l'adolescence, de même l'épuration de l'intrigue conduit à un recentrement sur la période, explorée frontalement et non en creux. Ainsi le récit de l'adolescence devient-il pleinement, dans certains romans, le récit de la complexité d'un âge et de l'exploration de ses enjeux, et non un récit d'amour ou d'aventure dissimulant un récit d'adolescence. Les années 1940-1950 sont un creuset pour l'exploration approfondie de la période adolescente en littérature, et il est permis de penser que l'influence de la psychanalyse d'une part — développée dans les premières décennies du XX^e siècle en Europe, elle imprègne très nettement toute la pensée occidentale à ce stade — et de la psychologie de l'adolescence d'autre part — dont le discours scientifique informe de nombreux échanges entre des écoles européennes et américaines³⁸⁴ — ne sont pas pour rien dans cette inflexion du récit d'adolescence. W. Tasker Witham le notait déjà, en lien avec un approfondissement progressif de l'épaisseur psychologique du personnage, ainsi que Barbara A. White [« le roman d'adolescence a été rendu possible uniquement en raison de l'intérêt grandissant pour la psychologie et une nouvelle tradition littéraire qui mettent l'accent sur un portrait franc de

³⁸² Jack Frusciante, p. 66.

³⁸³ Jack Frusciante, p. 83.

³⁸⁴ Voir à ce propos l'article déjà cité de Laura Di Spurio : « La vulgarisation de la notion d'adolescence dans l'Europe de l'après-Seconde Guerre mondiale : échanges et circulation des savoirs "psy" entre l'espace francophone européen et l'Italie ».

la conscience intérieure du personnage³⁸⁵ »] et Elisabetta Mondello pour le roman italien³⁸⁶. David Le Breton note combien le malaise du personnage devient un motif prégnant de la narration de l'adolescence dans les années 1950³⁸⁷. Il prend à juste titre pour exemple les romans de Carson McCullers — son chapitre est d'ailleurs très joliment intitulé d'après une mélodie composée par Mick, « Cette chose que je veux et que je ne sais pas » —, et limite sa réflexion à la littérature américaine. À l'issue de ce chapitre, on peut aisément étendre le constat : c'est le récit d'adolescence dans son ensemble qui connaît une lente transformation, approfondissant progressivement l'approche de la période *en soi*. Le XX^e siècle fait de l'adolescence une aventure sans aventure, ou encore une aventure *en soi*, dans laquelle l'amour est éventuellement la seule forme de voyage.

B.2. L'adolescence autarcique

« La jeunesse n'était pas pour elle un âge transitoire, non, pour la moderne la jeunesse était la seule période acceptable, essentielle et valable, de la vie humaine, elle méprisait la maturité ou plutôt l'immaturité était pour elle la maturité — elle n'admettait ni barbes, ni moustaches, ni nourrices, ni mères avec enfants — et son pouvoir magique provenait de là. Sa jeunesse n'avait besoin d'aucun idéal parce qu'elle était en elle-même un idéal³⁸⁸. »

La valorisation de l'adolescence comme fragment narratif autonome vient aussi en grande partie du fait que le récit qu'en propose le corpus est amputé du temps de l'enfance et de celui de l'entrée en âge adulte. Si ces époques sont contenues, dans un feuilleté temporel, à l'intérieur du récit par rappels analeptiques ou par projection, elles sont absentes comme *frontières* en aval et en amont du moment adolescent, qui est donc volontairement cerné de néant. Il importe de se souvenir de ce qui a été dit en début de thèse, à propos de la place réservée au traitement de l'adolescence dans le récit du parcours d'un individu, pour mesurer ce que la démarche opérée par le corpus a de radicalement nouveau. Avant le XX^e siècle, la période adolescente ne fait jamais à elle seule l'objet d'un récit, elle est souvent ignorée comme étape à part entière dans le développement du personnage, et nécessairement associée au récit de l'enfance et/ou de l'entrée dans l'âge adulte si toutefois elle est mentionnée. Quand il existe, l'adolescent est un personnage qui sort de l'enfance, ou un

³⁸⁵ Barbara A. White, *Growing Up Female*, *op. cit.*, p. 44. Nous traduisons.

³⁸⁶ Voir *L'età difficile*, *op. cit.*, p. 14.

³⁸⁷ David Le Breton, *Une Brève Histoire de l'adolescence*, *op. cit.*, p. 52.

³⁸⁸ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, 1937, trad. fr., Paris, Julliard, 1958, rééd. UGE, 1964, p. 156. Propos soulignés par l'auteur.

adulte en devenir — cette continuité narrative, qu'elle prenne l'une ou l'autre forme d'enchaînement, voire les deux, est systématique. Dans le corpus, seul le moment adolescent est représenté/borne le récit et il ne fonctionne pas relativement à d'autres temps mais *en soi*, comme unité de temps absolu. Il s'agit donc non seulement de réévaluer l'importance de cette période en lui donnant une place décisive, mais encore d'en revendiquer le fonctionnement autonome en l'affranchissant d'un « avant » et d'un « après ». La conception autarcique du moment adolescent est un geste qui manifeste nettement la rupture esthétique à laquelle œuvre notre corpus, notamment dans la première partie du XX^e siècle, en se dissociant radicalement des diverses poétiques du récit d'adolescence déjà existantes. Le moment adolescent ne fait plus l'objet d'un récit en trois actes. Cette facture, on le verra, rompt avec une conception déterministe et développementaliste de l'adolescence et semble dire qu'il est temps de lui accorder une pleine autonomie.

B.2.1. Le refus du récit en trois actes

Telle qu'elle s'élabore dès les premiers textes du corpus, aux alentours des années 1920, la conception de l'adolescence comme un fragment narratif autonome vient profondément bouleverser une structure narrative classique, héritée des siècles précédents. Dans ces années-là, comme on le sait, c'est le genre narratif dans son ensemble qui renonce à une conception du récit comme enchaînement chronologique de faits faisant sens les uns *par rapport* aux autres et progressant harmonieusement vers une conclusion. Les nombreux théoriciens de ce que Michel Zérafra a nommé la « révolution romanesque³⁸⁹ » ont montré combien le roman avait œuvré, pendant cette période, à la déstructuration de la trame temporelle du récit et au déséquilibre de la dynamique narrative, entre autres nouveaux poétiques. Nous souhaiterions montrer combien la narration de l'adolescence élaborée dans la première moitié du XX^e siècle est particulièrement propre à penser le démantèlement d'une conception classique de la trame narrative.

À propos du récit de Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless/ Les Désarrois de l'élève Törless*, publié en 1906, Franco Moretti remarque combien l'écriture de l'adolescence au XX^e siècle est apte à désorganiser la logique narrative qui avait cours aux siècles précédents, en l'occurrence dans le modèle du *Bildungsroman*. En envisageant la

³⁸⁹ Michel Zérafra, *La révolution romanesque*, Paris, 10/18, 1972.

séquence narrative comme un ensemble d'évènements autonomes plutôt que comme un étroit maillage d'évènements dépendant les uns des autres, Musil opte pour la discontinuité :

Le sens du roman ne se situe plus dans le rapport diachronique (narratif) *entre* un événement et l'autre, mais plutôt *à l'intérieur* de chaque événement présent, perçu comme une entité en soi. L'adolescence de Törless n'est pas une histoire, mais une suite de moments lyriques³⁹⁰.

S'il analyse la physionomie de la trame narrative comme un kaléidoscope de moments autonomes Franco Moretti ne dit rien du fait que *Les Désarrois de l'élève Törless* ignore l'enfance et l'entrée dans l'âge adulte de son personnage, bien que cette configuration temporelle participe pleinement de l'effet de discontinuité selon nous. Si le moment adolescent est disjoint intérieurement du fait de l'absence de chevilles narratives — et on retrouvera cet éclatement interne dans notre corpus, il fait l'objet d'un long développement dans la troisième partie — il est aussi déséquilibré par l'amputation de son cadrage temporel habituel, autrement dit la suppression des périodes de temps auxquelles il était chevillé et par rapport auxquelles il faisait sens. En choisissant de présenter exclusivement l'adolescence de Törless sans prémisses dans l'enfance et sans aboutissement à une maturité adulte, adolescence qui en outre est ramassée en une année, le roman de Musil propose de ce moment une approche synchronique tout à fait inédite, que notre corpus systématisera. Dans un article d'une immense richesse critique, Nicole Seymour analyse, elle, un roman qui appartient cette fois à notre corpus, *The Member of the Wedding*, et, tout en faisant un constat similaire à celui de Franco Moretti — le constat d'une rupture du *continuum* narratif, le roman est qualifié d'« *anti-story*³⁹¹ » —, elle ne manque pas de souligner combien l'acte d'amputer le moment adolescent des étapes l'entourant habituellement, en particulier l'« *adulthood*³⁹² », est essentiel à ce constat. Parce qu'il refuse d'envisager la période adolescente de manière dynamique, comme une bascule temporelle et un moment pivot devant métamorphoser l'enfant en adulte, le roman de Carson McCullers déconstruit l'arc narratif classique, qui conditionne tout type de récit, et tout particulièrement le récit de l'adolescence, et qui opère selon une solide répartition tripartite. Ce faisant, ce n'est pas seulement un modèle narratif

³⁹⁰ Franco Moretti, *Le roman de formation*, op. cit., p. 312.

³⁹¹ Nicole Seymour, « *Somatic Syntax : replotting the developmental narrative in Carson McCullers's 'The Member of the Wedding'* », in *Studies in the Novel*, Vol. 41, No. 3, 2009, The Johns Hopkins University Press, p. 310.

³⁹² En anglais, la similitude de construction entre les termes « *childhood* » (enfance) et « *adulthood* » (âge adulte) permet d'autant mieux d'instaurer l'idée d'une logique de parallélisme encadrant inévitablement l'intrus « *adolescence* ».

dominant que récuse le roman, mais également un modèle épistémologique et anthropologique, le « *developmentalism*³⁹³ » [« développementalisme »] qui envisage la place de l'adolescence selon une dynamique similaire :

L'adolescence est considérée [dans le discours du développementalisme tel que l'élaborent en ces années les experts occidentaux] comme un moment unique, au vu de ses propriétés dynamiques. Le développement humain est découpé en trois et seulement trois phases signifiantes (enfance-adolescence-âge adulte, également envisagées comme début-milieu-fin ou encore stase-déséquilibre-stase). En outre, ce schéma est par nature linéaire et téléologique, et met tout particulièrement en avant le point final que représente l'accès à un âge adulte bien ordonné, préoccupé de reproduction³⁹⁴.

Nicole Seymour postule un lien intrinsèque entre le schéma du développement humain et les formes narratives les plus classiques : empruntant des voies similaires, ils obéissent à un même paradigme de progrès et à une même nécessité de clôture visant à rétablir l'équilibre perdu (« *disequilibrium* »). L'écriture de l'adolescence telle que l'envisage Carson McCullers se situe à l'exact opposé de ce dynamisme. Non seulement elle met en défaut l'organisation interne de la trame narrative classique, puisque le roman est très déconstruit, mais elle remet également en question l'idéologie sous entendue par le schéma narratif classique, à savoir une forme de déterminisme qui voudrait que l'adolescence fasse sens par le passage à l'âge adulte. En refusant de faire de Frankie une adulte en devenir, Carson McCullers propose de l'adolescence un autre scénario : affranchie de la logique de concaténation et de la nécessité de résultat, elle est une fin en soi.

De grandes espérances (« *Great expectations* ») pèsent [...] sur Frankie : qu'elle rejette la perversité polymorphe qui la caractérise ; qu'elle renonce à son androgynie et embrasse sa féminité ; qu'elle dirige, enfin, son énergie sexuelle androgyne vers un but reproducteur. [...] Le fait qu'à la fin du roman, Frankie n'ait accompli aucune des tâches mentionnées ci-dessus est l'une des manières par lesquelles le roman parodie le développementalisme. En dénonçant les opérations narratives sur lesquelles reposent le développementalisme et les exigences qu'elles font peser sur les corps, le roman affranchit Frankie et l'état adolescent qu'elle

³⁹³ Le développementalisme est un discours économique en plein essor dans l'après-Seconde Guerre mondiale, qui prône une croissance accélérée par l'essor des activités industrielles, et le volontarisme. Débordant le cadre de la seule économie, il est à entendre comme un état d'esprit conditionné par la course au progrès, une sorte de résurgence du positivisme qui imprègne une large part de la connaissance dans ces années-là. Le développementalisme induit, entre autres, un paradigme du développement humain pressenti comme normatif par Nicole Seymour et qu'elle rapproche du déterminisme scientifique : le parcours dynamique d'une personne blanche, tourné vers l'accès à une maturité productiviste et reproductiviste. Dans ce schéma, l'adolescence est un moment charnière, pendant lequel l'enfant doit tourner son regard vers cette maturité féconde, et donc un moment évalué à l'aune de ce qui suit.

³⁹⁴ Nicole Seymour, « *Somatic Syntax* », *art. cit.*, p. 296. Nous traduisons.

représente d'une position de pivot, de l'injonction qui voudrait qu'elle tende, par définition, vers un état adulte prédéterminé³⁹⁵.

On remarquera le recours sans doute peu fortuit de Nicole Seymour à une expression qui évoque le titre d'un roman bien connu, *Great Expectations* (1861) de Charles Dickens, par excellence un roman de formation au schéma narratif classique, et conclu par un mariage. On sait l'importance que *n'aura pas* le mariage dans le scénario de *The Member*³⁹⁶, scénario qui a décidément tout d'un anti-roman de formation et on notera avec grand intérêt que le mariage comme clause narrative est, pour Franco Moretti, une valeur cardinale du *Bildungsroman*, ce qui en garantit la « téléologie organiciste³⁹⁷ ».

Avec l'entrée en crise du modèle romanesque du *Bildungsroman*, le mariage est un motif qui disparaît, ou se trouve sévèrement abîmé (pensons à Charles et Emma, à Frédéric Moreau, entre autres)³⁹⁸. Autant dans la réflexion de Franco Moretti que dans celle de Nicole Seymour, l'émergence d'une nouvelle structure narrative pour faire le récit de l'adolescence repose sur un renoncement à « l'histoire » — entendue comme séquence narrative cohérente et proprement clôturée — et induit une crise du déterminisme d'une part, et de la téléologie d'autre part³⁹⁹. Paradoxalement, elle est aussi et surtout symptomatique selon nous d'une maturité de l'adolescence, qui entre dans une phase d'autonomie, n'a plus à être le chancelant « milieu » d'une structure tripartite et peut assumer seule de supporter un récit⁴⁰⁰. L'article de Nicole Seymour, qui insiste sur la désobéissance opérée par le roman de Carson

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 298. Nous traduisons.

³⁹⁶ À ce propos, on peut lire dans le détail l'analyse passionnante que fait Nicole Seymour du motif du mariage dans le roman. L'impossibilité de Frankie à ordonner les étapes du mariage pour en faire un récit efficace est symptomatique de son handicap narratif : elle est incapable de concevoir l'avenir, d'une part, et de remettre dans l'ordre les événements passés en lien avec le mariage d'autre part. À cela s'oppose le récit clair et concis que Bérénice fait du même mariage, récit dans lequel le mariage est clairement situé dans le temps, mais constitue surtout une conclusion [« *The wedding will be this coming Sunday. And that is all* » / « Le mariage aura lieu dimanche prochain. Et voilà toute la fin de l'histoire. »]. Le scénario de Bérénice rappelle étrangement, comme le souligne Nicole Seymour, l'*happy-ending* de toute histoire « hétéronormative » qui se respecte, de même qu'il constitue un point d'achèvement logique pour toutes les histoires humaines. Voir « Somatic Syntax », *op. cit.*, p. 299.

³⁹⁷ Franco Moretti, *Le roman de formation*, *op. cit.*, p. 40.

³⁹⁸ On relira pour cela « L'anneau de la vie » et « Rhétorique du bonheur », sous-partie du chapitre I. « Le *Bildungsroman* « doit » toujours se conclure par un mariage. Ce n'est pas simplement la fondation de l'institution familiale qui est en jeu, mais ce pacte entre l'individu et le monde, ce consentement réciproque qui trouve dans le double « oui » du rituel nuptial une concentration symbolique inégalée. », *Le Roman de formation*, *op. cit.*, p. 45.

³⁹⁹ En deuxième partie, nous reviendrons plus longuement sur la question des fins ouvertes et problématiques.

⁴⁰⁰ Le découpage en trois actes, dans *The Member*, est reporté dans la structure interne du roman, qui compte trois parties. Nicole Seymour voit ce découpage comme un geste parodiant le schéma développementaliste, voir « *Beginnings, Middles, and Ends : Tripartite Structures and Narrative Parody* », p. 302.

McCullers, montre que cette autonomie est loin d'être une configuration allant de soi à la fin des années 1940, bien que la littérature européenne s'y essaie, prudemment, depuis les premières années du siècle, comme en témoignent le roman de Musil, et nos deux romans français de 1923. Cette configuration perdue, pourtant, pour faire le récit de l'adolescence au fil du siècle et s'impose de plus en plus nettement comme une évidence. En 1951, déjà, le roman de Salinger clamait, dans le célèbre *incipit* déjà cité, son violent refus de cheville à l'enfance l'origine du récit d'adolescence [« *If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like [...] and all that David Copperfield kind of crap*⁴⁰¹ » / « Si vous voulez vraiment que je vous dise, alors sûrement la première chose que vous allez demander c'est où je suis né, et à quoi ça a ressemblé, ma saloperie d'enfance, [...] et toutes ces conneries à la David Copperfield⁴⁰² »] et d'arc-bouter la narration de « *this madman stuff that happened [...] around last Christmas*⁴⁰³ » / « ce truc de dingue [...] arrivé l'année dernière vers la Noël⁴⁰⁴ » à d'inévitables commencements dans l'enfance lointaine. Plus tard, dans le dernier roman du corpus, — cet écart temporel permettant de juger de l'endurance d'une même structure narrative pour faire le récit de l'adolescence, et témoignant surtout de la perpétuation d'un même esprit, le refus du déterminisme — Alex refusera, avec une même virulence toute adolescente que celle d'Holden, d'évaluer la valeur de son Moi présent à l'aune de son Moi adulte :

Okay. Tutto mi dice di essere forte, determinato negli scopi, capace di andare avanti nelle Vita, ma se uno sente che è arrivato il momento di cambiare un po' rotta o anche solo il bisogno di fermarsi a ragionare sul serio per proprio conto ? [...] La realtà è che mi trovo costretto a sacrificare il me diciassettene felice di oggi pomeriggio a un eventuale me stesso calvo e sovrappeso, cinquantenne soddisfatto, che apre la porta del garage col comando a distanza e dentro c'ha una bella macchina, una moglie che probabilmente gli fa le corna col commercialista e due figli gemelli con i capelli a caschetto identici in tutto ai bambini nazisti della kinders. [...] Dunque la domanda è : un orore di queste proporzioni vale più del sole e del gelato di oggi pomeriggio ? Più di una qualunque ragazza ? Più di Valentina che arrivava sorridendo all'appuntamento con dieci minuti di ritardo e una maglietta blu con dentro quel ben di Dio sorprendente⁴⁰⁵ ?

Okay. Tout me dit que je dois être fort, déterminé dans mes visées, capable d'avancer dans la Vie, mais si quelqu'un sent le besoin de changer un peu de cap, ou seulement de s'arrêter un peu pour réfléchir *sérieusement* rien que pour soi ? [...] La vérité, c'est que je suis obligé de sacrifier mon moi de dix-sept ans de cette après-midi à un éventuel moi, chauve et bedonnant,

⁴⁰¹ *The Catcher*, p. 1.

⁴⁰² *L'attrape-cœurs*, p. 9.

⁴⁰³ *The Catcher*, p. 1.

⁴⁰⁴ *L'attrape-cœurs*, p. 9.

⁴⁰⁵ *Jack Frusciante*, pp.

de cinquante ans, content de soi, qui appuie sur le bouton des commandes à distance pour ouvrir le garage où il a planqué sa belle voiture, une femme qui le cocufie probablement avec son conseiller fiscal, et des jumeaux coiffés à la Jeanne d'Arc, qui ressemblent à s'y tromper aux enfants nazis du chocolat Kinder. [...] La question est donc : une telle horreur vaut-elle mieux que le soleil et la crème glacée de cet après-midi ? Mieux qu'une fille ? Mieux que Valentina qui arrive aux rendez-vous avec dix minutes de retard, le sourire aux lèvres et toutes ces bonnes choses étonnamment vivantes sous son tee-shirt bleu⁴⁰⁶ ?

Le mouvement d'en avant [« *andare avanti* » / « avancer dans la Vie »] s'oppose à celui de la station [« *fermarsi* » / « s'arrêter un peu »] et à ce parallélisme s'ajoute une antithèse des valeurs. À l'en-avant est associé un couple de vertu, la détermination et l'ambition [« *determinato* » / « déterminé »] que contrecarre le fait d'œuvrer par égoïsme [« *per il proprio conto* » / « rien que pour soi »], sans avoir de but défini, autrement dit une forme d'oisiveté comme fin en soi. Le dynamisme supposé de l'ambition est par suite miné de l'intérieur à travers la figure de l'adulte, balourd et pitoyable, entraperçue ici. L'énergie est reportée, par inversion, sur le « moi de dix-sept ans », fringuant, dopé à une verte vigueur sensuelle, au sucre⁴⁰⁷ et au soleil. Le moment adolescent, resplendissant de dynamisme, dissout les contours de la figure de l'adulte, et la disqualifie comme aboutissement possible de l'adolescence. C'est un autre aspect déterminant du corpus : outre l'importance de la configuration narrative, c'est par le traitement réservé aux figures de l'enfant et de l'adulte que se pense, indirectement, l'autarcie du moment adolescent.

B.2.2. Pâleurs d'enfants

Si l'enfance est récusée du récit d'adolescence parce qu'elle n'en constitue pas un antécédent dans la structure narrative, son peu d'importance relativement à l'adolescence est également signifiée par le traitement réservé aux figures d'enfants dans le corpus, dans l'ensemble un traitement négatif. Dans plusieurs romans, les personnages d'enfants sont creux et sans relief, ils suscitent parfois un tel degré d'indifférence de la part des héros qu'ils invitent à penser une perméabilité entre l'enfance et l'adolescence, âges séparés par une frontière étanche. Bruyants, insoucians, tout à leurs jeux, les personnages sont figés dans une posture enfantine qui semble ne jamais devoir germer en âge adolescent⁴⁰⁸. De de leur

⁴⁰⁶ Jack Frusciante, pp. 45-46.

⁴⁰⁷ Voir la dégradation que constitue l'opposition entre « la crème glacée » et « le chocolat Kinder ».

⁴⁰⁸ Pourtant, c'est souvent cette fonction qui est confiée au personnage de l'enfant dans les récits qui en font apparaître un. Il constitue un « germe » de l'adolescent et de l'adulte et en « explique » les figures. Guillemette Tison, *Une mosaïque d'enfants*, op. cit., « L'enfant germe de l'adulte », p. 20. « Un certain nombre de romans font à l'enfant une place bien particulière : le protagoniste est un adulte, mais une partie du récit raconte l'enfance de ce personnage. Ou bien le héros enfantin du début du roman fait ensuite place à un adulte,

côté, les adolescents donnent l'impression de n'avoir jamais transité par le stade de l'enfance, et d'avoir toujours été des adolescents tant ils se reconnaissent peu dans leurs cadets, et tant sont éphémères les images d'eux-mêmes à un âge plus jeune, s'il arrive que l'on en voie. Ainsi Élisabeth Ravoux-Rallo analyse-t-elle la place de l'enfance dans *Le Diable au corps* :

Au chapitre zéro du *Diable*, une enfance s'est écoulée, heureuse, troublée seulement par une aventure amoureuse qui vaut à notre héros la réputation d'un Don Juan. Mais rien n'est dit de l'Enfance, si ce n'est pour en briser le caractère de norme par la présentation de la précocité du héros. Quant aux enfants du texte, les frères et sœurs du narrateur, dont on ignore jusqu'au nombre exact, ou le frère de Marthe, ils ne sont que jeux et bruits, espoirs de promenades ou de bains de mer, absence en somme. Le monde de l'enfance est présenté comme un ordre, une période finalement monotone où il ne se passe rien que de prévu, d'attendu, une période d'enlèvement que seule peut faire cesser la précocité, le passage anticipé dans l'adolescence⁴⁰⁹.

Deux figures d'enfants sont convoquées ici, celle du héros en petit Don Juan — *Le Diable au corps* est le seul de tous nos romans à évoquer un épisode de l'enfance du héros au commencement du récit, encore faut-il voir en quels termes, et un des seuls à figurer le héros adolescent sous les traits d'un enfant⁴¹⁰ — et celle, que l'on peut compter comme une seule tant elle est une masse anonyme, des frères et sœurs. Dans les deux cas, la période de l'enfance est dévalorisée relativement à la posture adolescente. Précoce, le héros a déjà un pied voire les deux en adolescence au temps de son enfance, il est de connivence avec l'adulte plus qu'avec ses camarades [« Je rentrai en classe. Le professeur, ironique, m'appela Don Juan. J'en fus extrêmement flatté, surtout de ce qu'il me citât le nom d'une œuvre que je connaissais et que ne connaissaient pas mes camarades⁴¹¹ »]. L'épisode, s'il a une fonction divertissante — sorte de *captatio*, il égaie les commencements du récit par le compte-rendu d'une « amourette⁴¹² » — est aussi secondaire à l'échelle du récit que le sont les personnages de frères et sœurs. Il a moins pour fonction de situer l'origine de l'adolescence en enfance que de faire surgir la figure de l'adolescent, vigoureuse déjà, sous les traits enfantins. Une distance plus grande encore que celle pressentie à l'égard de ses camarades sépare le héros de ses frères et sœurs. Masse braillarde et informe évoquée métonymiquement à travers les

ou bien l'enfance est rappelée dans un retour en arrière qui intervient souvent au chapitre deux, après un début qui nous a familiarisés avec le héros adulte. Ce rôle "explicatif" d'un personnage enfant ou adolescent est justifié par des nécessités liées à l'intrigue ou au projet de l'écrivain. ». Dans certains de nos textes, il arrive que des fragments de l'enfance du personnage adolescent soit évoqués, ils font l'objet de parcelles analeptiques amenées brusquement et discontinuant le fil narratif — on y revient en partie 3 —, mais jamais d'une séquence dédiée et d'une territorialisation comme c'est le cas dans ce que note Guillemette Tison.

⁴⁰⁹ Élisabeth Ravoux-Rallo, *op. cit.*, p. 107.

⁴¹⁰ Lorsque l'enfance du héros se manifeste dans le récit, ce n'est pas de manière figurative. On reviendra sur les divers phénomènes de collusion entre enfance et adolescence.

⁴¹¹ *Le Diable au corps*, p. 542

⁴¹² *Le Diable au corps*, p. 541.

bruits qu'ils émettent, ils figurent l'enfance d'une manière insouciant et surtout inconsistante qui achève de la tenir éloignée de l'adolescence.

Il est frappant de noter combien ce choix de traitement de la figure enfantine se répète, d'un texte à l'autre. À travers tout le corpus déambulant des enfants comme des fantômes rieurs ou pleurnichards auxquels aucune attention solide ne s'accroche. Si leur pâleur n'est pas physique, comme c'est le cas du jeune frère de Marthe⁴¹³, elle est au moins métaphorique et sert à qualifier leur insignifiance. Nombreux sont les romans à faire intervenir un personnage d'enfant lié au héros par des liens de sang — souvent les frères et sœurs, parfois les cousins —, qui occupe dans le récit une place remarquablement secondaire, y faisant résonner une voix lointaine. Il arrive souvent que ces personnages n'aient pas de nom, c'est le cas des cousins de Luca, en visite chez lui du fait de la maladie de leur mère, des sœurs de Clay dans *Less Than Zero*, toujours par deux et toujours en train de glousser et aussi du frère d'Alex, que le narrateur surnomme sans plus de précisions son « frère de lait⁴¹⁴ ». S'ils ont un nom, ils n'en sont pas pour autant moins transparents. C'est le cas de Lisette, petite sœur de Vinca dans *Le Blé en herbe*, qui constitue une réplique miniature de l'adolescente [« Lisette ressemblait à la Pervenche comme un petit champignon ressemble à un champignon plus grand⁴¹⁵ »] et suit les adolescents un peu partout, mais n'a aucune fonction autre que « décorative » dans l'intrigue. Le « chaume doré » de sa tête blonde flotte parmi les paysages bretons ; on n'entend jamais parler cette enfant. À peine un éclat aigu de sa voix vient-il secouer Phil de sa torpeur un après-midi que les adolescents et Lisette pique-niquent et sientent sur la plage⁴¹⁶. C'est aussi le cas de Bernie, jeune frère de Clyde Manzer dans *Summer Crossing*. Alors que Grady rend pour la première fois visite à la famille de son tout

⁴¹³ *Le Diable au corps*, p. 553. « Elle donnait la main à un petit garçon qui paraissait avoir onze ans. C'était son frère, enfant pâle, aux cheveux d'albinos, et dont tous les gestes trahissaient la maladie ».

⁴¹⁴ Le personnage n'est plus un enfant, mais, en tant que pré-adolescent, il ne mérite pas davantage d'attention qu'un plus petit de la part du héros. « *In quella, il fratello de lait, riavendosi per un breve istante dai suoi torpori preadolescenziali rigorosamente asexuati, ma ancora visibilmente dentro il flusso del Rocky IV, disse : "Dov'è che vai, te ?" » ; « Sur ce, son frère de lait, sortant un bref instant de sa torpeur pré-adolescente rigoureusement asexuée, tout en restant visiblement absorbé par le flux de Rocky IV, dit : « Eh toi, tu vas où, là ? » », *Jack Frusciante*, p. 17 ; *Jack Frusciante*, p. 20.*

⁴¹⁵ *Le Blé en herbe*, p. 67. On peut noter ici que Lisette n'est pas un personnage pâle physiquement puisque Colette écrit à la même page « Lisette [...] brillait de couleurs nettes et véridiques ». Néanmoins, cette description est établie relativement aux figures adultes, tout particulièrement fantomatiques (« parents-fantômes ») dans *Le Blé en herbe*, on y reviendra.

⁴¹⁶ « Un cri plus haut l'obligea à soulever ses paupières ; près de la mer que l'éclat de midi et la lumière verticale privaient de sa couleur, Vinca, penchée sur Lisette, soignait quelque écorchure, tirait une épine d'une petite main levée et confiante... L'image ne troubla pas le songe de Philippe, qui referma les yeux », Colette, *Le Blé en herbe*, pp. 70-71.

nouveau fiancé, Bernie fait une irruption fulgurante dans la pièce, exécute un numéro d'enfant, puis disparaît à jamais du décor et de l'histoire :

*Trilling his tongue, and with a model aeroplane suspended above him, Bernie scooted into the room. He was a whiny, worm-white, unwilling child, with banged-up bandaged knees, a baby haircut and daredevil eyes*⁴¹⁷.

Bernie fit irruption dans la pièce en émettant des bruits de moteur, brandissant un avion miniature au-dessus de sa tête. C'était un gosse pâlot, rouspéteur et geignard, coiffé à la diable, qui portait des pansements à ses genoux écorchés⁴¹⁸.

Enfin, Mick Kelly, dans *The Heart is a Lonely Hunter*, est, comme Vinca, flanquée d'une part de sa fratrie, Bubber et Ralph, ses deux jeunes frères dont elle s'occupe quotidiennement, mais qui sont de bien peu d'intérêt, du propre aveu de l'adolescente :

*Ralph was still too little to get the real good flavor out of candy. A clean rock would be about the same to him, only the little fool would swallow it. He didn't understand any more about taste than he did about talking. When you said you were so sick and tired of dragging him around you had a good to throw him in the river, it was the same to him as if you had been loving him. Nothing much made any difference to him. That was why it was such an awful bore to haul him around*⁴¹⁹

Ralph était trop petit pour savourer un bonbon. Un caillou propre lui ferait à peu près le même effet, seulement ce petit imbécile l'avalerait. Il était aussi insensible au goût qu'à la parole. Quand on lui disait qu'on en avait tellement marre de le trimballer qu'on avait bien envie de le jeter dans la rivière, ça lui faisait le même effet qu'une déclaration d'amour. Tout lui était plus ou moins égal. C'est ce qui rendait les balades avec lui si rasoir⁴²⁰.

Le personnage de l'enfant occupe le récit d'adolescence d'une manière non-substantielle et s'y voit attribuer une fonction proprement ornementale ; il fait partie du décor, mais n'a aucune fonction dans l'intrigue. Le personnage adolescent regarde avec indifférence ou mépris le spectacle de l'enfance, il en perçoit les échos — les gloussements, les pleurs, et autres éclats sonores sont des images topiques de l'écriture de l'enfance, on l'aura compris — comme des échos lointains, vestiges d'une époque depuis longtemps révolue, avec laquelle il n'a plus de contact. Cet effet de distance concerne l'enfance dans son ensemble, prise dans un spectre très large puisque Ralph, le frère de Mick, est un bébé, tandis que le frère d'Alex et les sœurs de Clay sont des pré-adolescents. Malgré la proximité avec l'âge de leurs aînés, ils s'en désintéressent comme de bébés. Cette absence de contact dont s'entoure

⁴¹⁷ *Summer Crossing*, p. 92.

⁴¹⁸ *La Traversée de l'été*, p. 93.

⁴¹⁹ *The Heart*, pp. 33-34.

⁴²⁰ *Le cœur*, p. 57.

l'adolescence, en refusant les liens avec ce qui la précède, même de très près, fait affleurer une fois de plus l'image de l'insularité, et de l'autarcie.

On notera pour finir deux exceptions à ce constat : le personnage de « la même Phobé » dans *The Catcher* et celui de John Henry dans *The Member*. Phobé est la petite sœur d'Holden⁴²¹, John Henry le petit cousin de Frankie. Tous deux entretiennent avec leurs aînés un lien qui n'est pas fait d'indifférence mais d'attachement très fort, et symbolisent, comme souvent les personnages enfantins, l'innocence originelle, la candeur, la pureté de l'état pré-adolescent. Or, c'est précisément en raison de cette symbolique que les personnages de Phobé et de John Henry ne constituent pas plus que les autres des adolescents en devenir, bien au contraire. Ils incarnent, si l'on veut, un absolu de l'enfance, une image mythique, qui a vertu à demeurer comme telle, statique, et non à se dégrader en adolescence. Tout le roman de Salinger explore cette idée de préserver l'enfance de la dégradation qui l'attend, Holden rêvant d'être « *the catcher* » / « l'attrape-cœur », celui qui, comme dans le poème de Robert Burns « *Comin' Thro' the Rye* » ayant inspiré le titre du roman, attrape les enfants dans le champ de seigle au bord de la falaise, pour empêcher leur chute. Il nous semble intéressant de lire la mort violente de John Henry à la fin du roman de Carson McCullers selon cette perspective. L'innocence du personnage — que le roman développe très largement, en insistant notamment sur l'incongruité de John Henry — est figée à jamais, *sub specie aeternitatis*, par sa disparition soudaine. Éternellement enfant candide, John Henry ne sera pas abîmé par un passage en adolescence. On pourrait en dire autant, en quelque sorte, d'Allie, jeune frère d'Holden fauché au seuil de l'adolescence à une époque antérieure au récit, lui aussi un personnage particulièrement généreux et pur. Leur innocence superlative préserve ces enfants, en qui jamais n'est aperçu le moindre germe d'adolescence. Ainsi, bien qu'ils soient, à l'inverse des premiers, des personnages très positifs, ils n'en appartiennent pas moins, éternellement, au règne de l'enfance, figés dans leur insignifiance ou leur pureté⁴²². Malgré leurs liens d'attachement puissants avec les héros, ils ne permettent pas que se brise la frontière hermétiquement close entre ces deux mondes.

⁴²¹ De manière générale, Holden Caulfield entretient un lien privilégié avec les enfants, dont il aime passionnément la candeur et l'innocence. Sa petite sœur Phoebe est l'un des seuls personnages du roman que tolère Holden, avec lequel il a des conversations sincères, et un des seuls qu'il aime, tout simplement.

⁴²² On verra d'ailleurs dans la troisième partie, combien les adolescents aspirent à préserver l'enfance dans un état de stase.

B.2.3. « *L'inconsistance spectrale des Vieux*⁴²³ »

Il en va des adultes comme des enfants dans le corpus. Si l'enfant ne figure pas une antériorité du moment adolescent, l'adulte, lui, figure une postérité répulsive, impossible à envisager sérieusement comme un prolongement de l'adolescence ou, pire, comme sa finalité⁴²⁴. Ce sont d'abord les figures parentales qui font l'objet d'un traitement sévère dans le corpus. Au fur et à mesure du siècle, la distance entre les adolescents et leurs parents se creuse, l'espace devenant impossible à combler, et les berges de l'âge adulte de plus en plus éloignées. Les parents donnent à voir le futur qui attend l'adolescent d'une manière pitoyable, qui n'encourage pas la projection.

Les figures parentales

*Ainsi les parents sont petits et chancelants, ce sont des adultes sans intérêt, des personnages secondaires que le narrateur, tout à son thème de l'adolescence, rejette aussitôt*⁴²⁵.

Comme pour les enfants, on peut parler d'une présence spectrale des figures parentales dans le corpus. Elles emplissent, paradoxalement, l'espace du récit de leur absence. D'abord, cette absence est à envisager au sens propre, puisque dans de nombreux romans, les parents manquent à l'appel. Agostino est orphelin de père, Frankie orpheline de mère. Les parents de Grady partent en voyage au début du roman, elle ne les reverra jamais. Nombre de parents présents le sont accidentellement. On n'aperçoit presque jamais le père de Frankie, qui part travailler aux aurores et rentre à la nuit, et pas beaucoup non plus les parents de Mick — par endroits, son père, qui fait figure de perdant⁴²⁶. Holden entend ses parents à travers la cloison de la chambre de sa sœur, alors qu'il est venu la voir en cachette, mais ne les croise jamais. Cette scène est la seule dans laquelle ils apparaissent indirectement. Les parents de Clay, divorcés, n'occupent pratiquement jamais l'espace de la maison. Toujours en voyage, en

⁴²³ Alain Roger, « Naissance de l'adolescence. De l'âge ingrat à l'état de grâce », *op. cit.*, p. 175.

⁴²⁴ Il existe quelques personnages adultes qui sont connotés positivement dans le corpus, mais ils sont très rares et font figure d'exception par rapport à un monde adulte représenté comme repoussant. On retiendra par exemple, dans les romans de Carson McCullers, les deux cuisinières, Portia et Bérénice, qui sont des substituts de figure maternelle pour les deux adolescentes. Mick est très attachée à John Singer, le muet, personnage solaire du roman, mais qui est un personnage à part, qui n'a aucun équivalent dans les autres romans. C'est presque une essence divine — Mick se représente Jésus sous les traits de Singer — qui veille sur les autres personnages. Il y a aussi, pour Phil et pour Luca, la figure de l'initiatrice sexuelle, Mme Dalleray et l'infirmière, sur lesquelles on reviendra dans la seconde partie.

⁴²⁵ Élisabeth Ravoux-Rallo à propos des *Désarrois de l'élève Törless*, *op. cit.*, p. 52.

⁴²⁶ Il a perdu son travail, et ne subvient plus aux besoins de la famille. On y revient en dernière partie.

réunion, ils appartiennent à un ailleurs géographique et Clay ne les voit que dans des lieux éphémères, comme des restaurants. Au contraire dans *Jack Frusciante*, les parents sont vissés à l'espace de la maison, mais Alex, toujours en partance, fuit régulièrement cet endroit. On aperçoit une fois la famille au complet, dans la scène d'ouverture navrante, qui les voit installés tous devant la télévision, *nucleus* d'ailleurs aussitôt brisé par un acte de scission, mimétique de la fracture générationnelle, qui impulse le récit de l'histoire d'amour — Alex sort de chez lui, pour aller à son premier rendez-vous avec Aïdi, ce qui exaspère ses parents : « “Dov'è che vai, te ?”. “Esce, poverino” aveva considerato ironico il capo dei barricati. “Torna fuori perché qui si annoia” »; « “Eh toi, où tu vas, là ?” — Il sort, le pauvre petit, avait commenté d'un air ironique le chef des barricadés. Il ressort, parce qu'ici il s'ennuie⁴²⁷ ». Une configuration très similaire bâtissait déjà la cellule familiale dans *Le Diable au corps*. Pensés *via* leur absence ou caractérisés par une occupation sporadique de l'espace, les parents ne se positionnent pas alentour de l'adolescent, ils ne l'encerclent pas de leur présence.

Ensuite, l'absence s'envisage métaphoriquement, comme une inconsistance qui n'est pas liée, comme chez les figures enfantines, à une naïveté, mais à une médiocrité. Même présents, les parents manquent d'épaisseur, de caractère et de couleur. Ils sont vains, parfois vils. Ces caractéristiques se transmettent à tous les parents du corpus, et conditionnent dès les origines l'écriture du personnage adulte. Élisabeth Ravoux-Rallo épingle la médiocrité du père dans le roman de Radiguet comme elle avait épinglé l'insignifiance de l'enfant⁴²⁸. Le père du héros, en effet, est débonnaire, complaisant avec son fils, il incarne à lui seul la désacralisation de la figure des aînés, si forte en Europe en cette période d'après-Première Guerre mondiale, et d'après-Deuxième Guerre mondiale par la suite⁴²⁹. Le récit d'adolescence offre une tribune idéale à ce grief, pour qu'il s'exprime comme un geste littéraire. On la

⁴²⁷ *Jack Frusciante*, p. 17; *Jack Frusciante*, p. 20. Cette distanciation par rapport aux figures parentales se retrouve également, comme genèse du récit, dans les premières lignes de *The Catcher*, dont on a déjà cité l'incipit.

⁴²⁸ Voir « Les adultes », in *Images de l'adolescence*, *op. cit.*, pp. 111-117. Élisabeth Ravoux-Rallo souligne le manque d'autorité criant du père de l'adolescent, qui ne semble jamais capable de se mettre en travers de la scandaleuse histoire d'amour avec Marthe. On y revient dans la seconde partie.

⁴²⁹ Sur ce point, on trouvera des éléments de réflexion historique chez Agnès Thiercé, David Le Breton, et dans un ouvrage de Véronique Blanchard paru très récemment, *Vagabondes, Voleuses, Vicieuses. Adolescents sous contrôle, de la Libération à la libération sexuelle*, Éditions Francis Bourin, « Genre ! », Paris, 2019. Voir notamment le chapitre 2, La famille dans tous ses états, « Père décédé à la guerre ».

retrouvera en écho chez Moravia, au milieu du siècle⁴³⁰. La souillure de la figure du père noyaute l'œuvre du romancier italien, surtout dans les premiers temps, et on ne saurait trop s'étonner de ce que ce geste se double d'un geste politique, et permette en passant d'érafler la figure du Duce, père de la nation⁴³¹. Dans *La disubbidienza*, le père de Luca est plus médiocre encore que celui du *Diabole au corps*. Dépourvue de toute autorité, toute sa personne, du corps à la voix, est molle⁴³². En outre, il est vénal. Dans une scène magistrale, et célèbre, Moravia réécrit la scène primitive freudienne (*Urszene*). Luca surprend ses parents au lit, en pyjama, en train de cacher des billets de banque dans un coffre-fort. De ce moment traumatique découle la rupture définitive entre Luca et ses parents et « leur passage au rang de choses étrangères et non-aimées⁴³³ ». Chez Moravia, dans l'ensemble, la désacralisation de la figure parentale est une expérience fondamentale de l'adolescence, elle conditionne l'émergence du moment adolescent. Dans *Agostino* également, la rupture avec la figure parentale (maternelle) sert de prémices à l'entrée en adolescence, c'est ce moment de déchirure qui sert, en quelque sorte, à évoquer l'enfance, dont seule la sortie brutale est figurée. Les récits commencent donc par une cassure, un moment de scission, on y reviendra en troisième partie.

L'expression d'Alain Roger à propos des figures parentales dans *Le Blé en herbe*, « l'inconsistance spectrale des Vieux », montre que dès les débuts Colette, comme Radiguet, pense l'adolescence comme une indifférence vis-à-vis de l'âge adulte. Pour Françoise Burgaud, les adultes sont « ectoplasmiques⁴³⁴ ». Bien moins agressive que chez Moravia, les relations entre les adolescents et leurs parents sont faites de détachement, même de désintéressement. Les parents occupent l'espace de la villa comme des fantômes. Les adolescents, très significativement, les surnomment « les Ombres » et ne les tolèrent au sein

⁴³⁰ On lira à ce propos l'analyse détaillée de cette question que propose Gilbert Bosetti, « La carence du père dans la société bourgeoise fasciste ou libérale dénoncée par Moravia », in *Le Mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, op. cit., pp. 170-172.

⁴³¹ On se permet de renvoyer ici à un article que nous avons écrit : Puel Blandine, « La fiction de l'adolescence comme quête du moi et critique du fascisme : *Les Indifférents* d'Alberto Moravia », in *Essais « Fiction de l'identité »*, Magali Fourgniaud (dir.), Pessac, n° 11, 2/2017, pp. 79-85.

⁴³² « molle e rotondo, con tratti sfuggenti e bonarii », *La disubbidienza*, p. 85 ; « mou et rond, les traits fuyants et bonasses », *La désobéissance*, p. 23.

⁴³³ « Più tardi, ripensando all'incidente, comprese che se non la causa prima esso era certamente stato l'occasione principale per il progressivo scadimento dei genitori al rango di cose straniere e non amate », *La disubbidienza*, p. 100 ; « Plus tard, en y repensant, il se rendit compte que cet incident, s'il n'en était pas la cause première, avait certainement été la raison principale de la déchéance progressive de ses parents et de leur passage au rang de choses étrangères et non-aimées », *La désobéissance*, p. 47.

⁴³⁴ Françoise Burgaud : « [...] en face des adultes — très ectoplasmiques —, Phil et Vinca protègent leur secret ». Cette analyse est à trouver dans la notice du *Blé en herbe* rédigée par Françoise Burgaud, in *Colette, Romans-Récits-Souvenirs (1920-1940)*, op. cit., p. 304.

de leur flot que comme décor [« Vinca et Phil sourirent avec politesse, et bannirent encore une fois de leur présence les êtres vagues qui jouaient aux cartes ou brodaient auprès d’eux⁴³⁵ »]. Les dialogues, rares mais existants — c’est aussi ce qui différencie l’occupation du récit par les parents de celle, mutique, de l’*infans* Lisette — sont dociles et courtois, sans intérêt. [« — [...] Pas vrai, Phil ? — Oui, Monsieur Ferret. [...] — [...] Vinca, dis un peu si je mens ? — Non, Monsieur Audebert⁴³⁶ »]. Il arrive aussi dans le roman que les rapports entre les deux mondes, celui de l’adolescence et celui de l’âge adulte, soient moins faits de tolérance passive que d’une réelle incommunicabilité. Au chapitre XVI, Phil et son père entament une discussion, qui porte sur l’avenir. Colette montre remarquablement bien l’inconciliable divergence de temporalité entre l’adulte et l’adolescent. Le père de Phil parle d’un mariage entre Phil et Vinca, de dot, d’acheter la villa, de la mort et ces propos dessinent la physionomie du futur tel que l’envisage un adulte, à long terme, tournée vers l’anticipation de l’avenir et de ses potentiels. Face à lui, Phil est au bord du malaise car il vient d’apprendre le départ de Mme Dalleray. L’horizon du futur est largement entravé pour lui par la douleur du présent. Chacun de son côté, l’adulte et l’adolescent demeurent donc à s’agiter dans leur monde respectif et la conversation tourne au dialogue de sourd :

Mais déjà [le père] rentrait, parlant encore, parmi les ombres, d’où un mot ambigu, un regard l’avaient extrait. Philippe lui prêta son bras pour franchir la pente effritée, en lui témoignant cette froide prévenance pitoyable, qui tombe de haut de l’enfant sur le père, chaque fois que le père est un homme tranquille et mûr, et le fils un adolescent tumultueux qui vient d’inventer l’amour, les tourments de la chair et la fierté d’être seul, au milieu du monde, à souffrir sans demander de secours⁴³⁷.

Même s’ils se tiennent par le bras, une faille impossible à combler sépare le père du fils, dont les liens de sang sont en quelque sorte dissous par leur état d’« homme mûr » pour l’un et d’« adolescent » pour l’autre, deux états inconciliables⁴³⁸. À mesure que le corpus progresse, l’incommunicabilité entre l’adolescent et l’adulte s’aggrave. La scène du dialogue de sourds se transporte, de restaurant en tablées familiales, et devient un passage obligé du

⁴³⁵ *Le Blé en herbe*, p. 77.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁴³⁸ Dans son article « *The Adolescent Hero : A Trend in Modern Fiction* », *art. cit.*, p. 4, James William Johnson note que les personnages adolescents, tels qu’ils sont représentés dans la fiction avant le creuset des années 1920, sont accaparés par des problèmes qui sont des problèmes d’adulte : « trouver des maris, faire fortune, se préparer au mariage, se battre à la guerre, affronter l’ennuyeux quotidien et ses menus problèmes, aller vers l’intégration sociale », qui empêchent les auteurs de considérer un véritable « climat psychologique de l’adolescence », enfoui sous ces réalités. Nous traduisons. Cette remarque nous semble assez faire écho à la scène du *Blé en herbe* en montrant combien les « problèmes d’adulte » ne sont pas assez forts pour décentrer Phil de son malaise.

récit d'adolescence, l'une des images topiques symbolisant l'hermétisme entre deux mondes. Dans la deuxième partie du siècle, elle est récurrente, comme le note justement Elisabetta Mondello en analysant un extrait de *Porci con le ali*, le roman italien datant de 1976 écrit par Lidia Ravera et Marco Lombardo Radice.

Un autre *topos*, qui ne se limite pas, en vérité, aux romans de ces années-là (des années 1970-80) est la représentation du repas comme un des moments majeurs d'aliénation familiale, motif récurrent chez de très nombreux auteurs, de Moravia à Culicchia. Dans *Porci con le ali*, cependant, on note une absence retentissante, celle de l'échange affectif : jamais, même dans une tentative dont l'issue serait négative, Rocco et son père ne cherchent à communiquer sur le plan sentimental. Leur relation est sclérosée, caractérisée par des disputes, et évoquée en des termes antithétiques comme un rapport diamétralement opposé. La mère n'est d'aucune aide (figure opaque et réticente à l'idée d'intervenir). Au mieux, sa seule médiation consiste à dévier la conversation. C'est la mort de la famille, une institution dont non seulement la fausseté est évidente, mais aussi le fait qu'elle est fondée sur une inauthenticité et une aliénation des relations. On s'en libère uniquement en en sortant⁴³⁹.

Comme motif qui cristallise, entre les lignes, l'aggravation de la fracture entre le monde adolescent et le monde adulte, le dialogue de sourds parcourt le corpus et égrène, de scènes en scènes, la désagrégation du *nucleus* familial. On le trouve en effet dans un passage de *La disubbidienza*, encore lié à une corde sensible, sur laquelle jouent les parents de Luca. Au-delà du champ italien, on trouve la scène chez Bret Easton Ellis, qui l'exploite avec le minimum de sentimentalisme possible. La prose aseptisée, propre à tout le roman, prend tout son sens ici pour évoquer l'incommunicabilité.

*Dad finishes his glass of champagne and pours himself another. Mother asks for the bread. My father wipes his mouth with napkin, clears his throat and I tense up, knowing that he's going to ask everybody what they want for Christmas [...]. My father opens his mouth. I shut my eyes*⁴⁴⁰.

Papa termine son verre de champagne et s'en verse un autre. Ma mère réclame le pain. Mon père s'essuie la bouche avec sa serviette, se racle la gorge, je me crispe, car je sens qu'il va demander à chacun ce qu'il désire pour Noël [...]. Mon père ouvre la bouche. Je ferme les yeux⁴⁴¹.

Sonia Baelo-Allué établit une continuité entre Clay et Holden, à partir de la manière dont ils interagissent avec les adultes. L'adolescent de Salinger est perpétuellement déçu par les adultes — et notamment par ses professeurs, qui n'ont aucune valeur éthique —, l'ensemble de la sphère des grandes personnes est confondu, pour lui, dans la masse des

⁴³⁹ Elisabetta Mondello, *L'età difficile*, op. cit., pp. 162-163. Nous traduisons.

⁴⁴⁰ *Less Than Zero*, p. 57.

⁴⁴¹ *Moins que zéro*, p. 66.

« *phonies* », et il se bat contre leur fausseté, ce qui contribue aussi à le faire exister, *via* sa colère. Clay, à l'inverse, doit faire face à des adultes qui n'ont plus aucune épaisseur, qui n'ont pas plus de règles de vie que lui-même — lui retirant, du même coup, la possibilité d'une révolte —, et qui sont même plus « dégénérés » encore. *Less Than Zero* ne se contente donc pas de répliquer le paradigme de l'impossible continuité entre adolescence et âge adulte, mais l'aggrave jusqu'au dernier degré, en présentant deux mondes qui n'ont plus rien en commun⁴⁴².

Dans les premières années du siècle, l'âge adulte n'était plus, déjà, une terre promise. Certains romans comme *Le Grand Meaulnes* illustraient les désillusions de l'adolescent qui en avait poussé la porte. Le tour de force de notre corpus est de supprimer de la trame narrative le passage à l'âge adulte, de le considérer à distance, depuis l'entrebâillement de la porte. Les dernières lignes du *Diable au corps* montrent le héros adolescent dissimulé derrière la porte d'entrée de sa maison, observant Jacques, le mari de Marthe, désormais père, ayant gagné le rivage de l'âge adulte. « En voyant ce veuf si digne et dominant son désespoir, je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses⁴⁴³ ». Si cette vision peut paraître positive, il faut rappeler que Jacques est une dupe, une pâle figure de cocu, qui, sans le savoir, n'est pas le père de l'enfant qu'il tient dans les bras. « L'ordre » adulte, dès le début du corpus, n'est pas un rivage attrayant. À partir du roman de Salinger, le monde adulte est de moins en moins singularisé, et efface les traits de ce veuf bonasse sous une masse informe, anonyme, celle des « *phonies* », qui ont tous un même visage. Si l'adolescent du *Diable au corps* peut encore prétendre chercher, dans les yeux de Jacques, un reflet de celui qu'il deviendra un jour, les adolescents de la deuxième moitié du siècle clament leur refus de ce dédoublement. On entend encore résonner le cri intérieur d'Alex, qui ne sacrifiait pour rien au monde le « vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » à une image minable de son moi cinquantenaire.

⁴⁴² Sonia Baelo-Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, op. cit., p. 62. On ajoutera aussi que Kirk Curnutt, dans son article « *Teenage Wasteland : coming-of-age novels in the 1980s and the 1990s* », in *Critique*, n° 43, 2001, parle de l'indifférence du héros d'Ellis à l'égard de ses parents comme d'un marqueur partagé par les fictions de l'adolescence qui font suite au *Catcher*. Voir page 109 notamment, ainsi que l'article dans son ensemble pour des traits de comparaison entre les deux romans.

⁴⁴³ *Le Diable au corps*, p. 639.

Les professeurs

*It's funny. You don't have to think too hard when you talk to a teacher.
C'est curieux, on n'a pas besoin de réfléchir tellement quand on parle à un prof⁴⁴⁴.*

Il existe une autre figure d'adulte à souffrir d'une représentation très négative dans certains textes, c'est celle du professeur. On se rappelle que Franco Moretti le notait déjà plus haut, qui voyait dans la « lignée stupide de professeurs⁴⁴⁵ » qui peuple le roman européen dès le début du XX^e siècle — à partir du *Tonio Kröger* de Thomas Mann — une marque du mépris à l'égard de la maturité qu'entretient, de plus en plus, le personnage adolescent, et qui inverse un paradigme propre au *Bildungsroman*. Cette lignée stupide a quelques-uns de ses membres dans notre corpus.

Phil, depuis sa plage de vacances, les désigne avec dédain en tronquant le mot dans un élan de familiarité qu'on ne lui voit pas habituellement — « mes “prof’s” » —, comme les architectes du chemin vers la vie d'adulte, d'une trame d'évènements ennuyeux et spoliateurs de liberté : « Ces années qui viennent, ces années de bachot, d'examens, d'institut professionnel, ces années de tâtonnements, de bégaiements, où il faut recommencer ce qu'on rate, où on remâche deux fois ce qu'on n'a pas digéré, si on échoue... Ces années où il faut avoir l'air, devant papa et maman, d'aimer une carrière pour ne pas les désoler, et sentir qu'eux-mêmes se battent les flancs, pour paraître infaillibles, quand ils n'en savent pas plus que moi sur moi⁴⁴⁶... ». La scolarité qui s'annonce repousse Phil, qui préférerait en avoir déjà fini. Il le redira, plus tard, au chapitre 16, se lamentant face à la vision de son « avenir » tout tracé, déplorant un futur qui ne l'intéresse pas, conjoignant les deux en une image triste, et mortifère qui voit surgir, à nouveau, des expressions entre guillemets, qui disent le dédain des préconisations, éclats lointains de voix adultes : « l'avenir et son vestibule d'examens, de baccalauréat recommencé, de travaux ingrats acceptés sans trop d'amertume parce qu'“il faut bien, n'est-ce pas”⁴⁴⁷ » ; « “Le bachot, et tout de suite après le magasin, les clients, la correspondance... Papa n'y gagne pas de quoi avoir son auto... Ah ! il y aussi mon service militaire... À quoi est-ce que je pense ?... Nous disions donc qu'après mon bachot...” Son

⁴⁴⁴ *The Catcher*, p. 14; *L'attrape-cœurs*, p. 23.

⁴⁴⁵ Franco Moretti, *Le roman de formation*, op. cit., p. 307.

⁴⁴⁶ *Le Blé en herbe*, p. 47.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 138.

effort cassa net, refoulé par un ennui illimité, par une profonde indifférence à tout ce que cachait un futur pourtant sans secrets⁴⁴⁸ ».

Les professeurs sont des figures très négatives dans *La disubbidienza*. On entend lointainement leur voix, de temps en temps, qui résonnent dans la tête de l'adolescent distrait : « *la voce del professore che spiegava la lezione diventava una specie di astratto e magico borbottio di stregone nero, echeggiante incomprensibilmente nella solitudine selvaggia di una foresta africana. Così, pensava Luca, dovevano suonare i discorsi dei vivi nelle orecchie dei morti* » ; « la voix du professeur qui expliquait la leçon devenait une sorte de marmottement abstrait et magique de sorcier nègre, retentissant incompréhensiblement dans la solitude sauvage d'une forêt africaine. C'est ainsi, pensait Luca, que devaient résonner les discours des vivants dans les oreilles des morts⁴⁴⁹ ». Dans la très longue scène du chapitre XI, qui est une scène entre les murs du lycée, c'est une figure très sévère et autoritaire de professeur qui est donnée à voir, un personnage (anonyme) hautain sur sa chaire, qui a une voix cette fois particulièrement forte, résonnante : « *Il professore di italiano, piccolo uomo dalla faccia pingue e bianca, curato nella persona, entrò, attraversò l'aula spargendo intorno a sé il silenzio e l'attesa, salì sulla cattedra e fece fronte alla scolaresca che si era levata in piedi. Ecco la voce del professore: "Seduti"* » ; « Le professeur d'italien, petit homme au visage replet et pâle, soigné de sa personne, fit son entrée, traversa la classe, semant autour de lui le silence et l'attente, prit place derrière sa chaire et fit face aux élèves qui s'étaient levés. La voix du professeur retentit : — Asseyez-vous !⁴⁵⁰ ». Cette autorité n'empêche pas une médiocrité, déjà contenue dans le physique peu flatteur, et une laideur d'âme, que Luca souligne un peu plus loin en se livrant à une sorte de typologie du professeur : « *Un altro professore, pensò Luca, avrebbe forse aggiunto qualche scherzo o motto di spirito [...]. Ma questo professore era serio e non scherzava mai. Era uno di quegli insegnanti che disdegnano la loro professione e fanno lezione con accondiscendenza e distacco, seppure con scrupolo, come a lasciare intendere che saprebbero far di meglio* » ; « Un autre professeur, pensa Luca, eût peut-être ajouté une plaisanterie ou un mot spirituel [...]. Mais ce professeur-ci était sérieux et ne plaisantait jamais. C'était l'un de ces professeurs qui dédaignent leur profession et qui font leurs cours avec condescendance et

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pp. 138-139.

⁴⁴⁹ *La disubbidienza*, p. 145 ; *La désobéissance*, p. 119.

⁴⁵⁰ *La disubbidienza*, p. 147 ; *La désobéissance*, p. 122.

détachement, bien qu'avec scrupule, comme pour laisser entendre qu'ils pourraient mieux faire⁴⁵¹ ».

Dans *The Catcher*, on trouve deux figures importantes de professeurs, qui ont un nom — Mr. Antolini et Mr. Spencer⁴⁵² —, et sont beaucoup plus développés que dans *La disubbidienza*. La relation d'Holden avec eux est nettement plus familière que dans le roman de Moravia — l'adolescent se rend au domicile de l'un et de l'autre, il envisage même d'y rester dormir —, ce qui n'empêche pas d'en faire des personnages négatifs, moralisateurs et décevants. Au chapitre 2, Mr Spencer tient à Holden, qui vient d'être renvoyé du lycée, un sermon pompeux, empli de phrases toutes faites : « *Then all of a sudden old Spencer looked like he had something very good, something sharp as a tack, to say to me. [...] It started, all right. 'What's the matter with you, boy?' old Spencer said* » ; « Et alors, d'un coup, le père Spencer a eu l'air d'avoir quelque chose d'extra à me dire, quelque chose de pénétrant comme un clou à m'enfoncer dans le crâne. [...] Et ça a démarré. Il a dit, le père Spencer, "Mais qu'est-ce qui vous prend, mon garçon⁴⁵³ ?" ». L'autoritarisme de Spencer est plutôt paternaliste que sévère, mais il n'en n'est pas moins condescendant — il ne cesse d'appeler Holden « mon garçon » —, et l'échange humilie l'adolescent. S'il est, au fond, un personnage plutôt sympathique, qui souhaite à Holden de réussir et de trouver sa voie, il n'en n'est pas moins le représentant d'un ordre scolaire assommant, et une image minable de la maturité puisque Spencer est un personnage vieux, tout déformé, et malade — il reçoit Holden dans sa chambre, qui sent à plein nez les gouttes Vicks, et le fait asseoir quasiment dans son lit ce qui contribue à rendre la scène insupportable à l'adolescent⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ *La disubbidienza*, p. 124 ; *La désobéissance*, p. 148.

⁴⁵² On notera qu'en anglais Mr. Spencer est quasiment à chaque fois désigné, comme les autres personnages, par le rajout du terme « *old* » devant son nom, qui est l'une des marques de la langue familière qu'emploie Holden. Habituellement, Annie Saumont n'en garde pas trace dans sa traduction et supprime le terme — sauf pour le personnage de Phoebé qui, de « *old Phoebe* » devient « la même Phoebé » ; Sébastien Japrisot, lui, fait le choix de conserver toujours le terme pour désigner les personnages, ce qui donne des formules un peu étranges comme « Vieux Spencer » ou « Vielle Phoebé ». Le personnage de Spencer fait l'objet d'une autre exception dans la traduction d'Annie Saumont, « *old Spencer* » devient « le père Spencer », ce qui permet d'appuyer son rôle principal dans le roman qui, est chapitre 2, de faire la morale à Holden. Mr. Antolini est le seul personnage qu'Holden ne désigne pas — à part à une ou deux occasions — comme « *old Antolini* », et cet écart est significatif, pour témoigner du respect et de la confiance que lui accordent Holden, et qui seront détruits.

⁴⁵³ *The Catcher*, pp. 10-11 ; *L'attrape-cœurs*, p. 20.

⁴⁵⁴ « *All of a sudden then, I wanted to get the hell out of the room. I could feel a terrific lecture coming on. I didn't mind the idea so much, but I didn't feel like being lectured to and smell Vicks Nose Drops and look at old Spencer in his pajamas and bathrobe all at the same time. I really didn't* » ; « Et brusquement, je pouvais plus me supporter dans cette pièce, je sentais que se préparait un sermon dans les règles, et le sermon tout seul

Le cas de Mr. Antolini est moins représentatif d'une détérioration de la figure du professeur que de celle de l'adulte en général. Le personnage a été un très bon professeur de lettres — « *the best teacher I ever had* » ; « le meilleur professeur que j'aie jamais eu⁴⁵⁵ » — , mais ne l'est plus depuis qu'Holden a été renvoyé — c'est son quatrième renvoi — de son lycée. Avec Phoebé, c'est le seul des personnages importants du roman à être positif, avant de ne plus l'être. Alors qu'Holden, à court d'endroit où dormir pendant son errance, se rend chez M. Antolini qui a proposé de l'héberger, il surprend, en plein milieu de la nuit, son professeur en train de lui caresser la tête. Ambigu, le geste qui pourrait aussi bien être protecteur et affectueux, est immédiatement interprété par Holden comme mal intentionné. Aussitôt, l'adulte généreux et empathique laisse place à l'ombre du pédophile potentiel, et Holden décampe en pleine nuit⁴⁵⁶. On notera quand même qu'avant cela, Mr. Antolini, quoiqu'avec beaucoup plus d'élégance que Mr. Spencer — il est séduisant, il propose à Holden des cigarettes, plusieurs apéritifs, il parle en faisant des plaisanteries — ne s'en livre pas moins à un sermon sur la vie, sur l'avenir, et qu'il exhorte l'adolescent à reprendre le droit chemin⁴⁵⁷.

Pour terminer, c'est dans *Jack Frusciante* que la figure du professeur est éreintée dans de nombreux passages, comme celui-ci, qui pousse un peu plus loin la typologie entamée par Luca : « *Ciascun profio aveva una sua lezione-tipo. Il vecchio Alex & soci ne conoscevano gli schemi a memoria : c'era il profio che prima interrogava e poi spiegava, il profio che a volte spiegava e a volte interrogava, e poi c'era la profia di italiano che aveva lavorato ai*

d'accord, mais pas le sermon *et* l'odeur des gouttes Vicks pour le nez *et* le spectacle du père Spencer en pyjama et robe de chambre. Là c'était trop », *idem ; idem*.

⁴⁵⁵ *L'attrape-cœurs*, p. 210 ; *The Catcher*, p. 188.

⁴⁵⁶ L'épisode Antolini est plus qu'un détail à l'échelle de l'œuvre ; il est moins intéressant de l'analyser sous l'angle de la question pédophile — d'ailleurs, le terme n'apparaît jamais dans le texte — que comme une rupture définitive avec le monde adulte. Holden y restait encore attaché par ce fil ténu, sa confiance en M. Antolini, irrémédiablement trahie dans cette scène. À la suite de ce moment, la chute d'Holden devient de plus en plus vertigineuse.

⁴⁵⁷ « *I have a feeling that you're riding for some kind of a terrible, terrible fall*'. [...] *'It may be the kind where, at the age of thirty, you sit in some bar hating everybody who comes in looking as if he might have played football in college. Then again, you may pick up just enough education to hate people who say, "It's a secret between he and I."* Or you may end up in some business office, throwing paper clips at the nearest stenographer. » ; « — J'ai l'impression que tu cours à un échec effroyable. [...] ce sera peut-être un jour — tu auras dans les trente ans — où, assis dans un bar, tu te mettras soudain à détester le type qui vient d'entrer simplement parce qu'il aura l'air d'avoir été autrefois sélectionné pour jouer dans l'équipe de football de son Université. Ou bien le jour où tu t'apercevras que de toutes tes études tu n'as retiré que juste ce qu'il faut pour pouvoir détester les gens qui disent "je m'en souviens" et pas "je m'en rappelle". Ou bien encore tu te retrouveras dans un bureau minable et tu découvriras que pour passer le temps tu en es à bombarder de trombones la dactylo de l'autre côté de la table », *The Catcher*, p. 201 ; *L'attrape-cœurs*, p. 223.

Bembi e ai Castiglioni fin verso novembre circondata dal disinteresse d'un sepolcro » ; « Chaque prof avait un cours type. Le mec Alex & Cie en connaissait les lignes par cœur : y avait le prof qui commençait par interroger puis expliquait, le prof qui interrogeait et expliquait, c'était selon, puis la prof d'italien qui avait parlé des Bembo et autres Castiglione jusqu'en novembre dans un désintérêt sépulcral⁴⁵⁸ ». Les professeurs, ici les femmes, sont également attaquées sur leur physique, reflet de leur médiocrité :

Mi pare di vederle le mie professoresse, sedute in cerchio, con le cosce e i culi soffocati da calze contenitive che le fanno orrendamente sudare. Portano mutande gigantesche. Rinforzate, ribadite, blindate. E cerotti sulle caviglie escoriate dalle scarpe da vecchia che usano anche in estate.

Pontificano sulle intenzioni più o meno buone degli studenti. Mi vedo come in fotografia la Ciuncoli, col suo raccapricciante completino estivo, che decide a chi dare una mano e a chi no, stabilisce, ritaglia, sintetizza, sfoga le sue frustrazioni per il fatto di non esser mai stata considerata da un uomo e cacciata dall'ambiente universitario: ha ancora viva davanti agli occhi la scadenza del dottorato di ricerca, il mancato rinnovamento, la trafila per l'esame di abilitazione, il cursus honorum finito prima di cominciare, la retrocessione alle medie superiori⁴⁵⁹...

J'ai l'impression de les voir mes chères profs, assises en rond, cuisses et culs étouffés par des collants gainants qui les font transpirer horriblement. Elles portent des culottes gigantesques. Renforcées, rivées, blindées. Et des sparadraps sur leurs chevilles écorchées par les chaussures de vieilles qu'elles mettent même en été.

Elles pontifient sur les intentions plus ou moins bonnes des étudiants. Je vois Ciuncoli comme si j'y étais, avec son affreux petit tailleur estival, qui décide à qui elle donnera un coup de main, établit, recoupe, synthétise, épanche ses frustrations parce qu'aucun homme ne l'a jamais regardée et qu'elle a été chassée du milieu universitaire : elle ne cesse de revoir la date limite du doctorat, sa prorogation ratée, la filière pour l'habilitation, son cursus honorum terminé avant de commencer, sa rétrogradation au lycée⁴⁶⁰...

Quelle vision de l'avenir que celle-là. On voit quel repoussoir constituent les figures d'adulte dans le corpus. On voit le rejet de la vision qu'ils prônent, ou de l'image qu'ils incarnent. On voit se replier sur lui-même, en se coupant du dehors, l'îlot adolescent au-delà duquel n'attend rien de substantiel, et qui aspire, en refusant la collusion avec d'autres âges et la manufacture des identités qui se joue entre les murs du lycée, à constituer un absolu.

Mais y sont-ils, d'ailleurs, entre les murs de l'école, ces adolescents qui blâment les « prof's », qui entendent leurs voix sépulcrales semblant venir tout droit du tombeau, qui se font sermonner et qui, comme dans ce dernier extrait, voient la professeure d'italien « comme s'ils y étaient » ? De tous les passages que l'on a cités, seul celui de *La disubbidienza* qui voit paraître le professeur, se déroule dans une salle de classe. Le récit du moment adolescent

⁴⁵⁸ Jack Frusciante, pp. 47-48 ; Jack Frusciante, p. 59.

⁴⁵⁹ Jack Frusciante, pp. 126-127.

⁴⁶⁰ *Ibid*, pp. 158-159.

se fait hors les murs, hors du temps et de l'espace scolaire, et c'est par ce constat que l'on aimerait refermer cette première partie de la thèse, car il nous permettra de proposer une dernière hypothèse de territorialisation du moment adolescent, qui est aussi une déterritorialisation.

Conclusion de la première partie — Le moment adolescent comme « *break* »

*Un jour viendra où le jeune dieu sera un homme,
sans souffrance, avec le sourire mort
de l'homme qui a compris. Le soleil lui aussi glisse au
loin,
en rougissant les plages. Un jour viendra où le dieu
ne saura plus où étaient les plages de jadis.*

*On s'éveille un matin : l'été est déjà mort,
dans les yeux grondent encore des splendeurs,
comme hier, et à l'oreille le fracas du soleil
devenu sang. Le monde a changé de couleur.
La montagne ne touche plus le ciel ; les nuages
ne s'amoncellent plus comme les fruits ; dans l'eau
pas un galet n'affleure. Un corps d'homme
se courbe pensif, où respirait un dieu.*

*C'est la fin du grand soleil d'été et de l'odeur de terre
et de la route libre, animée par un peuple
qui ignorait la mort. On ne meurt pas l'été.
Si quelqu'un venait à disparaître, il y avait le jeune
dieu
qui vivait pour les autres et ignorait la mort.
Sur lui, la tristesse n'était que l'ombre d'un nuage.
Son pas étonnait la terre.*

*Maintenant,
la lassitude pèse sur les membres de cet homme,
sans souffrance : la calme lassitude d'une aube
ouvrant un jour de pluie. Les plages assombries
sur lesquelles jadis il n'avait qu'à poser son regard
ne connaissent plus le dieu. Et l'océan de l'air
ne revit plus au souffle. Les lèvres de l'homme
se plissent résignées, pour sourire devant la terre⁴⁶¹.*

*Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo,
senza pena, col morto sorriso dell'uomo
che ha compreso. Anche il sole trascorre remoto
arrossando le spiagge. Verrà il giorno che il dio
non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo.*

*Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate,
e negli occhi tumultuano ancora splendori
come ieri, e all'orecchio il fragore del sole
fatto sangue. È mutato il colore del mondo.
La montagna non tocca più il cielo; le nubi
non s'ammassano più come frutti; nell'acqua
non traspare più un ciottolo. Il corpo di un uomo
pensieroso si piega, dove un dio respirava.*

*Il gran sole è finito, e l'odore di terra,
e la libera strada, colorata di gente
che ignorava la morte. Non si muore d'estate.
Se qualcuno spariva, c'era il giovane dio
che viveva per tutti e ignorava la morte.
Su di lui la tristezza era un'ombra di nube.
Il suo passo stupiva la terra.*

*Ora pesa
la stanchezza su tutte le membra dell'uomo,
senza pena: la calma stanchezza dell'alba
che apre un giorno di pioggia. Le spiagge oscurate
non conoscono il giovane, che un tempo bastava
le guardasse. Né il mare dell'aria rivive
al respiro. Si piegano le labbra dell'uomo
rassegnate, a sorridere davanti alla terra⁴⁶².*

On ne peut manquer de souligner à quel point les personnages de nos textes ont un point en commun, à part celui d'être des adolescents : ils sont tous en vacances, et ceux qui ne sont pas censés y être, en fait, le sont quand même. Il est remarquable de constater combien

⁴⁶¹ Cesare Pavese, « Mythe », in *Travailler fatigue suivi de La Mort viendra et elle aura tes yeux* [1936,1950], Paris, Gallimard, « Poésies », préface de Dominique Fernandez, Gilles de Van (trad.), 1979, p. 35.

⁴⁶² Cesare Pavese, « Mito », in *Lavorare Stanca* [1936], Turin, Einaudi, 1952, p. 57.

le corpus sort le personnage des murs de l'école, et défait l'association entre récit d'adolescence et récit scolaire, qui est si étroite dans les romans du XX^e siècle — que l'on songe à Meaulnes, à Penrod, à Fermina Márquez, à Törless, au Battling d'Alexandre Vialatte, à Claudine, à Tonio Kröger et tant d'autres encore. Le roman de pensionnat pourrait constituer une catégorie à part entière de l'adolescence (au masculin) romanesque, et en 1962 paraît un ouvrage critique de John O. Lyons intitulé *The College Novel in America*, qui s'intéresse à l'émergence de la figure de l'« *undergraduate* » dans la littérature de la fin du XIX^e et du début du XX^e et montre combien ce personnage, sensiblement plus jeune que celui du *Bildungsroman*, contribue à rompre avec cette tradition. John O. Lyons souligne par ailleurs que le conditionnement spatio-temporel qu'opère sur le personnage la scolarité et notamment le « *college* » qui l'associe au *topos* du « *campus* », a pour effet de l'isoler des réalités de l'extérieur, et des doutes éprouvés par le héros du *Bildungsroman*⁴⁶³. À propos de plusieurs romans italiens — *L'età breve* de Corrado Alvaro (1956) ; *Il garofano rosso* d'Elio Vittorini (1948) ; *Dietro la porta* de Giorgio Bassani (1964) et *Precocità* de Guglielmo Bonuzzi (1924) — Gilbert Bosetti fait apparaître l'importance des jours d'internat qui sont imposés au personnage au moment de son entrée au collège et au lycée, et opèrent, outre une rigueur disciplinaire encourageant la maturité, un déracinement. Cette période constitue une part importante des romans, elle est associée à un récit de souvenirs désagréables :

Alvaro a su le premier nous faire revivre de l'intérieur le drame du petit villageois déraciné, notamment dans *L'età breve*.

L'internat est le plus souvent la règle, non seulement pour des raisons géographiques, mais parce que le père n'a pas assez le temps pour s'occuper du grand garçon qui doit sortir des jupes de sa mère : c'est lui qui le plus souvent exige cet exil pour que sa progéniture devienne un homme et soit mieux tenue dans une période difficile. Il n'est pas étonnant que le « *collegio* » [...] soit vécu comme un univers carcéral qui met un terme au paradis maternel de l'enfance. Dans *Precocità* de Guglielmo Bonuzzi, le jour où le frère aîné du narrateur est placé dans un collège religieux est à marquer d'une pierre noire [...].

À en croire le narrateur de *Dietro la porta* qui a connu à tout âge bien des misères, l'année la plus noire de sa vie aurait été la « *prima liceo* » d'octobre 1929 à juin 1930, alors que Bassani accomplissait sa treizième année. Le jeune garçon éprouve une phobie pour le long couloir lugubre qui le conduit dans sa nouvelle salle de classe, si différent du joyeux couloir du cycle inférieur où débouchaient treize portes accueillantes et qui lui est désormais interdit [...]. Comme Rinaldo dans *L'età breve*, il regrette la division inférieure [...]. Il déteste les nouveaux

⁴⁶³ John O. Lyons, *The College Novel in America*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962, pp. 103-104. On notera que le corpus de John Lyons, qui compte plus de deux cents romans, va de 1828 à 1962, mais que la plupart des œuvres dont il parle sont publiées après 1920. John Lyons a par ailleurs publié un article, en 1974, dans la revue *Critique*, dans lequel il revient sur son ouvrage, et prolonge sa réflexion en étudiant la période allant de 1962 à 1974 en notant que la littérature continue à explorer le roman de campus. Ces réflexions témoignent donc d'une endurance d'un modèle scolaire pour faire le récit de la jeunesse et il serait intéressant de rapprocher l'étude de John Lyons d'une étude plus précise du roman de pensionnat en France, en regardant également ce qui se joue dans le domaine italien.

professeurs qui le vouvoient [...] et prennent des airs détachés et ironiques pour menacer les élèves de « régimes d'une sévérité et d'une dureté carcérales⁴⁶⁴ ».

En marge de ces constats, nos textes écrivent une autre histoire, et proposent, pour faire le récit du moment adolescent, un autre paradigme, celui des vacances scolaires ou des « fausses vacances⁴⁶⁵ ». On a déjà dit, dans le premier chapitre, combien les vacances constituaient, dans beaucoup de nos récits, une trame temporelle récurrente, tenant l'intrigue sur quelques mois à peine, voir quelques semaines. Il faut aussi souligner que les vacances, si elles sont de minuscules îlots de temps, sont aussi des îlots hors du temps : elles autorisent un rapport lâche à la temporalité de la part de l'adolescent, qui a tout loisir de se lever tard, de ne pas dormir la nuit, de faire la sieste, etc. Dans les romans qui sont censés se passer à l'école, la vacance, paradigme déterminant un rapport distendu au temps, peut aussi être également envisagée puisque les personnages, souvent, manquent les cours. C'est le cas dans *Le Diable au corps*⁴⁶⁶, et dans *Jack Frusciante*. Dans *The Catcher*, Holden, qui a de toute façon été renvoyé, décide sur un coup de tête de quitter Pencey et d'anticiper sur le « break » de Noël qui arrive. Les trois jours à passer entre les murs du « campus » en attendant les vraies vacances, deviennent ainsi trois jours d'errance dans New York, trois jours de vacances anticipées : « *I decided I'd take a room in a hotel in New York — some very inexpensive hotel and all — and just take it easy till Wednesday. [...]. Besides, I sort of needed a little vacation* » ; « Alors j'ai décidé que je prendrais une chambre dans un hôtel à New York — un petit hôtel pas cher et tout — et que je me laisserais vivre jusqu'à mercredi. [...]. En plus, j'avais comme qui dirait besoin d'un peu de congé⁴⁶⁷ ». Étonnement, même dans les romans où la trame temporelle est indexée sur le calendrier scolaire, elle n'est pas investie par l'intrigue, et il est en fait très difficile de se rendre compte que les personnages vont, en effet, à l'école. Le chronotope scolaire est effacé. C'est le cas par exemple dans *The Heart*, *La disubbidienza* et *Jack Frusciante*.

⁴⁶⁴ Gilbert Bosetti, *Le mythe de l'enfance*, op. cit., pp. 258-260.

⁴⁶⁵ *Le Diable au corps*, p. 544.

⁴⁶⁶ En plus de l'école buissonnière qu'il pratique de temps à autre, le personnage du *Diable au corps* se voit retiré du collège par ses parents, quelques mois avant la fin de l'année scolaire. Sa mère le jugeant trop jeune pour rentrer déjà au lycée Henry IV, il passe deux ans à la maison, à travailler seul, ce qui transforme toute l'année scolaire « en fausses vacances » (p. 544). « Les vraies vacances approchaient, et je m'en occupais fort peu puisque c'était pour moi le même régime » (*idem*).

⁴⁶⁷ *The Catcher*, p. 54 ; *L'attrape-cœurs*, pp. 66-67.

C'est par bribes ou par éclats que l'école s'immisce dans le premier roman de Carson McCullers, comme si le récit avait un moment d'absence, ou à la manière d'une fugue qui distrait la ligne de tête avant d'en revenir à son thème principal. Cette métaphore musicale est parfaitement adaptée pour évoquer l'étrange absence de mise en forme du temps et de l'espace par l'école dans un roman où l'adolescente — qui, rappelons-le, a une affinité toute particulière avec la musique dont les accords emplissent les murs de l'« *inside room* » — passe pourtant ses journées au lycée. Loin de constituer un cadre spatio-temporel, l'école est pour ainsi dire entièrement évincée du roman. Mick va au lycée, elle a quitté la « *Grammar School* » [« cours moyen⁴⁶⁸ »], et a commencé depuis peu la « *Vocational High School* » [« le lycée professionnel⁴⁶⁹ »]. Ce sont donc des mois scolaires qui composent la majeure partie de la trame de temps dans le roman, et pourtant, chose étrange, le récit n'en donne jamais à voir le moindre aspect, autre que collatéral. L'adolescente ne nous est jamais montrée au lycée, attelée à une tâche scolaire ; l'école ne fait pas scène ; toute figuration en est indirecte et différée. Ainsi, si Mick mentionne le gymnase, *topos* en lien direct avec l'école, c'est uniquement parce qu'elle y pratique le piano après les cours, en se tenant soigneusement à distance, à ce moment-là, de toute activité scolaire partagée avec ses camarades⁴⁷⁰. En outre, elle en parle à son retour du lycée, une fois qu'elle a quitté le lieu en question, qui est donc entièrement désinvesti de sa connotation et de sa temporalité scolaire. De même, si elle ramène à la maison quelques mots d'espagnol pour impressionner ses frères, on ne la voit jamais en cours, en train d'apprendre⁴⁷¹. Enfin, la difficulté qu'éprouve Mick à s'intégrer au

⁴⁶⁸ *The Heart*, p. 88 ; *Le cœur*, p. 128.

⁴⁶⁹ *Idem*.

⁴⁷⁰ « 'We waited for you a long time, Mick,' Bubber said. 'Where you been ?'

She jumped up the front steps three at a time and threw her sweater toward the hat rack. 'Practicing on the piano in the gym.'

*Every afternoon she stayed after school for an hour to play. The gym was crowded and noisy because the girl's team had basketball games. Twice today she was hit on the head with the ball. But getting a chance to sit a piano was worth any amount of knocks and trouble », *The Heart*, p. 137.*

« On t'a attendue longtemps, Mick, dit Bubber. Où étais-tu ? »

Elle grimpa les marches du perron trois par trois et lança son pull vers le porte-chapeaux. « Je faisais du piano dans le gymnase. »

Chaque après-midi, elle y passait une heure après les cours pour jouer. Le gymnase était bondé et bruyant à cause des parties de basket de l'équipe des filles. Ce jour-là, elle avait reçu deux fois le ballon sur la tête. Mais pour s'asseoir à un piano, elle était prête à encaisser une bonne dose de coups et d'embêtements », *Le Cœur*, pp. 188-189. Dans ce passage, le retrait de l'adolescence hors de l'espace-temps scolaire qui rassemble ses camarades offre un exemple très intéressant de désynchronisation, et de désolidarisation de la foule. Les ballons qu'elle reçoit sur la tête sont ainsi comparables à des sommations par lesquelles Mick est violemment rappelée dans le régime du *chronos*, avant de réintégrer aussitôt le flot de ses pensées, le flux de sa musique.

⁴⁷¹ 'Cerra la puerta, señor,' Mick said.

Bubber was sharp as a briar. 'Haga me usted el favor, señorita,' he answered as a comeback.

*It was grand to take Spanish at Vocational. [...] Every afternoon since school had started she had fun speaking the new Spanish words and sentences », *The Heart*, p. 87.*

lycée n'est pas représentée frontalement, mais évoquée indirectement lors de la fête qu'elle organise, chez elle, pour tenter de remédier à cette difficulté. L'école délimite donc un invisible périmètre d'arrière-plan, que ne matérialise jamais le récit et que n'habite jamais Mick. Sans lieu scolaire, pas de temporalité scolaire ; d'autres logiques que celles de l'école déterminent la mesure du temps dans le roman. Il faut être extrêmement attentif pour comprendre que les journées de Mick sont structurées par les allées et venues au lycée d'une part, et que le calendrier de l'année scolaire, d'autre part, encadre la majeure partie du récit — il délimite, pratiquement de bout en bout, la deuxième partie du roman, qui est la plus longue. Ces lignes de temps sont ténues, signalées par des indications sans relief, sans insistance, qui passeraient facilement inaperçues : à peine le texte mentionne-t-il, de temps à autre, des fragments du type « *She went to school* » [« Elle partait à l'école⁴⁷² »] ou, en sens inverse, « *Mick came home late from school* » [« Mick rentra tard de l'école⁴⁷³ »], à peine précise-t-il en trois mots « *School was out*⁴⁷⁴ » [« L'année scolaire était terminée⁴⁷⁵ »] à la fin de la deuxième partie. Ces indications liminaires, clairsemées, ne peuvent prétendre à structurer les journées ou l'année selon un arbitrage scolaire ; il est fréquent que le récit excède ces lignes fragiles et ignore le périmètre qu'elles tracent. L'essentiel des journées de Mick est condensé dans ce qu'il se passe *avant* le départ pour l'école — les scènes avec sa famille, dans la cuisine de la maison, et surtout les visites à M. Singer sur le perron de sa chambre, les moments où l'adolescente s'absorbe dans une réflexion sur sa musique — et *après* le retour de l'école — déambuler dans la ville en écoutant des bribes de musique, passer au café, voir encore M. Singer, réfléchir encore à sa musique —, le récit avance souvent très tard dans la nuit pour évoquer ces à-côtés du lycée. C'est au cœur de ces intervalles, longuement développés sur des paragraphes entiers et riches de détails, que loge l'essentiel de l'adolescence de Mick, hors du temps scolaire, en creux de ce temps. Étonnamment, la deuxième partie, qui couvre une année scolaire entière, semble aussi étrangère aux jours d'école et désynchronisée des rythmes qui vont généralement avec les premières et dernières parties, qui se déroulent pendant les vacances d'été. L'éviction de l'école et de la temporalité

« *Cierra la Puerta, señor* », lança Mick.

Bubber était vif comme l'éclair. « Haga me usted el favor, señorita », répliqua-t-il.

C'était épatant de faire de l'espagnol au lycée professionnel. [...] Chaque après-midi, depuis que l'école avait commencé, Mick s'amusait avec les phrases et les mots nouveaux espagnols », *Le cœur*, p. 126.

⁴⁷² *The Heart*, p. 208 ; *Le cœur*, p. 276.

⁴⁷³ *The Heart*, p. 137 ; *Le cœur*, p. 188.

⁴⁷⁴ *The Heart*, p. 270.

⁴⁷⁵ *Le cœur*, p. 393.

scolaire est avouée frontalement par le récit, dès lors que Mick les positionne dans « l'espace du dehors » [« *outside room*⁴⁷⁶ »]. Reléguée ainsi dans ce lieu où logent tous les éléments secondaires de sa vie, l'école n'est approchée que par touches et cette approche explique aussi l'impression, dont on a déjà parlé, que la trame temporelle est faite de plusieurs moments, cousus ensemble, et non d'une longue ligne sur plusieurs mois — sur toute une année scolaire —, bien que ce soit en fait le cas.

L'analyse de cette petite fugue comme amenuisement de l'espace-temps scolaire peut être étendue, selon des modalités assez proches, aux autres romans du corpus dans lesquels l'école tient également une place.

Au début du roman, on sait que Luca doit reprendre les cours à son retour de vacances, mais on ne le voit pas faire sa rentrée, le récit ne dit rien de ce moment et, de manière générale, efface toute indication de temps qui concernerait l'école. Dès lors, le parcours scolaire de Luca devient flou. Au chapitre II, le lecteur, s'il est attentif, comprend que l'adolescent a repris le chemin du lycée — mais depuis combien de temps ? — et constate sans en avoir été informé qu'il est déjà installé dans une routine scolaire : « *Egli usciva dalla scuola, salutava i compagni e rincasava lentamente, tutto solo* » ; « Il sortait de l'école, prenait congé de ses camarades et rentrait lentement chez lui, tout seul⁴⁷⁷... ». Semblablement, s'il est clair que le chapitre XI raconte le dernier jour d'école de Luca avant qu'il ne tombe malade, on ignore à quel stade de l'année est situé ce départ brusque. La maladie et la longue convalescence de l'adolescent achèvent de plonger le calendrier de l'école dans un brouillard total. La grammaire scolaire est devenue aussi indiscernable qu'inutile pour se repérer dans le temps : « *Degli studi non si parlava più, se non in riferimento ad un tempo lontano, quando Luca sarebbe stato abbastanza forte per affrontarli di nuovo senza danno* » [« On ne parlait plus de ses études, sinon pour se référer à une époque lointaine, où Luca serait assez fort pour les affronter de nouveau sans danger⁴⁷⁸ »]. *Jack Frusciante* est, de tous les romans du corpus, celui qui accorde la plus grande place à l'école et dans lequel la chronologie de l'année scolaire *aurait pu*, légitimement, servir d'appui à l'élaboration d'une trame et d'un régime temporels. Affleurent régulièrement dans le récit, *via* des indications sur l'approche des vacances ou la fin de l'année, des éléments de cette chronologie, mais de manière

⁴⁷⁶ *Le cœur*, p. 191 ; *The Heart*, p. 139.

⁴⁷⁷ *La disubbidienza*, p. 89 ; *La désobéissance*, p. 31.

⁴⁷⁸ *La disubbidienza*, p. 179 ; *La désobéissance*, p. 175.

désordonnée, désinvolte, signalant que ces repères sont secondaires [« Quanto al resto, passavano i giorni anche nel soffocante e biglio liceo Caimani, e le inutili hobbesiano e la critica al marinismo » ; « Quant au reste, les jours passaient dans ce lycée Caïmani étouffant et gris, et les heures de cours inutiles s'écoulaient entre le matérialisme de Hobbes et la lecture de Giambattista Marino⁴⁷⁹ »]. Dans l'ensemble, la trame scolaire demeure floue, imperceptible, et s'incline en outre devant l'histoire d'amour avec Aïdi, seule temporalité qui guide véritablement le personnage, et la conduite du récit. Le départ de la jeune fille pour les États-Unis est l'unique repère valable capable d'établir une chronologie et de mettre fin à l'histoire, ce à quoi ne peut prétendre le terme, avancé, de l'année scolaire, [« sarebbe partito da Bologna alla fine di maggio — tanto a scuola gli ultimi giorni non si combinava nulla » ; « il quitterait Bologne fin mai — de toute façon les derniers jours on ne foutait rien au lycée⁴⁸⁰ »], au-delà duquel le récit se prolonge.

À moindre échelle, comme architecture des jours, le temps scolaire n'apparaît pas avec plus de précision. On ne voit rien, dans le déroulement du récit, de la routine scolaire dans laquelle les personnages, pourtant, sont installés. Le récit la mentionne, comme dans ce passage de *La disubbidienza* où l'imparfait montre les habitudes quotidiennes de Luca à sa sortie du lycée ou dans cet autre, à l'entame d'un chapitre — « Una di quelle mattine, uscendo presto di casa per recarsi al liceo » « L'un de ces matins-là, comme Luca sortait de bonne heure de chez lui pour se rendre au lycée⁴⁸¹ » —, mais ne l'illustre jamais. Souvent, d'ailleurs, cette routine scolaire n'est mentionnée que pour en établir sommairement le caractère mortifère : pour Alex, le temps scolaire est plus pesant que jamais, qui s'égrène « ottuso e lento fra i muri giallognoli del liceo Caimani » ; « terne et lent entre les murs jaunâtres du lycée Caïmani⁴⁸² ». Comme dans le roman de Carson McCullers, il est intéressant de noter que le personnage adolescent est souvent représenté en train de se *diriger vers* l'école ou, plus fréquemment encore, en train d'*en sortir*, mais presque jamais *à l'école* ou *dans l'école*. La coïncidence entre le récit et l'espace-temps scolaire n'advient jamais.

Plus intéressant encore à noter : les rares fois où le lecteur est convié à pénétrer dans une salle de classe, c'est indirectement, en marge du récit principal, ou avec l'idée préconçue que cette entrée dans l'enceinte scolaire prépare en fait le moment d'en sortir. Ainsi, le chapitre XI de *La disubbidienza*, qui sera intégralement réservé à la narration d'une scène en

⁴⁷⁹ *Jack Frusciante*, p. 22 ; *Jack Frusciante*, p. 27. Nous soulignons.

⁴⁸⁰ *Jack Frusciante*, p. 102 ; *Jack Frusciante*, p. 129.

⁴⁸¹ *La disubbidienza*, p. 145 ; *La désobéissance*, p. 119.

⁴⁸² *Jack Frusciante*, p. 10 ; *Jack Frusciante*, p. 10.

classe, commence par ces mots : « *Una di quelle mattine, uscendo presto di casa per recarsi al liceo, gli parve di avvertire nel proprio animo il presentimento di una conclusione imminente* » [« L'un de ces matins-là, comme Luca sortait de bonne heure de chez lui pour se rendre au lycée, il lui parut discerner dans son âme les signes avant-coureurs d'une *imminente conclusion*⁴⁸³ »]. En même temps que le récit mentionne le départ pour le lycée comme un acte habituel et récurrent, bien que le lecteur n'ait jamais rien vu d'une telle habitude, il se prépare à anéantir cette routine. « *Ormai non c'era altro da fare che dare una leggera scossa e la pellicola noiosa sarebbe volata via* » [« À présent, il n'y avait qu'à donner une légère secousse et l'ennuyeuse pellicule s'envolerait⁴⁸⁴ »]. Alors qu'il s'apprête à pénétrer dans le lycée et que le récit le suit à l'intérieur pour se livrer à l'exercice, rarissime dans le corpus, d'écrire une scène d'école, Luca est déjà, en esprit, hors des murs de la salle de classe. Le moment scolaire n'est là que pour figurer un moment de rupture, puisque Luca va s'opposer aux injonctions de son professeur dans cette scène ; l'adolescent ne remettra plus les pieds au lycée à l'issue du chapitre. Ailleurs, il arrive que l'image de l'adolescent assis en classe surgisse, mais à distance du moment où la scène a eu lieu, à distance de la situation d'énonciation. Au début du roman, Luca convoque ainsi cette image de lui-même sous les traits de l'élève, pour illustrer la ruine de ses études à laquelle il est en train de méditer, et d'œuvrer :

*Seduto nel banco, davanti al libro aperto, gli era agevole riempirsi gli occhi e le orecchie di una specie di soffice nebbia in fondo alla quale la voce del professore che spiegava la lezione diventava una specie di astratto e magico borbottio di stregone nero, echeggiante incomprensibilmente nella solitudine selvaggia di una foresta africana. Così, pensava Luca, dovevano suonare i discorsi dei vivi nelle orecchie dei morti*⁴⁸⁵.

Assis à son pupitre, devant son livre ouvert, il lui était aisé de s'emplir les yeux et les oreilles d'une sorte d'épais brouillard, au fond duquel la voix du professeur qui expliquait la leçon devenait une sorte de marmotement abstrait et magique de sorcier nègre, retentissant incompréhensiblement dans la solitude sauvage d'une forêt africaine. C'est ainsi, pensait Luca, que devaient résonner les discours des vivants dans les oreilles des morts⁴⁸⁶.

L'ancrage du récit à l'espace-temps scolaire est doublement déconstruit dans ce passage. D'une part, la scène représentée ici l'est indirectement, elle est médiatisée par l'esprit et les souvenirs de Luca. Elle est ainsi entièrement dissociée du moment en cours, et

⁴⁸³ *La disubbidienza*, p. 145 ; *La désobéissance*, p. 119.

⁴⁸⁴ *La disubbidienza*, p. 146 ; *La désobéissance*, p. 121.

⁴⁸⁵ *La disubbidienza*, p. 91.

⁴⁸⁶ *La désobéissance*, p. 34.

il n'est sans doute pas inutile de préciser qu'à ce moment-là du récit, justement, l'adolescent est enfermé dans sa chambre, en train de se livrer à un numéro parodiant la discipline et les exercices scolaires, nous y reviendrons. C'est depuis sa chambre que l'adolescent œuvre à la ruine de ses études, sans jamais pénétrer physiquement entre les murs du lycée, l'espace scolaire n'est investi qu'en pensée. D'autre part, Luca fait appel à une image de lui-même dans un moment de grande distraction. Il est autant en classe qu'au fin fond d'une forêt africaine, ou d'un cercueil. La mise en abyme est vertigineuse, qui distance le *topos* et le *chronos* scolaires.

Il arrive aussi dans le roman d'Enrico Brizzi que la narration convie le lecteur à entrer dans l'intérieur d'une salle de classe à un moment en marge, où le récit dévie de son cours principal pour faire une excursion — que l'on pourrait dire un décentrement spatio-temporel —, par exemple dans cette tirade contre la tyrannie scolaire où est livré un mode d'emploi de l'attitude à adopter en classe :

Durante le interrogazioni non c'era problema, si poteva star fuori e rientrare senza troppe rotture, mentre se si tornava in classe grattandosi più o meno il pacco, facendo rumori con il naso o strascicando i piedi durante una lesson di fuoco su Esiodo, un'equazione multicognita, gli anelli di Saturno, era probabile che il profio ne facesse un caso personale : nel corso di lezioni interessanti del genere era consigliabile catapultarsi all'interno di mezza corsa — un'espressione normalmente disperata per esservi persi un po' di sillabe fondamentali poteva aiutare — tuffarsi al proprio posto di combattimento, cominciare a prendere appunti in modo furioso e recuperativo, fissarre la lavagna con determinazione d'acciaio e alzare la mano per fare al momento opportuno una cazzo di domanda tanto pretestuosa quanto plausibile. Seguendo correttamente la procedura, al termina della lezione il profio avrebbe conservato di voialtre teste, a livello del subconsio, un ricordo persino vagamente positivo⁴⁸⁷.

Durant les interros, pas d'lézar : on pouvait sortir et rentrer sans trop d'emmerdes, mais si on se ramenait en classe en se grattant plus ou moins les burnes, en se mouchant ou en traînant les pieds durant un cours d'enfer sur Hésiode, une équation à plusieurs inconnues ou les anneaux de Saturne, le prof en faisait la plupart du temps une affaire personnelle. Pendant les cours intéressants de ce genre, il était conseillé de *se catapulte dans la classe* au pas de course ou presque (prendre une expression normalement désespérée du fait d'avoir perdu quelques syllabes fondamentales pouvait aider), plonger à son poste de combat, commencer à griffonner des notes avec fureur et grande envie de récupérer, fixer le tableau noir avec une détermination d'acier, et lever la main pour poser *au bon moment* une putain de question aussi bidon que plausible. Si vous suiviez correctement la procédure, à la fin du cours le prof avait gardé de vos têtes, au niveau du subconscient, un souvenir vaguement positif⁴⁸⁸.

Il est intéressant que ce soit à l'occasion de ce manuel-pour-se-faire-oublier-en-classe, que s'insère l'une des rares scènes d'école du roman. Comme pour Moravia, il vaut la peine de mentionner le contexte : ce passage figure dans le seul chapitre du roman qui s'attarde à

⁴⁸⁷ Jack Frusciante, p. 48. Nous soulignons.

⁴⁸⁸ Jack Frusciante, p. 59. Nous soulignons.

décrire une journée au lycée Caïmani et pas n'importe laquelle puisqu'il y a, ce jour-là, interro de physique, qu'Alex n'a rien révisé et qu'il s'apprête à sécher le cours, avec quelques camarades. Cette décision interrompt le récit scolaire, qui échoue presque aussitôt commencé : la journée se poursuit au bar, puis dans le salon d'un des « rois de la sèche » [*« qualche altro fughinaro »*⁴⁸⁹]. Dans le temps où Alex, avant sa fuite, est bel et bien entre les murs du lycée, il est en fait le plus souvent aux chiottes [*« Les chiottes étaient le plus bel endroit du lycée Caïmani » ; « Era il posto più bello del liceo Cainmani, il bagno »*⁴⁹⁰], repère des rebelles, et non en cours. Comme souvent dans le roman d'Enrico Brizzi, c'est *via* l'humour qu'opère le discours critique. Ici, le décentrement de la salle de classe aux « chiottes » est le procédé par lequel est signalé l'inadéquation du chronotope scolaire pour faire le récit de l'adolescence. Le passage que l'on a cité fait partie d'un paragraphe, plus long, qui donne des astuces pour se soustraire aux heures de cours, et se retrouver aux toilettes. L'intérieur de la salle de classe est donc montré dans le but d'orchestrer une sortie.

On voit combien les contours de l'école sont peu marqués dans le corpus, invisibles ou sérieusement fragilisés même dans les récits où les personnages passent pourtant l'essentiel de leur journée en cours. Il nous semble que cette déterritorialisation du moment adolescent, situé hors les murs, se comprend foncièrement comme le refus d'une logique temporelle qui serait celle du devenir et de la trajectoire rectiligne, linéaire — *« La strada dove sorgeva il liceo era lunga, dritta e deserta, fiancheggiata da fabbriche severe, conventi offici » ; « La rue où s'élevait le lycée était longue, droite et déserte, bordée de bâtiments sévères, couvents ou bureaux »*⁴⁹¹. Renoncer à l'espace-temps scolaire c'est refuser aussi de soumettre le personnage à un formatage — celui qu'opèrent les professeurs et les institutions —, et, surtout, à une vision du temps tournée vers l'avenir, vers la figure professionnelle de l'adolescent, la figure de l'homme. Le récit du moment et le récit de l'avenir sont incompatibles.

'What, sir ?' I said.

'Do you have any particular qualms about leaving Pencey ?'

'Oh, I have a few qualms, all right. Sure... but not too many. Not yet, anyway. I guess it hasn't really hit me yet. It takes things a while to hit me. All I'm doing right now is thinking about going home Wednesday. I'm a moron.'

⁴⁸⁹ Jack Frusciante, p. 65 ; Jack Frusciante, p. 52.

⁴⁹⁰ Jack Frusciante, p. 60 ; Jack Frusciante, p. 49.

⁴⁹¹ *La disubbidienza*, p. 94 ; *La désobéissance*, p. 38.

'Do you feel absolutely no concern for your future, boy ?'
'Oh, I feel some concern for my future, all right. Sure. Sure, I do.' *I thought about it for a minute. 'But not too much, I guess. Not too much, I guess.'*
*'You will,' old Spencer said. 'You will, boy. You will when it's too late'.
I didn't like hearing him say that. It made me sound dead or something*⁴⁹².

J'ai dit « Quoi, monsieur ? »
— N'êtes-vous pas un peu inquiet à la pensée de quitter Pencey ?
— Oh oui, ça m'inquiète un peu. Certainement. Mais pas trop. *Pas encore*, en tout cas. J'imagine que j'ai pas encore bien saisi. Avec moi ça prend du temps. *Pour le moment* je pense qu'à rentrer à la maison mercredi. C'est plutôt débile, non ?
— Et vous ne vous faites aucun souci *pour votre avenir* ?
— Oh oui bien sûr. Bien sûr que je me fais du souci pour mon avenir. » J'ai réfléchi *une minute*. « Mais pas trop quand même. Non, pas trop quand même.
— Ça viendra », a dit le Père Spencer. « Ça viendra un jour, mon garçon. Et alors il sera trop tard. »
J'ai pas aimé l'entendre dire ça. On aurait cru que j'étais mort ; ou tout comme⁴⁹³...

La parole du professeur et celle de l'adolescent supposément élève racontent deux histoires du temps qui sont incompatibles. Plus que jamais, s'il doit emprunter les voies de l'école ou suivre les voix des maîtres, le récit d'adolescence est incompatible avec une conception du temps comme un « moment » ; comme fragment détaché de tout ce qui est à venir ; comme îlot hors du flux et hors des logiques de long terme, de *continuum* ; loin, très loin d'une rébarbative et mortifère suite dans les idées — qu'elle est puissante, cette image d'Holden déjà mort et enterré pour avoir quitté le chemin des lycéens ! Plus que jamais, s'il doit emprunter les voies de l'école, le récit d'adolescent se doit d'être celui du devenir, du cheminement, l'histoire d'une trajectoire, celle de la transformation de l'élève en adulte, à toute force :

Il professore lo guardava con dispettoso stupore : « Ma si può sapere che cosa le sta accadendo ? Vuol leggere o non vuol leggere ? »
Così era chiaro, pensò Luca, egli doveva essere scolaro fino alla fine ; anche se desiderava morire. Aspettò un momento, poi domandò : "Debbo continuare ?"
*Un intenso chiacchiericcio di commento percorse l'aula rabbiata. Il professore fece un cenno di silenzio, quindi volgendosi a Luca disse : "Ma dove crede di essere lei ? Si capisce che deve continuare"*⁴⁹⁴...

Le professeur le regardait avec une stupeur méprisante :
— Est-ce que l'on peut savoir ce qui vous arrive ? Voulez-vous lire, oui ou non ?
Ainsi, pensa Luca, c'était bien clair, il fallait qu'il fût élève *jusqu'à la fin* ; même s'il désirait mourir. *Il attendit un instant* et puis demanda :
— Dois-je *continuer* ?

⁴⁹² *The Catcher*, p. 15. Les termes « qualms » et « will » sont en italiques sous la plume de Salinger. Nous soulignons les autres.

⁴⁹³ *L'attrape-cœurs*, pp. 24-25. Nous soulignons. Annie Saumont ne garde pas la mise en relief du texte original dans sa traduction.

⁴⁹⁴ *La disubbidienza*, p. 151. Nous soulignons.

Un intense brouhaha de commentaires se répandit dans la classe pleine d'ombre. Le professeur fit un geste pour imposer le silence, puis s'adressant à Luca, il dit :
— Mais où vous croyez-vous donc ? Bien entendu, vous devez *continuer*⁴⁹⁵...

Entre les murs de l'école s'invente une manufacture du temps, auquel Luca, ce matin-là, a décidé de désobéir. Cette scène en classe, la seule du roman est aussi, on l'a dit, la dernière.

Les vacances scolaires soustraient la temporalité adolescente à cette injonction. Si elles sont choisies comme cadrage dans la plupart des romans, il ne s'agit pas selon nous de hasards mais du signe qu'émerge une nouvelle poétique de l'adolescence comme moment, qui va de pair avec l'inflexion d'un espace-temps scolaire et le dessin d'un chronotope singulier : celui des vacances. C'est là, dans ce territoire spécifique à l'écart du flux temporel normatif, qu'est enclos le moment adolescent. Dans plusieurs romans, on pourra encore affiner le constat, en remarquant que c'est la saison estivale, tout particulièrement, qui surdétermine le moment adolescent. Les vacances d'été servent de cadre au *Blé en herbe*, à *The Member*, *Agostino*, *Summer Crossing*, une partie du *Diable au corps*, de *The Heart* et de *Jack Frusciante*. On les retrouve aussi dans plusieurs de nos récits du corpus secondaire, comme la nouvelle « *Like That* » de Carson McCullers, ainsi que dans *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan, et une bonne partie de *The Bell Jar*⁴⁹⁶. Le rapport d'étroite correspondance entre le moment adolescent et l'été se manifeste tout particulièrement, dans les récits de Carson McCullers, par un glissement sémantique. En effet, on l'a dit plus haut, le terme « *adolescence* » n'est jamais employé par l'écrivaine, pas plus que celui de « *teenage* ». En revanche, chaque fois que la narration cherche à circonscrire la spécificité de la période que les personnages sont en train de vivre, c'est la formule « *this summer* » [« cet été » ou « cet été-là »] qui survient. Ainsi de très nombreux passages, qu'il serait trop long de relever —

⁴⁹⁵ *La désobéissance*, p. 129. Nous soulignons.

⁴⁹⁶ En fait, ce rapport étroit entre l'été et l'adolescence permet de circonscrire un corpus très vaste, beaucoup plus vaste que le nôtre, et qui commence d'ailleurs en aval. Pour de futures recherches, il pourrait être ainsi intéressant de partir de deux romans américains — *Seventeen* de Booth Tarkington, paru en 1917, qui a pour sous-titre « *A Tale of Youth and Summer Time and the Baxter Family Especially William* » et, la même année, un roman publié par Edith Wharton, intitulé *Summer*, dans lequel Barbara White voit la première figuration d'une adolescente moderne, dont l'écriture cherche à rompre avec les codes de la « *genteel tradition* », voir *Growing Up Female*, *op. cit.*, p. 45 — et d'inclure d'autres œuvres comme *Seventeenth Summer* publié en 1942 par Maureen Daily — roman populaire qui fut très prisé par un lectorat adolescent, premier roman écrit alors qu'elle avait elle-même dix-sept ans et qui nous semble faire écho, pour plusieurs de ces raisons, à celui de Sagan publié dix ans plus tard (1954) — et encore, dans le domaine italien, *La bella estate*, roman bref de Cesare Pavese publié en 1949, *Le piccole vacanze*, recueil de nouvelles d'Alberto Arbasino publié en 1957, et *La vacanza*, premier roman de Dacia Maraini publié en 1962.

l'expression apparaît cinq fois dans *The Heart* et plus d'une dizaine de fois dans *The Member* ainsi que dans « *Like That* » — et dont on donnera ici les exemples les plus parlants :

« <i>This summer was different from any other time Mick could remember</i> »	« Cet été fut une expérience sans précédent dans l'existence de Mick ⁴⁹⁷ »
« <i>It was only after a certain night this summer that I had the idea that things maybe were bound to end like they are now</i> »	« Il m'a fallu attendre une certaine nuit cet été pour commencer à deviner que nous devions arriver au point où nous en sommes maintenant ⁴⁹⁸ »
« <i>It was the summer of fear, for Frankie</i> »	« Cet été-là était pour elle l'été de la peur ⁴⁹⁹ »
« <i>This was the summer when Frankie was sick and tired of being Frankie</i> »	« C'est cet été-là que Frankie en avait eu assez d'être Frankie ⁵⁰⁰ »

De même, la formule sert à ancrer le récit et à y situer le phénomène sur le point d'advenir — « *It happened that green and crazy summer when Frankie was twelve years old* » ; « C'est arrivé au cours de cet été vert et fou⁵⁰¹ » — , on retrouve une phrase assez similaire, qui ouvre *The Bell Jar* — « *It was a queer, sultry summer [...] and I didn't know what I was doing in New York* » ; « C'était un été étrange et étouffant. [...] Je ne savais pas ce que je venais faire à New York⁵⁰² » — et également *Agostino* et *Bonjour Tristesse*, mais pas sur le même ton — « Cet été-là, j'avais dix-sept ans et j'étais parfaitement heureuse⁵⁰³ » ; « *Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in pattino* » ; « Au début de cet été-là, Agostino et sa mère allaient tous les matins faire une promenade en barque⁵⁰⁴ ».

⁴⁹⁷ *The Heart*, p. 83 ; *Le cœur*, p. 121.

⁴⁹⁸ Carson McCullers, *Like That*, in *Collected stories of Carson McCullers*, op. cit., p. 49 ; Carson McCullers, *Comme ça*, in *Sucker suivi de Comme ça*, trad. Jacques Tournier, Paris, Hachette, « (Côté Court) », 2001, p. 30.

⁴⁹⁹ *The Member*, p. 475 ; *Frankie Addams*, p. 28.

⁵⁰⁰ *The Member*, p. 478 ; *Frankie Addams*, p. 32.

⁵⁰¹ *The Member*, p. 461 ; *Frankie Addams*, p. 7.

⁵⁰² *The Bell Jar*, p. 1 ; *La cloche de détresse*, p. 13.

⁵⁰³ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op. cit., p. 11.

⁵⁰⁴ *Agostino.*, p. 3 ; *Agostino.*, p. 35.

Offerte comme cadre privilégié au récit de l'adolescence, la saison estivale renforce l'idée d'une sortie d'un temps normatif et d'une mise à l'écart des réalités extérieures — que disent bien les échappées belles en barque, au loin, dans l'*incipit* d'*Agostino* ainsi que le bonheur de Cécile, celui d'avoir échappé à Paris et à la fac de philosophie. L'été annonce aussi, au début du récit de Capote et en même temps que le départ proche des parents, un temps de liberté pour l'adolescente, une page blanche à emplir du récit d'une saison : « *Rising inside Grady was an ungovernable laughter, a joyous agitation which made the white summer stretching before her seem like an unrolling canvas on which she might draw those first rude pure strokes that are free* » ; « Grady sentit un rire irrépressible monter en elle, une joyeuse agitation qui semblait envahir la blancheur du ciel d'été devant elle comme une toile vierge sur laquelle elle pouvait dessiner les premiers élans imparables de la liberté⁵⁰⁵ ». Cette légèreté de l'être, qui sera de courte durée, n'est pas celle que l'on trouve dans les *incipit* de *The Member* et *The Bell Jar* : l'été, dès les premiers mots (« *crazy* » ; « *queer* »), y apparaît comme une saison épaisse, lourde, « étouffante », dans lequel le personnage est pris. Or, il s'agit là d'un point essentiel. En dépit de la brièveté des trames temporelles, en dépit d'un conditionnement par l'éphémère que produit la mention d'une saison à l'ouverture — destinée, fatalement, à faner, à laisser sa place à une autre —, les récits ne cessent d'écrire la durée, d'engendrer le moment adolescent dans une sorte de saison éternelle.

⁵⁰⁵ *Summer Crossing*, p. 5 ; *La Traversée de l'été*, p. 21.

DEUXIÈME PARTIE

LE SUSPENS

*L'adolescence est bien moins un temps de passage qu'un temps d'arrêt. C'est bien le temps « arrêts de la vie » évoqués poétiquement par Rimbaud*⁵⁰⁷.

« Philippe cherchait en vain, dans sa mémoire, le livre où il est écrit qu'un jeune homme ne se délivre pas de l'enfance et de la chasteté en une seule chute, mais qu'il en chancèle encore, par oscillations profondes et comme sismiques, pendant de longs jours...⁵⁰⁸ ». Colette, comme les autres auteurs de notre corpus, écrit avec *Le Blé en herbe* le livre qu'il manque à la collection de Phil, ce livre dans lequel il est dit que l'on ne tombe pas d'enfance en âge adulte, magiquement, par l'accomplissement de rites (celui de la chair, ou d'autres). Ce passage suggère qu'un savoir du temps est à produire, un savoir qui rendrait visible la dépression — au sens d'un relief contraire à l'érection — ou l'enclave, comprises entre deux bornes, laps que nos textes considèrent justement en propre. Pour écrire ce livre, il ne s'agit pas seulement de dire l'amertume des initiations manquées, ni la souffrance et la frustration de celui (ou celle) qui rate puis recommence, ni, non plus, de voir comment, et où, finissent par aboutir les tâtonnements. Cela, bien d'autres livres l'ont dit, ceux notamment qui ont écrit l'adolescence comme un parcours duquel procède une métamorphose et dont on émerge enfin, devenu homme ou femme. Il s'agit aussi et surtout, comme le suggère le passage, de dire ce que le temps de l'attente a de durable, ce que le creux, dans lequel on chancèle, dans lequel on est pris, a d'inextricable.

Le récit, alors, s'applique à faire avoir une stagnation, et, plutôt qu'il ne progresse, il oscille lui aussi, comme le personnage ; ce d'autant mieux qu'il n'a pas de but. À la clé de l'attente, pas de délivrance ni de soulagement ; l'histoire ouverte n'est pas suturée, la plaie dont Phil sent ondoyer en lui la douleur, n'est pas cautérisée. Les textes, en un sens, sont cruels avec leur personnage en refusant de leur octroyer une sortie de l'adolescence — manière nouvelle, que cet inachèvement, de signifier la cruauté bien connue, propre à ce délicat temps de la vie. Quand l'intrigue avance, c'est généralement pour reculer de plus belle au chapitre suivant. À chaque tournant du récit, une action est laissée morte, en suspens, qui

⁵⁰⁶ *Le Dur Désir de durer*, recueil de Paul Eluard, paru en 1946 assorti d'illustrations par Marc Chagall.

⁵⁰⁷ Paul Audi, *Au sortir de l'enfance*, op. cit., p. 147.

⁵⁰⁸ *Le Blé en herbe*, p. 137.

n'a pas abouti. Éventuellement, le personnage y revient, obstiné, il s'y acharne, pour l'abandonner de plus belle. L'achèvement, problématique dans les *excipit*, l'est partout ailleurs. Non seulement la fin ne clôture pas le processus temporel en cours, le laissant se poursuivre au-delà, mais le déroulé du récit dans son ensemble ne donne jamais l'impression de concourir vers une fin. Il fabrique, plutôt, un *happening* perpétuel. L'attente est entretenue par la relance, les sursauts d'espoir, et entretenue aussi par l'anéantissement de ces espoirs. Ce procédé est récurrent, qui fait s'enchaîner et se contredire les ascendances et les effondrements, les reprises et les abandons. Comme les notes de musique, qui retentissent au loin, dans *The Member*, inégales, aiguës puis graves, laissant la gamme incomplète tandis que le pianiste procède à l'accordage, de même le tempo narratif adopte ce rythme pantelant, fatigant, et mime alors les inégalités de tempérament de l'adolescent.

On envisagera ces oscillations et ce suspens de deux manières. Dans la scénographie, d'abord, *façon* des récits qui placent significativement leur personnage en des endroits liminaires, et les montrent qui piétinent, qui se tiennent en équilibre. Les déplacements dans l'espace sont problématiques — on l'a dit, déjà, en parlant de l'échec du voyage, mais il s'agit là de déplacement beaucoup plus restreints, qui devraient être évidents, pas même questionnés : d'une pièce à l'autre, du dedans vers le dehors —, et, en contrariant ainsi le déploiement vers l'extérieur, c'est déjà un refus de la croissance qui se perçoit. L'analyse de l'écriture du corps adolescent, qui viendra ensuite, cherchera à explorer plus en détails cette résistance au devenir, et on s'étonnera de ne trouver dans nos textes que peu de traces du moment pubertaire, moment critique qui focalise, dans d'autres savoirs de l'adolescence, toute l'attention. Comme la structure du récit témoigne, par ses atermoiements, d'un inachèvement, et entretient un suspens perpétuel, de même le corps, structure narrative à sa manière, se refuse à mettre fin aux ambiguïtés de l'adolescence — on s'intéressera ici en particulier aux personnages de Vinca, Mick et Frankie — et se refuse, aussi, par son silence, son manque de relief, à sémantiser le futur. Nos récits réenvisagent des *topoi* de l'écriture de l'adolescence.

Chapitre 3 — Scénographie de l'indécidable

À l'image de ces innombrables ciels gonflés d'orage et gros d'éclairs contenus qui émaillent les textes, et qui sont peu nombreux à crever en libérant la pluie dont ils sont chargés — « Une éclaircie retint l'averse dans la nue⁵⁰⁹ » —, le corpus tout entier est engourdi par une retenue, lourd d'une crispation qui maintient en suspens toute forme d'imminence. C'est dans les choix de scénographie qu'est le mieux traduite cette crispation. Partout dans les détails loge une indécision, qui fige l'action à son seuil, la cristallise dans son élan et en contrarie le dynamisme et la ponctualité : au lieu d'advenir au moment où elle est attendue, l'action est étirée sur la longueur, différée, suspendue. Les textes mettent à nu cette attente. « *The world seemed to die each afternoon and nothing moved any longer*⁵¹⁰ » [« Chaque après-midi, le monde avait l'air de mourir, et tout devenait immobile⁵¹¹ »]. Ici, l'évidence du recommencement des jours est concurrencée par un risque de figement, au point d'être mise en doute. L'immobilisme entrave l'enchaînement. De même, l'allant des récits est régulièrement ankylosé par des épisodes d'indécision, dont la fonction est d'installer le moment adolescent dans la durée. Posture plus ou moins confortable, l'indécision tient en sursis l'achèvement et la clôture.

L'invitation à l'indécidable est à chercher d'abord du côté de l'écriture du personnage, *via* notamment une mise en scène du corps, sa disposition dans l'espace et sa manière de l'occuper. Si la posture rétractile, que l'on a traitée en première partie, était une manière de dessiner le territoire adolescent, la posture hésitante, figée, maintient l'avancée de l'intrigue et le franchissement des étapes dans un « à venir » perpétuel, sans cesse repoussé. Autant qu'il se recroquevillait sur lui-même, l'adolescent oscille d'avant en arrière, indécis, piétinant à l'orée des pièces sans jamais y pénétrer, attrapant à force de stagner ainsi debout, « des crampes dans les jambes⁵¹² ». Régulièrement dans le corpus reviennent, persistantes, des

⁵⁰⁹ *Le Blé en herbe*, p. 59.

⁵¹⁰ *The Member*, p. 461.

⁵¹¹ *Frankie Addams*, p. 8.

⁵¹² *Ibid.*, p. 40. « *her foot had gone to sleep* », *The Member*, p. 483. Ce moment de posture inconfortable est doublement lié à une scénographie qui installe l'adolescente dans des espaces liminaires. Frankie est assise dans un lieu de passage « *at the bottom of the stairs* » (« sur la première marche de l'escalier », p. 39) et elle songe au jour où son frère et la mariée sont venus lui rendre visite, un jour où elle se tenait « *in the doorway* » (« sur le seuil du salon », p. 39).

images finement travaillées qui montrent l'adolescent dans une posture de déséquilibre : oscillant sur un seuil, assis sur un toit, en l'air en train de sauter. Défaisant la pesanteur, ces choix de mise en scène permettent de valoriser le suspens. L'arrêt sur image favorise une accumulation d'incertitudes qui diffère le moment de toucher terre et, symboliquement, de conclure en mettant un terme à l'infinité des possibles : l'adolescent va-t-il tomber ? Va-t-il franchir le pas ? À quoi l'action va-t-elle laisser place, et aboutir ?

L'attente chargée de crispation se retrouve aussi dans les atmosphères qu'installent les textes. Il est fréquent que tout, ou presque, dans les arrangements de ce qui fait décor, évoque l'indécidable et l'entre-deux. Sont ainsi favorisés les clairs-obscur dans la description des intérieurs et des ambiances : des pièces plongées dans une semi-pénombre en raison des persiennes à moitié closes pour lutter contre la chaleur, ou au contraire des pièces obscurcies par le mauvais temps dehors, et que des lumières de lampe ou de feux peinent à réchauffer. Dans ces atmosphères équivoques qui ne tranchent ni pour la clarté ni pour l'obscurité, il arrive que la représentation frôle avec la démesure, autre forme d'incertitude. Entre les murs de sa chambre accablée de chaleur, où les rayons du soleil filtrent au travers des volets mi-clos, le corps presque nu de la mère d'Agostino semble se dilater, hésitant dans ses proportions entre la grandeur et la rondeur. L'adolescent, posté sur le seuil, contemple en cachette ce corps qui « fermente⁵¹³ ». Tout, dans ce moment, nous parle d'indécidable ; toute la scénographie contribue à renforcer l'impression d'attente — de sursis — qui se dégage du moment. Les extérieurs, de même, sont volontiers des paysages évoquant le suspens : si ce n'est pas un orage qui se prépare, chargeant l'air d'électricité et y accumulant une tension contenue, c'est le tiraillement entre le jour et la nuit qui est donné à voir, à la faveur d'un crépuscule, d'une aube ou de moments nocturnes à l'éclairage douteux. Oiseau de nuit, couche-tard ou insomniaque, l'adolescent se plaît à fréquenter de tels intervalles, des scènes entre chien et loup que le corpus multiplie et dont il persiste à évincer la conclusion. Les ciels gonflés d'orage ravalent, certains, leurs pluies salutaires ou leurs tempêtes, les crépuscules restent crépuscules, sans mettre un terme à la lutte qui les caractérisent, et ce jusqu'à ce qu'un chapitre nouveau indique qu'un jour tout neuf recommence, sans avoir fait triompher la nuit.

⁵¹³ « une fermentation de sa nudité », *Agostino*, p. 86 ; « *lievitazione della nudità* », *Agostino*, p. 33. La traduction de ce terme, qui peut paraître étrange, est en fait plutôt bienvenue dans le contexte du passage puisque Moravia décrit le corps de la mère de manière très organique : il se déforme et ondule par vagues vers le haut comme une matière qui, en fermentant, ferait s'échapper des vapeurs. Le terme « *lievitazione* » est étrange aussi sous la plume de Moravia, comme tout le passage, sur lequel on revient plus tard.

Ainsi scénographié *via* l'indécidable, on verra que le moment adolescent s'apparente à une temporalité ouverte, féconde, sans cesse alimentée par l'énergie et les potentialités de ce qui est « à venir », mais dont l'éclosion est retenue : jamais acté une fois pour toute, le devenir est perpétuel, il s'accommode de l'état momentané, sans que l'un ne bouscule l'autre.

A. Au seuil

Le seuil est un motif essentiel pour envisager l'adolescence, un motif qui a concouru, durant tout le XIX^e siècle et encore largement au XX^e siècle, à ce que cet âge soit mesuré à l'aune d'un parcours d'initiation et de l'accès à l'âge adulte qu'elle doit permettre.

On doit à la pensée ethnographique et anthropologique d'avoir conçu l'adolescence comme une phase liminaire dont l'individu en transition doit sortir pour réintégrer le groupe social duquel il a été mis à la marge. C'est en s'appuyant sur l'observation des rituels initiatiques qui sanctionnent, dans les sociétés primitives, et que les siècles précédents avaient dédaigné de considérer avec sérieux, le passage de l'enfance à l'âge adulte⁵¹⁴, que plusieurs anthropologues et ethnologues cherchent à modéliser, par analogie, les phases de transition auxquelles sont soumis les individus des sociétés développées, et notamment le passage d'un âge à un autre⁵¹⁵. « Le XX^e siècle tend vers une méthode plus “scientifique” d'observation, mais surtout introduit une nouvelle finalité de ces études ethnologiques : la recherche — par

⁵¹⁴ Exemples de rites initiatiques : des mutilations, des épisodes d'isolement, des épreuves de chasse, une ornementation du corps à l'aide de déguisements et de bijoux. Pour un exposé détaillé de certaines de ces pratiques, voir par exemple Georges Lapassade, chapitre IV « L'initiation » in *L'entrée dans la vie. Essai sur l'inachèvement de l'homme* (1963), texte établi et préfacé par Remi Hess, Paris, Economica/Anthropos, 2020, pp. 54-56 ; ainsi que David Le Breton, « Rites d'initiation des sociétés traditionnelles », in *Une Brève Histoire de l'adolescence, op. cit.*, pp. 11-20 ; et enfin « Primitives adolescences », in *L'adolescence n'existe pas, op. cit.*, pp. 41-58.

⁵¹⁵ C'est de cette comparaison que découle l'idée que l'adolescence est une réalité relative, une construction des civilisations, idée que défend notamment l'ouvrage de Patrice Huerre, Martine et Jean-Michel Pagan-Reymond, *L'adolescence n'existe pas*. La crise adolescente, cette phase où l'on constate chez l'individu un comportement tendant à la rébellion, n'existe pas dans certaines sociétés traditionnelles où le passage du statut d'enfant à celui d'adulte se fait parfois du jour au lendemain. C'est ce que montrent notamment les travaux de Margaret Mead, anthropologue américaine qui étudie l'adolescence dans les îles Samoa (*Coming of Age in Samoa*, 1928 ; l'ouvrage fait grand bruit). « Il est apparu à l'anthropologue, au travers de ses observations d'autres civilisations, que certains comportements de ceux que l'on nommait « adolescents » dépendaient du milieu social et n'étaient pas spécifiques d'un certain stade de leur développement physique. Et Margaret Mead de poser la question : “Les troubles dont souffre notre adolescence sont-ils dus à la nature même de l'adolescence ou à notre civilisation ? L'adolescence, dans des conditions totalement différentes, se présente-t-elle d'une façon également différente ? », in *L'adolescence n'existe pas, op. cit.*, p. 43.

comparaison — d'explications de phénomènes de sociétés contemporains. [...] le phénomène "adolescent" n'échappera pas à cette démarche. L'interrogation le concernant se fera autour de deux thèmes : le concept d'"adolescence" en tant que crise, et l'idée de transition, de passage, scandés par des cérémonies ou actes rituels⁵¹⁶ ». Ainsi, dans les travaux de l'ethnologue français Arnold Van Gennep qui publie, en 1909, *Les Rites de Passage*, l'insertion sociale de l'individu adolescent est envisagée comme un rite, qui, une fois accompli, lui permet d'être réintégré au groupe social dont il avait été exclu, et de voir ainsi validé son passage à l'âge adulte. La ritualisation du processus adolescent a pour fonction de structurer cette période transitoire, de crise, afin de limiter les désordres qui pourraient être engendrés. Arnold Van Gennep identifie trois phases qui structurent le rite : la séparation (moment où l'individu est séparé du groupe), la phase de marginalisation ou de liminarité pendant laquelle il se tient à l'écart, et la phase finale de réintégration⁵¹⁷. Ces rites de passage peuvent correspondre au franchissement d'un seuil puisqu'ils permettent, en quittant un état antérieur, de déboucher vers un autre. C'est en ce sens que Georges Lapassade les commente :

A. Van Gennep situe cette entrée [dans la vie adulte] dans la *structure d'un passage*. L'organisation sociale doit être comparée à la structure d'une maison : « Chaque société générale peut être considérée comme une sorte de maison divisée en chambres et en couloirs à parois d'autant moins épaisses et à portes de communication d'autant moins larges et moins fermées que cette société se rapproche davantage des nôtres par la forme de sa civilisation ». D'où la possibilité ou même la nécessité d'étudier les *rites de passage* [...] sur le modèle des seuils matériels, les portes, dont le franchissement peut, d'ailleurs, comporter également des rites⁵¹⁸.

On se rappellera cette image à l'heure d'analyser les scènes dans lesquelles nos personnages sont vissés sur les embrassures de portes, incapables de bouger, d'en franchir le seuil, comme s'ils avaient devant eux un obstacle infranchissable.

Les rites et le motif du seuil, ensuite, se trouvent largement exploités dans la littérature, pour baliser le parcours initiatique du personnage. « Tel est le premier sens du terme "initiation". Il sert à désigner des rites et indique qu'une *entrée* s'accomplit, que l'adolescent,

⁵¹⁶ Patrice Huerre, Martine et Jean-Michel Pagan-Reymond, *L'adolescence n'existe pas*, op. cit., pp. 42-43.

⁵¹⁷ On retrouve ici l'importance du schéma tripartite dont on parlait déjà plus haut dans la première partie. Un fait nous semble intéressant à mentionner à ce propos, sur lequel on reviendra aussi plus tard. À l'origine, le roman de Colette avait pour titre *Le Seuil*, ce qui semble déjà souligner la volonté, qui est celle du corpus, de faire de cet espace liminaire un tout, capable de contenir le récit du moment adolescent.

⁵¹⁸ Georges Lapassade, *L'entrée dans la vie*, op. cit., pp. 58-59.

parvenu à l'âge d'homme, fait ses premiers pas dans la vie⁵¹⁹ ». Pour Bakhtine, le seuil est « le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*⁵²⁰ », il suggère une rupture, une transition entre deux stades du développement, le moment où se joue un basculement qui aura des conséquences décisives sur la vie et le devenir du personnage. C'est pour cela que le seuil est un chronotope avant tout opératoire pour envisager la littérature de formation, et le genre du *Bildungsroman*. Le seuil est un espace physique mais aussi et surtout un espace symbolique, de pivotement : le franchir signifie entrer dans une autre époque de la vie.

On voit d'emblée ce que cette conception aura de problématique pour lire nos textes. D'une part, puisque le rétrécissement de la trame temporelle opérée par le récit d'adolescence comparé au *Bildungsroman* ne donne plus à voir l'âge adulte, le seuil ne peut constituer un espace de pivot qui garantira l'accès à la maturité. D'autre part, plusieurs critiques signalent combien, dans nos textes, est remise en question la validité des rites initiatiques comme moyen d'accès à l'âge adulte. Ainsi Mordecai Marcus, relayant le constat de Phil que l'on signalait en ouverture, note que l'initiation sexuelle de l'adolescent par Mme Dalleray ne semble pas avoir d'effet décisif sur son futur. Il demeure dans un état d'amertume et d'incertitude quant à l'avenir, que l'acte sexuel avec Vinca vient exacerber⁵²¹. Marcus Mordecai conjoint d'ailleurs cette expérience décevante avec celle d'Agostino, dont l'initiation est encore plus incomplète puisque l'adolescent ne franchit même pas le seuil de la maison close dans laquelle il pense avoir sa première expérience sexuelle. L'horizon de l'âge adulte, pour l'adolescent moravien, semble plus éloigné encore que pour les personnages de Colette⁵²². Elisabetta Mondello, par ailleurs, reprend les phases du schéma rituel identifiées par Arnold Van Gennep pour noter qu'Agostino « reste suspendu, bloqué dans la phase de transition liminaire, sans parvenir à rejoindre la dernière étape⁵²³ ». Dans *Jack Frusciante*, le narrateur ironise sur le voyage en Angleterre d'Alex et note alors que celui-ci s'est enregistré pour le vol de retour : » [...] *e il vecchio Alex aveva potuto lasciare con quel certo successo una della forse ventinove cerimonie d'iniziazione all'età adulta* » ; « Et le mec Alex aurait pu quitter d'un pas triomphant le guichet Alitalia, hyper satisfait à

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁵²⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 389.

⁵²¹ Mordecai Marcus, « *What is an Initiation Story ?* », *op. cit.*, p. 197.

⁵²² Pour la référence à *Agostino*, *ibid.*, p. 195.

⁵²³ Elisabetta Mondello, *L'età difficile*, *op. cit.*, p. 45.

l'idée d'avoir passé avec un franc succès l'une des (peut-être) vingt-neuf cérémonies d'initiation à l'âge adulte⁵²⁴ ».

Très présent dans nos textes, les espaces de seuil ne servent pas à sémantiser une progression, un passage, mais, à l'inverse, une stagnation et un immobilisme, postures qui semblent mimétiques d'un refus, celui de prendre en compte des modèles scientifiques et romanesques qui ont pour priorité de mesurer l'individu et le personnage adolescent à l'aune de son devenir. Les espaces de seuil servent à envisager l'impossibilité du franchissement et la liminarité devient, paradoxalement, un état durable, voire un état irrésorbable, dans lequel est suspendu le *continuum* de l'action et du récit. C'est dans ces espaces que s'exprime le mieux l'indécision du personnage face aux situations décisives dont doit découler un basculement, et qui entraînent chez l'adolescent une crispation.

A.1. Une scène pour laisser ouvert le moment adolescent

Pour commencer, on étudiera les passages où l'adolescent est posté sur un seuil quand ceux-ci sont placés en des endroits stratégiques du récit, l'*incipit* et l'*excipit*, autrement dit en ses extrémités. Dans ces passages, plusieurs éléments se recoupent pour former une mise en scène caractéristique : le personnage adolescent se tient debout, à l'entrée d'un lieu dans lequel il ne se décide pas à pénétrer. Selon les cas, il est fébrile, et piétine alors au seuil de la pièce, ou interdit, et donc statique. Il est chaque fois tenaillé par une indécision persistante, et l'acte de franchir le seuil est problématique — la plupart du temps, d'ailleurs, il n'est pas montré. Placées à l'endroit même du récit où est attendu une démonstration de force — l'*incipit* est le moment où le récit prend ses appuis, en élaborant une voix, en ébauchant une intrigue, un personnage, et en déroulant un fil conducteur ; l'*excipit*, à l'autre extrémité, suture l'ensemble — ces scènes qui donnent à voir un personnage intranquille, en équilibre dans l'espace, fragilisent au contraire la structure du récit. On dira alors que le *topos* du seuil, tout particulièrement quand il est placé là, « ouvre » le moment adolescent, autrement dit qu'il l'expose, en encourageant la porosité de ses frontières — les endroits liminaires sont, par excellence, des lieux non-clos — au lieu de le cantonner, rigidement, à un début *ici* et à une fin *là*, entre deux bornes étanches. Un tel « *framing* » suggère que le moment adolescent

⁵²⁴ Jack Frusciante, p. 118 ; Jack Frusciante, p. 148. L'usage de la parenthèse dans la traduction, intéressant, semble renforcer l'ironie.

était en cours quand s'entame son récit, et qu'il se poursuit au-delà, renforçant donc sa durée, en le maintenant en suspens.

Il y a indéniablement ici un procédé poétique de mise en abyme qui invite à réfléchir à la question du bornage du moment adolescent : aux endroits où le récit est liminaire, le personnage est lui-même dans une situation d'entre-deux. Ainsi, c'est le déséquilibre qui est mis en avant de bout en bout et même au-delà, comme pour lutter contre l'idée que le commencement de l'adolescence serait aussi le commencement d'un déséquilibre, et que le passage à l'âge adulte, ou tout autre franchissement d'un seuil, viendrait y mettre un terme.

A.1.1. L'entrée en récit selon Carson McCullers

Si l'appréhension du personnage face à l'acte de franchir un seuil se conçoit, comme moment décisif du récit en train de se conclure et comme parachèvement d'une initiation — le personnage face au seuil serait alors, symboliquement, face à son destin et à son avenir sur le point de basculer ; on verra qu'il n'en n'est rien, d'ailleurs, dans le corpus —, il est alors dérangent de trouver une telle scène d'indécision à l'ouverture du récit, comme c'est le cas dans les deux romans de Carson McCullers. *The Heart* et *The Member* entament chacun leur récit du moment adolescent en présentant leurs héroïnes en posture de déséquilibre, inconfortablement installées dans des encadrures de portes, anxieuses à l'idée de pénétrer dans le lieu face auquel elles piétinent, incapables de s'y résoudre. Les lieux en question — le café de la ville, la cuisine — sont des lieux qui constituent le décor de la vie de tous les jours, et non de ceux, comme il en existe ailleurs dans les romans et ailleurs dans le corpus, dans lesquels attendent une rencontre importante ou une initiation comme la première aventure sexuelle, par exemple. Il n'y a donc aucun enjeu à y pénétrer, rien de décisif ne se joue à ce moment-là, pourtant l'hésitation des adolescentes confine à la paralysie⁵²⁵. Cette retenue est l'acte même — ou le refus d'acte, plutôt — par lequel le personnage est défini à ce moment-là, la posture caractéristique par laquelle il entre en récit et s'y loge — ou refuse de s'y loger, plutôt. L'entrave, de nature physique, manifestée par les oscillations d'avant en arrière des adolescentes et une difficulté à tenir en place, rend palpable la crispation de la narration face aux exigences des commencements et aux attendus de *l'incipit* censé faciliter

⁵²⁵ Éventuellement, on peut noter que le café est un lieu de sociabilisation, dans lequel il y a en général beaucoup de monde, notamment des personnages adultes. La crispation des adolescentes serait alors une timidité quant à l'idée d'aller à la rencontre des autres, ce qui est pertinent dans le cadre de l'analyse qui va suivre.

l'installation du récit. Le moment liminaire est foncièrement non-dynamique ; on entend par là qu'il semble *continuer* une histoire déjà en cours, celle de l'adolescence, plutôt que l'élaborer de toute pièce. Abrupte, l'entame voit Mick et Frankie se heurter à un inconfort *déjà-là*, que le récit n'a pas construit en amont. Pour exemple inverse, Moravia, à l'ouverture d'*Agostino*, donne à voir un état de plénitude et d'osmose que la chute en adolescence vient briser violemment, et qui fait ensuite l'objet d'une profonde nostalgie. Pendant tout le roman, Agostino cherche à s'extraire de la posture inconfortable dans laquelle il se trouve, et à retrouver l'équilibre perdu et regretté. Dans les deux romans de Carson McCullers, le déséquilibre liminaire ne résulte pas d'une perte, il est une donnée préalable, constitutive de l'adolescence, et il n'y a pas lieu de chercher à le réparer.

Déjà cité en partie, l'*incipit* de *The Member* est, à l'image du reste du roman, très étrange. Il présente Frankie de manière abrupte.

*It happened that green and crazy summer when Frankie was twelve years old. This was the summer when for a long time she had not been a member. She belonged to no club and was a member of nothing in the world. Frankie had become an unjoined person who hung around in doorways, and she was afraid*⁵²⁶.

C'est arrivé au court de cet été vert et fou. Frankie avait douze ans. Elle ne faisait partie d'aucun club ni de quoi que ce soit au monde. Elle était devenue un être sans attache, qui traînait autour des portes, et elle avait peur⁵²⁷.

Dans les éléments qui servent ici à introduire l'adolescente, le lecteur identifie quelques informations attendues, à savoir une mention de son âge, de son nom et quelques maigres repères spatio-temporels. Le tout tient peu de place. Vient ensuite, beaucoup plus développée, la description d'un sentiment de peur envahissant, qui fait office de portrait psychologique. Frankie, dès les premières lignes, est incapable de trouver sa place. Cette hantise du déplacement, ou de la non-appartenance, qui sera un fil rouge du roman⁵²⁸, est entre autres illustrée par la mention d'un détail étrange, qui semble dérisoire à cet endroit crucial du récit : Frankie traîne autour des portes. Sans autres éléments d'identité que l'âge et le nom, la posture instable qu'elle a adoptée (« *hung around in doorways* »), ainsi que tout ce qui lui

⁵²⁶ *The Member*, p. 461.

⁵²⁷ *Frankie Addams*, p. 7. Dans ces premières lignes, la traduction de Jacques Tournier simplifie beaucoup la tournure des phrases, et supprime notamment les effets de répétition (deux fois « *summer* » et deux fois l'idée de ne pas être « *a member* »), qui participent pourtant pleinement à conférer à l'*incipit* son étrangeté d'une part, et à rendre obsessionnelle la hantise du déplacement.

⁵²⁸ L'idée déterminante de l'appartenance est déjà contenue dans le titre à travers le terme de « *member* », perdu en français.

fait défaut — Frankie n'est présentée que par son inconfort et par ce qui lui manque, comme l'illustre le grand nombre de formules négatives, ainsi que le privatif « *unjoined* » — est ce qui fait de Frankie une « *person* », ce par quoi, paradoxalement, elle s'installe dans le récit. La forme verbale « *had become* » suggère que la description présente résulte d'une métamorphose, celle de l'enfant en adolescent, qui est invisibilisée. Quelque chose a bien été perdu, — et on devine que c'est la tranquillité de l'enfance — mais le texte ne précise pas bien ce dont il s'agit, les prémices manquent, et le récit s'entame, opaque et boiteux, autour de cette béance et de ce déséquilibre liminaires.

Comme Frankie traîne autour des portes, indécise, l'entrée en récit est déséquilibrée, elle est laborieuse. L'inconfort n'est pas que physique, du côté de l'adolescente, il caractérise aussi le mode scriptural et narratif. Réticentes, énigmatiques — voire obscures —, ces premières lignes butent sur la définition de l'objet du récit, ce fameux « *it* », qui restera d'ailleurs ambigu tout au long du roman, ce qui contribue à créer dans le texte une attente et un suspense, très frustrants. Les pages qui suivent cet *incipit* ne viennent pas à bout de la frustration. Frankie tourne, comme une mouche agacée, autour de l'annonce du mariage : elle y vient, y revient, va du passé — ce vendredi où son frère et sa fiancée sont venus annoncer le mariage — au futur — ce dimanche, où le mariage doit avoir lieu —, ne met pas les événements dans le bon ordre, s'impatiente et s'agace. Le récit, qui part dans tous les sens en suivant les pensées de l'adolescente, ne vient pas à bout du « *it* », s'en approche puis s'en éloigne, superpose les temporalités, peine à progresser. La scénographie de l'adolescente dans l'espace, notamment par le recours aux espaces liminaires, imite ce piétinement et vient renforcer l'impression de déséquilibre. En effet, dans les lignes qui suivent celles qu'on a citées plus haut, il est dit que Frankie, qui avait « dans les premiers temps » — avant que ne s'entame le récit et avant qu'elle ne se trouve à « traîner autour des portes » — pour habitude de « se promener » [*walked around*⁵²⁹], se voit contrainte de « rester calfeutrée chez elle » [*to stay at home*⁵³⁰], en raison de la chaleur accablante. En effet, dans les premières pages du roman, alors qu'elle tourne et retourne l'annonce du mariage dans son esprit, on la trouve assise dans la cuisine, à jouer aux cartes avec John Henry et Bérénice. Dès lors qu'elle entreprend de se mettre debout et de sortir de la cuisine, ses déplacements sont désordonnés, sa progression dans l'espace heurtée et discontinuée. De sa sortie de la cuisine jusqu'au moment où elle y revient, puis gagne sa chambre avec John Henry, Frankie traîne (la locution

⁵²⁹ *Frankie Addams*, p. 7 ; *The Member*, p. 461.

⁵³⁰ *Idem*.

verbale « *hang around* », que l'on trouvait à l'ouverture, refait surface) de *presque lieu* en *presque lieu* — seuil de la cuisine, seuil de la porte d'entrée, bords de la treille du jardin sous laquelle elle ne peut plus aller jouer car elle est devenue trop grande cet été-là, porche de la maison et à nouveau seuil de la cuisine — sans jamais s'installer nulle part. Ainsi fracturée et « piétinante », sa progression dans l'espace est particulièrement inefficace. Tout se passe comme si les espaces liminaires — qui surgissent au moment où Frankie se déplace, se met debout — étaient là pour faire écran au déploiement du récit, c'est-à-dire à son avancée à la rencontre de l'étape suivante, et à la croissance du personnage, son érection et à sa sortie des espaces clos à la rencontre du monde extérieur. Le piétinement au seuil, qui n'a pour l'instant d'autre alternative que le confinement de Frankie dans la cuisine ou dans sa chambre, empêche le déploiement d'advenir — au sens du verbe latin « *advenire* » qui signifie pour une personne « parvenir à un lieu », mais aussi, pour un événement, « survenir, se produire ». La récurrence de ces espaces liminaires met en scène la retenue du récit, son suspens, sa crispation face au mouvement de « *happening* » :

'It so very queer,' she said. 'The way it all just happened'
'Happened ? Happened ?' said Berenice.
John Henry listened and watch [Frankie and Berenice] quietly.
'I have never been so puzzled.'
'But puzzled about what ?'
'The whole thing,' Frankie said.
And Berenice remarked : 'I believe the sun has fried your brains.
'Me too', John Henry whispered⁵³¹.

— C'est vraiment trop bizarre, dit-elle. La façon dont s'est arrivé.
 — Arrivé ? Arrivé ? dit Bérénice.
 John Henry les observait et écoutait [Frankie et Bérénice] calmement.
 — Je ne sais plus où j'en suis. À ce point, c'est la première fois.
 — Où tu en es à cause de quoi ?
 — De tout ça.
 — Le soleil, dit Bérénice, je crois qu'il t'a fait bouillir la cervelle.
 — Moi aussi, murmura John Henry⁵³².

Cette angoisse, propre à Frankie et à son âge, que ne comprennent ni l'adulte ni l'enfant, qui est celle de perdre ses repères — il est intéressant que Jacques Tournier traduise le terme « *puzzled* », très vague, par l'idée de perdre le fil —, constitue le personnage dès le début — cet extrait fait partie de l'*incipit*, c'est la première fois que l'on entend parler Frankie — et contribue à le déséquilibrer, à lui refuser une place stable au cœur du récit. La

⁵³¹ *The Member*, p. 461.

⁵³² *Frankie Addams*, p. 8.

scénographie de l'indécidable, qui a cours dans tout le roman et qui consiste à représenter Frankie hésitante sur un seuil chaque fois qu'elle n'est pas assise dans un lieu clos, participe selon nous de cette impression d'inconfort qui se dégage dès les premières lignes. L'adolescence est ainsi vue comme un temps du déséquilibre prolongé, suspendu.

Silhouette chancelante et stature mal assurée : cette description de l'adolescente est typique de l'écriture de l'adolescence chez Carson McCullers. Dans son premier roman, *The Heart is a Lonely Hunter*, c'est déjà par cette posture de déséquilibre caractéristique que Carson McCullers faisait entrer en récit Mick Kelly en une scène beaucoup plus ramassée :

Biff sensed that someone was standing in the entrance and he raised his eyes quickly. A gangling, towheaded youngster, a girl of about twelve, stood looking in the doorway. She was dressed in khaki shorts, a blue shirt, and tennis shoes — so that at first glance she was like a very young boy. Biff pushed aside the paper when he saw her, and smiled when she came up to him.

'Hello Mick. Been to the Girl Scouts?'

'No, she said. I don't belong to them.'

[...]

[Biff] had never seen her come into the place with anyone her own age. Several years ago she had always tagged behind her older brother. The Kellys were a good-sized family in numbers. Later she would come in pulling a couple of snotty babies in a wagon. But if she wasn't nursing or trying to keep up with the bigger ones, she was by herself. Now the kid stood there seeming not to be able to make up her mind what she wanted. She kept pushing back her damp, whitish hair with the palm of her hand.

'I'd like a pack of cigarettes, please. The cheapest kind.'

[...]

Calmly Biff picked up the money and rang it into the till. Mick looked as though she wanted to hang around awhile. [...]

Mick shifted her weight from one foot to the other and fitted the package of cigarettes into the pocket of her shorts.

[...]

Mick walked toward the door [...].

Biff unrolled his shirt-sleeve and then folded them up carefully again. He did not take his eyes away from Mick as she left the restaurant. And even after she had been gone several minutes he still fumbled with his shirt-sleeves and stared at the empty doorway⁵³³.

Biff perçut une présence à l'entrée et leva rapidement les yeux. Une jeune adolescente dégingandée d'une douzaine d'années, aux cheveux filasse, se tenait sur le seuil. Elle était vêtue d'un short kaki, d'une chemise bleue, et chaussée de tennis — à première vue, elle avait l'air d'un très jeune garçon. Biff écarta le journal lorsqu'il l'aperçut, et sourit quand elle vint vers lui.

« Bonsoir, Mick. T'étais aux scouts ?

— Non, répondit-elle. J'en fais pas partie. »

[...]

Il ne l'avait jamais vue entrer avec un enfant de son âge. Quelques années plus tôt, elle arrivait toujours dans le sillage de son frère. Les Kelly étaient une famille nombreuse. Plus tard, elle était venue en tirant une paire de bébés morveux dans un chariot. Mais lorsqu'elle ne faisait pas la nounou ou qu'elle n'essayait pas de s'accrocher aux plus âgés, elle était seule. *À présent,*

⁵³³ *The Heart*, pp. 16-17. Nous soulignons.

la gamine restait immobile, apparemment incapable de se décider. Elle ne cessait de lisser ses cheveux humides, presque blancs, de la paume de la main.

« Je voudrais un paquet de cigarettes, s'il vous plaît. Les moins chères. »

[...]

Mick semblait avoir envie de *rester un moment* dans les parages. [...]

Mick se balançait d'un pied sur l'autre ; elle enfonça le paquet de cigarettes dans la poche de son short.

[...]

Mick se dirigea vers la porte [...].

Biff déroula ses manches de chemise avant de les retrousser soigneusement de nouveau.

Il ne quitta pas Mick des yeux lorsqu'elle sortit du restaurant. Et, plusieurs minutes après son départ, il tripotait toujours ses manches de chemise en contemplant le seuil désert⁵³⁴.

Cette présentation de Mick est plus fournie et moins floutée que celle de Frankie — c'est presque un portrait, très remuant. Elle « échappe » moins, ou, si l'on veut, offre davantage de prise, puisqu'elle est constituée comme une seule scène et non comme un ensemble de fragments. Néanmoins, les éléments qui engendreront, dans l'étrange *incipit* de *The Member* et dans la présentation désordonnée de Frankie, l'impression d'un déséquilibre, y sont déjà en germe⁵³⁵. Rapide et peu détaillé le portrait physique constitue, avec le nom et l'âge, les seuls éléments de stabilité. Tout le reste fait signe vers l'indécidable, comme ce lieu si particulier que l'on retrouve à l'identique — « doorway » —, et cette manière étrange d'investir l'espace en y « traînant » (« *hang around* ») et en y oscillant (« *shifted her weight from one foot to the other* »). Une sensation d'inconfort s'est glissée aussi sous l'écriture, qui n'est pas encore au point de déstructuration qu'elle atteindra dans *The Member*, mais qui se refuse déjà aux efforts de mise en forme, et de cadrage.

D'abord, Mick surgit de nulle part dans ce passage. En un regard, elle apparaît sur le seuil et en autre, à la fin de l'extrait, elle a disparu. Cette apparition est d'autant plus surprenante qu'elle vient momentanément déséquilibrer la structure du roman et les logiques de récit, déjà rôdées. *The Heart*, on le rappelle, compte trois parties, chacune d'elle découpée en plusieurs sections, chaque section faisant entendre la voix de l'un des cinq personnages — Biff Brannon, Mick Kelly, Jake Blount, Benedict Copeland et John Singer — qui composent l'histoire. En faisant irruption au coin de son œil et sur le seuil de son café, Mick fait aussi irruption dans la section de texte réservée à Biff Brannon. Pour ouvrir là, à un

⁵³⁴ *Le Cœur*, pp. 35-37. Nous soulignons. L'autre traduction du roman, celle de Marie-Madeleine Fayet, emploie aussi le terme de « seuil » mais fait le choix de formules qui semblent résoudre l'indécidable et résorber une part de l'inconfort. Ainsi, elle écrit « Maintenant, elle semblait incapable de formuler sa demande » (p. 32) ; « Mick avait l'air de vouloir s'attarder » (p. 33) ; et « Mick reposa son poids d'un pied sur l'autre » (p. 33).

⁵³⁵ C'est volontairement que l'on suggère ici l'idée de la germination pour penser l'évolution entre Mick et Frankie. On verra dans le chapitre suivant combien elle est problématique, chez Carson McCullers mais également dans tout le corpus.

endroit qui n'est donc pas *l'incipit*, l'adolescence de Mick, le récit fait un écart, perd son fil, se décentre, trébuche. En choisissant en outre de présenter la jeune fille qui hésite sur le pas de la porte, le récit sursignifie le déséquilibre et le déplacement — comme Frankie, Mick est très préoccupée dans tout le roman par le fait de trouver sa place, et par une hantise de la non-appartenance ; le fait que Mick ne fasse « pas partie » des scouts est la première chose qu'on l'entend dire. Il y a donc, dans ce détail de composition, un premier défaut de mise en forme et de cadrage qui encourage le suspens du moment adolescent : ouvert là où il n'avait pas lieu de l'être, il est attendu qu'il se poursuive ailleurs.

En second lieu, c'est bien sûr la scénographie interne à ce passage qui sert à signifier le déséquilibre et la difficulté de l'adolescente à se positionner dans l'espace. Mick se balance d'avant en arrière à l'entrée du café, piétine à l'intérieur et masque son indécision sous un ensemble de gestes parasites — mille détails sont précisés pour concrétiser l'achat du paquet de cigarettes, Mick scrute l'attitude des clients, elle traîne, fait un brin de conversation — que la longueur de la scène nous a forcé à couper. S'il est évident qu'elle entre dans le café au cours du passage, puisqu'elle en sort à la fin, cette action, qui suppose de *franchir le seuil*, est très largement atténuée dans le passage. Une périphrase discrète « *She came up to him* » ; « Mick vint vers lui » est là pour le signaler, mais le texte situe principalement le geste d'entrer dans le champ du passé (« *several years ago* »). S'y oppose, dans le présent, d'une part l'immobilisme de Mick (« *now the kid stood there* »), et d'autre part la permanence, au début et à la fin de l'extrait, de l'image de Mick *sur le seuil*. Ainsi, Biff perçoit la présence de l'adolescente à l'entrée du café avant même qu'elle ne s'y poste et, « plusieurs minutes après son départ », il scrute le seuil vide comme si l'image de Mick y persistait. À propos de cette persistance, il est d'ailleurs à noter que, quand elle adviendra à la place qui est la sienne, c'est-à-dire au début de la section suivante, la présentation de Mick ne s'avérera pas plus évocatrice d'une stabilité dans le rapport à l'espace. Mick fait de nouveau son apparition dans un espace d'entre-deux — « *She messed around the kitchen for a while and then went out on the front porch to read the funnies*⁵³⁶ » ; « elle traîna un moment dans la cuisine, avant d'aller lire les illustrés sous le porche⁵³⁷ » —, puis toute la section la montre dans un état de grande frénésie, qui traîne ses jeunes frères dans toute la ville, se tient en équilibre sur le toit d'une maison en travaux et manque de glisser, se voit chassée de sa chambre par ses sœurs, se cogne à sa mère dans le salon, gêne Portia dans la cuisine, et finit par se réfugier, fébrile,

⁵³⁶ *The Heart*, p. 29.

⁵³⁷ *Le Cœur*, p. 52.

dans les escaliers, sur le palier du second étage — lieu de passage s'il en est — et à y passer l'après-midi en rêvant d'avoir une chambre à elle.

L'image de Mick hésitante sur le seuil, image qui surgit *ex-nihilo*, presque magiquement, dans la section de texte réservée à Biff et qui persiste même après s'être évanouie n'est donc pas hasardeuse, mais constitutive. Elle sera continuée dans tout le roman, rémanente, et impossible à résorber. Comme Frankie, Mick va d'instabilité en instabilité, ne trouvant ni la paix, ni le lieu qui lui octroiera une place définitive : « *Mick tried to think of some good private place where she could go and be by herself [...]. But though she thought about this a long time she knew in the beginning that there was no good place* » ; « Mick se creusa la tête pour trouver un endroit bien secret [...]. Mais elle avait beau réfléchir longuement, elle savait depuis le début que l'endroit idéal n'existait pas⁵³⁸ ». Dès son premier roman, Carson McCullers élabore une scénographie caractéristique pour faire entrer en récit son personnage d'adolescente. Prenant appui sur le *topos* du seuil, cette scénographie met en avant le déséquilibre et l'hésitation et contribue à fragiliser le moment liminaire, moment où le récit est censé prendre son élan et s'atteler à sa propre mise en forme.

Si les œuvres de Carson McCullers sont sans doute celles qui valorisent le plus le déséquilibre dès le début, c'est aussi le cas de la plupart des œuvres dans le corpus. On verra que, selon d'autres procédés que l'exploitation du motif du seuil, la plupart de nos textes donnent à voir une entrée en récit et en adolescence assimilable à une déstabilisation et à une fracturation. Dans le premier chapitre de *La disubbidienza* par exemple, les roulements furieux du train qui remuent Luca et exacerbent ses crises de colère, sont évocateurs d'un inconfort et d'une instabilité tels qu'ils inspirent à l'adolescent l'envie d'ouvrir la porte du train et de se jeter à bas. D'autres au contraire commencent par un moment de stabilité avant de marquer une rupture et une déstabilisation.

A.1.2. L'impossible bascule dans l'âge adulte

Au lieu de lire l'*excipit* comme un point de bascule dans l'âge adulte, et de chercher où se situe le personnage par rapport à cet horizon on se proposera de lire deux *excipit* dans

⁵³⁸ *The Heart*, p. 47; *Le cœur*, pp. 72-73. C'est alors qu'elle passe l'après-midi dans la cage d'escalier de la maison que Mick se tient à elle-même ces propos. Elle fait indirectement le constat que la cage d'escalier est sans doute ce qu'elle a de mieux comme endroit où demeurer.

lesquels le personnage, qui se tient sur un seuil, met en doute la possibilité de ce basculement symbolique. Comme l'*incipit*, l'*excipit* est alors ouvert en raison de ce doute.

Lorsqu'on la retrouve à l'autre bout du récit, dans l'*excipit*, la scène au seuil est une invitation au suspens, contre-intuitive en ce point précis du cheminement narratif qui devrait tendre à la stabilisation. Deux textes en particulier — *Le Diable au corps* et *The Bell Jar* — font le choix de donner comme dernière image de leur personnage celle d'une hésitation sur le pas d'une porte. Ainsi scénographiée, l'ultime posture de l'adolescent est hautement significative d'une retenue face au moment de conclure le récit, mais aussi de passer à l'âge adulte ; derrière la porte loge une possibilité d'accès à la maturité, une perspective d'avenir dont on ne verra rien. La fin ouverte est un procédé auquel le récit du XX^e siècle a largement recouru dans sa quête pour bouleverser le schéma linéaire dominant le mode narratif⁵³⁹ ; la narration de l'adolescence, telle que la mène notre corpus, se prête tout particulièrement à explorer cette intention de discontinuer du récit. Outre les deux textes que l'on analysera ici, on verra plus tard dans cette partie que la physionomie des *excipit* est systématiquement de nature ouverte dans le corpus, et jamais conçue comme arrêtée. Le motif du seuil en particulier permet de tenir à distance une forme définitive de la maturité et de rendre problématique l'idée d'un passage net et ponctuel à l'âge adulte comme élément de clausule.

En 1939, Sartre achève sa nouvelle « L'enfance d'un chef », dernière de son recueil *Le mur*, par ces mots :

Et voilà que Lucien, justement, c'était ça : un énorme bouquet de responsabilités et de droits. Il avait longtemps cru qu'il existait par hasard, à la dérive : mais c'était faute d'avoir assez réfléchi. Bien avant sa naissance, sa place était marquée au soleil, à Férolles. Déjà — bien avant, même, le mariage de son père — on l'*attendait* ; s'il était venu au monde, c'était pour occuper une place : « J'existe, pensa-t-il, parce que j'ai le droit d'exister. » Et, pour la première fois, peut-être, il eut une vision fulgurante et glorieuse de son destin. Il serait reçu à Centrale, tôt ou tard (ça n'avait d'ailleurs aucune importance). Alors, il laisserait tomber Maud [...] ; il irait habiter à Férolles. Quelque part en France, il y avait une jeune fille claire dans le genre de Pierrette, une provinciale aux yeux de fleur, qui se gardait chaste pour lui [...]. Il l'épouserait, elle serait *sa* femme, le plus tendre de ses droits. [...] Il se dit aussi qu'il aurait beaucoup d'enfants ; puis il pensa à l'œuvre de son père ; il était impatient de la continuer et il se demanda si M. Fleurier n'allait pas mourir bientôt.

Une horloge sonna midi ; Lucien se leva. La métamorphose était achevée : dans ce café, une heure plus tôt, un adolescent gracieux et incertain était entré ; c'était un homme qui en sortait, un chef parmi les Français. Lucien fit quelques pas dans la glorieuse lumière d'un matin de France. Au coin de la rue des Écoles et du boulevard Saint-Michel, il s'approcha d'une papeterie et se mira dans la glace : il aurait voulu retrouver sur son visage l'air imperméable

⁵³⁹ Dans son essai *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX^e siècle*, Paris, José Corti et Université de Paris Diderot, 2018, Dominique Rabaté s'intéresse à cette question de la fin problématique comme à une trace significative de l'impossible récit du XX^e siècle.

qu'il admirait sur celui de Lemordant. Mais la glace ne lui renvoya qu'une jolie petite figure butée, qui n'était pas encore assez terrible : « Je vais laisser pousser ma moustache », décida-t-il⁵⁴⁰.

Des pensées aux paroles en passant par le choix minutieux des gestes et les arrangements de décor, tout, dans la mise en scène de ce passage et notamment dans l'écriture de la sortie du café, est évocateur d'une montée en puissance. Ce mouvement ascendant, au moment de l'*excipit* où serait plutôt attendu un *decrecendo* vers une conclusion, mime la « métamorphose » de Lucien — sa vigoureuse et fulgurante éclosion en homme — et dessine la trajectoire qui l'attend, une ascension glorieuse et soigneusement balisée jusqu'à la place de « chef ». Sartre n'exploite pas précisément le motif du seuil dans ce passage, mais il présente néanmoins le passage à l'âge d'homme comme un procédé ponctuel, aussi simple et rapide que le franchissement de la porte d'un café : Lucien entre adolescent à *La Source* et, le temps de boire un pernod et de mûrir sa transformation, il en sort homme, résolu et conquérant, quand sonne midi. Le mouvement vers l'extérieur, qui clôt le récit, est très justement mimétique de cette germination ; le choix d'une fin ouverte, ici, est un appel du pied à la suite, puisque tous les éléments qui doivent en préparer l'avènement serein sont désormais en place. L'âge adulte est encore à venir et à développer, mais ses berges ont déjà été atteintes — comme en témoigne la valeur accomplie de la forme verbale « La métamorphose était achevée » —, et, en en préparant le plein avènement, le récit se conclut par un adieu à l'adolescence. C'est la soudaine capacité de Lucien à agréger sa personne en un tout, [« Et voilà que Lucien, justement, *c'était ça* »] et à prendre pleinement conscience de son existence [« “ J'existe, pensa-t-il, parce que j'ai le droit d'exister ” »] qui le fait basculer du côté de la maturité. La métamorphose, de l'ordre de l'illumination philosophique, est immédiatement efficace et entière. Le *devenir-homme* est d'ores et déjà achevé par la puissance de l'épiphanie qui frappe le personnage, le reste de sa mise en place ne tient que du détail — renvoyée tout à la fin, cette risible future moustache montre la place que tient par exemple la métamorphose physique dans le passage à l'âge adulte ; une place de bonne dernière —, il ne reste au personnage qu'à se lancer d'un bon pas sur la route toute tracée, une fois franchi allègrement le seuil du café. Dans les deux textes qui nous intéressent, le motif du seuil et le procédé de la fin ouverte servent, inversement à la dynamique du récit sartrien, à retenir le personnage en-deçà du devenir homme, ou femme. Là où Sartre montre un déploiement de puissance qui ne demande qu'à se poursuivre ultérieurement, nos textes

⁵⁴⁰ Jean-Paul Sartre, *Le Mur* (1939), Gallimard, « Le livre de poche », 1972, pp. 243-245.

illustrent au contraire une entrave au déploiement. L'apothéose sartrienne, disparue, témoigne d'un refus de métamorphoser le moment adolescent en âge adulte.

En premier lieu, ce sont les détails de la scénographie qui manifestent l'entrave. Dans le texte de Sartre, la mise en scène du personnage adolescent est évocatrice d'en-avant, *via* notamment ses déplacements dans l'espace et les précisions sur sa démarche. D'autre part, le mouvement sur lequel se focalise cette fin de récit est, comme on l'a dit, un mouvement de *sortie* du café. Non seulement la scénographie symbolise une aisance dans le franchissement, mais l'acte, sursignifiant puisqu'il est mené de bout en bout, est même mimétique d'un affranchissement — d'une sortie définitive de l'espace de l'adolescence. On retrouvera, dans un texte tardif de François Mauriac, cette idée que le franchissement d'un seuil peut avoir tout d'un acte définitif⁵⁴¹. À l'inverse, dans nos textes, le personnage est statique, entravé dans ses mouvements par son appréhension face à la situation. Ainsi, l'adolescent de Radiguet, venu se poster sur le pas de la porte entr'ouverte pour espionner Jacques, tient cette position inconfortable jusqu'à ce que le récit s'achève. Esther quant à elle est assise, anxieuse, dans ce qui fait office d'antichambre à son avenir : elle attend, dans la bibliothèque de l'hôpital psychiatrique, devant la porte fermée derrière laquelle délibèrent les médecins, de savoir si elle aura ou non le droit de quitter l'établissement. L'un comme l'autre, les deux extraits sont situés bien en amont du moment que Sartre choisit pour clore son récit : le personnage n'est pas près de se diriger vers la sortie, puisqu'il n'est encore entré nulle part — Esther pénètre *in extremis* dans la pièce devant laquelle elle attendait, alors que le livre se referme. Le seuil est, en soi, le dernier espace qu'occupe durablement l'adolescent dans le récit.

L'autre raison pour laquelle les deux extraits semblent entravés, comme si le personnage était empêché d'éclorre et le récit de cheminer vers sa conclusion, tient à la valeur négative que, l'un comme l'autre, ils attribuent au fait de grandir — et donc de franchir le seuil pour se retrouver de l'autre côté — et à l'image de la maturité. Loin d'être une forme d'apothéose, l'âge adulte est soit un spectacle navrant, soit une mascarade. Dans les deux cas, le personnage est réfractaire et y demeure aussi extérieur en pensées que par la retenue

⁵⁴¹ « [...] j'étais sorti de la librairie, j'en étais sorti absolument. Ce pourquoi j'y étais entré un jour achevait de s'accomplir », il s'agit d'un passage extrait du dernier roman de François Mauriac, *Un adolescent d'autrefois*, paru en 1969. Alain, le personnage principal, vient de franchir le seuil d'une librairie, et voit cet acte comme ayant une valeur symbolique de sortie définitive de son enfance, mais également de son adolescence. François Mauriac, *Un adolescent d'autrefois* (1969), Paris, Flammarion, GF, 1982, pp. 154-155

qu'évoque son positionnement dans l'espace. Tout au long du roman de Radiguet, le personnage de Jacques — le mari de Marthe, parti au front, et qu'elle trompe avec le narrateur — est dans un angle mort du récit, on ne le voit jamais. La crainte de le voir rentrer plus tôt que prévu en permission et la joie perverse qu'éprouve le narrateur à se moquer de sa faiblesse sont les seules manières, biaisées, par lesquelles il fait des apparitions dans le texte. À la fin du roman, après la mort de Marthe en couches, Jacques apparaît pour la première fois. Derrière la porte à moitié fermée, le narrateur l'observe, ainsi que le nouveau-né qu'il tient dans les bras.

La seule fois que j'aperçus Jacques, ce fut quelques mois après. [...] Je voulus voir l'homme auquel Marthe avait accordé sa main.

Retenant mon souffle et marchant sur la pointe des pieds, je me dirigeais vers la porte entrouverte. J'arrivais juste pour entendre :

— Ma femme est morte en l'appelant. Pauvre petit ! N'est-ce pas ma seule raison de vivre ?

En voyant ce veuf si digne et dominant son désespoir, je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses. Ne venais-je pas d'apprendre que Marthe était morte en m'appelant et que mon fils aurait une existence raisonnable⁵⁴² ?

On voit nettement ici comment la scénographie du passage sert à évoquer une séparation — en tous les cas une non-coïncidence — entre un personnage qui se tient sur la berge de l'âge adulte, Jacques, et un autre, le narrateur, qui se tient à son seuil, encore en adolescence. Les rôles sont *a priori* soigneusement établis : Jacques est l'adulte, celui que des rites de passage sociaux comme le mariage et la paternité ont consacré comme tel, et fait basculer du côté de l'âge d'homme — « Je voulus voir *l'homme* » — ; le narrateur quant à lui, qui vit chez ses parents et qui va au lycée, est encore un adolescent. Pourtant, le renversement de ces rôles et la transition du narrateur du côté de l'adulte serait chose aisée, et ce passage le sous-entend. La naïveté de Jacques, son rôle de dupe jusqu'au bout, font de lui un personnage dont le héros s'est joué comme d'un enfant, par son attitude de petit tyran et sa fonction de demiurge — il est le narrateur, le maître du récit, et il mène Marthe à la baguette, décidant de tout dans sa vie. C'est d'ailleurs lui le père de cet enfant, et le seul amant véritable de la jeune fille. En germe depuis le début, la consécration de la maturité du héros adolescent, particulièrement précoce, serait légitimement attendue en cet endroit du récit qu'est l'*excipit*. Le narrateur note de lui-même cette attraction irréprouvable du texte vers la conclusion, vers la mise en forme définitive, cet « ordre » qui, presque magiquement, « se met de lui-même autour des choses ». Mais l'apothéose attendue n'advient pas, d'une part

⁵⁴² *Le Diable au corps*, p. 639.

parce que les éléments qui y mènent — le mariage, la paternité légitime — ne sont pas réunis pour le personnage adolescent et que seule une maturité dévoyée s'offre à lui, et d'autre part parce que le spectacle qu'il contemple, assez pitoyable, ne l'encourage pas à franchir le seuil. L'avenir projeté au-delà de la scène, au-delà du point d'interrogation, dans le livre à venir, ne l'inclut pas. Éventuellement, il repose sur l'enfant et ce geste est fort, d'un legs à la postérité depuis l'adolescence, en restant *en adolescence*.

Publié en 1963, le roman de Sylvia Plath s'inscrit dans un contexte intellectuel très différent de celui des deux romans français du premier XX^e siècle. Les textes de Sartre et de Radiguet interrogent la tradition du récit de formation *via* le parcours d'un personnage masculin. *The Bell Jar*, quant à lui, questionne la pertinence d'un tel modèle narratif au féminin ; déjà présent, précocement, chez Carson McCullers, ce questionnement gonfle très nettement dans la littérature américaine postérieure aux années 1950, et le roman d'adolescence au féminin en est un très bon observatoire⁵⁴³. Esther Greenwood, l'héroïne adolescente, est hantée par l'impossibilité, pour une femme, de combiner une vie domestique et une carrière professionnelle. En dépit de ces divergences contextuelles, la dernière scène du roman de Sylvia Plath présente des similitudes intéressantes avec celle du roman de Radiguet : elle témoigne d'une poétique partagée de l'âge adolescent qui, au féminin comme au masculin, défait le schéma narratif traditionnel du récit de formation et d'initiation. Comme dans *Le Diable au corps*, le basculement du côté de la maturité, et d'une prétendue mise en ordre du récit, est doublement retenu par une scénographie de l'indécidable et une vision suspicieuse de l'âge adulte. Si la plupart de nos textes se désintéressent très largement de la question du passage à l'âge adulte, cette question a au contraire une place importante dans *The Bell Jar*. Rien ne sera montré de la période adulte, mais elle est constamment anticipée par les questionnements d'Esther sur son identité future, et par sa peur de ne pas être à la hauteur des attentes sociales qui pèsent sur une femme. Le passage d'Esther à l'âge adulte est constamment retardé. C'est le sens de la dépression nerveuse qui s'empare d'elle très tôt, et qui occupe l'essentiel du roman. Comme pour Luca dans *La disubbiendenza*, la

⁵⁴³ Sur cette question, nous renvoyons à la préface de Sarah Gleeson-White « *Carson McCullers and the grotesque* », dans son ouvrage *Strange Bodies*, ainsi qu'à l'article de Caroline J. Smith, « 'The feeding of young women' : Sylvia Plath's *The Bell Jar*, *Mademoiselle Magazine*, and the Domestic Ideal, in *College Literature*, vol. 37, n° 4, 2010), pp. 1-22. [En ligne] https://www.jstor.org/stable/27917762?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents, consulté le 03 Mars 2017.

maladie est une manière de retarder le basculement dans l'âge adulte⁵⁴⁴. Dans la dernière scène du roman, alors qu'Esther, guérie, s'apprête à sortir de l'hôpital, le basculement semble désormais irrémédiable, tout le récit est tendu vers cet accomplissement. Le moment de l'*excipit*, pourtant, retient cet accomplissement dans le champ de l'indécidable.

The doctors were having their weekly board meeting — old business, new business, admissions, dismissals and interviews. Leafing blindly through a tatty National Geographic in the asylum library, I waited my turn.

[...]

'Don't be scared,' Doctor Nolan had said. 'I'll be there, and the rest of the doctors you know, and some visitors, and Doctor Vining, the head of all the doctors, will ask you a few questions, and then you can go.'

But in spite of Doctor Nolan's reassurances, I was scared to death.

I had hoped, at my departure, I would feel sure and knowledgeable about everything that lay ahead — after all, I had been 'analyzed'. Instead, all I could see were question marks.

I kept shooting impatient glances at the closed board-room door. My stocking seams were straight, my black shoes cracked, but polished, and my red wool suit flamboyant as my plans. Something old, something new...

But I wasn't getting married. There ought, I thought, to be a ritual for being born twice — patched, retreaded and approved for the road. I was trying to think of an appropriate one when Doctor Nolan appeared from nowhere and touched me on the shoulder.

'All right, Esther.'

I rose and followed her to the open door.

Pausing, for a brief breath, on the threshold, [...].

The eyes and the faces all turned themselves towards me, and guiding myself by them, as by a magical thread, I stepped into the room⁵⁴⁵.

Les docteurs tenaient leur conseil hebdomadaire — vieilles affaires, nouvelles affaires, admissions, libérations, entretiens, etc. Je feuilletais un vieux numéro du *National Geographic* en attendant mon tour dans la bibliothèque de l'asile.

[...]

« N'aie pas peur, m'avait dit le docteur Nolan. Je serai là, tu connais les autres docteurs, il y aura quelques visiteurs et le docteur Vinning, le chef des docteurs, te posera quelques questions, après tu pourras t'en aller. »

Mais malgré les encouragements du docteur Nolan, j'avais une peur bleue.

J'espérais qu'à mon départ je serai pleine d'assurance et de projets d'avenir — après tout, on m'avait « analysée ». Mais au lieu de tout ça, je ne voyais que des points d'interrogation.

Je jetais sans cesse des coups d'œil impatients vers la porte fermée de la salle de réunion. Les coutures de mes bas étaient bien droites, mes chaussures craquelées mais cirées et mon tailleur de laine rouge aussi flamboyant que mes espérances. Quelque chose d'ancien, quelque chose de neuf...

Mais je n'allais pas me marier. Il devrait y avoir, je pensais, un rite pour la « renaissance », raccommodée, réchappée et bonne pour la route, j'essayais d'en imaginer un quand le docteur Nolan est apparu venant de nulle part et m'a touché l'épaule.

« Allons-y Esther... »

⁵⁴⁴ Nous n'avons trouvé trace d'aucun rapport de fait entre Alberto Moravia et Sylvia Plath et donc d'aucune probable inspiration entre l'un et l'autre auteur. Publiés à une vingtaine d'années de distance, leur roman respectif présente pourtant de très nombreux points communs, nous y reviendrons. Cette gémellité, qui n'est probablement que le fait du hasard, témoigne étonnement de la grande cohérence du corpus et d'une poétique de l'adolescence propre à ce siècle. On revient plus tard, et plus longuement, sur cette importance de la maladie dans le corpus.

⁵⁴⁵ *The Bell Jar*, op. cit., pp. 256-257.

Je me suis levée et je l'ai suivie jusqu'à la porte ouverte. Je me suis arrêtée pour prendre une dernière gorgée d'air sur le pas de la porte [...].

Tous les visages, tous les yeux se sont alors tournés vers moi et me guidant sur eux comme sur un fil magique, je suis entrée dans la pièce⁵⁴⁶.

Dans ses moindres détails et à chacune des étapes que marquent, avec une grande régularité, les changements de paragraphe, ce fragment conclusif fait paradoxalement état d'une impossible conclusion, d'un effort vain de mise en forme. Il équivaut à une parodie de rite initiatique : alors que tout semble tendre vers un moment décisif où le passage d'Esther à l'âge adulte sera consacré en une cérémonie solennelle — l'adolescente attend son tour, elle est en costume, elle attend d'être mise à l'épreuve par des aînés —, le récit s'y dérobe progressivement. L'ordre, qui se mettait magiquement en place de lui-même autour des choses dans *Le Diable au corps*, fait au contraire l'objet de labeur dans cet extrait. Dans sa progression oscillante, le texte cherche en tout l'indice d'une conclusion digne de ce nom, le tracé de lignes de démarcation, d'un balisage qui structurerait, en le propulsant vers l'avant, le moment d'indécidable qu'Esther est en train de vivre. L'effort d'ascendance est chaque fois manqué, l'en-avant effondré par un recul et une stagnation : ainsi, à la joie de la guérison et de la sortie proche succèdent les interrogations sur l'avenir ; à la ligne bien droite des bas et au tailleur flamboyant s'opposent les chaussures craquelées ; aux espérances d'Esther s'oppose l'absence de rite pour les consacrer, et ainsi de suite... Ainsi entravé, le dernier moment de l'adolescence d'Esther ne se déloge pas de l'enclave dans laquelle cette scène au seuil le maintient. Aucune espèce de consécration pleine et entière n'advient, ni pour saluer les réussites accomplies, ni pour accueillir l'avenir. Ce moment n'est ni un moment qui célèbre la guérison, ni un moment de hâte quant à ce qui doit suivre. En fait, il s'agit d'une consécration manquée. Esther déplore qu'il n'existe pas de rite qui consacrerait simplement le fait d'être « bonne pour la route », bonne pour continuer et non prête à conclure. Le fait qu'elle ne s'apprête pas pour un mariage rend caduque tout l'acte qui va suivre, de franchissement du seuil, pourtant un acte positif et puissant, mais qu'elle a en amont vidé de toute potentialité de préparer l'avenir. Si c'est l'âge adulte qui attend Esther, derrière la porte, parmi les médecins, elle a elle-même, par anticipation, vidé cet acte de tout son symbolisme en soulignant amèrement que seul le mariage pouvait être un marquage incontestable d'entrée dans la maturité. Elle avait déjà constaté, d'ailleurs, quelle déception peuvent apporter les moments décisifs et les expériences initiatiques, comme celle de la première expérience

⁵⁴⁶ *La cloche de détresse*, op. cit., pp. 266-267.

sexuelle [« *I thought a spectacular change would come over me the day I crossed the boundary line* » ; « Je pensais que des changements spectaculaires allaient se produire le jour où je franchirais la barrière⁵⁴⁷ »], qui lui procure une vive douleur et lui vaut, après une spectaculaire hémorragie, de passer la nuit aux urgences. Tout le roman consiste en fait, non à franchir des seuils les uns après les autres, mais à dire ce que le fait de les avoir franchis a de décevant, et de non régénérateur.

Le motif du seuil, en particulier lorsqu'il est placé à cet endroit décisif du récit, laisse l'action en suspens et tient ouvert le temps de l'adolescence au lieu de le clore par une image arrêtée, faisant frontière, comme celle du mariage. L'incertitude finale fait écho à l'inconfort du début, le laissant irrésolu. Le refus de transfigurer et de stabiliser l'adolescence par le passage à l'âge adulte est une manière de ne pas en proposer une représentation figée, déterministe, et de la valoriser pour elle seule.

A.2. Une scène charnière ? Les espaces liminaires, écrans et demeures

Employée à l'endroit de l'*incipit* et de l'*excipit* comme une façon de déséquilibrer les appuis du récit et d'en fragiliser le cadre, laissé ouvert et poreux, la scénographie de la liminarité est aussi un outil au service de la mise en forme interne du récit. Il est très fréquent que le personnage adolescent, au cours de ses déplacements, ait à traverser des espaces d'entre-deux. Il est tout aussi fréquent qu'il y reste bien plus longtemps que prévu. Le corpus décline à l'envie ces espaces — pas d'une porte, perron, hall, *lobby*, ascenseur, cage d'escalier, salle d'attente — et il vaudrait la peine, en une étude dédiée, d'en proposer une typologie détaillée. En croisant entre elles plusieurs des scènes du corpus qui font appel aux espaces transitoires, on remarque que les textes leur attribuent un sens commun : celui de la retenue. Ces « scènes-entre » font écran à une action sur le point d'advenir, notamment une action que l'adolescent craint, qu'il désire, ou les deux. *Dans* l'espace transitoire — paradoxalement devenu habitable puisque l'adolescent y stagne —, la temporalité et le rythme du récit sont discontinués, ralentis ou contrariés, l'action imminente est figée en un moment de suspens, et le passage à l'action suivante différé. Il arrive même que le

⁵⁴⁷ *The Bell Jar*, op. cit., p. 86 ; *La cloche de détresse*, op. cit., p. 95.

stationnement prolongé de l'adolescent et son impossibilité à sortir de l'espace-entre, fassent définitivement échouer l'action. Cette poétique de la liminarité invite à questionner la notion de « charnière ». Les scènes au seuil interviennent soit à des moments décisifs dans le parcours du personnage, soit à des endroits de jointure de la structure du récit, par exemple un passage du jour à la nuit, ou d'une pièce à une autre. Or, l'indécision de l'adolescent retarde le moment de la césure et son statisme va à l'encontre de l'idée du basculement propre aux instants charnière — comme c'est le cas dans la conception bakhtinienne où le chronotope du seuil est synonyme de la crise, et du moment décisif.

On voit bien ici comment une telle poétique de la liminarité invite à questionner ce que Nicole Seymour appelle, dans son article plusieurs fois cité, une « narration développementaliste⁵⁴⁸ » de l'adolescence, on pourrait dire aussi une représentation dynamisante de cet âge. Le personnage suspendu sur le seuil pousse à voir ce que le transitoire peut avoir de durable et il s'agit là d'une esthétique partagée par plusieurs récits d'adolescence du XX^e siècle. De l'un à l'autre circule cette image, étrange et parlante à la fois, d'un espace-entre devenu demeure du personnage. Paul et les enfants terribles de Cocteau choisissent pour nouvelle chambre une galerie, pièce aveugle de la maison immense, qui semble « une de ces extraordinaires fautes de calcul d'un architecte découvrant trop tard l'oubli de la cuisine ou de l'escalier », « impossible à situer », « île déserte entourée de linoléum », demeure « faite pour l'enfance anxieuse lorsqu'elle n'ose traverser certains couloirs⁵⁴⁹ ». Dans *The Bell Jar*, Esther, de retour de New York pour passer l'été chez elle, s'installe dans « le passage couvert à l'abri du vent entre la maison et le garage » [« *the screened breezeway between the house and the garage*⁵⁵⁰ »], et y entreprend d'écrire un roman. On a déjà parlé de Mick, pour qui la cage d'escalier est une chambre, et on verra d'autres de ces demeures instables dans le corpus.

On se rappelle du « *gap* », dont nous parlions en introduction pour désigner cette page blanche laissée par la romancière Fanny Fern à la place du moment adolescent de son héroïne, Rose, entre 11 et 17 ans. Dans nos textes, l'espace de creux est un espace à investir, dans lequel loger.

⁵⁴⁸ Nicole Seymour, « *Somatic Syntax* », *art. cit.*

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 90 ; 92 et 89.

⁵⁵⁰ *La cloche de détresse*, *op. cit.*, p. 134 ; *The Bell Jar*, *op. cit.*, p. 127.

A.2.1. « Lobby », « hall » : effacer la nuit ou l'impossible transition dans The Catcher in the Rye

Dans *The Catcher in the Rye*, Holden vit en sursis le temps de sa fugue, tant il cavale dans le tout New York à bout de souffle et sur un tempo éreintant — nous y reviendrons. Bien que cette fugue ne dure que trois jours, elle en semble le double, voire le triple. L'une des raisons qui expliquent cette impression de longueur est le fait que les journées ne soient pas coupées, et qu'elles se chevauchent, comme un seul jour sans fin, sans moment de répit. Le récit ne donne jamais à voir la nuit comme un moment où Holden dort. Autant que le jour, elle voit l'adolescent s'agiter en tous sens. De cette absence de coupure découle l'impression d'une continuité que rien ne peut rompre. Le temps n'est pas discontinué, il n'est structuré par aucun repère, et le lecteur comme le personnage perd la notion de son passage. Paradoxalement, la nuit, qui devrait faire office de charnière et servir à joindre entre eux, en les renouvelant, les trois jours, sert au contraire à en diluer les frontières et à les fondre l'un dans l'autre. Chaque fois qu'approche l'heure de dormir — et la logique voudrait que l'adolescent, épuisé, s'abandonne à cet aiguillon biologique et accepte cette pause —, le récit mène Holden dans un espace transitoire d'entre-deux — ascenseurs, *lobby*, halls et salles d'attente. Ces espaces cristallisent toute l'agitation du personnage, et leur surgissement a pour effet de retenir, *in extremis*, un mouvement de clôture : fin du jour, fin d'un chapitre, moment de se dire adieu. Comme lieux dont la fonction principale est d'assurer la transition, ils apparaissent pour relancer, infatigablement, l'action vers un ailleurs, la maintenant en haleine pour éviter qu'elle ne tende vers son achèvement, tandis que le souffle manque progressivement au personnage. Le recours à la liminarité a pour effet de maintenir l'intrigue dans un *happening* perpétuel.

Alors qu'Holden vient de s'installer dans sa chambre d'hôtel à New York, et que la nuit tombe, le hall est le premier espace transitoire qui intervient pour éloigner Holden de son lit. Il y demeure un moment [*« I went down in the elevator to the lobby to see what was going on »* ; « j'ai pris l'ascenseur et je suis descendu dans le hall pour voir ce qui se passait⁵⁵¹ »], avant de se décider, au hasard, à entrer dans la « *Lavender Room* », le club miteux de l'hôtel. Le hall vient donc faire la transition entre le moment supposé de dormir — d'éteindre l'action, et de basculer dans un jour nouveau — et une nouvelle action, qui

⁵⁵¹ *The Catcher*, p. 74 ; *L'attrape-cœurs*, p. 88.

prolonge la veillée de l'adolescent. À nouveau quelques pages plus loin, alors que le chapitre est sur le point de se clore, la nécessité de dormir refait surface, vu l'heure tardive. Les filles qu'Holden a rencontrées à la « *Lavender Room* » lui font brutalement remarquer qu'elles vont aller se coucher : « *All of a sudden, when they finished their drink, all three of them stood up on me and said they had to go to bed. [...] I tried to get them to stick around for a while, but they wouldn't* » ; « Subitement, quand elles ont eu vidé leurs verres, toutes les trois se sont agitées et elles ont dit qu'elles allaient au lit. [...] J'ai essayé de les persuader de rester encore un peu mais elles ont refusé⁵⁵² ». Forcé de sortir du lieu, Holden ne prend pas la direction de sa chambre, mais s'installe à nouveau dans le hall de l'hôtel. L'intrigue est alors relancée, à la faveur d'une longue digression analeptique qui occupe pratiquement un chapitre entier. Holden se met à penser à Jane Gallagher, une amie d'enfance dont il est amoureux. L'adolescent se remémore tous les détails de leur rencontre, et les épisodes de leur brève relation. À la fin du chapitre, « *There was hardly anybody in the lobby anymore. [...] and all of a sudden I felt like getting the hell out of the place. It was too depressing. And I wasn't tired or anything. So I went up to my room and put on my coat. [...]. I went down in the elevator again* » ; « le hall était presque vide. [...] et brusquement j'ai eu envie de mettre les voiles. C'était trop déprimant. Et j'étais pas du tout fatigué ni rien. Alors je suis monté dans ma chambre et j'ai enfilé mon manteau. [...]. J'ai pris l'ascenseur pour redescendre⁵⁵³ ». À nouveau, alors que le chapitre est sur le point de s'achever, que tout le monde a quitté les lieux, Holden se secoue avec brusquerie. La soudaineté du mouvement qui le met debout et le renvoie dehors après un passage éclair par l'ascenseur semble là pour lutter contre le mouvement naturel du texte, celui d'un apaisement, d'une redescente vers la fin de la journée, vers le moment de dormir, et la nécessité de clore la journée en même temps que le chapitre. Quand Holden monte dans un taxi pour se rendre chez Ernie's — célèbre bar de New York —, la nuit, déjà bien avancée à ce que le lecteur peut déduire, n'est pourtant pas prête de s'achever et de laisser place au sommeil. Une fois de plus, l'image de l'adolescent dans le hall de l'hôtel viendra faire écran au moment du coucher et donner lieu à de nouveaux rebondissements — rencontre avec une prostituée, bagarre avec le maquereau, etc. Les premières lignes du chapitre 15 — sept chapitres après l'arrivée d'Holden dans sa chambre

⁵⁵² *The Catcher*, p. 81 ; *L'attrape-cœurs*, p. 94. On peut ici remarquer que la traduction française laisse de côté l'expression anglaise « *stand someone up* », qui signifie « faire faux bond à quelqu'un » ou, plus familièrement, « poser un lapin à quelqu'un ». Cette expression, tout à fait perdue en français, est pourtant révélatrice de la crispation d'Holden face aux conclusions, à tout ce qui s'achève et marque la rupture. Elle marque aussi la peur obsessionnelle, que l'on retrouve chez plusieurs adolescents, d'être abandonné.

⁵⁵³ *L'attrape-cœurs*, p. 100.

d'hôtel — évoquent enfin un répit, qui n'en n'est d'ailleurs pas un puisque, outre sa très courte durée, il est déjà achevé au moment où le texte le mentionne ; l'action est déjà sur le point de repartir, la nuit pourrait aussi bien ne pas avoir eu lieu : « *I didn't sleep too long, because I think it was only around ten o'clock when I woke up* » ; « J'ai pas dormi trop longtemps, car lorsque je me suis réveillé je crois bien qu'il était seulement vers les dix heures⁵⁵⁴ ».

La journée qui s'ouvre alors fonctionne exactement sur le même modèle éreintant que la précédente, tenant sans cesse à distance le moment de basculer du jour à la nuit. Un très beau passage, au chapitre 21, illustre cette peur du basculement chez l'adolescent en lien avec une scénographie minutieusement choisie, qui fait intervenir le motif du seuil :

'I have to make a phone call,' I told Phoebe. 'I'll be right back. Don't go to sleep.' I didn't want her to go to sleep while I was in the living room. I knew she wouldn't, but I said it anyway, just to make sure.

While I was walking toward the door, old Phoebe said 'Holden !' and I turned around. She was sitting way up in bed. She looked so pretty. 'I'm taking belching lessons from this girl, Phyllis Margulies,' she said. 'Listen'⁵⁵⁵.

J'ai dit à Phoebe « Faut que je téléphone. Je reviens tout de suite. T'endors pas ». Je voulais pas qu'elle s'endorme pendant que j'étais dans la salle de séjour. Je savais bien qu'elle allait pas s'endormir mais j'ai dit quand même « t'endors pas ». Pour être plus sûr.

Comme je me dirigeais vers la porte, la même Phoebé a dit « Holden ! » et je me suis retourné.

Elle était assise dans son lit. Tellement mignonne et tout. Elle a dit « Cette fille, Phyllis Margulies, elle me donne des leçons de rot. Écoute⁵⁵⁶. »

Alors qu'Holden est sur le pas de la porte, sur le point de quitter la chambre, le cri de Phoebé le fige sur place et transforme le mouvement de déplacement en un moment de stase, le lieu de pivot en un lieu de stationnement : Holden s'arrête, regarde, écoute. La transition redoutée, ce passage du dedans au dehors, du jour à la nuit, d'une action centrale à une action secondaire et parasite, qui vient décentrer l'essentiel, est suspendue à mi-chemin ; l'espace-seuil, devenu non-dynamique en raison de la pause court-circuite le basculement, ou du moins en éteint momentanément l'imminence. De manière générale dans le roman, la présence de Phoebé a pour effet de suspendre l'instant présent en en soulignant toute la puissance, et de figer Holden sur place. Cette question fera l'objet d'un développement plus

⁵⁵⁴ *The Catcher*, p. 114 ; *L'attrape-cœurs*, p. 130.

⁵⁵⁵ *The Catcher*, pp. 186-187.

⁵⁵⁶ *L'attrape-cœurs*, p. 209.

long dans la dernière partie de la thèse. La sérénité que procure à Holden le contact de sa petite sœur vient apaiser le rythme effréné dans lequel était installé le personnage, le détour par chez ses parents est en cela décisif. Quand il en sort, Holden éprouve une grande lassitude et une soudaine envie de dormir. Or à l'inverse de ce mouvement *decrecendo*, les rebondissements se poursuivent et, tissée en une intrigue toujours plus fournie, la progression du récit secoue la torpeur du personnage, maintient l'action en haleine. La folle cavalcade touche à sa fin, mais le récit lutte contre son propre achèvement. Un exemple frappant de cette lutte est la scène chez M. Antolini. Célèbre pour une raison principale — la vision très négative qu'elle donne de la figure de l'adulte —, il nous a semblé intéressant de l'évoquer ici, pour finir, sous un angle tout à fait différent, à savoir comme le dernier passage qui cristallise tout le caractère inachevé du récit. À court d'argent et d'endroit où dormir, Holden, depuis chez ses parents, a contacté son ancien professeur de lettres, M. Antolini, qui accepte de l'héberger pour la nuit. C'est en arrivant chez le couple que s'abat sur lui, comme une avalanche en à peine deux pages, une irrépressible envie de dormir :

« <i>Boy, I felt so damn tired all of a sudden</i> »	« Ouah, je me sentais tout d'un coup terriblement fatigué »
« <i>I was too damn tired</i> »	« J'étais tellement vanné »
« <i>I was so damn sleepy all of a sudden</i> »	« tout d'un coup j'avais tellement sommeil »
« <i>Then, all of a sudden, I yawned</i> »	« Et alors, tout d'un coup, j'ai baillé »
« <i>I could've slept standing up I was so tired</i> ⁵⁵⁷ »	« J'étais si fatigué que j'aurais pu dormir debout ⁵⁵⁸ »

Subitement, Holden ne soutient plus l'heure tardive, les discussions, l'alcool, les cigarettes — en fait tout ce après quoi il a couru pendant tout le roman. Quand enfin il parvient à convaincre M. Antolini, lancé dans la soirée, d'aller se coucher, il est aussitôt contraint de se relever alors qu'il surprend son professeur en train de lui caresser la tête. À nouveau, des gesticulations particulièrement brusques [« *I'll bet I jumped about a thousand feet* » ; « j'ai bondi à mille pieds d'altitude⁵⁵⁹ »] viennent briser l'apaisement qui était sur le

⁵⁵⁷ *The Catcher*, pp. 203, 205.

⁵⁵⁸ *L'attrape-cœur*, pp. 225, 226, 227.

⁵⁵⁹ *The Catcher*, p. 207 ; *L'attrape-cœurs*, p. 229.

point de s'installer enfin, à la différence que l'agitation est cette fois-ci imposée de l'extérieur et non recherchée par l'adolescent lui-même. Cédant à la panique, Holden se précipite hors de la maison et s'impatiente dans le hall en attendant l'ascenseur (encore !), tandis que M. Antolini cherche à le retenir. [« *Then he waited in the doorway and all till the goddam elevator came. I never waited so long for an elevator my whole goddam life. I swear ; « Puis il a attendu sur le seuil jusqu'à l'arrivée du foutu ascenseur. De toute ma putain de vie j'ai jamais attendu un ascenseur aussi longtemps. Je vous jure⁵⁶⁰ »*]. La nuit avortée ira de ce moment de piétinement dans le couloir, aux bancs de la salle d'attente, dans la gare de Grand Central, sur lesquels Holden échoue et vole quelques heures de sommeil inconfortable. Successivement, deux lieux qui sont des lieux de transition — le couloir et la salle d'attente — font écran au répit que réclamait Holden, et qui se trouve une fois encore renvoyé à l'avenir.

Écran au sommeil et à l'apaisement, les endroits liminaires sont, dans le roman de Salinger, des sas dans lesquels l'action est infatigablement relancée, des lieux dans lequel Holden s'agite et secoue toute torpeur qui risquerait de l'engourdir. Le récit y fabrique un *happening* perpétuel.

A.2.2. « Flowering », « blooming », le seuil comme barrage à l'éclosion dans *The Member*

À la manière poétique et énigmatique qui caractérise tout le roman, ajoute du mystère et complexifie parfois le sens, Carson McCullers fait appel à la scénographie du seuil, pour dire la retenue, voire même l'avortement, d'une action sur le point d'advenir. Dans *The Member*, les pas de porte, sur lesquels Frankie est montrée en train de stagner, sont des espaces infranchissables qui freinent la progression de l'intrigue comme ils compliquaient, déjà, à l'endroit de l'*incipit*, l'entrée en récit du personnage. Métaphoriquement, c'est aussi l'éclosion du personnage qui est tenue en haleine, suspendue en l'air, réprimée, par ces choix de mise en scène.

Le mariage de Jarvis et Janice est l'horizon d'attente du récit, l'événement qui doit le clôturer en beauté, et au passage donner sens à toute la vie de Frankie. Parachèvement,

⁵⁶⁰ *The Catcher*, p. 208 ; *L'attrape-cœurs*, p. 230.

apothéose, il est peu de dire que l'adolescente l'attend de pied ferme, et tout ce qu'il contient de promesses.

'I wish tomorrow was Sunday instead of Friday. I wish I had already left town.'
'Sunday will come,' said Berenice.

'I doubt it,' said Frankie. 'I've been ready to leave this town so long. I wish I didn't have to come back here after the wedding. I wish I was going somewhere for good. I wish I had a hundred dollars and could just light out and never see this town again.'

'It seems to me you wish for a lot of things,' said Berenice.

'I wish I was somebody else except me'⁵⁶¹.

— Je voudrais que demain ne soit pas vendredi mais dimanche. Je voudrais déjà être partie d'ici.

— Il viendra, ce dimanche, avait dit Bérénice.

— J'en doute. Il y a si longtemps que je veux quitter cette ville. Après le mariage, je voudrais ne pas revenir ici. Je voudrais aller quelque part, et que ce soit pour de bon. Je voudrais avoir cent dollars et pouvoir m'en aller vraiment et ne plus jamais revoir cette ville.

— Les choses que tu voudrais, ça fait beaucoup, à mon avis.

— Je voudrais être n'importe qui excepté moi⁵⁶².

Agglutinées dans les replis de l'anaphore sont tapies des projections qui excèdent largement le mariage, et ne demandent qu'à être déployées. L'envie de l'arrachement, l'envie de la métamorphose identitaire poussent sous les phrases, apparemment simples mais en fait d'une densité sans pareille. Pourtant, on le sait, le mariage n'aura rien d'une apothéose, il sera minuscule et tout ce qu'il charrie de projets d'avenir restera lettre morte. Au lieu de ce déploiement, c'est l'attente et l'épaisseur collante de ce qui demeure éternellement à *venir* qui emplit le récit. Les scènes au seuil, plus nombreuses dans *The Member* que dans n'importe quel autre récit, sont autant de frein à la marche hâtive de Frankie vers le mariage, de moments d'éclosion retenue qui font fleurir, au lieu de l'avancée résolue, une esthétique du suspense et de l'indécidable. Dans le rien, que soufflait le mot déjà évoqué de Georges Dangerfield [« *nothing happens*⁵⁶³ »], dans le piétinement et l'immobilisme, loge toute l'adolescence de Frankie. C'est ce que l'on constate en analysant une scène décisive et centrale du roman.

Il est un seul endroit du livre dans lequel la progression de l'intrigue et la fluidité du récit sont sans faille, il s'agit de la première section de la seconde partie⁵⁶⁴. Ce temps fort du

⁵⁶¹ *The Member*, p. 465.

⁵⁶² *Frankie Addams*, p. 13.

⁵⁶³ Georges Dangerfield, « *An Adolescent's Four Days* », *art. cit.*, p. 32.

⁵⁶⁴ Comme *The Heart*, *The Member* est également découpé en trois parties, elles-mêmes divisées en plusieurs sections.

roman tient *quasi* lieu de fragment autonome tant il diffère du reste — on y reviendra. Tout va magiquement de soi, toute peur est évanouie et, significativement, Frankie franchit allègrement le seuil de nombreux endroits, comme *The Blue Moon (La Lune Bleue)*, le café de la vieille, qu'elle avait toujours craint, comme Mick de pénétrer jusqu'alors⁵⁶⁵. Ailleurs, le récit est majoritairement fait de résistance et d'accrocs, dont a déjà vu plusieurs exemples. Les scènes au seuil sont d'autres heurts, et en plusieurs endroits du roman, elles sont magistrales. Alors que le seuil n'est jamais évoqué dans la première section de la seconde partie — seul est mis en avant l'acte de franchir, et surtout le fait de *pénétrer dans* la pièce ou d'en sortir avec une facilité déconcertante —, partout ailleurs, au contraire, il émerge très nettement puisqu'il n'est pas un lieu de passage, mais un lieu où le personnage s'attarde. Comme c'était le cas pour Mick, le stationnement de Frankie dans des endroits d'entre-deux intervient pour signifier la difficulté de l'adolescente à s'ancrer dans l'espace : elle s'y tient en équilibre, en traînant et en rôdant, mi assise mi-debout, plutôt qu'elle ne s'y dresse solidement. La scène au seuil intervient également pour distendre et ralentir une action sur le point d'advenir. C'est notamment le cas dans la deuxième section de la seconde partie. Très longue par rapport à la première où tout était fluide, cette sous-partie étire interminablement l'après-midi en longueur. Ce ralentissement lasse les personnages et freine la progression de l'action. Alors que Frankie a des tas de choses à faire en vue du mariage et à la suite à sa matinée très productive — le soldat lui a donné rendez-vous dans la soirée, elle doit acheter une robe, prendre un bain, etc. —, elle éprouve de plus en plus de mal à s'y résoudre au fur et à mesure que la journée touche progressivement à sa fin. Tout son dynamisme la quitte, ses doutes innombrables l'assaillent à nouveau et noient l'excitation du mariage. Alors que le repas et l'après-midi s'achèvent, que Frankie se lève pour sortir de chez elle et que le mouvement du texte entame une descente vers sa conclusion, le récit entreprend de représenter l'adolescente piétinant sur le seuil de la maison, devenu infranchissable. La scène

⁵⁶⁵ « *At the country house of an uncle of John Henry, Uncle Charles, she had seen old blindered mules going round and round in the same circle, grinding juice from the sugar cane for syrup. In the sameness of her tracks that summer, the old Frankie had somehow resembled that country mule ; in town she browsed around the counters of the ten-cent store, or sat on the front row of the Palace show, or hung around her father's store, or stood on street corners watching soldiers. Now this morning was altogether different. She went into places she had never dreamed of entering until that day* », *The Member*, p. 502. Nous soulignons.

« Dans les champs qui entouraient la maison de l'Oncle Charles, un des oncles de John Henry, elle avait vu de vieilles mules aveugles décrire un cercle, toujours le même, pour broyer les cannes à sucre et en faire jaillir le jus. Cet été-là, en faisant toujours les mêmes promenades, l'ancienne Frankie avait plus ou moins ressemblé à ces mules — en *flânant autour* des comptoirs de l'Uniprix, en *allant s'asseoir aux premiers rangs* du cinéma Palace, en *rôdant autour* de la boutique de son père, ou en *s'arrêtant au coin des rues* pour regarder les soldats. Mais ce matin-là, tout était différent. Elle *entra* dans des endroits où jamais encore elle n'avait cru qu'elle pénétrerait », *Frankie Addams*, p. 68. Nous soulignons.

s'étend sur plus de cinq pages, après lesquelles Frankie rebrousse chemin pour pénétrer à nouveau dans la cuisine. Quand s'achève la deuxième section, elle n'a toujours pas quitté la maison et lorsque s'ouvre la troisième, elle est déjà dehors : on ne la verra pas franchir le seuil, et on se rappelle que l'acte était lui aussi invisibilisé dans le passage qui présentait Mick. Ponctuée de répétitions, la scène évoque un mouvement de va-et-vient, d'avant en arrière. L'injonction que Frankie se répète à elle-même en la lançant à son entourage [« *I have a lot of things to do. I ought to start out now*' » ; « — J'ai énormément de choses à faire. Il faut que je parte⁵⁶⁶ » ; « *I suppose I ought to leave now,*' » ; « Il est vraiment temps que je parte⁵⁶⁷ »] est chaque fois contrecarrée par l'inertie de son immobilisme, comme en témoigne la répétition, en miroir inversé, de « *But although she stood ready in the doorway, she did not go* » ; « Mais elle restait debout sur le seuil, et elle ne partait pas⁵⁶⁸ » ; « *But still she waited in the darkening door and did not go away* » ; « Mais elle restait debout dans l'ombre du porche, immobile, et elle attendait⁵⁶⁹ ». À la scénographie indécidable du corps dans l'espace, répondent les oscillations des sentiments et des pensées, les remuements intérieurs sont scindés entre doutes et certitudes. Comme souvent, Frankie cherche à dire quelque chose, mais ne trouve pas les mots qui conviennent. Dans ce passage, Carson McCullers insiste longuement sur cette parole empêchée, ce *quasi* mutisme, ce sens qui se dérobe, et il semble que la posture de Frankie, en ce lieu incertain du seuil, serve à exacerber l'idée de la retenue. Elle est notamment métaphorisée, dans ce passage, comme une éclosion contrariée : tour à tour les mots fanent et reflourissent dans la gorge de Frankie. La parole, comme l'adolescente sur son seuil, est tenaillée par une indécision qui alimente l'attente, et le suspens.

*F. Jasmine stood with her hands clasped behind her head, facing the darkening room. She had the feeling that unknown words were in her throat, and she was ready to speak them. Strange words were flowering in her throat and now was the time for her to name them*⁵⁷⁰.

F. Jasmine faisait face à la pièce obscure. Elle avait l'impression que des mots inconnus se formaient dans sa gorge et qu'elle était sur le point de les prononcer. Des mots étranges, qui s'ouvraient dans sa gorge comme des fleurs et le temps était venu pour elle de les appeler par leur nom⁵⁷¹.

⁵⁶⁶ *The Member*, p. 560 ; *Frankie Addams*, p. 155.

⁵⁶⁷ *The Member*, p. 562 ; *Frankie Addams*, p. 158.

⁵⁶⁸ *The Member*, p. 560 ; *Frankie Addams*, p. 155.

⁵⁶⁹ *The Member*, p. 562 ; *Frankie Addams*, p. 158.

⁵⁷⁰ *The Member*, p. 563.

⁵⁷¹ *Frankie Addams*, p. 159.

Intensément poétique, le passage évoque le douloureux suspens adolescent comme des fleurs ouvertes, coincées dans la gorge de Frankie. Faute d'éclorre en mots justes, les fleurs se referment, jusqu'à ce que le texte les pousse à nouveau vers leur épanouissement, et ainsi de suite de jaillissement en sidération, mettant l'adolescente à la torture. L'action même de formaliser sa pensée, comme celle d'assurer son pas et de concrétiser sa sortie de la pièce, sont devenues impossibles à Frankie :

'That's not what I mean. That's not what I'm talking about.'

'Well, what is you talking about?' asked Berenice.

F. Jasmine shook her head, almost as though she did not know. Her heart was dark and silent, and from her heart the unknown words flowered and bloomed and she waited to name them. [...]

F. Jasmine felt the unsaid words stick in her throat and a choked sickness made her groan and knock her head against the door jamb⁵⁷².

— Ce n'est pas ça que je voulais dire. Ce n'est pas de ça que je parle.

— Bon. Alors tu parles de *quoi* ? demanda Bérénice.

F. Jasmine secoua la tête comme si elle n'en savait rien. Son cœur était sombre et silencieux, et les mots inconnus fleurissaient dans son cœur, et elle attendait de pouvoir les appeler par leur nom. [...]

F. Jasmine sentait tous ces mots pas encore prononcés qui battaient dans sa gorge, et comme elle se sentait malade à étouffer, elle poussa une plainte sourde et cogna sa tête contre le montant de la porte⁵⁷³.

À défaut de se garnir de fleurs et de mots, la cuisine face à laquelle se tient Frankie s'emplit progressivement de la fumée des cigarettes de Bérénice, qui stagne, et s'épaissit, « *bitter and warm and stagnant* » ; « immobile, tiède et amère⁵⁷⁴ » comme le sentiment d'indécidable. De même, le passage perd en vigueur, à force de voir tout élan éteint, l'amertume de Frankie grandit, l'imminence de son départ avorte. Au lieu de sortir de chez elle, elle finit par retourner dans la cuisine. La scène au seuil, qui s'achève enfin — par une reculade au lieu d'un franchissement — aura fait écran au caractère décisif du moment, annoncé plus tôt : « *On this last evening, the last time with the three of them together in the kitchen, she felt there was some final thing she ought to say or do before she went away* » ; « C'était le dernier soir, le dernier moment où ils se trouvaient tous les trois dans la cuisine, et elle sentait qu'avant de partir il fallait dire ou faire une chose qui serait la dernière⁵⁷⁵ ». Par ces mots, qui introduisent la scène que l'on vient d'évoquer, le texte fait peser par avance une attente sur la suite, et engendre une crispation qui en contrarie le déploiement. Le seuil,

⁵⁷² *The Member*, p. 564-565.

⁵⁷³ *Frankie Addams*, p. 161.

⁵⁷⁴ *The Member*, p. 563 ; *Frankie Addams*, p. 160.

⁵⁷⁵ *The Member*, p. 560 ; *Frankie Addams*, p. 155.

qui doit être le lieu depuis lequel Frankie s'élançe pour s'éloigner de chez elle — action qu'elle attend et annonce à qui veut l'entendre, depuis le début —, devient au contraire un lieu depuis lequel l'acte en question s'apprête à être glosé, et *in fine* évité. Face à l'instant crucial, l'allant du récit se rétracte. Frankie est privée du courage qu'il faut pour s'arracher à la situation, comme Mick était privée d'un endroit où s'enfermer, et Holden de sommeil. Le moment du départ est remis à plus tard, et le récit s'autorisera à le retarder encore, *in extremis*, puisque la veille de partir pour Winter Hill, et pour le mariage, Frankie reculera encore face au moment d'aller se coucher et de basculer dans un jour nouveau, ce jour qu'elle a tant attendue, ce jour où elle croit quitter sa maison pour toujours : « *F. Jasmine stood in the doorway, unable to leave* » ; « F. Jasmine était sur le seuil de la porte. Elle n'avait pas envie de s'en aller⁵⁷⁶ ».

A.3. Le seuil au masculin

Franchir le seuil qui mène dans les bras d'une femme plus âgée, vers la première aventure sexuelle, est un acte que la littérature a érigé en rite de passage vers l'âge adulte. Dans de très nombreux récits au XX^e siècle, cet acte est l'une des étapes fondamentales de la formation du personnage, comme le note Elisabetta Mondello :

La visite à la maison close et le sexe avec des femmes d'extraction sociale différente (un *topos* récurrent est le rapport sexuel avec une camériste, une gouvernante ou une paysanne) sont les plus classiques des rites d'initiation, extrêmement présents dans le roman du XX^e siècle, depuis *Il garofano rosso* d'Elio Vittorini à *Paolo il caldo* de Brancati et jusqu'à *Agostino*⁵⁷⁷.

Appliquée là à des exemples italiens, cette réflexion peut-être largement élargie à tout le champ du récit de formation au XX^e siècle — pensons à la puissance trouble et hautement symbolique que Robert Musil donne à cet acte au début des *Désarrois de l'élève Törless* et que commente Élisabeth Ravoux-Rallo dans son ouvrage⁵⁷⁸. Plus que tout autre, cet acte de

⁵⁷⁶ *The Member*, p. 586 ; *Frankie Addams*, p. 196. On peut contester le choix du traducteur ici, qui traduit une impossibilité et une crispation (“*unable*”) par une absence d'envie, ce qui nous semble réduire l'idée de l'immobilisme tenace du personnage.

⁵⁷⁷ Elisabetta Mondello, *L'età difficile*, *op. cit.*, p. 43. Nous traduisons.

⁵⁷⁸ En pensée, au moment où l'obscurité tombe et où ses parents vont se coucher, au moment où il devine, sans les comprendre, certaines « choses », le jeune Törless se représente l'acte qu'il aura un jour lui-même à accomplir, de franchir « à tâtons des seuils qu'aucun pas ne franchirait plus après lui », d'entrer dans une chambre où l'attendra l'épreuve qui aura raison de la vision idéalisée qu'il se fait de sa mère. Elisabetta Ravoux-Rallo commente ainsi : « cette rêverie de Törless annonce également l'importance de cet espace pour lui. Le Moi, du jeune garçon est une enfilade de chambres qui, de seuil en seuil, mène à cette « chambre secrète » des

franchir le seuil d'une aventure interdite, est constitutif du schéma rituel de l'initiation du personnage, et plus que tout autre c'est celui-là qui est garant d'une entrée en âge adulte, soit immédiate, soit entamée et qui ne cessera alors de se mettre en place. Le seuil de l'endroit défendu est une frontière qui, une fois franchie, ouvre à un monde nouveau et donne accès à un stade supérieur du savoir. Le moment est décisif, et une étape obligée de la métamorphose de l'adolescent en homme aguerri.

A.3.1. « *Holden Caulfield et son Violon Magique*⁵⁷⁹ »

Il suffit de penser à l'épisode entre Holden et la prostituée pour mesurer ce que cet acte, qui a acquis une valeur symbolique sur-signifiante et est devenu un sésame du monde adulte dans la littérature de formation, a de non-opérateur dans le récit du moment adolescent. Sous la plume de Salinger, il engendre un exercice d'écriture parodique alors qu'Holden attend la prostituée dans sa chambre d'hôtel — dans ce dispositif, on note d'ailleurs d'emblée une inversion, puisque c'est la jeune fille, et non l'adolescent, qui aura à franchir le seuil :

I was starting to feel pretty sexy and all, but I was a little nervous. If you really want to know the truth, I'm a virgin. I really am. [...]

Anyway, while I was putting on another clean shirt, I sort of figured this was my big chance, in a way. I figured if she was a prostitute and all, I could get in some practice on her, in case I ever get married or anything. I worry about that stuff sometimes. I read this book once, at the Whooton School, that had this very sophisticated suave, sexy guy in it. Monsieur Blanchard was his name, I can still remember. It was a lousy book, but this Blanchard guy was pretty good. [...]. He said, in this one part, that a woman's body is like a violin and all, and that it takes a terrific musician to play it right. It was a corny book — I realize that — but I couldn't get that violin stuff out of my mind anyway. In a way, that's why I sort of wanted to get some practice in case I ever get married. Caulfield and his Magic Violin, boy⁵⁸⁰.

J'étais sexuellement excité et tout mais j'étais aussi un petit peu inquiet. Si vous voulez savoir, eh bien, je suis puceau. Sans blague. [...].

Bref, tout en me changeant de chemise je me suis dit qu'en somme c'était le jour ou jamais. Je me figurais que si elle était une putain et tout ce serait un bon exercice préparatoire au cas où je marierais un jour, par exemple : quelque chose qui me tracasse. À Whooton, j'ai lu ce bouquin où il y a un gars très sophistiqué, sensuel, aux superbonnes manières. Son nom c'était monsieur Blanchard, je m'en souviens encore. Un livre pourri mais ce Blanchard était pas mal. [...]. Dans un passage il disait que le corps d'une femme est comme un violon et tout, et qu'il faut être un musicien super-doué pour en jouer convenablement. Un vrai bouquin à la gomme, je m'en rends compte — mais cette histoire de violon, quand même, ça m'est resté. Et c'était

pyramides dont parle Flaubert à propos de *L'Éducation Sentimentale*. Dans cette pièce se trouve la Reine, que nous pensons être un souvenir de la Reine de la Nuit dans *La Flûte Enchantée* de Mozart, puisqu'il est fait allusion à de noirs essaims de cavalier et à des eunuques veillant aux portes. Cette Reine est la femme dangereuse et attirante qu'il faut affronter tôt ou tard et qui s'oppose à l'image de la mère-étoile, ou de la jeune fille, ou à celle de la prostituée », in *Images de l'adolescence, op. cit.*, p. 54.

⁵⁷⁹ *L'attrape-cœurs*, p. 116.

⁵⁸⁰ *The Catcher*, pp. 100-101.

en partie pour ça que je voulais un peu de pratique au cas où un jour je me marierais. Caulfield et son Violon Magique, ouah⁵⁸¹.

L'acte de coucher avec la prostituée a, comme dans le récit de formation, une valeur initiatique, il doit préparer l'adolescent à une vie adulte — traditionnellement associée à la vie d'après le mariage — et il a également valeur d'apprentissage puisqu'il doit permettre au novice d'apprendre à connaître le corps de la femme. Or, on voit comment le déploiement du passage dévie de trajectoire par rapport à ce sens initial, en empruntant le chemin de références littéraires douteuses, et tombe dans le registre inattendu de la grivoiserie sexuelle. Déjà, l'image à l'eau de rose du corps de la femme comme un violon faisait basculer l'acte de la première expérience sexuelle du côté de la moquerie d'une part et de la simple parole d'autre part — au lieu de faire, Holden glose, maintenant ainsi le moment d'agir en suspens. C'est la même stratégie qu'il adoptera au moment de concrétiser les choses avec Sunny, la prostituée : il la baratinerà, pour le dire familièrement — ; le jeu de mot peu subtil d'Holden, qui fait glisser l'image niaise du violon à une plaisanterie sur sa propre performance sexuelle — *Holden and his Magic Violin*, qui pourrait être le titre d'un autre « livre pourri » ou l'intitulé parodique de sa légende personnelle — achève de décrédibiliser l'ensemble. Ainsi conditionnée, l'arrivée de la prostituée et l'initiation qui doit en découler ne peuvent être que vouées à l'échec. Et c'est en effet ce qu'il adviendra. Ce passage constitue l'un des nombreux exemples du roman dans lesquels les digressions d'Holden éloignent le propos d'un horizon d'attente liminaire. On aurait tort de croire que si le motif de l'initiation sexuelle est dévoyé ici, c'est parce que le texte appartient à la seconde moitié du siècle, et que le franchissement d'un seuil interdit comme rite initiatique est un motif dépassé, qui n'a plus cours en littérature. Ce que Salinger parodie est déjà un acte largement questionné dans les premiers textes du corpus, quoiqu'Elisabetta Mondello l'identifie comme un *topos* dans la littérature de cette époque. Certains s'attachent à déconstruire l'automatisme de cet acte et à faire peser un soupçon sur ce qu'il peut avoir à la fois de facile et d'évident pour le personnage, mais aussi et surtout de nécessaire et de central pour fonder un récit d'adolescence. Le moment de franchir le seuil de sa première aventure sexuelle est un geste maintenu en suspens dans un état constant de dé-réalisation. Il fonctionne à l'inverse d'un rite de passage décisif consacrant le basculement d'une période à une autre de la vie.

⁵⁸¹ *L'attrape-cœurs*, p. 115-116.

A.3.2. Ce « seuil ignoble [qu'on passe] en sifflotant⁵⁸² »

Il est d'abord tout à fait remarquable que plusieurs romans soient apparentés sur un même point : le franchissement du seuil de la première expérience sexuelle est moins un élément d'intrigue qu'un élément de réflexion, détaché du niveau de l'*agir*. L'acte fait à plusieurs reprises l'objet d'une mise à distance *meta*-textuelle lorsque que le personnage qui s'y apprête ou qui en sort se met à réfléchir à la portée de son action, et à la tenir à distance critique — c'était déjà le cas dans *The Catcher*, via la parole digressive. En témoignent deux passages intéressants, l'un emprunté au *Blé en herbe*, l'autre à *La disubbidienza* :

[Phil] songea, dédaigneux et jaloux, à des camarades d'externat, tremblants d'attente sur un seuil ignoble qu'ils passaient en sifflotant, menteurs, décolorés de dégoût et vantards. Puis ils n'y pensaient plus, puis ils y retournaient, le tout *sans interrompre* l'étude, les jeux, les cigares clandestins et les débats politiques ou sportifs. « Tandis que moi... C'est donc sa faute, à Elle, si je ne souhaite rien, même pas elle ... ? »

[...]

« Elle est immobile... mais qu'elle me rende, à moi, *le cours du temps*, la hâte, l'impatience, la curiosité... Ce n'est pas juste... Ce n'est pas juste... Je lui en veux⁵⁸³... »

[Luca] sentiva che, nonostante il suo turbamento, andando in cerca della governante faceva una cosa del tutto normale, quale, appunto, pareva suggerire l'aspetto falsamente dignitoso del quartiere; e che nell'accettazione di questa spregevole normalità stava tutta la sua sconfitta. Era normale, pensò, che si studiasse, che si risparmiassero i denari, che si possedessero collezioni di francobolli, e, infine, ad un'età appropriata, che si visitasse la propria amante in un quartiere come quello⁵⁸⁴.

Luca sentait que, malgré son trouble, en allant retrouver la gouvernante, il faisait une chose tout à fait normale, celle, précisément, que paraissait suggérer l'aspect faussement respectable de ce quartier ; et que, dans l'acceptation de ce normal abject résidait toute sa défaite. Car il était normal, pensa-t-il, que l'on étudiat, que l'on fit des économies, que l'on possédât des collections de timbres et que, *finalement*, à l'âge convenable, l'on allât rendre visite à sa maîtresse dans un quartier comme celui-ci⁵⁸⁵.

Le premier adolescent, Phil, ayant goûté depuis un moment déjà à sa première aventure sexuelle, tergiverse sur le fait de franchir, une fois de plus au cours de la nuit qui vient, le seuil de la villa de *Ker-Anna*, pour retrouver son amante, Mme Dalleray. L'autre adolescent, Luca, hésite au seuil d'une première aventure qui s'offre à lui avec une facilité presque indécente. L'un est animé d'une humeur et d'une souffrance dramatiques approchant le lyrisme, l'autre, à la manière cérébrale de Moravia, rumine une fureur rentrée. Quoiqu'en des

⁵⁸² *Le Blé en herbe*, p. 140.

⁵⁸³ *Ibid.*, pp. 140-141. Nous soulignons.

⁵⁸⁴ *La disubbidienza*, pp. 137-138. Nous soulignons.

⁵⁸⁵ *La désobéissance*, pp. 107-108. Nous soulignons.

formes différentes, les deux passages mettent à mal, ensemble, l'idée que l'adolescence est un âge — l'âge par excellence, même — qui doit voir advenir, au moment opportun, un allègre franchissement de cap, un acte incisif, franc, ponctuel et efficace, qui fasse office de bascule et donne, sans ciller, accès à un ailleurs. Chaque passage à sa manière intériorise et dénonce la tyrannie d'une telle injonction, et secoue ainsi le joug d'un *topos* littéraire. L'état adolescent fait l'objet d'une sorte d'ironie, notamment chez Moravia, de la part même du personnage qui le vit, et d'une mise à distance des prérequis qui le constituent soi-disant. Cette vision critique nous semble tout à fait inédite en littérature, et témoigne du renouvellement de la représentation de l'adolescence, à laquelle œuvre le corpus. Pour ainsi dire, les deux passages valent comme nouvel art poétique de cet âge.

Alors qu'il arrive devant chez la gouvernante avec laquelle il a précédemment flirté, et que celle-ci lui a donné un rendez-vous dont la nature ne fait aucun doute, les questionnements de Luca font écran à la concrétisation d'un moment décisif, dont le récit prépare pourtant depuis plusieurs pages la réalisation. Plutôt que de le faire agir, Moravia montre son personnage dans un moment de doute, en train de lutter contre le poids d'une fatalité, circonspect quant à l'évidence de ce qui est à venir. Le passage du *Blé en herbe* n'illustre pas l'avant mais l'après de l'initiation sexuelle, et montre ainsi que l'indécidable qui caractérise l'adolescence ne connaît pas d'achèvement une fois consommé l'acte. L'aventure avec Mme Dalleray a donné à Phil, avant toute chose, du grain à moudre à son esprit tourmenté. N'ayant rien d'une borne qui viendrait suturer le moment adolescent et en panser le caractère instable, elle a au contraire *installé* Phil dans un immobilisme douloureux et dans une conscience *durable* de l'état de transition qu'il traverse. Dans ce passage dont on n'a sélectionné qu'un court extrait mais qui est par ailleurs très long, il ne reste plus rien de tout le concret et le charnel de la première aventure avec Mme Dalleray. L'acte est dé-réalisé, la tourmente et l'impatience de Phil à l'idée de retourner une énième fois — une dernière fois ? — chez son amante sont aussi vives que si rien ne s'était encore passé. Tout le chapitre XVI, dans lequel se trouve le passage, qui est nettement démesuré par rapport aux autres chapitres du roman, voit l'adolescent assailli de frénésie à l'approche de la fin — fin des vacances, départ de Mme Dalleray, imminence des explications avec Vinca et de la fin du roman —, piétinant en tous sens. L'image du seuil que l'on franchit rituellement, pour se libérer d'un poids, image que Phil attribue en pensée à de lointains compagnons, adolescents

comme lui⁵⁸⁶, est en opposition directe avec sa propre situation, et apparaît comme dérisoire. En cet endroit du récit comme en d'autres, aucun rite ne peut venir à bout de l'épaisseur du moment adolescent, cette attente qui dure et qui n'a pas de frontière, que Colette prend tant de soin à détailler, dans tout le roman mais en particulier dans ce chapitre XVI. Le mépris à l'égard d'une idée si facile — que l'adolescence pourrait se quitter comme on franchit une ligne — laisse place au triomphe d'une autre : que l'adolescence est une période dont on ne se défait pas « par une seule chute⁵⁸⁷ ». Le titre du roman de Colette, avant qu'elle ne le change, était *Le Seuil*. Comme le note Guy Ducrey, *Le Blé un herbe* est un choix non seulement « plus poétique⁵⁸⁸ », mais aussi plus « mystérieux et bien plus suggestif⁵⁸⁹ ». En effet, on a vu combien le terme de « seuil » était caractéristique d'un lexique et d'un sémantisme propre à l'époque — les débuts du XX^e siècle — pour parler de l'adolescence, que le corpus cherche à distancer, du moins à revisiter⁵⁹⁰. Non seulement le terme paraîtrait à coup sûr daté aujourd'hui quant au contraire *Le Blé en herbe*, plus poétique en effet, lutte contre une évidence du sens et maintient vivace une forme de résistance. On ajoutera encore que si le terme de « seuil » renvoie directement à une représentation de l'adolescence comme un pont à franchir entre deux rives, celui de *Blé en herbe*, à l'inverse, évoque une idée d'attente. Celui qui, au XVI^e siècle, « mangeait son blé en herbe⁵⁹¹ » était trop pressé, et n'avait pas la patience de le laisser germer à son heure.

Dans *Agostino*, moins austère et plus précoce que *La disubbidienza*, Moravia donnait à voir un adolescent moins méfiant, que l'envie d'entrer dans le lieu interdit, sans savoir précisément ce qui attendait derrière, tenait frénétiquement en haleine. Plus jeune que Luca, Agostino est moins capable d'une réflexion distancée. De manière très traditionnelle, il considère le fait de franchir le seuil de la maison close comme un acte rituel, presque magique, qui le libérerait instantanément de la « maudite période de transition » [*sgraziata*

⁵⁸⁶ Plus loin dans le chapitre revient une même opposition, autour de l'image du seuil de la première aventure sexuelle, entre un ensemble anonyme d'autres adolescents pour qui l'acte est d'une facilité déconcertante, voire vulgaire ici, et Phil, à qui l'acte est douloureux, et qu'il ressasse longuement : « il (Phil) aspirait à la crainte, au joug presque muet et plein de périls, qui l'avait courbé sur un seuil que d'autres adolescents franchissent en titubant et en blasphémant » (p. 172). Ces « autres » pourraient renvoyer à tous ces personnages littéraires qui, en effet, franchissent soûls et blasés le seuil de cette initiation.

⁵⁸⁷ *Le Blé en herbe*, p. 136.

⁵⁸⁸ Guy Ducrey, article « Blé en herbe, Le », in *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaire et synthèses », 2018, p. 133.

⁵⁸⁹ *Idem*.

⁵⁹⁰ Si Colette utilise souvent le terme dans son roman, elle en questionne très largement le sens symbolique, comme on vient de le voir.

⁵⁹¹ Selon le Littré, le proverbe « Manger son blé en herbe » signifie « dépenser son revenu d'avance ».

*età di transizione*⁵⁹² »] dans laquelle il est empêtré. Or, l'acte de franchissement lui est refusé. Au seuil du lieu craint et convoité, dernière action que donnera à voir le récit, Agostino est renvoyé dehors par la tenancière. Son ami Tortima, toléré en raison de son air « *spavaldo* » [« crâneur⁵⁹³ »] et de sa légère avance d'âge, se faufile derrière « *una porta a due battenti, dai vetri rossi e azzurri, splendeva di luce chiara* » « une porte vitrée à double battant [répandant] une vive lumière à travers des carreaux bleus et rouges⁵⁹⁴ », située au fond d'un « *breve vestibolo* » [« petit vestibule⁵⁹⁵ »]. On se rappelle ici la lecture de l'œuvre que proposait Elisabetta Mondello. À la lumière des ouvrages anthropologiques du début du siècle qui insistent sur l'importance des « rites de passage » pour marquer le rapport entre les âges, l'analyse d'Elisabetta Mondello lisait le parcours d'Agostino comme une stagnation dans l'étape médiane du parcours. Si Moravia anime son personnage d'une foi en les actes ritualisés de passage, foi qui tient pour partie à sa grande naïveté et à son ignorance, c'est en fait pour mieux peindre sa désillusion par la suite, en l'autorisant tout juste à stationner dans le vestibule⁵⁹⁶. L'épaisseur de l'attente et du suspens, comme seul élément substantiel qui demeure à la fin du récit, est mise en relief par l'effacement de l'acte sensément libérateur, le rite magique resté invisible derrière la porte encadrée de lumière, ouverte pour le seul Tortima.

⁵⁹² *Agostino*, p. 156 ; *Agostino*, p. 77.

⁵⁹³ *Agostino*, p. 74 ; *Agostino*, p. 152.

⁵⁹⁴ *Idem*.

⁵⁹⁵ *Idem*.

⁵⁹⁶ Nous ne cherchons pas ici à nier ce que le sexe a, chez Moravia, de libérateur et de puissant. Dans toute son œuvre, la sexualité est un moyen d'accès privilégié — peut-être même le seul — à la vérité du Monde et de l'Homme. Néanmoins, cette question se pose à notre sens d'une manière un peu différente chez Moravia dans les romans d'adolescence. Si le sexe ouvre la voie vers la connaissance et arrache l'adolescent à sa naïveté en lui ouvrant les yeux sur les forces troubles dont l'Homme est animé — c'est en découvrant que sa mère est « une femme », qui a des désirs, qu'Agostino tombe en adolescence —, la première expérience sexuelle ne délivre pas des difficultés de l'adolescence, et ne fait pas basculer le personnage du côté de l'âge adulte. Il est en cela significatif que la première aventure sexuelle soit peu montrée — elle est refusée à Agostino et à Girolamo — et également qu'elle ait, dans le cas où elle advient, un goût de déception et d'amertume, comme c'est le cas pour Carla et Michel, les indifférents. Enfin, dans le cas de Luca, qui est le seul à expérimenter une initiation sexuelle désignée par Moravia comme un « rite » : « *egli ebbe il senso preciso che lei lo prendesse per mano e l'introducesse, riverente, in una misteriosa caverna dedicata a un rito* », *La disubbidienza*, pp. 177-178 ; « il eut le sentiment très net qu'elle le prenait par la main et qu'elle l'introduisait, avec révérence, dans une mystérieuse caverne consacrée à un rite », *La désobéissance*, p. 173. La caverne en question désigne le sexe de l'infirmière, personnage qui initie Luca à la sexualité], l'expérience est moins symbolique que purement physique — nous n'avons pu citer ce passage, très long, mais nous renvoyons à la page 172 du livre pour voir quelle description très particulière est faite de ce moment, et notamment du corps de l'infirmière. D'autre part, une fois accompli cet acte, Luca ne se trouve pas allégé des tourments qui sont les siens et, quand le livre se ferme un peu plus loin, on comprend que la période de son adolescence difficile se poursuit au-delà. Nous y reviendrons.

Le rêve que Frankie raconte à Big Mama, la voyante noire, alors qu'elle la consulte pour connaître son avenir, est une autre illustration de cette porte mystérieuse dont il est impossible de franchir le seuil, et qui nous paraît une métaphore assez juste du moment adolescent, un moment que les récits n'ont pas hâte de dépasser :

'I dreamed there was a door', she said. 'I was just looking at it and while I watched, it began slowly to open. And it made me feel funny and I woke up'⁵⁹⁷.

— J'ai rêvé qu'il y avait une porte, dit-elle. J'étais simplement en train de la regarder, et, pendant que je la regardais, elle a commencé à s'ouvrir lentement. Et ça m'a fait un drôle d'effet, alors je me suis réveillée⁵⁹⁸.

Le corpus recourt abondamment aux espaces d'entre-deux pour mettre en scène le personnage, notamment pour penser ses déplacements dans l'espace. Ce trait marquant de scénographie a pour effet majeur de maintenir le moment adolescent dans un suspens perpétuel. Ouverts et instables, les lieux d'entre-deux sont employés en des endroits stratégiques — à des moments charnières du récit, au début et à la fin —, comme des frontières poreuses qui n'ont aucune fonction de délimitation et échouent à contenir le récit dans ses propres limites, comme ils refusent leurs personnages au sommeil, et au confort. Les seuils, les cages d'escalier, les *lobby*, les galeries et autres lieux de courant d'air, sans haut ni bas, sans dehors ni dedans, plantent exactement à l'endroit où est attendue une rupture nette, une zone de brouillage. En rendant ainsi problématiques les gestes de clôture et les instants où tout bascule, le récit construit l'adolescence comme une temporalité ouverte, ou non-close, qui se refuse à sceller l'avenir par une simple action de franchissement — à la manière de ce que proposait Sartre comme point final à son récit de formation. La scénographie de l'indécidable protège le moment adolescent du *devenir-autre*, elle fait écran à sa métamorphose en âge adulte.

⁵⁹⁷ *The Member*, p. 574.

⁵⁹⁸ *Frankie Addams*, p. 175.

B. Paysages en sursis

Traduite par la scénographie des corps, l'indécidable de l'adolescence loge aussi dans tout ce qui détermine les atmosphères et les ambiances des textes : climats, lumières — naturelles et artificielles —, météorologie, températures. Tous ces paysages et ces reliefs qui entourent l'adolescence sont lourds de ses entraves, ils portent l'empreinte de ses hésitations. Ondulants et oscillants, ils sont l'écrin texturé qui fait de l'indécidable un phénomène visible et physique, que l'on éprouve comme un frisson, comme une pluie qui transperce, comme une lumière qui fait plisser les yeux. Ils rendent palpables l'accumulation de tension et le refus d'éclorre qui caractérisent le suspens du moment adolescent. Si l'on ne sait pas toujours avec précision où et quand l'action se déroule dans nos romans, on mesure en revanche parfaitement la texture de chaque situation, son grain. L'intérieur de la maison d'Agostino est très peu décrit autrement qu'à travers l'évocation des jeux de lumière dans les pièces. Hormis le fait qu'elles appartiennent au « *deep South*⁵⁹⁹ », on ne sait rien des villes dans lesquelles se déroulent les romans de Carson McCullers, mais on connaît la chaleur étouffante de leurs journées, la lenteur de leurs crépuscules qui s'étirent sans fin. Chaque variation atmosphérique, chaque sourcillement météorologique est soigneusement recueilli par la plume de Colette et traduits jusque dans l'épiderme de ses personnages, que fait tressaillir, rougir ou pâlir chacun des caprices du climat breton.

Nous nous livrerons dans ce volet à une étude de détail, à l'exploration de ce qui loge, minuscule, à l'arrière-plan, en creux des moments phares où quelque chose a lieu. Dans les moindres replis de rideaux, une pensée du temps est tapie. « *The smallest affairs of the kitchen seemed suddenly to attack her attention : time passing in an invisible clock, the red vein of a thermometer, spider-light crawling in the Swiss curtains, a tear of water suspended and never falling from the faucet* » ; « Les plus petits détails de la cuisine sautèrent soudain aux yeux de Grady, une horloge invisible égrenait chaque seconde, un fil rouge monta dans le thermomètre, des taches de lumière pareilles à des araignées grouillèrent sur le rideau, une goutte d'eau parfaitement immobile demeura suspendue au robinet de l'évier⁶⁰⁰ ».

⁵⁹⁹ *The Heart*, p. 5.

⁶⁰⁰ *Summer Crossing*, pp. 66-67 ; *La Traversée de l'été*, p. 72.

Cet amas de détails qui font décor et déterminent les atmosphères et les climats, est signifiant *a priori*, presque *ex nihilo*. L'incertitude des alentours est en soi une manière de signifier *déjà* l'indécidable de l'adolescence, que les déplacements des personnages et le choix de certaines actions viennent ensuite confirmer. L'exercice requiert un excès d'attention pour saisir, au-delà des surfaces lisses que sont par exemple les nombreuses journées d'été immobiles et immuables, tout surplus de sens que contiennent les remuements du climat, ses écarts, l'équivoque d'un ciel en train de basculer, d'une lumière vacillante qui étend ses ombres. Ces morceaux de caprices sont autant de mises en forme du sursis : par leur instabilité ils suggèrent qu'un après est toujours à venir, qui tient le moment adolescent à la merci de ce basculement. Si l'on y est bien attentif, on remarque alors que ces paysages transitoires nous parlent souvent d'équivoque, qui retiennent dans leurs nues les orages et les floraisons à venir. Comme plus tôt les espaces liminaires, ils surgissent à la faveur d'un moment de doute, et font écran à toute conception de l'adolescence comme temps délimité d'avance.

B.1. Clairs-obscurs

Première fragilité, instabilité, des paysages de l'adolescence, les effets de clair-obscur sont très courants dans le corpus, et interviennent aussi bien en intérieur qu'en extérieur. Ponctuels ou durables, les éclairages voilés et les contrastes de luminosité sont des habillages qui suggèrent, au-delà d'une instabilité de la représentation, une équivocité située aussi au niveau du sens. Les scènes en clair-obscur sont tout en suggestion, et fonctionnent le plus souvent au diapason de l'indécision du personnage ou de celle du récit en laissant à penser que, tapis dans les coins sombres et déformés par l'incertitude de la pénombre, un ensemble de possibles attendent d'être mis en lumière, susceptibles de faire basculer d'une minute à l'autre le moment présent, ou suggérant par ses *varia* de teintes que quelque chose de l'avenir est déjà contenu dans le présent, et le ronge de l'intérieur. Cet ensemble de mystères tient le moment adolescent en sursis constant.

D'un texte et d'un environnement à un autre, les effets de clair-obscur diffèrent, la distribution des lumières n'est pas la même et les équivoques, qui ne dissimulent pas toutes les mêmes choses dans leurs recoins obscurs, n'offrent pas toutes un même sens à déployer. On se penchera sur ces contrastes, tout en constatant qu'une même signification d'ensemble émerge : les clairs-obscurs rendent problématique l'univocité de la représentation et de

l'interprétation. Ils invitent à un répit, à suspendre momentanément un jugement ou un constat, en en complexifiant le sens. Nous avons fait le choix de nous pencher sur l'étude attentive de trois œuvres en particulier, qui utilisent chacune très différemment les jeux de lumière pour suggérer l'indécidable.

B.1.1. *Quand l'été sent l'automne, équivoques des saisons*

Le Blé en herbe est l'œuvre du corpus qui accorde le plus d'importance à la représentation de l'extérieur, et de la nature. « L'écriture colettienne fait de la nature une force agissante », notent Jacques Dupont et Guy Ducrey dans leur *Dictionnaire Colette*⁶⁰¹.

Les adolescences de Phil et de Vinca sont foncièrement sauvages, et pensées à l'unisson de chaque remuement du paysage. On avait déjà signalé, en note, ce passage dans lequel le récit, de lui-même, faisait l'aveu de cette étroite osmose à un moment où les héros cherchent un endroit où se blottir, et se livrer leurs secrets :

Aucun d'eux n'avait jamais songé qu'un secret pût être confié à des tentures de cretonne claire, à des parois de pitchpin d'une résonance musicale qui portaient d'une chambre à l'autre, la nuit, la nouvelle qu'un des habitants de la villa tournait le bouton d'un commutateur, toussait ou laissait choir une clef. Sauvages à leur manière, ces deux enfants parisiens savaient fuir l'indiscret abri humain, et cherchaient la sécurité de leur idylle et de leurs drames au milieu d'un pré découvert, sur le bord d'une aire rocheuse ou contre le flanc creux de la vague⁶⁰².

La nature bretonne, hérissée, est le parfait théâtre de l'adolescence tourmentée de Phil et Vinca, ses creux et ses bosses la font résonner. Le choix d'un décor marin pour situer son roman permet d'autant mieux à Colette d'écrire le « bougé » des lignes et les perspectives fuyantes. Dans les surfaces meubles que sont les plages de sable ou les creux de dune, dans les déplacements de lignes que provoquent les marées et enfin dans les caprices du temps en bord de mer niche déjà, implicite, toute l'indécision qui caractérise l'âge adolescent. Ce sont ces remuements que l'on nomme, assez librement, clairs-obscur, et qui peuvent être des jeux de lumière comme d'autres formes de glissements, et de chevauchements. Travaillée et charnelle, la description de paysages incomplets et mouvants donne une forme visible et palpable à l'idée de sursis.

Quoi qu'il soit empli de toute la substance de l'été, comme on l'a dit, le roman de Colette donne aussi à voir les signes avant-coureurs d'un achèvement de la saison.

⁶⁰¹ *Dictionnaire Colette, op. cit.*, voir l'entrée « Sens ». La citation exacte figure en page 994.

⁶⁰² *Le Blé en herbe*, pp. 152-153.

Attentivement détaillés dans leurs variations subtiles, les contrastes de luminosité sont l'une des manières privilégiées par lesquelles le récit suggère une très lente agonie de l'été, et décèle précocement en son cœur des traces de ce qui est à venir. Le début du chapitre 6, délicat, fait voir, entendre et sentir au lecteur ces chevauchements infimes :

L'odeur de l'automne, depuis quelques jours, se glissait, le matin, jusqu'à la mer.

De l'aube à l'heure où la terre, échauffée, permet que le souffle frais de la mer repousse l'arôme, moins dense, des sillons ouverts, du blé battu, des engrais fumants, ces matins d'août sentaient l'automne. Une rosée tenace étincelait au pied des haies, et si Vinca ramassait, à midi, quelque feuille de tremble, mûre et tombée avant son heure, le *revers* blanc de la feuille encore verte était humide et diamanté. Des champignons moites sortaient de terre, et les araignées des jardins, à cause des nuits plus fraîches, rentraient le soir dans la resserre aux jouets et s'y rangeaient sagement au plafond⁶⁰³.

Ce passage, qui, comme souvent chez Colette, prend appui sur une puissante synesthésie, invite à penser l'importance du « revers » et de tout ce qui se donne à lire en creux du visible. Tout, dans ce paysage que Vinca foule « à midi », porte la trace des heures invisibles où personne n'habite et où rien ne se passe : l'aube, moment où la terre s'éveille, et la nuit. Ces points aveugles du temps, le récit les expose en portant attention aux témoignages qu'ils ont égrenés : des odeurs, des couleurs et des teintes, minuscules mais saturées de sens. Dans l'éclatante clarté de « midi » subsistent des morceaux d'ombre et d'humidité comme des rappels entêtés de la saison à venir, qui obscurcit déjà celle qui est en cours. Bien que le récit, immédiatement après ce passage-parenthèse, se réfugie au point du jour et s'y installe [« Mais le milieu des journées échappait aux rets de la brume d'automne, aux fils de la Vierge tendus sur les roncières chargés de mûres, et la saison semblait rebrousser chemin vers juillet⁶⁰⁴ »], l'été est déjà en sursis dans l'envers du décor que ces quelques lignes ont furtivement exposé. Août y sent déjà l'automne.

Il arrive, ailleurs dans le corpus, que soit reprise cette esthétique d'un chevauchement entre deux saisons, pour signifier que l'une se glisse déjà sous l'autre, et que des changements sont à venir. Ainsi, à la fin de *The Member*, Carson McCullers opte-t-elle aussi pour une description tenue d'un changement d'atmosphère et d'une instabilité de la lumière pour signifier l'approche de la fin de l'été, et de la fin du récit :

It was a time when countless white and yellow butterflies danced among the last fall flowers. [...] It was the time of golden weather and Shasta daisies and the butterflies. The air

⁶⁰³ *Ibid.*, pp. 65-66. Nous soulignons.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 66.

*was chilled, and day after day the sky was a clear green-blue, but filled with light, the color of a shallow wave*⁶⁰⁵.

Une multitude de papillons vert et blanc dansaient à cette époque-là parmi les dernières fleurs de l'automne. [...] C'était l'époque de la saison dorée, des chrysanthèmes et des papillons. L'air était doux. Jour après jour, le ciel se teintait de gris-bleu très clair, et semblait comme empli d'une lumière qui avait la couleur des vagues peu profondes⁶⁰⁶.

Dans les dernières pages du roman, dans ce fragment de texte de quelques pages dont on a déjà dit combien il était à l'écart du reste du récit — l'intrigue autour du mariage a été congédiée, plusieurs mois ont passé, Frankie est sur le point de déménager —, toute l'ambiance est étrange. Elle contient à la fois le frisson d'excitation quant à ce qui est à venir — Frankie a rencontré une nouvelle amie, elle l'attend pour le déjeuner, elles ont prévu de faire un jour le tour du monde — et le poids de ce qui a eu lieu — en effet, c'est dans ce fragment du récit, ce repli, que Carson McCullers rend compte, en les condensant à la suite les uns des autres, d'événements majeurs ayant eu lieu après le mariage : l'emprisonnement d'Honey, le frère de Bérénice, l'agonie et la mort de John Henry. La « saison dorée », à sa manière, est une forme de clair-obscur, qui sonne le glas de l'été sans se décider franchement à le laisser partir, une forme d'hommage, aussi, tout en retenue poétique, au souvenir de John Henry dont la « présence — solennelle, grise et ondoyante comme celle d'un fantôme » [*« presence — solemn, hovering, and ghost-gray*⁶⁰⁷ »] emplit la pièce à ce moment-là. L'ambiguïté de l'atmosphère retient, dans ses détails, la saison qui s'achève. La douceur de l'air et la lumière dorée ne masquent pas totalement la fraîcheur qui s'y glisse [*« There had been frost that morning »* ; « Il y avait eu du givre ce matin-là⁶⁰⁸ »], ni le fait que les soirées raccourcissent à vue d'œil : « *It was almost five o'clock and the geranium glow had faded from the sky. The last pale colors were crushed and cold on the horizon. Dark when it came, would come on quickly, as it does in winter-time* » ; « Il était près de cinq heures et dans le ciel le rougeoiement couleur géranium s'était éteint. Quelques teintes très pâles s'étiraient vers l'horizon glacé. La nuit, au moment où elle tombait, tombait toujours très vite, comme en hiver⁶⁰⁹ ». Il y a des papillons, mais aussi des chrysanthèmes. Sous chaque détail des restes de l'été, l'hiver attend.

⁶⁰⁵ *The Member*, p. 604.

⁶⁰⁶ *Frankie Addams*, pp. 220-221.

⁶⁰⁷ *Frankie Addams*, pp. 222 ; *The Member*, p. 605.

⁶⁰⁸ *The Member*, p. 603. *Frankie Addams*, pp. 218.

⁶⁰⁹ *The Member*, p. 605 ; *Frankie Addams*, pp. 222-223. Ces lignes sont pratiquement les dernières du roman.

Les paysages marins du *Blé en herbe* sont tout particulièrement susceptibles de chavirer, au gré des marées et des mouvements de lune. Mieux que d'autres, ils expriment l'éphémère et donnent à voir dans leurs reliefs inégaux deux temporalités chevauchées dont l'une place l'autre en sursis. Le passage qui suit s'attarde à décrire ce que la mer, d'années en années, a gagné sur la terre par effet d'érosion :

Philippe se leva, marcha le long du pré de mer, rongé et fondu au bord par les marées d'équinoxe. Un buisson d'ajoncs, fleuri, penchait vers la plage, tenu et sustenté par une chevelure maigre de racines. « Quand j'étais petit, se dit Philippe, le buisson d'ajoncs ne penchait pas vers la plage. La mer a mangé tout ça — un mètre au moins — pendant que je grandissais... [...] »

Non loin du buisson d'ajoncs se creusait cette combe ronde, tapissée de chardons de dune, combe qu'à cause de la couleur des chardons bleus on nommait « les yeux de Vinca ». C'est là qu'un jour Phil avait bottelé en cachette une gerbe de chardons en fleurs, épineux hommage jeté par-dessus le mur de *Ker-Anna*... Aujourd'hui les fleurs sèches, aux parois de la combe, semblaient brûlées⁶¹⁰...

Les mouvances de l'instable paysage marin contiennent, dans leurs accidents de terrain, celles du temps. L'intégrité et la clarté de l'« aujourd'hui » sont rongées par les traces du passé, qui a grignoté le littoral et continue de le faire, mais aussi ombragées par celles de l'avenir, dont les fleurs fanées sont un témoignage. Quoique le texte semble tenir assez éloignée de l'« aujourd'hui » l'époque où les fleurs étaient belles [« c'est là *qu'un jour*, Philippe avait bottelé en cachette une gerbe de chardons en fleurs »], ce jour est en fait tout récent, on a vu cet épisode un peu plus tôt dans le récit. Alors pleines de l'odeur et de la chaleur de l'été, les fleurs sont maintenant « brûlées ». Le paysage, par son instabilité, ne nous parle pas d'un état de fait, mais d'un mouvement de passage — celui du temps. Le spectacle qui s'offre, d'une dégradation accélérée, suggère de prendre en compte la dépendance du présent à ce que l'avenir contient d'incertitude, et d'accidents ; du même fait, il chuchote à Phil que le moment qu'il est en train de vivre est en sursis. Placé dans le chapitre 16 du roman, ce passage n'y dépare pas. Très long par rapport aux autres, comme on l'a déjà dit, le chapitre en question est comparable à la grande bouffée d'air qu'avalerait le récit avant de dégringoler vers sa chute : Phil s'y agite frénétiquement face aux événements, qui se mettent en ordre les uns après les autres. C'est le crépuscule du roman, le dernier clair-obscur avant de basculer vers la fin.

⁶¹⁰ *Le Blé en herbe*, p. 137.

B.1.2. Équivoques moraviennes en intérieur

Les jeux d'ombre et de lumière sont un élément primordial de scénographie dans les œuvres d'Alberto Moravia. Inversement aux équivoques de pleine lumière que l'on vient de voir chez Colette, ce sont les descriptions des intérieurs qui occasionnent le recours au procédé du clair-obscur chez le romancier italien ; c'est là, dans des ambiances feutrées, que les écarts de sens révélés par les jeux de lumière sont les plus signifiants. À la faveur de la pénombre, les éclairages ambigus et les recoins ombreux révèlent, mieux qu'un plein jour, une part de mystère. Pendant le laps de temps, plus ou moins long, où manque la lumière, un ensemble de détails apparaissent, qui font vaciller les reliefs connus, déforment les visages, les silhouettes et les lieux familiers. Dans l'instant de sursis, un sens nouveau se donne, avant que le retour à un éclairage moins ambigu ne le fasse à nouveau s'évanouir. On s'arrêtera sur des exemples empruntés aux *Indifférents* (*Gli Indifferenti*) et à *Agostino* dans lesquels les jeux de clair-obscur nous apparaissent au service d'une écriture de l'adolescence comme un moment d'indécidable.

Clairs-obscurs de la femme — Gli Indifferenti

Dès *Gli Indifferenti*, qui est son premier roman, Moravia accorde une grande importance au travail de l'atmosphère, au sens physique : la météorologie, le détail des couleurs et des teintes, de leur distribution et de leurs contrastes, font l'objet de descriptions attentives et riches, qui texturent le récit. La lumière, en particulier, est au centre de l'écriture, ou plutôt l'absence de lumière. Tout le roman est en quelque sorte privé d'une lumière directe, naturelle, et franche. Il pleut sans cesse dehors, et les intérieurs assombris peinent à ramener, à l'aide d'éclairages douteux, suffisamment de clarté dans les pièces⁶¹¹. Rappelons ici au passage que le roman se déroule pour ainsi dire à huis-clos, dans la villa de la famille Ardengo : les intérieurs ont donc une place centrale. Dans sa préface, Gilles de Van souligne combien cette pénombre est, outre un élément de décor, un mode de signification au service d'une sémantisation de la fausseté, du faux-semblant. Il prend l'exemple de la description du boudoir de Lisa (une amie de la famille, qui deviendra l'amante de Michel) : à première

⁶¹¹ Voir ce qu'en dit Gilles de Van dans son analyse de l'œuvre en préface de l'édition GF-Flammarion : « L'histoire se déroule dans un climat lourd et moite : il pleut presque toujours, une pluie fine et insidieuse qui détrempe le sol et les corps, le ciel est couvert et une sorte de grisaille s'infiltré partout, à mi-chemin entre l'orage qui ne parvient pas à éclater et le soleil qui a du mal à percer ; les rues sont noires ou silencieuses, les intérieurs sombres et sales, le jardin suggère tristesse et décadence, et rares sont les moments de lumière, d'éclat ou de vie », préface des *Indifférents*, *op. cit.*, p. IV.

vue une « aimable bonbonnière », l'endroit est en réalité sordide. Le lecteur est encouragé à percer les zones d'ombres, en étant attentifs aux détails, pour faire le plein jour sur la vérité⁶¹². D'autres exemples sont à ce propos parlants : le plus infime jeu de lumière, ou d'ombre portée, fait voir les artifices peints sur le visage de Marie-Grâce, la mère de la famille [« *nell'ombra la faccia immobile dai tratti indecisi dai colori vivaci pareva una maschera stupida e patetica* » ; « dans l'ombre, sa face immobile aux traits indécis et aux couleurs vives semblait un masque stupide et pathétique ⁶¹³ »], pour dissimuler sa vieillesse commençante ; de même un éclairage un tantinet trop franc, comme dans le boudoir de Lisa, a tôt fait de mettre en lumière, sous le luxe apparent de la villa, l'humidité aux murs, l'usure des rideaux et les taches sur la nappe, décrépitude que la ruine de la famille ne peut plus masquer. L'esthétique du clair-obscur est donc nettement au service, dans *Gli Indifferenti*, d'une dénonciation de l'hypocrisie bourgeoise et notamment de sa valorisation du paraître. Mais il est intéressant de constater que l'écriture de l'adolescence oppose selon nous à ces éléments une forme de résistance⁶¹⁴. D'une part, Carla et Michel, les deux personnages adolescents, luttent comme ils peuvent contre le déterminisme de leur existence, qui doit en toute logique les voir céder, selon les lois de leur classe, à une même hypocrisie que celle de leurs aînés. Pour cela, ils réclament la vérité, et traquent la lumière⁶¹⁵. D'autre part, l'équivoque qui caractérise l'âge adolescent est persistante sous la plume de Moravia ; même la plus franche luminosité ne vient pas à bout de ses ambiguïtés. Dans la pénombre ou en plein jour, le personnage adolescent demeure astreint à une forme de sursis et d'indécidable, qu'aucune variation d'éclairage ne semble être à même de faire basculer. En

⁶¹² « On ne prêterait qu'une attention distraite aux intérieurs confortables mais lugubres dans lesquels se déroule l'intrigue, si l'auteur n'insistait sans relâche et avec une évidente acrimonie pour que nous les regardions *mieux*, comme s'il redoutait que, trompé par le luxe de ces villas cossues et silencieuses, le lecteur ne prenne du strass pour des diamants. L'exemple le plus frappant de cette technique est la description du boudoir de Lisa : à première vue, une aimable bonbonnière blanche et rose, de gracieux rideaux, une lumière paisible, une impression de pureté et d'innocence, etc. Impression trompeuse : la laque des meubles est écaillée et jaunâtre, la tapisserie décolorée, les coussins sordides, les livres poussiéreux, les rideaux déchirés, le plafond craquelé... Cette technique dont Moravia use ici de manière presque caricaturale domine en fait tout le roman : tantôt il s'agit de corriger le regard du lecteur qui risquerait de mal interpréter ce que l'écrivain lui donne à voir, tantôt de rectifier sa compréhension d'un mot qui suggère des idées de luxe, d'opulence, de grandeur ou de beauté par un autre mot qui les neutralise instantanément. », *ibid.*, p. v.

⁶¹³ *Gli Indifferenti*, p. 39 ; *Les Indifférents*, p. 12.

⁶¹⁴ À ce propos, nous renvoyons à l'article que nous avons consacré au roman de Moravia, et qui porte justement sur une étude de la poétique de l'adolescence comme résistance : « La fiction de l'adolescence comme quête du moi et critique du fascisme : *Les Indifférents* d'Alberto Moravia », in : *Essais*, « Fictions de l'identité », Magali Fourgniaud (dir.), Pessac, n°11, 2/2017.

⁶¹⁵ « *“Ecco” gridò improvvisamente Carla battendo le mani ; “ecco la verità... Alfine si respira”* », *Gli Indifferenti*, p. 184 ; « — Bravo ! s'écria Carla en battant des mains. Voilà la vérité... enfin on respire... », *Les Indifférents*, p. 184.

témoigne par exemple la description de la chambre de Carla, que l'on voudrait opposer à celle du boudoir de Lisa⁶¹⁶. Ces deux lieux, les seuls du roman à convier le lecteur dans une intimité, font l'objet de passages descriptifs qui reposent sur une dynamique de tension : une partie du décor, dans ses détails, évoque la figure de la jeune fille, voire de la petite fille, l'autre tend vers la femme. Dans le cas du boudoir de Lisa, la tension est, comme on l'a dit, illusoire, elle ne peut se maintenir dans la durée et un regard éclairé suffit à la résorber :

[...] a prima vista, tutto appariva puro e innocente, si osservavano mille gentilezze, qui un cestino di ricamo, là una piccola biblioteca dai libri multicolori, e poi dei fiori smilzi sulle mensole laccate, degli acquerelli sotto vetro alle pareti, insomma una quantità di cose che dapprima facevano pensare : 'Eh, che bel posticino chiaro e sereno, qui non può abitare che qualche giovinetta' ; ma se si guardava meglio si cambiava idea ; allora ci si accorgeva che il boudoir non era più giovane del resto dell'appartamento, [...]. [...] ancora uno sguardo e si era convinti [...]; e se puoi infine era presente la padrona di casa, non c'era neppur bisogno di cercare, tutta questa corruzione salvata agli occhi come accusata dalla figura della donna⁶¹⁷.

À première vue tout semblait pur et jeune ; on remarquait mille gentillesses ; ici un panier à ouvrage, là une petite bibliothèque aux livres multicolores, de maigres fleurs sur les consoles laquées, aux murs des aquarelles sous verres, en somme une foule de riens qui faisaient penser à quelque nid de *jeune fille*. Mais, à mieux voir, on changeait d'idée ; on s'apercevait que le boudoir n'était pas plus jeune que le reste de l'appartement : [...]. Un regard encore, et l'on perdait toute illusion ; [...]. Et si, pour finir, apparaissait la maîtresse du logis, il devenait inutile de chercher plus loin ; toute cette corruption, comme accusé par la figure de la *femme*, s'expliquait et sautait aux yeux⁶¹⁸.

Les sources de lumière, qu'elles soient physiques — le boudoir est « *pieno di luce*⁶¹⁹ » [« plein de lumière »] — ou plus imagées — le regard qui cherche à voir « mieux » —, ne laissent aucune chance à l'ambiguïté que cultive perversement Lisa, personnage rien moins que sage, encore moins « pur ». « La femme » et ses intentions — elle attend le jeune Michel, dans un but très clair — chassent la « jeune fille » et résorbent les zones d'ombre s'il en demeurerait. L'ambiguïté du boudoir est abolie au profit de la mise en lumière de son aspect trompeur. Au contraire, la description de la chambre de Carla maintient l'équivoque du lieu en suspens, jusqu'au dernier mot, et ne vient pas à bout de la tension :

[Nella stanza] di Carla, la lampada era accesa, ella aveva dimenticato di spegnarla, e in quella bianca luminosità pareva che i mobili e tutte le altre cosa stessero in attesa della sua venuta [...]. [...] si guardò intorno ; la stanza per molti aspetti pareva quella di una bambina

⁶¹⁶ Il existe de nombreux éléments d'analyse qui permettent de mettre en évidence les jeux entre écriture de l'adolescence et clarté, ou encore entre adolescence et recherche de la vérité, qu'une analyse poussée de la scénographie permettrait de mettre en avant. On se contentera ici d'un exemple, pour ne pas alourdir la réflexion.

⁶¹⁷ *Gli Indifferenti*, p. 78.

⁶¹⁸ *Les Indifférents*, pp. 60-61. Nous soulignons.

⁶¹⁹ *Gli Indifferenti*, p. 78.

di tre o quattro anni ; i mobili erano bianchi, bassi, igienici, le pareti erano candide con fregi azzuri, una fila di bambole dalle teste storte, dagli occhi capovolti, neglette e cenciose, sedevano su quel piccolo canapé sotto la finestra ; l'arredamento era quello della sua infanzia e la madre a corto di quattrini non aveva potuto sostituirlo con un altro, più addicente alla sua maggiore età ;[...]Cosi Carla era cresciuta nella cornice angusta dei suoi anni più lontani ; ma la stanza non era restata come era allora, nuda e infantile, ogni sua età vi aveva lasciato una traccia, gingilli o cenci ; ora la stanza era piena, comoda e intima, ma d'une intimità ambigua, a volte donnesca (per esempio la teletta dei nastri sciupati, coi profumi, le ciprie, le pomate, i belletti, e quelle due larghe giarrettiere rosee appese presso lo specchio ovale) a volte puerile ; e un molle désordine, tuto femminile, fatto di panni abbandonati sulle sedie, di flaconi aperti, di scarpette rovesciate, complicava l'équivoco⁶²⁰.

Chez Carla, la lampe était allumée ; elle avait oublié de l'éteindre, et, dans cette lumière blanche, meubles et bibelots semblaient attendre sa venue. [...] Elle regarda autour d'elle. Cette chambre, par bien des aspects, semblait celle d'une petite fille de trois ou quatre ans. Les meubles étaient blancs, bas, hygiéniques ; les murs blancs, à décor d'azur ; une rangée de poupées aux membres tordus, aux yeux révoltés, négligées et dépenaillées, s'alignait sur un petit canapé, devant la fenêtre. Le mobilier était celui de son enfance. Sa mère, à court d'argent, n'avait jamais pu le remplacer par un autre, plus adapté à son âge. [...] Ainsi Carla avait grandi dans le cadre étroit de ses années les plus lointaines. Pourtant la pièce n'était plus comme alors, enfantine et nue. Chaque âge y avait laissé sa trace, bibelots et chiffons, en sorte qu'elle était encombrée, commode et intime, mais d'une intimité ambiguë : tantôt celle d'une femme (à ne voir, par exemple, que la coiffeuse chargée de parfums, de poudres, de pommades, de fards, ou ces deux larges jarrettières roses suspendues près de la glace), tantôt celle d'une petite fille. Un mol désordre, tout féminin, fait de vêtements jetés sur les chaises, de flacons ouverts et de souliers épars, compliquait l'équivoque⁶²¹.

Le lieu est dès le début figé dans une « attente », que le déploiement de la description ne résorbera pas. Au lieu de fragiliser l'équivoque à force de précisions, la description la maintient à flot de bout en bout, la nourrit jusqu'au dernier mot, d'oscillation en oscillation. Chaque détail de la chambre de Carla cultive plus intensément l'ambiguïté de départ, et, dans cette tension irrésolue, ce sont à la fois l'interprétation du lecteur et l'identité de Carla qui sont en sursis : le sens du passage ne bascule ni vers la « petite fille », que l'adolescente n'est plus, ni vers « la femme » qu'elle n'est pas encore. Comme dans le passage du *Blé en herbe* que l'on évoquait plus haut (celui de la combe et du bord de mer), chaque relief de ce paysage intime sédimente le passé et le futur de Carla, qui empiètent tous deux sur le moment présent pour le maintenir dans une zone mouvante, dans un devenir constant. L'étrange adjectif qu'utilise Moravia pour qualifier le désordre « mou », ainsi que le terme, plus attendu mais essentiel d' « équivoque », illustrent bien le caractère indécidable du lieu et du moment, les rend tous deux palpables, physiques, autant que peuvent l'être des tas de vêtements, des fards

⁶²⁰ *Ibid.*, pp. 71-72. Nous soulignons. Dans le texte de Moravia, le passage contient beaucoup moins de phrases que dans la traduction française. Il est composé de trois phrases seulement, très longues, scindées en plusieurs points virgules. Cette ampleur évoque d'autant mieux l'idée d'un suspens, d'une tension tenue sur la longueur.

⁶²¹ *Les Indifférents*, p. 52. Nous soulignons.

et des bibelots. Partout ailleurs que dans la chambre de Carla — dans le boudoir de Lisa, dans le salon de la villa —, l'accumulation d'objets est symbole de figement⁶²² ; au contraire ici, la mollesse de l'ensemble évoque, par l'informe, une résistance à toute espèce de pétrification, celle de la vie comme celle du sens. La clarté de la lumière ne change rien à l'affaire. L'équivoque identitaire, telle que la chambre de Carla l'exhibe, semble préserver l'âge adolescent de l'éclairage intensément blanc, presque chirurgical, sur lequel Moravia insiste lourdement, et le maintenir dans un clair-obscur.

De clarté en ténèbres, la « pénombre du cœur⁶²³ » dans *Agostino*

Quelques années après *Gli Indifferenti*, qui approchait l'adolescence de manière lacunaire, par petites touches — l'objet principal du récit est l'indifférence et non l'adolescence ; les deux n'étant d'ailleurs pas sans rapport, comme on le verra dans la dernière partie —, *Agostino* s'y consacre pleinement. On retrouve dans cette œuvre la dialectique ombre/lumière au service de l'écriture des ambiguïtés de cet âge. Le clair-obscur y est un élément privilégié de scénographie autant qu'un mode de signification, comme c'était déjà le cas dans le premier roman de Moravia. L'adolescence est évoquée comme un moment en tension, où la lumière en sursis n'éclaire que faiblement et transitoirement l'obscurité dans laquelle est plongé Agostino⁶²⁴. L'adolescent lutte pour maintenir vivace le peu de clarté qu'il acquiert au prix de nombreuses souffrances, au fur et à mesure des épreuves qui se mettent en travers de son parcours. Le savoir qu'il accumule, tout en augmentant sa clairvoyance, ne vient pas à bout de sa naïveté ; la lumière ne vient pas à bout de l'obscurité :

Gli restava di quei giorni passati a combattersi, un senso torbido di impurità; gli pareva di aver barattato l'antica innocenza non con la condizione virile e serena che aveva sperato, bensì con uno stato confuso e ibrido in cui, senza contropartite di alcun genere, alle antiche

⁶²² Dans l'*incipit* du roman, Carla agite du bout du doigt « *la testa mobile di una porcellana cinese* » (p. 35) ; « la tête mobile d'une porcelaine chinoise » (p. 7). Le bibelot est le seul qui semble avoir une forme de vie « *a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell'ombra* » ; « à la différence des autres objets morts et inconsistants, épars dans l'ombre ».

⁶²³ Gilles de Van dans la préface d'*Agostino*, p. 15.

⁶²⁴ Gilles de Van, à nouveau, prend note dans sa préface de ce que les jeux de lumière servent à Moravia à métaphoriser l'âge adolescent : « C'est alors que commence véritablement pour Agostino l'adolescence, cette étape de la vie où il perd "sa condition première" sans parvenir pour autant "à en acquérir une autre". Plusieurs sentiments accompagnent ce nouvel état : la réalité auparavant solaire s'assombrit et devient énigmatique ; tout au long du récit, Moravia joue sur l'opposition de la clarté extérieure et de l'obscurité qui s'établit dans le cœur de l'adolescent ; le monde devient trouble et indéchiffrable, et Agostino, comme d'ailleurs Luca ou Trancredi, aspire de toutes ses forces à retrouver la lumière dans laquelle baignait auparavant sa vie », in *Agostino*, pp. 14-15.

*ripugnanze se ne aggiungevano delle nuove. Che serviva vederci chiaro se questa chiarezza non portava che nuove e più fitte tenebre*⁶²⁵ ?

Ces luttes lui laissaient une équivoque impression d'impureté ; il lui semblait qu'il avait troqué son innocence précédente non contre la condition virile et sereine qu'il avait espérée, mais contre un état confus, ambigu où, sans aucune contrepartie, de nouveaux dégoûts s'ajoutaient aux anciens. À quoi bon y voir clair si la clairvoyance n'apportait que nouvelles et plus épaisses ténèbres⁶²⁶ ?

Dans ce roman, l'équivoque n'est pas une simple esthétique, elle s'exprime avant tout sous la forme de sentiments chez le personnage, et engendre une forte souffrance, à proportion de l'excessive naïveté d'Agostino⁶²⁷. Cette souffrance, que Gilles de Van appelle « la pénombre du cœur », est régulièrement traduite, dans les paysages du roman, par des scènes de clair-obscur. Agostino est alors l'impuissant témoin — chaque fois, il est tenu à l'écart de ces moments, il en est le spectateur, mais aussi la victime collatérale — de spectacles qui mettent en scène, sous ses yeux, le sentiment d'indécidable qu'il porte dans le cœur. Dans un récit emprunt, comme beaucoup d'autres, de la saveur de l'été, les scènes de clair-obscur sont des niches dans lesquelles vient se loger, à l'abri de l'éclatant soleil, toute l'obscurité que le personnage tient ravalée en lui comme des larmes. En raison de leur ampleur, elles seraient difficiles à citer *in extenso* sans risquer d'atténuer leur puissance. On peut quand même mentionner la scène dans laquelle Agostino observe, dans sa chambre, sa mère dévêtue. Véritable morceau de bravoure, ce passage combine tous les éléments qui composent, à l'échelle du corpus, une scénographie de l'indécidable. L'adolescent se tient au seuil de la chambre et hésite, sur le pas de la porte, entre l'envie et la peur de pénétrer le lieu. Aux mouvements de balancier de son corps répond la tension accumulée dans la description du corps de la mère qui, à la faveur de la pénombre, semble se déformer, oscillant entre un mouvement d'élongation du bas vers le haut, et un autre d'élargissement de gauche à droite. L'écriture de Moravia, d'un geste ample, semble contraindre la silhouette familière à un interminable vacillement : le passage pourrait ne pas avoir de chute tant est puissante la

⁶²⁵ Agostino, p. 54.

⁶²⁶ Agostino, p. 120.

⁶²⁷ Il est intéressant de noter que, dans *La disubbidienza*, Moravia utilise l'obscurité de manière tout à fait différente, comme un environnement dans lequel Luca, plus âgé et moins naïf qu'Agostino, se sent parfaitement à l'aise : « *L'inverno, dopo qualche bella giornata, aveva ripreso il suo corso, e pioveva quasi sempre. Questa pioggia, venendo giù da un cielo di pece, pareva scura e torbida anch'essa, come se fosse stata mescolata in anticipo di fango e spandeva un'oscurità in cui Luca sentiva che sarebbe stato piacevole raggomitolarsi e addormentarsi per sempre* » ; « L'hiver, après quelques belles journées, avait repris son cours normal et il pleuvait presque tout le temps. Cette pluie, tombant d'un ciel de poix, paraissait, elle aussi, sombre et trouble, comme si elle eût été par avance mêlée de boue, et elle répandait une obscurité dans laquelle Luca sentait qu'il eût été agréable de se blottir et de s'endormir pour toujours. », *La disubbidienza*, p. 115 ; *La désobéissance*, p. 71.

tension qui maintient à flot l'incertitude. Au diapason du corps de sa mère, qui ondule dans le clair-obscur et enfle en même temps que Moravia déploie peu à peu ce qu'il a de méconnaissable, et même de monstrueux — alors que progresse la description, la mère devient immense, ses aisselles sont des « gueules de serpent » [« *fauci di serpenti*⁶²⁸ »] —, le cœur d'Agostino laisse des sentiments contraires le submerger. Les structures de phrase sont presque toutes à balancement, soit à l'intérieur de la phrase, à l'aide de l'oscillation adverbiale (« *così... come* » ; « tantôt ... tantôt » « tandis que... »), soit d'une phrase à l'autre, liées alors par la préposition « mais ». On citera ici la fin de la très longue scène, au moment où la focale, jusque-là entièrement braquée sur le corps de la mère, bascule vers Agostino caché sur le pas de la porte :

Tutto il corpo grande e splendido sembrava, sotto gli occhi trasognati di Agostino, vacillare e palpitare nella penombra della camera e, come per una lievitazione della nudità, ora slargarsi smisuratamente riassorbendo nella rotondità fenduta e dilatata dei fianchi così le gambe come il torso e la testa ora invece ingigantirsi affusolandosi e stirandosi verso l'alto, toccando con un'estremità il pavimento e con l'altra il soffitto. Ma nello specchio, in un'ombra misteriosa di pittura annerito, il viso pallido e lontano pareva guardarlo con occhi lusinghieri e la bocca sorridergli tentante.

Il primo impulso di Agostino, a tale vista, fu di ritirarsi in fretta; ma subito questo nuovo pensiero: "È una donna," lo fermò, le dita aggrappate alla maniglia, gli occhi spalancati. Egli sentiva tutto il suo antico animo filiale ribellarsi a quella immobilità e tirarlo indietro; ma quello nuovo, ancora timido eppure già forte, lo costringeva fissare spietatamente gli occhi riluttanti là dove il giorno prima non avrebbe osato levarli. Così, in questo combattimento tra la ripugnanza e l'attrattiva, tra la sorpresa e il compiacimento, più fermi e più nitidi gli apparvero i particolari del quadro che contemplava; il gesto delle gambe, l'indolenza della schiena, il profilo delle ascelle; e gli sembrarono in tutto rispondenti a quel suo nuovo sentimento che non aveva bisogno che di queste conferme per signoreggiare appieno la sua fantasia⁶²⁹.

Tout ce corps splendide avait l'air, sous les yeux stupéfaits d'Agostino, de vaciller et de palpiter dans le clair-obscur de la chambre ; et, comme par une fermentation de sa nudité, il semblait *tantôt* se dilater démesurément en absorbant dans la rotondité fendue de ses flancs et les jambes et le torse et la tête, *tantôt* s'amincir et s'étirer jusqu'à toucher le plafond. Mais, dans le miroir, comme dans la pénombre mystérieuse d'un tableau noirci par le temps, le visage pâle et lointain semblait le regarder avec des yeux caressants et la bouche lui sourire d'un sourire tentateur.

Le premier mouvement d'Agostino à cette vue avait été de se retirer bien vite ; mais une pensée brusquement l'immobilisa : « C'est une femme... » et il resta les doigts accrochés au bouton de la porte, les yeux écarquillés. Il sentait tous ses vieux sentiments filiaux se révolter contre cette immobilité, le tirer en arrière ; mais des sentiments nouveaux, timides encore et pourtant déjà impérieux, l'obligeaient à tenir ses regards fixés là où la veille il n'eût pas osé les lever.

Tandis que luttaient en lui ces forces d'attraction et de répulsion, les détails du tableau qu'il ne quittait pas des yeux se faisaient plus nets, la position des jambes, la courbe indolente du dos, le profil des aisselles lui semblaient pleinement correspondre à ses sentiments nouveaux,

⁶²⁸ *Agostino*, p. 86 ; *Agostino*, p. 33.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 33-34. Nous soulignons.

leur apporter une confirmation — celles qu'ils attendaient pour régner souverainement sur son imagination⁶³⁰.

Quand l'intensité du moment a été poussée à son comble, et qu'Agostino, de peur d'être surpris, ouvre la porte et fait entrer la lumière, tout s'effondre : le récit vient à bout de son morceau de bravoure, interrompu par des dialogues, le corps de la mère reprend une apparence acceptable [« *ella riapparve indossando una lunga vestaglia di seta azzurra* » ; « elle lui apparut de nouveau, vêtue cette fois d'un long peignoir de soie bleu pâle⁶³¹ »], la chambre redevient familière et Agostino reprend son air naïf [« *tornato per l'occorrenza bambino* » ; « redevenu enfant pour les besoins de sa cause⁶³² »] et bientôt ses doutes, qu'il pense à tort dissipés par la scène. Et ainsi de suite, de clarté en ténèbres, le récit progresse jusqu'au prochain moment de sursis, où le personnage et le moment retiennent leur souffle.

Pour finir, on évoquera une dernière pièce, qui se trouve chez Colette et non chez Moravia, dans laquelle le clair-obscur est associé à une femme. Il s'agit du salon de Mme Dalleray dans la villa *Ker-Anna*. C'est là que Phil, dans un passage que l'on étudiera plus tard, est pour la première fois confronté, en buvant une orangeade, aux premiers chocs d'une sensualité qui s'éveille. C'est là aussi qu'il aura sa première aventure avec la « Dame en blanc ». C'est un lieu dans lequel Phil est toujours indécis, hésitant et mal à l'aise, et dont l'atmosphère de clair-obscur sert à dire une équivoque du désir.

Mme Dalleray ne semblait pas l'attendre et lisait. Mais l'ombre étudiée du salon, la table presque invisible d'où montaient des odeurs de pêche tardive [...] renseignèrent [Phil].

Mme Dalleray laissa son livre et lui tendit une main sans se lever. Il voyait dans l'ombre la robe blanche, la main blanche : les yeux noirs, isolés dans leur halo de bistre, bougeaient avec une lenteur inaccoutumée.

[...]

⁶³⁰ *Agostino*, pp. 86-87. Quelques remarques ici : D'abord, on voit bien ce que cette scène a de topique eut égard au récit de l'adolescence : elle dit la confrontation de l'adolescent avec la nudité et la sexualité féminine. Or, il nous intéresse de la lire plutôt sous l'angle d'une esthétique du suspens, et de voir combien Moravia, justement, tient à distance ce jalon inévitable du parcours du jeune homme en mettant autant l'accent sur l'indécidable — *via* la magistrale description du corps de la mère — que sur l'intensité de la rencontre avec l'inconnu. Ensuite, on verra un peu plus tard dans la thèse que le corps de Carla fait l'objet d'une description approachante, à la limite du monstrueux. Le fait que ce soit ici le corps de la mère, et non celui d'Agostino qui est soumis à l'équivoque du clair-obscur témoigne de la faiblesse du personnage, régulièrement cantonné au seul rôle de spectateur. On remarque aussi que le clair-obscur, qui ne sert au départ qu'à qualifier l'atmosphère de la pièce, devient ensuite plus mystérieux (« *penombra* » devient « *ombra* ») et sert à faire tableau autour des ambiguïtés du visage de la mère. Pour finir, le segment « *tra la sorpresa e il compiacimento* » n'a pas été gardé par le traducteur, ce qui amoindrit l'effet décisif d'oscillation et d'hésitation dans ce passage. Nous soulignons.

⁶³¹ *Agostino*, p. 34; *Agostino*, pp. 88.

⁶³² *Agostino*, p. 35; *Agostino*, pp. 88.

[Phil] soupira, sincèrement indécis, pris, dès l'entrée à *Ker-Anna*, d'une sorte de soif, et d'une sensibilité aux odeurs comestibles qui eût ressemblé à l'appétit si une anxiété sans nom n'eût en même temps serré sa gorge⁶³³.

La pièce « obscur royaume⁶³⁴ » de la Dame en Blanc, restera, pendant tout le roman, associée à l'indécision de Phil, et à l'acte sexuel maintenu en suspens — comme ici par le conditionnel passé qui trouble l'appétit de l'adolescent crispé — puisque l'on ne verra jamais rien des détails de leurs échanges, ou sous une forme très imagée : « Ah ! la sourde et rouge lumière d'un chambre inconnue... Ah ! le noir bonheur, la mort atteinte par degrés, la vie recouverte par lents coups d'aile⁶³⁵... », ce passage est d'ailleurs une réminiscence. *Ker-Anna* restera jusqu'à la fin un lieu entouré de mystère, et échappant sans cesse à la maîtrise. À la fin du roman, alors qu'il a déjà partagé de nombreuses nuits avec Mme Dalleray et que celle-ci s'apprête, du reste, à quitter la côte Cancalaise pour rentrer à Paris, Phil en est encore à se demander s'il doit, ou non, lui rendre visite cette nuit-là. Du fait de ce suspens, l'acte sexuel semble continuellement déréalisé.

B.1.3. Miettes de clairs-obscurs ou le reste à dire dans *Less Than Zero*

Pour achever la réflexion sur les habillages d'ombre et de lumière qui servent, partout dans le corpus, à signifier l'indécidable du moment, il nous a paru intéressant de faire appel à l'un de nos textes les plus tardifs, celui de Bret Easton Ellis. Dans *Less Than Zero*, les clairs-obscurs relèvent d'une scénographie très typée, reflet d'une époque et d'un environnement précis, à savoir les années 1990 dans les luxueuses banlieues et les villas cossues de Los Angeles où végète une jeunesse *ultra* privilégiée — et au moins autant désenchantée —, fils et filles de magnats de l'industrie médiatique, aussi riches qu'absents. Là, les clairs-obscurs les plus caractéristiques sont ceux des clubs et des bars plongés dans la pénombre, ainsi que de tous les lieux où Clay et sa bande errent, souvent la nuit, à la recherche d'une soirée, d'un divertissement à tout prix. Ce type de clair-obscur, s'il est référentiel et sert à planter un décor reconnaissable — il est d'ailleurs facile d'identifier, à l'appui de nos textes, combien l'image du bar sombre est topique dans le récit d'adolescence du second XX^e siècle —, est aussi, comme c'était le cas plus haut, un mode de signification, en l'occurrence une façon de sémantiser l'indicible. Les images équivoques qui se forment dans la pénombre

⁶³³ *Le Blé en herbe*, pp. 98-99.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 120.

cristallisent tout l'implicite du moment, tout ce que la prose aseptisée et minimaliste d'Ellis ne dira pas, tout ce que la pudeur des sentiments — qui est bien la seule pudeur dont ils font preuve — réfrénera chez les personnages, et qu'ils ravalent. Le roman y recourt par petites touches : les clairs-obscur sont à l'état de fragments et ne durent que le temps de leur désenchantement, comme d'ailleurs tout le reste dans ce roman. De ce fait, ils sont plus qu'ailleurs dans le corpus de l'ordre de l'éphémère, et s'ils suspendent l'absurdité dont chaque moment est lourd en donnant à voir un surplus de sens, c'est brièvement. Il ne faudrait pas que s'installe durablement l'illusion que les situations peuvent faire sens ; tout n'est que sursis avant l'inévitable dégringolade vers « le pire ». On prendra ici l'exemple de trois moments furtifs dans lesquels les jeux d'ombre et de lumière recueillent, l'espace d'un instant, ce qui affleure d'éloquent à la surface d'une scène de complète insignifiance — « *a blank*⁶³⁶ *scene* » comme il en existe tant dans *Less Than Zero*.

Le premier passage est une scène au restaurant. Clay y dîne pour le réveillon de Noël avec ses parents (divorcés), et ses deux sœurs. Très vite, on comprend que le rassemblement familial n'aura non seulement rien de festif, mais rien non plus d'un rassemblement. La première phrase suffit à condamner d'avance la scène : « *I'm sitting in the main room at Chasen's with my parents and sisters and it's late, nine-thirty or ten, on Christmas Eve. Instead of eating anything, I look down at my plate and move the fork across it, back and forth, and become totally fixated on the fork cutting a path between the peas* » ; « Je suis dans la grande salle de chez Chasen avec mes parents et mes sœur ; il est tard, neuf heures et demie ou dix heures, c'est le soir de Noël. Au lieu de manger, je regarde fixement mon assiette dans laquelle je déplace ma fourchette d'avant en arrière, et je deviens complètement obsédé par le vide que la fourchette crée entre les petits pois⁶³⁷ ». La suite se charge de déployer

⁶³⁶ L'hypothèse d'une « *blankness* » a été formulée à plusieurs reprises à propos de Bret Easton Ellis dans la critique contemporaine, pour qualifier le minimalisme de sa prose, mais aussi l'indifférence de son regard, voire une absence totale de jugement approchant le cynisme. Elle rappellerait à certains égards l'écriture blanche d'un Camus. Voir par exemple ce qu'en dit Sonia Baelo-Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, *op. cit.*, p. 19. On retiendra également et surtout l'ouvrage d'Elisabeth Young et Graham Caveney, *Shopping in Space : Essays on American 'Blank Generation' Fiction*, Londres et New York, Serpent's Tail, 1992, qui forgent pour la première fois le terme de « *Blank Generation* » pour associer un ensemble d'écrivains anglo-saxons autour d'une narration blanche dépourvue d'émotions. En y associant Bret Easton Ellis, ils contribuent à lui donner une visibilité mais surtout une légitimité — les œuvres de l'auteur, en effet, ont été largement mal reçu dans les premiers temps, qualifiées de superficielles, faciles, et répugnantes (c'est l'enjeu de tout le travail de Sonia Baelo-Allué).

⁶³⁷ *Less Than Zero*, p. 56 ; *Moins que zéro*, p. 65.

l'absurdité du moment, l'insignifiance des actions, des regards, des paroles — la vacuité pleine et entière.

No one talks about anything much and no one seems to mind, at least I don't. [...] My father orders another bottle — third? fourth? — and mentions another deal. The older of my two sisters yawns, picks at her salad. I think about Blair alone in her bed stroking that stupid black cat and the billboard that says, 'Disappear Here' and Julians' eyes and wonder if he's for sale and people are afraid to merge and the way the pool at night looks, the lighted water, glowing in the backyard⁶³⁸.

La conversation tourne en eau de boudin, mais personne ne paraît s'en soucier, pas moi en tous cas. [...] Mon père commande une autre bouteille — la troisième ? quatrième ? — et parle de ses affaires. Ma sœur aînée bâille en picorant dans son assiette. Je pense à Blair toute seule dans son lit, en train de caresser ce stupide chat noir, et au panneau de pub « Disparaître Ici » et aux yeux de Julian, je me demande s'il tapine et les gens ont peur de se perdre et l'eau illuminée des piscines la nuit dans les jardins⁶³⁹.

À la pointe de la phrase, un jeu de lumière surgit de manière impromptue à la suite des autres fragments qui composent, dans l'esprit de Clay, une étrange énumération sans aucun lien avec la scène. Assez mystérieuse, l'image des piscines illuminées qui brillent la nuit dans les jardins obscurs, est l'une de ces images obsédantes — comme le panneau publicitaire, la peur du « *merging* » et le visage de Julian — qui, régulièrement, accrochent l'esprit de Clay, le fascine et le tétanise. Ici, c'est la première fois dans le roman que Clay associe la piscine à un jeu de clair-obscur et il est intéressant que ce soit justement lors de cette scène, dans laquelle rien ne se passe et rien ne fait sens, que l'esprit de Clay se focalise sur une image équivoque de chevauchement entre ombre et lumière. Éparses et énigmatiques, ces images figurent d'abord un mouvement de retrait — Clay se retire de la scène en s'enfermant dans ses pensées — et surtout, selon nous, un mouvement de suspens — momentanément, la bizarrerie des pensées de Clay, l'instabilité vers laquelle elles tendent, font écran à la vacuité de la scène, à son manque total d'épaisseur et de sens. Tout, dans le bric-à-brac de pensées qui vient à l'esprit de Clay, évoque l'informe. La phrase, sans structures logiques, accumule des groupes de mots sans ponctuation et des fragments qui n'ont aucun rapport de sens les uns avec les autres, elle se défait dans la juxtaposition. Il ne reste plus rien de l'indécision qui avait cours dans le passage *d'Agostino*, la phrase n'hésite plus, elle est agrammaticale, asyntaxique et l'équivoque se fait par le biais du délitement, et non de l'oscillation. Enfin, la présence de l'élément liquide et la peur du « *merging* » sont, comme on l'a déjà dit, associés

⁶³⁸ *Less Than Zero*, p. 57.

⁶³⁹ *Moins que zéro*, p. 67.

à une hantise du délitement, de la perte des frontières. L'ambiguïté de cette phrase dont la signification échappe suggère un refus de mise en forme — le sens résiste — qui vient défaire la platitude terrifiante de la situation, où tout, à l'inverse, n'est que forme, c'est-à-dire coque vide de sens.

Le second moment furtif est un exemple de ses nombreuses scènes du roman qui se déroulent dans un bar ou un club. Il arrive très souvent, dans ces moments-là, que la *quasi* obscurité du lieu laisse entrevoir des expressions ou des gestes qui en disent long, et que le plein jour tendrait à dissimuler. Nombreux sont les exemples que l'on pourrait citer, où Clay surprend, à la dérobée, des mines d'ennuis ou de désespoir profond, des visages défaits, que le retour de la lumière recompose aussitôt. L'extrait que nous avons choisi le montre lui, Clay, qui dissimule tout juste dans la pénombre le seul élément de la scène à faire sens : son visage et ses yeux, rougis et gonflés parce qu'il vient de pleurer.

I think I see Julian here, leaving, and I get up from the table and go to the bar and then outside and it's raining hard and I can hear Duran Duran from inside and a girl I don't know passes by and says, 'Hi' and I nod and then go to the restroom and lock the door and stare at myself in the mirror. People knock on the door and I lean against it, don't do any of the coke, and cry for around five minutes and then I leave and walk back into the club and it's dark and crowded and nobody can see that my face is all swollen and my eyes are red and I sit down next to the drunken blond girl and she and Blair are talking about S.A.T scores⁶⁴⁰.

Je crois apercevoir Julian qui s'en va, je me lève pour aller au bar, puis je sors, il peut, et j'entends Duran Duran à l'intérieur, une fille que je ne connais pas passe devant moi et dit « Salut », je hoche la tête, puis vais aux toilettes, verrouille la porte, et je me regarde dans la glace. Les gens frappent à la porte mais je suis appuyé contre, je ne prends pas de coke, je pleure pendant peut-être cinq minutes, puis je sors et retourne dans la boîte, il fait sombre, c'est bondé, personne ne peut voir mon visage bouffi ni mes yeux rouges et je m'assois à côté de la petite blonde saoule qui discute musique avec Blair⁶⁴¹.

Sans reprendre son souffle, le passage déploie mécaniquement les actions les unes après les autres, sans commentaire et sans heurts. C'est toujours ce même ton d'indifférence qui caractérise la prose d'Ellis dans le roman. L'effondrement de Clay n'est *a priori* qu'une action parmi la multitude des autres, à peine est-elle un peu plus longuement décrite. On ne s'y arrêterait même pas si le texte ne donnait à voir, tout en mentionnant qu'il les dissimule, les traces laissées par cet effondrement et qui sont, elles, bien visibles. Dans la liste interminable des éléments qui n'ont aucun sens, aucun goût et aucune couleur, ces

⁶⁴⁰ *Less Than Zero*, p. 109.

⁶⁴¹ *Moins que zéro*, pp. 119-120.

« yeux rouges » et ce « visage bouffi » déparent. Tout est lisse et aseptisé dans *Less Than Zero*, rien n'accroche et rien ne dépasse. Les visages sont uniformément bronzés et les yeux en permanence dissimulés derrière une paire de Wayfarer noires. Ici, la rougeur et le gonflement équivalent à une saturation de sens à la limite du grotesque, comme si, dans la description d'un visage, l'auteur isolait un détail de l'ensemble en le grossissant à l'excès. Ce sont les seules aspérités à la surface du texte, que la pénombre fait affleurer, et qui donne au passage, d'une déconcertante platitude — ou évidence —, un aspect d'indécidable, l'impression d'achopper.

Dans la préface qu'elle rédige pour la dernière édition du roman en 2019 chez Picador, dans la collection « Classic », Ottessa Moshfegh (romancière américaine contemporaine) analyse quelques aspects marquants de l'esthétique d'Ellis. Ce qu'elle dit des jeux de transparence et d'ombres portées comme poétique de l'implicite pour signifier le pire, fait écho au passage que l'on vient d'analyser.

Il me semble que l'expérience dont est génératrice la lecture de ce livre est celle qui permet de fixer suffisamment longtemps le portrait du monde des hommes — Los Angeles dans son plus beau costume — pour être capable de voir ce qui se cache derrière la façade. La face cachée est toujours sombre, mais ce n'est pas cette obscurité qui m'intéresse le plus. C'est ce à quoi elle fait de l'ombre ; une case vide [« *a blank place* »] que le romantisme et le sentimentalisme se sont refusés à narrer ; la vérité brute [« *the hard truth* »]. C'est parce qu'elle est vraie qu'elle est invisible. Il faut se détacher de ce que la vie a de banal et de routinier pour atteindre à une neutralité [« *blankness* »], et une liberté. C'est dans cette leçon que réside la beauté de *Less Than Zero*. La transparence calme de la terreur existentielle est précisément ce qui m'a impressionnée dans ce livre. Je ne suis pas horrifiée par le viol collectif d'une gamine de douze ans droguée et attachée à un lit. Je suis horrifiée par le silence autour⁶⁴².

Il est vrai que l'horreur est moins frontale que suggestive, chez Bret Easton Ellis. C'est dans le non-dit ou l'implicite que loge l'expression des pires obscénités. Le moment de silence face au viol de la jeune fille en est un exemple, comme le moment où Clay regarde son meilleur ami se soumettre, pour de l'argent, aux fantasmes d'un riche homme d'affaires. C'est le dernier extrait que nous évoquerons. La scène est confondante d'horreur en raison de son minimalisme. Et une fois encore, il nous semble que le recours aux jeux d'ombre et de lumière vient tout particulièrement souligner cet étonnant contraste entre l'apparent dénuement du moment, et sa surcharge émotionnelle :

The man comes out of the bathroom and tells me, 'No. No music. I want you to hear it all. Everything.' He switches the stereo off. I ask the man if I can use the bathroom. Julian takes

⁶⁴² Ottessa Moshfegh, « Introduction », in *Less Than Zero* (1985), Londres, Picador Classic, 2019, p. 15. Nous traduisons.

off his underwear. The man smiles for some reason and says yes and I walk into the bathroom and lock the door and turn on both faucets in the sink and flush the toilet repeatedly as I try to throw up, but I don't. I wipe my mouth and then come back into the room. The sun's shifting, shadows stretching across the walls, and Julian's trying to smile. The man's smiling back, the shadows stretching across his face.

I light a cigarette.

The man rolls Julian over.

Wonder if he's for sale.

I don't close my eyes.

*You can disappear here without knowing it*⁶⁴³.

Le type sort alors du cabinet de toilette et me dit aussitôt : « Non, pas de musique. Je veux que tu entendes tout. Absolument tout. » Il ferme la radio. Je demande au type si je peux utiliser ses toilettes. Julian retire son caleçon. Le type sourit d'un air mystérieux, me dit oui et je vais au cabinet de toilette et je verrouille la porte, ouvre les deux robinets du lavabo et tire plusieurs fois la chasse d'eau en essayant de vomir, mais j'y arrive pas. Je m'essuie la bouche et retourne dans la chambre. *Le soleil est descendu, les ombres envahissent les murs, Julian essaie de sourire. Le type lui rend son sourire, les ombres s'étendent sur son visage.*

J'allume une cigarette.

Le type renverse Julian sur le lit.

Me demande s'il tapine.

Je ne ferme pas les yeux.

*On peut disparaître ici sans même s'en apercevoir*⁶⁴⁴.

Rien, de l'intensité de l'acte fatidique, ne loge dans sa description, puisque précisément il n'est pas décrit. Comme plus haut dans la scène du bar, c'est par antiphrase (« Je ne ferme pas les yeux »), en soulignant qu'il ne le fait pas, que le texte rend indirectement compte de l'acte. Cette phrase constitue une ellipse d'autant plus considérable que l'on apprend *après* — en fait dans le paragraphe suivant celui-ci — que la scène a duré « cinq heures⁶⁴⁵ ». Tout, de l'intensité du moment et de son horreur est reporté en amont, sur la scénographie qui le prépare. Les lumières, les sons et les placements des personnages en disent plus long que l'acte en lui-même. Devancé par le crépuscule, le moment à venir est déjà là, précédé de son ombre. Mangeant les visages, envahissant les murs en gagnant sur la lumière, les ombres annoncent, sans se tromper, une éclipse. Dans la pénombre, c'est ce qu'il reste d'intégrité à Julian qui chavire définitivement ; ce sont les images de lui « *in fifth grade, kicking a soccer ball across a green field*⁶⁴⁶ » ; « en CM2, tapant dans un ballon de foot sur une pelouse

⁶⁴³ *Less Than Zero*, pp. 164-165. L'auteur souligne « Wonder if he's for sale », comme à chaque fois que la phrase apparaît dans le texte.

⁶⁴⁴ *Moins que zéro*, p. 175. Même remarque.

⁶⁴⁵ « *We've been in the hotel room since four o'clock and it's now nine. I have been sitting in the chair for five hours* » (p. 165) ; « Nous sommes arrivés à quatre heures à la chambre 001, il est maintenant neuf heures. J'ai passé cinq heures dans le fauteuil » (p. 175). Ici encore, *a posteriori*, l'horreur est suggestive. Le lecteur, à cette monstrueuse précision de longueur, ne peut s'empêcher de se demander ce qui a bien pu être inventé pour occuper tant de temps.

⁶⁴⁶ *Less Than Zero*, p. 163.

verte⁶⁴⁷ », que Clay évoquait pour faire écran à la fatalité, qui disparaissent. Sa déchéance, avérée depuis longtemps et connue de tous, ne prend véritablement effet qu'ici, à ce moment où son meilleur ami, qui ignorait tout puisqu'il était parti depuis plusieurs mois, la constate de ses yeux. Clay voit ses intuitions [« *Wonder if he's for sale* » ; « *Me demande s'il tapine*⁶⁴⁸ »] confirmées de la plus violente des manières : pour le dire avec Ottessa Moshfegh, c'est bien « *the hard truth* » que dissimulent les ombres portées sur elle, dans ce passage. Quelle est la place de la question adolescente dans cette poétique de l'ombre et de lumière ? Au sortir de l'hôtel, après la scène à laquelle il vient d'assister, Clay note furtivement, en regardant son ami :

I look at Julian's face and remember mornings sitting in his Porsche, double-parked, smoking thinly rolled joints, listening to the new Squeeze album before classes started at nine, and even though the image comes back to me, it doesn't disturb me anymore. Julian's face looks older to me now⁶⁴⁹.

Je regarde le visage de Julian et me rappelle certains débuts de matinée passés dans sa Porsche garée en double file à fumer des joints très minces en écoutant le nouvel album de Squeeze avant le premier cours à neuf heures, et même si cette image me revient en mémoire, elle ne me trouble plus. Le visage de Julian a trop *vieilli*⁶⁵⁰.

Il est intéressant que l'irréversible basculement de Julian dans la déchéance — un basculement d'ordre plutôt moral, *a priori* — soit évoqué comme un vieillissement. Subitement, après la scène de l'hôtel, c'est son apparence physique qui a changé. Sur son visage, l'âge du plein devenir, où tout est encore incertain, où l'on est en retard en cours parce qu'on fume des joints dans une voiture, ne fait plus d'ombre à l'âge adulte, en tous les cas à l'âge où l'on bascule vers le vieillissement. Les deux images ne se chevauchent plus dans l'esprit de Clay, elles ne se gênent plus l'une l'autre, la première a cessé de faire écran à l'éclosion de la seconde. Ce que les jeux d'ombre et de lumière tentaient de retenir, jusqu'à la dernière extrémité, dans la scène de l'hôtel, c'est précisément ce basculement d'un âge à un autre, d'une époque à une autre. Le clair-obscur est le dernier sursis qui maintenait Julian en-dehors du lieu où l'on devient entièrement responsable de soi, et où l'on embrasse son destin, même s'il s'annonce comme une descente aux enfers. Ce point de non-retour n'a pas

⁶⁴⁷ *Moins que zéro*, p. 174.

⁶⁴⁸ Toujours en italiques dans le texte, cette phrase qui revient un nombre incalculable de fois dans le roman, fait partie des pensées obsédantes de Clay, ces détails sur lequel il se crispe, et qui opposent une résistance au sens.

⁶⁴⁹ *Less Than Zero*, p. 165. Nous soulignons.

⁶⁵⁰ *Moins que zéro*, pp. 175-176. Nous soulignons.

été encore atteint par Clay, l'endroit de bascule est, dans son cas, la décision de partir ou non de Los Angeles après les vacances, pour retourner à l'université, dans le New Hampshire. L'esthétique de l'ombre et de la lumière, chez Ellis, est doublement à entendre comme une litote, ou une figure de la retenue : elle suggère les pires horreur en en disant le moins possible, et retient le devenir en suspendant le moment du basculement.

Ressemblant au clair-obscur par plusieurs aspects, le crépuscule, qui est un autre moment d'indécidable récurrent dans le corpus, nous servira de transition pour passer à la suite. C'est, d'ailleurs, cette fonction de transition, une fonction que les textes font remarquablement endosser aux scènes crépusculaires. On en retiendra deux, aussi longues l'une que l'autre. La première est empruntée à *The Member*, et sert à dire, par son émiettement et sa longueur, l'impossible achèvement de l'après-midi du deuxième jour (section 2 de la deuxième partie du roman), pendant lequel Frankie, Bérénice et John-Henry prolongent un déjeuner en un dîner, puis discutent à bâtons rompus et s'ennuient interminablement dans la cuisine. Le crépuscule commence tout juste en page 546 de la version originale : « *When they began the second round of that last dinner, it was pas five o'clock, and nearing twilight* » ; « Lorsqu'ils abordèrent la seconde étape de ce dernier déjeuner, il était cinq heures passées, et le crépuscule était proche⁶⁵¹ ». À la page 569, alors que la deuxième section s'achève pour laisser place à la troisième, on comprend au détour d'un segment de phrase, et indirectement, que le crépuscule s'achève enfin, et qu'il a laissé place à l'obscurité. « *Berenice did not answer, and the kitchen was now dark* » ; « Bérénice ne répondit pas. La cuisine était tout à fait noire, maintenant⁶⁵² ». Pendant vingt pages, l'entre-deux oscillant du crépuscule est donc maintenu en suspens, comme une note tenue — d'ailleurs, toute cette partie du texte est accompagnée de la présence d'un piano, que l'on accorde au loin, et qui frappe au contraire des notes irrégulières. On se rappelle que cette section du roman correspond pour Frankie à un moment de lutte intérieure : elle ne parvient pas à exprimer ce qu'elle veut dire, non plus qu'à quitter la cuisine pour se rendre à son rendez-vous en ville. Elle stagne au seuil de la pièce. Ponctuellement, mais avec régularité, sont mentionnés les détails du crépuscule qui s'étire, dehors, et accompagne l'inertie du moment et les hésitations de Frankie, irrégulier dans ses teintes, puis atteignant une sorte de neutralité, une blancheur, comme un summum avant le basculement, très lent, vers

⁶⁵¹ *The Member*, p. 546 ; *Frankie Addams*, p. 133.

⁶⁵² *The Member*, p. 569 ; *Frankie Addams*, p. 169.

l'obscurité : « *The twilight was white, and it lasted for a long while. Time in August could be divided into four parts : morning, afternoon, twilight, and dark. At twilight the sky became a curious blue-green which soon faded to white. The air was soft gray, and the arbor and trees were slowly darkening* » ; « C'était un crépuscule blanc, et il mettait un temps infini à s'éteindre. On pouvait diviser le temps en quatre parties : le matin, l'après-midi, le crépuscule et la nuit. Avec le crépuscule, le ciel devenait d'un bleu-vert très étrange, qui pâlisait peu à peu jusqu'au blanc. L'air était gris et tendre. La vigne vierge et le tronc des arbres s'assombrissaient doucement⁶⁵³ ». À certains moments, la scène du dehors et celle du dedans se mêlent, notamment lorsque Frankie se tient sur le perron de la maison, et que la porte d'entrée est ouverte. L'espace liminaire favorise les échanges et la porosité ; le crépuscule étend alors son ombre dans la cuisine et sur les personnages : « *F. Jasmine brought in the evening newspaper, and dark was coming in the kitchen. The corners in the room at first were dark, then the drawings on the wall faded. The three of them watched the dark come on in silence* » ; « F. Jasmine alla chercher le journal du soir, et l'ombre se glissait dans la cuisine. Elle commençait par envahir les coins de la pièce. Puis les dessins s'effaçaient sur le mur. Et tous les trois, en silence, ils regardaient venir la nuit⁶⁵⁴ ». La lenteur du moment et l'immobilisme de Frankie favorise une attention accrue à la progression du crépuscule, qui frange de ses bruits le silence de la cuisine et celui des personnages : « *The sounds of the summer twilight crossed within the silence of the kitchen* » ; « Les bruits du crépuscule d'été traversaient le silence de la cuisine⁶⁵⁵ » ; « *The sounds of evening canceled out each other, and they were faded in the darkening twilight air. The kitchen itself was very quiet* » ; « Les bruits du crépuscule se fondaient les uns dans les autres et finissaient par se perdre dans l'ombre du soir. La cuisine elle-même était d'un calme absolu⁶⁵⁶ ». Les répétitions très nombreuses de passages de ce type donnent l'impression que l'ombre n'en finit jamais de s'étendre et le jour de décliner. Cette journée, que Frankie croit être la dernière passée dans cette maison, cette cuisine, et en cette compagnie, et qu'elle voudrait brève pour être déjà au mariage, lutte contre son propre achèvement.

Dans *Le Blé en herbe*, l'heure douteuse où rivalisent la nuit et le jour est une aurore et non un crépuscule. Cette scène, par sa forme et par sa fonction, se rapproche néanmoins

⁶⁵³ *The Member*, p. 560 ; *Frankie Addams*, p. 154.

⁶⁵⁴ *Idem.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 562 ; *Ibid.*, p. 158.

⁶⁵⁶ *Idem.*

beaucoup de celle de Carson McCullers. D'une part, l'aurore est longue, tenue, comme épinglée par un immobilisme, [« Le premier souffle avant-coureur de l'aurore roula sur l'allée quelques pétales, les délaissa, s'évanouit, et tout redevint immobile⁶⁵⁷ »] ; le jour met du temps à s'installer, et la lutte entre les deux [« Le jour était loin encore, mais déjà une moitié de la nuit, plus claire que l'autre, divisait le ciel⁶⁵⁸ »] couvre un chapitre entier du roman, le chapitre 11. D'autre part, l'indécidable du paysage fait directement écho à l'état du personnage : Phil, qui contemple cette aurore, fait face, à ce moment-là, à une difficile transition. L'adolescent sort de chez Mme Dalleray, il est entre une heure et deux heures du matin, et il vient de faire sa première expérience sexuelle. Il ne rentre pas tout de suite dans la villa familiale, saisi d'une sorte de tétanie à l'idée d'en franchir le seuil. Il s'assoit par terre, pleure, et regarde venir le jour. Son vague à l'âme, par un même effet de porosité que chez Carson McCullers, est communiqué au paysage, dont les contours chavirent et qui, en retenant des bribes du moment d'amour passé, semble ne devoir jamais se fixer :

Lentement, la pensée de Phil réintégra le décor familial et méconnaissable. Cette paix nocturne, qui dépossède l'homme, lui offrait le refuge, la transition nécessaire entre sa vie ancienne, son doux pays de tous les étés et le lieu, le climat où tournoyait un indiscernable orage de couleurs, de parfums, de lumières dont la source dissimulée épanchait un dard aigu ou une nappe pâle et restreinte... Meubles et fleurs semblaient perdre leur équilibre et montrer, ceux-là leurs maigres jambes de biches, celles-ci le dessous pelucheux de leurs feuilles, leurs tiges rigides dans une eau pure. Lieu, climat traîtres où une main, une bouche de femme déchainaient à leur gré l'anéantissement d'un univers tranquille, le cataclysme qu'avaient béni — comme le pont lumineux qui se lève dans le ciel après la foudre — l'arc d'un bras nu⁶⁵⁹...

⁶⁵⁷ *Le Blé en herbe*, p. 104.

⁶⁵⁸ *Idem.*

⁶⁵⁹ *Ibid.*, pp. 103-104.

B.2. Ciels d'orage

ma non ghignate, per favore, poiché all'epoca il vecchio Alex non aveva ancora compiuto diciott'anni e in quei giorni il cielo di Bologna era espressivo come un blocco di ghisa sorda e da simili espressività non avreste potuto aspettarvi nulla d'esaltante, neppure uno di quei bei temporaloni definitivi che lavano le strade e da quasi due settimane la città giaceva tramortita sotto una pioggia esangue senza nome

ne ricanez pas, s'il vous plaît, car à cette époque le mec Alex n'avait pas encore fêté ses dix-huit ans, le ciel de Bologne était alors aussi inexpressif qu'un bloc de fonte, et on ne pouvait rien en attendre d'exaltant, pas même un de ces bons gros orages qui lavent les rues à fond, et depuis près de deux semaines la ville était noyée sous une pluie exsangue sans nom⁶⁶⁰.

C'est en repensant à un passage lu dans un roman de François Mauriac que l'importance des orages, en lien avec l'écriture de l'adolescence, nous est apparue évidente. Dans le passage en question, déjà évoqué plus haut en note, le personnage principal, Alain, sort de la librairie tenue par la jeune fille qu'il vient de rencontrer, qu'il s'appête à aimer, et probablement à épouser. Alors qu'il se tient sur le seuil, un violent orage éclate, dont la pluie inonde la rue Sainte-Catherine. Les nuages qui crèvent et l'effusion de pluie mettent en scène un moment d'épiphanie. Alain prend conscience qu'il est l'aube de sa vie future, que le seuil franchi de la librairie ouvre un temps d'après l'enfance et résorbe du même coup l'attente de l'adolescence. L'orage et le déluge sont salutaires, ils annoncent un commencement, un nouveau départ :

J'attendis la fin de l'averse avec d'autres passants qui se réjouissaient et se congratulaient. Mais moi je n'étais pas seulement délivré par cette pluie d'orage. Je reviendrais ici demain, nous nous y étions donné rendez-vous. Mais j'étais sorti de la librairie, j'en étais sorti absolument. Ce pourquoi j'y étais entré un jour achevait de s'accomplir. J'émergeais de Maltaverne et de mon enfance interminable et je voyais d'un seul regard cette vie que j'allais vivre [...]. Donzac [personnage auquel Alain destine son récit, consigné dans des carnets d'écriture] aura raison de ne pas croire que tout ait pu m'apparaître si nettement au sortir de la librairie et tandis que la pluie d'orage inondait la rue Sainte-Catherine ; mais les éléments de cette vision étaient en moi et cette sensation d'un seuil franchi, d'un commencement, j'en ressens la joie à mesure que j'écris⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ Jack Frusiante, p. 9 ; Jack Frusiante, p. 9.

⁶⁶¹ François Mauriac, *Un adolescent d'autrefois* (1969), Paris, Flammarion, GF, 1982, pp. 154-155. Il peut être utile ici de préciser qu'à la suite de cette scène d'orage, Alain poursuit son parcours en adolescence, et n'entre pas de sitôt dans l'âge adulte. Comme il le note lui-même dans le passage, c'est le recul, le regard rétrospectif — puisque le récit est fait depuis l'âge adulte — qui lui permet de donner à cette scène un caractère décisif, et la sensation d'avoir franchi un seuil. Cette précision ne change rien au fait que le récit pense le seuil comme un endroit qui se franchit allègrement, et l'âge adulte comme ce qui fait logiquement suite à l'adolescence, en lui donnant du sens. Tous ces éléments, qui ne figurent pas dans notre corpus, sont selon nous contenus dans la symbolique que le passage attribue à l'orage. C'est l'objet de ce chapitre.

Dernier roman de Mauriac, *Un adolescent d'autrefois* propose, comme peut le laisser deviner le titre, une vision de l'âge adolescent assez datée au moment où paraît le livre, en 1969⁶⁶². Le récit est en outre d'une facture très classique : narré depuis l'âge adulte avec une tendresse empreinte de nostalgie, il mêle à la description de l'adolescence l'évocation de l'enfance, et couvre plusieurs années de la vie d'Alain, le menant au seuil de l'âge adulte⁶⁶³. Pour toutes ces raisons, formelles et esthétiques, ce roman est très différent des œuvres de notre corpus, et propose une poétique de l'âge adolescent tout à fait distincte. À elle seule, la scène de l'orage, si on la met côte à côte avec celles qui figurent dans nos œuvres, permet de témoigner de cet écart poétique. Mauriac écrit l'orage à son passage, au moment où tombe une averse qui « délivre », et qui métaphorise une éclosion du personnage. Comme Alain sort de la librairie, il est dit qu'il « émerge » de son enfance, et que l'attend un « commencement ». Dans nos textes, les paysages d'orage sont des scènes d'attente et non de déluge, qui font entendre un grondement, et qui font voir un ciel prêt à vaciller. Au lieu d'être au centre de la scène, l'orage est en approche, en formation, et il est rare qu'on le voit éclater — en fait, le seul exemple de déluge se trouve dans *La disubbdienza* et, comme on le verra, l'adolescent, loin de le contempler à l'abri, en est au contraire la proie, il s'en voit submergé et non régénéré. À l'image des grondements de l'orage, le personnage et le récit sont nerveux, crispés par la tension accumulée dans l'atmosphère. Comme l'orage libérant sa pluie symbolise, chez Mauriac, un renouveau et le franchissement d'un seuil, l'orage qui gronde en retenant « l'averse dans la nue⁶⁶⁴ » habille, dans notre corpus, un moment d'attente et de suspens.

B.2.1. Orages « en-dedans »

L'orage, voire la tempête, est une image qui sied bien à l'évocation des tumultes de l'âge adolescent. La célèbre définition qu'en donne Rousseau dans *L'Émile*, l'une des

⁶⁶² Dans sa préface, François Durand traite de cette question d'un décalage entre l'époque, marquée par les remuements de la jeunesse en mai 1968, et l'écriture très traditionnelle de Mauriac. En dépit de ses maladresses, le livre eut un grand succès et fut très bien accueilli par la critique de l'époque. Il constitue pour François Durand une « somme mauriacienne » (préface, p. 30), certes surannée, manquant de vigueur et de brièveté, mais ayant su témoigner, à l'aube de sa vie, de tout l'univers d'un grand créateur.

⁶⁶³ En dépit de tout ce qui, esthétiquement parlant, les sépare et d'une rivalité que rappelle François Durand dans sa préface, la dernière scène d'*Un adolescent d'autrefois* rappelle à certains égards celle de « L'enfance d'un chef ». Alain y est assis dans un café, et comprend soudainement que les promesses de l'âge adulte sont face à lui. Ces points communs permettent de souligner combien est endurente — avec le roman de Mauriac, on est en 1969, soit trente ans tout juste après le récit sartrien — l'esthétique de l'âge adolescent dont se distingue notre corpus.

⁶⁶⁴ *Le Blé en herbe*, p. 59. Nous soulignons.

premières en littérature — encore ne faut-il pas négliger que l'œuvre rousseauiste est aussi et avant tout un traité de pédagogie —, y fait appel dans une longue et élégante métaphore filée.

Mais l'homme, en général, n'est pas fait pour rester toujours dans l'enfance. Il en sort au temps prescrit par la nature ; et ce moment de crise, bien qu'assez court, a de longues influences. Comme le mugissement de la mer précède de loin la tempête, cette orageuse révolution s'annonce par le murmure des passions naissantes ; une fermentation sourde avertit de l'approche du danger. Un changement dans l'humeur, des emportements fréquents, une continuelle agitation d'esprit, rendent l'enfant presque indisciplinable. Il devient sourd à la voix qui le rendait docile ; c'est un lion dans sa fièvre ; il méconnaît son guide, il ne veut plus être gouverné⁶⁶⁵.

Dans cette définition célèbre, Rousseau choisit d'évoquer non l'âge adolescent en lui-même, mais ce qui le prépare. Sa description se situe juste en-deçà de l'adolescence, à la jointure avec l'enfance. On notera donc attentivement que les images de grondement — comme cette jolie « fermentation sourde » — sont là pour évoquer une antériorité qui prélude à l'avènement de l'adolescence, moment où éclate l'orage. Le placement exact de ces images retient tout particulièrement notre attention puisque, si l'on en retrouve des exemples très similaires dans le corpus — de semblables « mugissements », « murmures », « fermentation » et « agitation » —, ils sont disposés très différemment. Dans nos textes, les grondements se font entendre *depuis* l'adolescence, *en* adolescence. Ce décalage, s'il peut paraître de l'ordre du détail, est en réalité hautement significatif : déplacé du dehors au dedans, le motif de l'orage nourrit des poétiques opposées, et permet de mesurer combien l'imaginaire de l'adolescence a évolué entre la fin du XVIII^e siècle et le XX^e siècle. Âge inquiétant du « danger » à l'époque de Rousseau, il fait redouter un éclatement, qui s'accueille en tremblant. Comme pour l'orage, il faut attendre que la période adolescente se passe, se tasse ; elle n'est de toute façon que transitoire, et sert à sortir de l'enfance. Dans l'imaginaire qu'élaborent les textes du corpus, l'adolescence est un âge que l'on cherche au contraire à éprouver dans sa durée pour en valoriser l'autonomie, et la richesse. L'orage qui gronde s'est décalé « en-dedans », il n'est plus là pour faire attendre un coup d'éclat, mais pour donner corps au temps de l'attente, indépendamment de l'issue.

On s'intéressera dans ce volet à tous les paysages d'orage en approche, et aux scènes d'attente qui en découlent. Ce sont les plus fréquentes dans le corpus. Le grondement de l'orage

⁶⁶⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation* (1762), livre IV, *op. cit.*, p. 237. Nous soulignons.

sert, comme chez Rousseau, à dire la confusion des sentiments chez l'adolescent, la fièvre et la tourmente, mais ce n'est pas là l'essentiel. Le paysage orageux est avant tout au service d'une poétique du temps, et c'est à ce point que l'on s'intéressera, plus précisément au phénomène de suspens créé par la retenue : les orages n'éclatent jamais, ils sont ravalés par le ciel sans libérer une pluie qui aurait pourtant été salutaire. Ainsi, la tension du moment adolescent, au lieu d'être rompue en mettant fin à l'indécidable, est maintenue à flot.

Les récits français de 1923 : des tempêtes contenues ou s'éloigner de « l'orageuse révolution » rousseauiste

Chez Colette aussi bien que chez Radiguet, on rencontre des orages. Dans le premier cas, il s'agit même de tempête dont on craint qu'elles n'éclatent avec violence. Dans *Le Blé en herbe*, l'orage n'est que métaphorique. Dans les deux cas, les grondements vont de pair avec une humeur ombrageuse des adolescents, ils font écho aux tourments de l'âme, aux déchaînements intérieurs. Il y a, dans cette équivalence entre âme et nature, d'indéniables vestiges de la pensée rousseauiste, une forme latente d'esthétique romantique. Mais les orages et les tempêtes sont évités — parfois de justesse —, ils sont contenus par le texte, et la vision romantique tenue à distance. Elle est d'ailleurs souvent moquée dans le corpus, cette identité tumultueuse de l'adolescent que le héros romantique a contribué à stéréotyper : « Il rayonnait d'intolérance et d'une sorte de désespoir traditionnel. La hâte de vieillir [...] changeait en héros romantique cet enfant d'un petit industriel parisien ». Dans cette description de Phil, Colette regarde avec une tendresse amusée ses aspirations romantiques et ramène, en quelque sorte, l'adolescent anachronique à son époque.

Dès lors, ce que l'image de l'orage sert à signifier dans le corpus n'est pas l'éclatement, mais l'attente. Ne trouvant pas à éclore en se déchaînant de concert avec les éléments, les tumultes intérieurs de l'adolescent croissent et gagnent en intensité ; la tension ainsi accumulée « en-dedans » tient le récit en haleine.

***Le Diable au corps* : le refus de l'orage comme manière d'entretenir la frustration**

Dans *Le Diable au corps*, Radiguet fait plusieurs fois appel à la métaphore de l'orage pour évoquer l'attente frustrée qui caractérise le temps de l'adolescence. Pour le moins osée, l'intrigue qui constitue la trame du roman ne manque pourtant pas d'objet de satisfaction. Mais l'image récurrente d'un orage dont l'éclatement est retenu est l'un des moyens privilégiés par lesquels le texte fait état d'un sursis que rien ne résorbe, et maintient le moment adolescent en adolescence en le préservant d'une métamorphose précoce.

À plusieurs reprises — cinq fois — au cours du récit, le texte mentionne un orage en approche, toujours le même, qui restera évité jusqu'à la fin. Strictement métaphorique, cet orage s'annonce comme une pluie de brimades ou comme l'éclatement d'un scandale d'une ampleur catastrophique. Le narrateur adolescent se prépare à tout moment à voir fondre sur lui la colère des familles — la sienne et celle de Marthe —, en raison de son comportement insoumis et amoral qui jette sur elles l'opprobre. L'attente de ces coups d'éclat charge l'atmosphère familiale d'une excitation — « Un de mes frères, assez excité par l'orage, me dit de me rendre dans la chambre où mon père s'était étendu » — qui a tôt fait de se transformer en frustration puisque la foudre ne tombe jamais. *In extremis*, elle est toujours ravalée. Le narrateur lui-même déplore ces évitements. Il voit dans l'éclatement de l'orage une violence capable de faire justement écho à ses agitations intérieures. Dans le passage suivant, tout se passe pratiquement comme si le narrateur appelait à lui un *ethos* typique du héros romantique, une sorte de déchaînement sublime des passions, que le texte lui refuse :

Des éclats de voix, des menaces, m'eussent permis la *révolte*. Ce fut pire. Mon père se taisait ; ensuite, sans aucune colère, avec une voix même plus douce que de coutume, il me dit :
— Eh bien, que comptes-tu faire maintenant ?
(...)
— Ce que tu m'ordonneras de faire.
— Non, ne mens pas encore. Je t'ai toujours laissé agir comme tu le voulais ; continue.
Sans doute auras-tu à cœur de m'en faire repentir⁶⁶⁶.

L'esthétique de l'âge adolescent comme une « orageuse révolution », chère à Rousseau et à des années de romantisme littéraire après lui, est ici tuée dans l'œuf par une autre esthétique, typique celle-là du XX^e siècle et que nous avons déjà évoquée : la faiblesse, voire l'insignifiance des figures parentales. Le calme inattendu du père ne donne pas la réplique à la vigueur qui ne demande qu'à éclore chez son fils, et le coup d'éclat est manqué. À la faveur d'un compromis entre l'un et l'autre, l'orage passe. En faisant ainsi entendre tout au long du texte des grondements qui ne sont pas suivis de conséquences, le récit élabore une retenue qui est nécessaire à son dynamisme. Le risque de voir la relation avec Marthe éclater au grand jour est le seul élément qui la maintienne à flot et qui tienne par ailleurs le récit en haleine. Sans ce frein, toute tension narrative aurait pu être bien vite perdue, au vu de la tendance du personnage à s'ennuyer ferme dès qu'il a obtenu ce qu'il veut — et il l'obtient très vite, avec une aisance particulièrement agaçante — et à aller voir ailleurs quelle saveur a le désir⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ *Le Diable au corps*, pp. 563-564. Nous soulignons.

⁶⁶⁷ On pense ici à l'épisode où le héros, en l'absence de Marthe, convoite la jeune Svéa, « par gourmandise ». Le passage est qualifié par le narrateur lui-même de « viol facile », bien qu'il ne soit jamais

L'atmosphère lourde d'un scandale qui ne trouvera pas à percer est l'un des rares éléments qui empêche le personnage, déjà précoce, de sortir trop vite de l'adolescence, en se libérant du même coup de l'attente incombant à son âge.

L'orage approchait. Mon père menaçait d'envoyer certaines lettres à Mme Grangier (la mère de Marthe). Je souhaitais qu'il exécutât ses menaces. Puis, je réfléchissais. Mme Grandier cacherait les lettres à son mari. Du reste, l'un et l'autre avaient intérêt à ce qu'un orage n'éclatât point. Et j'étouffais. J'appelais cet orage. Ces lettres, c'est à Jacques, directement, qu'il fallait que mon père les communiquât.

Le jour de colère où il me dit que c'était chose faite, je lui eusse sauté au cou. Enfin ! Enfin ! il me rendait le service d'apprendre à Jacques ce qui importait qu'il sût. Je plaignais mon père de croire mon amour si faible. Et puis, ces lettres mettraient un terme à celles où Jacques s'attendrissait sur notre enfant. Ma fièvre m'empêchait de comprendre ce que cet acte avait de fou, d'impossible. Je commençais seulement à voir juste lorsque mon père, plus calme, le lendemain, me rassura, croyait-il, m'avouant son mensonge. Il l'estimait inhumain. Certes. Mais où se trouvent l'humain et l'inhumain ?

J'épuisais ma force nerveuse en lâcheté, en audace, éreinté par les mille contradictions de mon âge aux prises avec une aventure d'homme⁶⁶⁸.

Dans ce passage, on assiste à une inversion dans la distribution des rôles entre adolescent et adulte, et à un renversement des représentations les plus traditionnelles. Ainsi, c'est au père qu'il revient d'agir impulsivement en cédant à sa « colère », c'est à son propre emportement, et non à celui de l'adolescent, que se réfère l'éclatement de l'orage, c'est sur lui qu'est déportée l'idée d'un psychisme explosif, instable et capricieux. Aux antipodes de l'image de la tempérance qu'il est censé incarner par opposition à l'adolescent, l'adulte agit sans réfléchir, en obéissant à l'immédiateté et à l'impératif de l'instant. Au contraire, le personnage de l'adolescent, laissé en proie à une tourmente qui dure, contraint de ravalier sa « fièvre » au lieu de la laisser éclore en une révolte bruyante, se situe du côté d'un régime temporel de la durée. Certes il est excessivement tourmenté et agité, mais il l'est de manière endurante, et non explosive. Il ne se consume pas en colères ponctuelle mais « s'épuise » en un long et interminable effort pour les ménager.

L'orage imploré ne viendra jamais, le scandale sera étouffé jusqu'à la fin, jusqu'à cette scène qui montre Jacques satisfait de tenir dans ses bras un enfant qui n'est pas le sien. Résolution faussée, qui laisse l'adolescent suspendu sur le seuil et ne résorbe pas, malgré ses airs de « tout est bien qui finit bien⁶⁶⁹ », l'impression d'inachevé. Aussi violente et impromptue qu'elle soit, la mort de Marthe, qui pourrait correspondre à l'éclatement de

évoqué en termes scabreux, mais tout du long comme une « amusante dînette » et un excès de sucrerie, *Le Diable au corps*, pp. 611-612.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 625.

⁶⁶⁹ Rappelons-nous de cette dernière phrase (« je compris que l'ordre, à la longue, se met de lui-même autour des choses », p. 639) par laquelle le narrateur essaie de convaincre qu'il s'agit là d'une fin satisfaisante.

l'orage tant attendu — l'annonce de la mort de la jeune fille est d'ailleurs assimilée à un foudroiement⁶⁷⁰ — ne vient pas entièrement à bout du sentiment de suspens qui tient à la fois le personnage et le récit en haleine.

***Le Blé en herbe* et la « grande marée d'août⁶⁷¹ »**

Dans le récit de Colette, les orages en approche sont des phénomènes physiques avant d'être des procédés métaphoriques. Capricieux, le climat normand de bord de mer ne manque pas de faire virer, sans prévenir, le beau temps à l'orage et cette instabilité aurait pu être l'habillage idéal pour peindre « l'orageuse révolution » rousseauiste, cette explosion inattendue de violence qui caractérise l'adolescence envisagée comme crise. Or, Colette utilise plus volontiers les ciels orageux et les mers agitées comme manière de signifier des révolutions étouffées, des rebuffades mutiques, des larmes ravalées. N'aboutissant jamais à la tempête, les paysages demeurent indécis et retiennent la tourmente adolescente en-deçà de l'explosion, la prolongeant du même coup.

À l'inverse de la plupart des journées qui composent la trame du *Blé en herbe* et qui sont longues, chaudes et immobiles comme des journées d'été, celle qui occupe le chapitre 5 du roman est une journée au temps très agité, en raison de « la grande marée d'août » qui fait craindre une tempête violente. Quand le chapitre s'ouvre, le temps déjà très perturbé n'a pas encore cédé le pas à la pleine tempête. Il y énormément de vent, mais la pluie tombe « fine ⁶⁷² » et le « tonnerre [est] monotone⁶⁷³ ». L'atmosphère, chargée d'attente, est tendue par l'imminence de l'éclatement final. L'instabilité du temps évoque assez logiquement la tourmente des adolescents et en effet, dans ce chapitre, Phil et Vinca sont d'une humeur particulièrement dramatique — d'ailleurs, le chapitre a pour titre « Drame », on l'avait souligné déjà en première partie. La pluie, quoiqu'encore éparse, ne les encourage pas à courir les alentours comme ils en ont d'habitude. Vinca est « découragée⁶⁷⁴ » et morose. À la fin du chapitre elle essaiera de se tuer, mais cette mort en forme de suicide en plein flots déchaînés sera manquée ; la mer, sur le point de se calmer, étouffera l'élan vers le sublime.

⁶⁷⁰ « Un jour à midi, mes frères revinrent de l'école nous criant que Marthe était morte. La foudre qui tombe sur un homme est prompt qu'il ne souffre pas », *Le Diable au corps*, p. 638.

⁶⁷¹ *Le Blé en herbe*, p. 57.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 58.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁷⁴ *Idem.*

Phil est fébrile, et ne tint pas en place, les hésitations du ciel font balancer son humeur, il agit avec la même impermanence :

Phil rouvrit la porte vitrée, la referma avec effort, fit tête au vent et tendit son front à la pluie fine, vannée par la tempête, la douce pluie marine un peu salée qui voyageait dans l'air comme une fumée. [...] Une éclaircie retint l'averse dans la nue, entrouvrit au-dessus de l'horizon une plaie lumineuse, d'où s'épanouit un éventail renversé de rayons, d'un blanc triste. L'âme de Philippe s'élança au-devant de cette trêve, quêtât le bienfait, la détente que ses seize ans tourmentés revendiquaient naïvement⁶⁷⁵.

Cette image d'osmose entre « l'âme » de l'adolescent et le paysage montre bien que ce que Colette emprunte à la tempête n'est pas son déchaînement de violence, mais son instabilité, et tout ce qu'elle contient d'indécidable. L'enjeu entier du chapitre tient au sentiment de sursis engendré par l'incertitude du temps, c'est là le principal des « drames » adolescents, voire l'unique. La répétition à trois reprises en l'espace de quatre pages de ce segment de phrase inchangé « Encore quelques jours⁶⁷⁶ » rend palpable le sursis. La seule imminence qui vaille, et qu'amène le mauvais temps, c'est celle de la fin du séjour normand. Empêchant leurs occupations habituelles, ce jour de tempête vole aux adolescents une journée de vacances et les soumet à la conscience d'un achèvement proche. Ignorant habituellement le passage du temps, que la longueur des jours d'été contribue à rendre impalpable, Phil est soudain tenaillé par une urgence à vivre l'instant avant qu'il ne passe. Le temps qui s'apaise au fil du chapitre et conduit à éviter l'éclatement de la tempête [« La mer redescend, elle va remporter la pluie⁶⁷⁷ ! »], maintient intact le sentiment de sursis, quand au contraire l'explosion aurait permis de soulager les âmes tourmentées des adolescents⁶⁷⁸. L'accalmie sied moins bien que la pleine tempête au dramatique désir de suicide de Vinca. Suivant ce que dicte le temps, Phil l'encourage à ravalier son désespoir :

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁶⁷⁶ « “Encore quelques jours, trois semaines”, se dit Phil », p. 58 ; « “Encore quelques jours, se répéta-t-il. Et nous serons séparés. Que faire ?” », p. 59 ; « “Encore quelques jours, se dit Philippe, et nous serons séparés. Nous ne nous éveillerons plus sous le même toit, et je ne verrai Vinca que le dimanche, chez son père, chez le mien ou au cinéma. Et j'ai seize ans. Seize ans et cinq vingt et un. Des centaines, des centaines de jours... Quelque mois de vacances, c'est vrai, mais dont la fin est atroce... [...]” », p. 62. Dans cette dernière citation, on retrouve non seulement l'idée de l'épaisseur de l'attente, mais aussi de nombreux autres composants d'une poésie commune à tout le corpus, et que l'on a déjà soulignés ailleurs, à savoir les vacances estivales comme un régime de hors-temps propre à contenir toute l'adolescence, le désir de fuir les temporalités normatives comme ici le régime de la semaine et de la pause du dimanche, et enfin l'idée que la maturité — en l'occurrence ici l'âge de la majorité — est un horizon lointain.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁷⁸ Très significativement, la seule explosion de colère que fait voir le chapitre est une analepse. Alors que Phil et Vinca se sont réfugiés dans une retraite à flanc de falaise et que la tempête, peu à peu, s'apaise sous eux, le déchaînement manqué est reporté en amont, sur l'après-déjeuner qui a précédé : « Après le déjeuner, au

— Tu vois, dit-il, la tempête descend. Il y aura encore grosse mer à quatre heures du matin... Mais nous tenons l'éclaircie, et ce soir, un beau lever de pleine lune...
D'instinct, il parlait d'embellie, d'apaisement, menait Vinca vers des images sereines⁶⁷⁹.

À la fin du chapitre, Phil la retiendra de se laisser glisser le long de la paroi, la refusera à la mort et, du même coup, à l'apaisement, à ce « lieu où l'amour ne tourmente plus, avant le temps, ses victimes ». En s'éteignant, la tempête vole à Vinca le droit de mourir, vole au moment le paroxysme de violence qui aurait conduit au soulagement. À la fin du chapitre, la tourmente n'a d'autre choix que se déporter ailleurs, et l'espoir d'un achèvement est remis à plus tard.

« Heat storm » dans le corpus américain

Dans plusieurs textes du corpus américain, la récurrence d'un phénomène en particulier, celui de l'orage de chaleur, a attiré notre attention. Très différent des mers de tempête chez Colette ou de la scène d'orage qui crève en un déluge dans *La disubbidienza* — deux images que l'on peut rapprocher d'un héritage plutôt propre au romantisme à l'européenne⁶⁸⁰ — sur laquelle on revient un peu plus bas, l'orage de chaleur est la manière privilégiée dont les textes du corpus américain, qui ont pour cadre des étés étouffants et des climats subtropicaux (pour ce qui est par exemple des romans de Carson McCullers, situés dans le Sud des États-Unis), scénographient et sémantisent l'indécidable du moment adolescent. Tout, dans ce type très précis de phénomène météorologique, est évocateur de suspens et de retenue. L'orage de chaleur est par excellence un événement que l'on pourrait dire de « l'en-deçà » ou de « l'en-dedans » : il est entièrement contenu dans ce qui le prépare, et absolument pas dans ce qu'il advient *de facto*. L'avant tient toute la place, et laisse à penser qu'un basculement se prépare. Dans les textes, on voit les couleurs du jour vaciller, les sons étouffés par un immobilisme soudain, on entend le tonnerre gronder faiblement. L'atmosphère saturée de tension couve une éclosion, et devient en cela plus palpable. Puis

lieu d'opposer aux plaintes de son « amoureux d'enfance » son bon sens habituel de petite bourgeoise intelligente, têtue et douce, elle avait éclaté en larmes, en aveux désespérés, en amères constatations qui haïssaient leur jeunesse, l'avenir hors d'atteinte, la fuite impossible, la résignation inacceptable... Elle avait crié « Je t'aime ! » comme on crie « Adieu ! » et : « Je ne peux plus te quitter ! » avec des yeux pleins d'horreur », p. 61.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁶⁸⁰ « l'orageuse révolution » rousseauiste, comme d'ailleurs « les mugissements de la mer annonçant la tempête » donnent le la à tout un imaginaire et à toute une iconographie que développeront plus tard tous les artisans du romantisme. Le chaos de la nature reflète la violence des passions, en allemand le « *sturm und drang* ». Cette influence du romantisme est par ailleurs présente dans la conceptualisation de l'adolescence telle qu'elle s'exprime dans l'ouvrage de Stanley Hall, *Adolescence*, qui paraît en 1904 aux États-Unis.

l'orage s'éloigne, tandis que le ciel demeure sec et silencieux, et plus l'explosion attendue devient improbable, aiguissant les nerfs des personnages.

Un passage de *Summer Crossing* rend bien compte de la manière dont l'orage de chaleur qui retient sa pluie vient épaissir, s'il était possible, la pesanteur du moment.

He left soon afterwards, leaving her alone in the dark room, illuminated time to time by shocking leaps of heat-lightning, and she thought, now it will rain, and it never did, and she thought, now he will come, and he never did. She lighted cigarettes, letting them die between her lips, and the hours, thorned, crucifying, waited with her, and listened, as she listened : but he was not coming. It was past midnight when she called downstairs and asked the doorman to have her car brought around. Lightning jumped from cloud to cloud, a sinisterly soundless messenger, and the car, like a fallen bolt, streaked through the outskirts of the city, through humdrum night-dead villages : at sunrise she glimpsed the sea⁶⁸¹.

Il prit bientôt congé, la laissant seule dans la pièce obscure que zébrait parfois un éclair de chaleur. Elle pensa que la pluie ne tarderait pas, mais il ne tomba pas une goutte. Elle se dit ensuite que Clyde allait revenir, ce qui était tout aussi faux. Elle allumait cigarette sur cigarette, les laissant l'une après l'autre s'éteindre entre ses lèvres. Les heures l'égratignaient au passage, les minutes la clouaient aux aguets. « Maintenant, il va surgir », se répétait-elle, et personne n'apparaissait. Il était plus de minuit lorsqu'elle descendit demander au portier de lui avancer sa voiture. Les éclairs se succédaient, d'un nuage à l'autre, traçant des messages sinistres qu'accompagna bientôt le grondement sourd du moteur de l'auto filant vers les faubourgs de la ville. Mais rien n'aurait arraché la banlieue à son sommeil de mort et le soleil se levait lorsque Grady aperçut la mer⁶⁸².

New York est accablée par une canicule cet été-là. Dans cette scène, l'arrivée de l'orage, qui fait espérer la pluie, rend plus difficile encore l'épreuve de la chaleur, et celle de l'attente. Chargée d'électricité, l'atmosphère que zèbre des éclairs de chaleur, est au diapason de la fébrilité de Grady. Clyde l'a quittée, et elle attend impatiemment son retour, tournant en rond dans l'appartement. La frénésie de l'acte qui vient rompre l'immobilisme lorsque Grady fait rugir sa voiture pour fuir vers la mer, vaut comme substitution à l'orage qui ne vient pas. Dans la traduction française, ce glissement est perceptible dans le terme « grondement », attribué au bruit du moteur. Dans le texte original, la correspondance est plus nette, puisque la voiture est comparée à « *a fallen bolt* », autrement dit à un orage... déchu, ou dévoyé ou encore à un semblant d'orage, qui tente de résorber la frustration de n'avoir pas vu tomber la pluie — et pas vu paraître Clyde.

Ailleurs dans les textes, et notamment dans ceux de Carson McCullers, l'orage de chaleur est d'autant plus nettement associé au suspens et à « l'en-dedans » qu'il est

⁶⁸¹ *Summer Crossing*, p. 104.

⁶⁸² *La Traversée de l'été*, p. 104.

intériorisé, contenu, comme une intuition du corps, dans les os des personnages crispés par l'impatience.

***The Member* : orages « dans les os »**

Dans la scène qui suit, et qui se trouve dans les dernières pages de la première partie de *The Member*, Frankie est en présence de John Henry. Elle doit s'en aller, comme souvent, mais n'arrive pas à s'y résoudre, comme souvent aussi. Son cousin vient de refuser son invitation à venir jouer, et dormir avec elle. C'est par fierté que Frankie se répète qu'il faut qu'elle parte.

[Frankie said in her mind] : Now turn around and take yourself on home. But in spite of this order, she was somehow unable to turn around and go. It was not yet night. Houses along the street were dark, lights showed in windows. Darkness had gathered in the thick-leaved trees and shapes in the distance were ragged and gray. But the night was not yet in the sky.

'I think something is wrong,' she said. 'It is too quiet. I have a peculiar warning in my bones. I bet you a hundred dollars it's going to storm.'

John Henry watched her from behind the banister.

'A terrible dog-day storm. Or even may be a cyclone'⁶⁸³.

“Maintenant, tu vas tourner tes talons et rentrer chez toi.” Mais, malgré cet ordre qu'elle se donnait, quelque chose l'empêchait de tourner les talons et de s'en aller. Il ne faisait pas encore tout à fait nuit. Le long de la rue, les maisons étaient noires, les lampes s'allumaient derrière les fenêtres. L'obscurité paraissent s'être rassemblée dans l'épaisseur des feuillages, et l'ombre des arbres, au loin, était grise et confuse. Pourtant la nuit n'avait pas tout à fait envahi le ciel.

— Pour moi, il se passe quelque chose d'anormal. Il fait trop calme. J'ai dans les os une sensation tout à fait bizarre. Je parie cent dollar qu'un orage approche.

John Henry l'observait de l'autre côté de la balustrade.

— Un terrible orage de canicule. Peut-être même un cyclone.

Immobile, elle attendait la nuit⁶⁸⁴.

À l'indécision de Frankie, entre ses paroles, se mêle, comme pour retarder de plus belle le moment de partir, une description attentive des oscillations de l'atmosphère. On y perçoit un basculement à venir, l'obscurité s'est assemblée (« *gathered* ») comme une force qui se constitue, et s'apprête à étendre la nuit qui n'a « pas encore » (« *not yet* ») envahi le ciel. Sur cette intuition de l'à-venir se superpose un jeu sur l'en-dedans. « *in the sky* » laisse sa place à « *in my bones* », et la prémonition de l'orage redouble le sentiment d'attente, et la tension, que Frankie rentre en elle. On verra dans la dernière partie de la thèse que cette accumulation de suspens sera soudainement déliée par un instant d'illumination que connaît l'adolescente, et qui clôt la première partie du roman. Par ailleurs, l'image de l'orage contenu dans les os

⁶⁸³ *The Member*, pp. 498-499.

⁶⁸⁴ *Frankie Addams*, p. 62. Le terme « rassemblée » est souligné par nous.

fait directement écho à une autre, très similaire, qui se trouve à la fin du roman. Frankie se trouve alors, avec Bérénice, John Henry et son père, dans le bus qui la ramène chez elle après l'échec du mariage. Elle est prostrée, refuse de parler à qui que ce soit, et l'orage qui se profile, que Bérénice perçoit par avance dans ses articulations [« *I can feel in the atmosphere a storm is brewing,* ' said Berenice. *'These two crooked joints can always tell*⁶⁸⁵ » ; « — Il y a de l'orage dans l'air, dit Bérénice. Mes articulations me préviennent toujours⁶⁸⁶ »], cristallise toute la tension du moment. Cet orage en approche, dont la pluie ferait du bien à tout le monde, n'éclatera pas, redoublant par cet effet de retenu la rage rentrée de Frankie, et son amertume.

Frances watched from the window with a stiff face and for four hours did not say a word. They were entering the town, and a change came. The sky lowered and turned a purple-gray against which the trees were a poison green. There was a jellied stillness in the air and then the mutter of the first thunder. A wind came through the tree-tops with a sound like rushing water, forewarning storm.

'I told you so,' said Berenice, and she was not speaking of the wedding. 'I could feel the misery in these joints. After a good storm we will all feel much better.'

The rain did not come, and there was only a feeling of expectation in the air. The wind was hot. Frances smiled a little at Berenice's words, but it was a scorning smile that hurts.

*'You think it's all over,' she said, 'but that only shows how little you know'*⁶⁸⁷.

Frances regardait par la fenêtre, le visage grave et douloureux, et pendant quatre heures elle ne dit pas un mot. Puis ils atteignirent la ville, et un changement se produisit. Le ciel s'abaissa et prit une couleur gris-mauve, et le vert des arbres semblait empoisonné. L'air était immobile et pesant. Le premier coup de tonnerre gronda sourdement. Le vent se leva de la cime des arbres, avec un bruit de chute d'eau, avant-coureur de l'orage.

— Je te l'avais dit, soupira Bérénice, et ce n'est plus du mariage qu'elle parlait. Le malheur était dans mes articulations. Après un bon orage, tout le monde ira beaucoup mieux.

La pluie ne tombait pas, et il y avait dans l'atmosphère une impression d'attente. Le vent était brûlant. La phrase de Bérénice fit légèrement sourire Frances, mais c'était un sourire dédaigneux et blessant.

— Tu crois que tout est fini ? dit-elle. Ça prouve que tu n'y connais rien⁶⁸⁸.

C'est par ce suspens, par cette fin manquée, que se referme le récit du voyage de retour, et l'épisode du mariage, ce fameux mariage que Frankie attendait comme une apothéose, comme ce qui viendrait mettre un terme à son ancienne vie, et en ouvrir une nouvelle. L'élosion de l'orage redouble le ratage, et le prolonge. Le moment où Bérénice, par la douleur dans ses articulations, pressent la venue de l'orage et fait planer l'espoir d'une pluie, figure quatre pages avant ce passage. Or, à part un bruit avant-coureur et un tonnerre sourd, la pluie

⁶⁸⁵ *The Member*, p. 590.

⁶⁸⁶ *Frankie Addams*, p. 200.

⁶⁸⁷ *The Member*, pp. 592-593. Nous soulignons.

⁶⁸⁸ *Frankie Addams*, p. 204. Nous soulignons.

n'est toujours pas tombée, et l'orage n'a toujours pas éclaté. L'attente et l'immobilisme redoublent. Le trajet de retour en bus occupe par ailleurs presque une dizaine de pages, qui étirent en longueur l'amertume de Frankie, quand le mariage en lui-même faisait l'objet de quelques lignes à peine. Après ce passage, qui se referme sur l'allusion mauvaise de Frankie, le récit marque une pause, et le texte figure un blanc, qui ne correspond ni à un simple changement de paragraphe, ni à un changement de section⁶⁸⁹. Placé en cet endroit, ce *gap* figure, typographiquement, le suspens.

B.2.2. L'orage qui éclate, lecture d'un extrait de *La disubbidienza*

Le clair-obscur, que Moravia travaillait très tôt dans *Gli Indifferenti* puis, surtout, dans *Agostino* pour dire le parcours heurté du héros, oscillant sans fin entre savoir (clarté, lumière) et ignorance (ténèbres), n'est pas une image qui a cours dans *La disubbidienza*. Au contraire, Luca et son désir de mort s'accommodent parfaitement d'une pleine obscurité. L'adolescent s'enferme des heures dans sa chambre, en pleine journée, dans un noir presque total, et, en se laissant envahir de sommeil, prend plaisir à voir se confondre la nuit et le jour. La forte tête et l'esprit résolu de Luca ne vont pas jusqu'à préserver son adolescence des moments d'indécidable, et de la sensation d'être en sursis. Au contraire, cette sensation est probablement plus prégnante dans cette œuvre que dans d'autres, étant donné que Moravia l'écrit comme un moment dont l'issue avérée est la mort — on peut d'ailleurs noter que dans les œuvres du corpus qui traitent l'adolescence *via* les schèmes de la maladie et de la mort, le sentiment de sursis est, logiquement, très marqué.

L'atmosphère qui traduit le mieux, dans *La disubbidienza*, cette temporalité de l'attente menaçante qu'est le sursis avant l'effondrement, est l'atmosphère orageuse. L'intrigue du roman n'est située avec aucune précision, on sait que Luca habite en ville, mais on ne sait pas quelle ville. La météorologie, en revanche, comme dans *Gli Indifferenti*, est décrite avec un soin tout particulier, et l'atmosphère est constamment à la merci d'un orage : « Un après-midi, Luca sortit de chez lui [...]. C'était une journée d'accalmie, après de fortes pluies. [...] L'air frais et immobile donnait cette impression d'épuisement qui fait suite aux colères des orages ; mais des corneilles, qui voletaient bas emblaient annoncer par

⁶⁸⁹ On trouve, de cet espace typographique figurant un vide, un autre exemple dans le texte, juste avant la description du crépuscule blanc, qui s'étire et semble se figer au cours de l'interminable déjeuner-dîner dans la cuisine (deuxième partie, section 2) : p. 560 (*The Member*) et p. 154 (*Frankie Addams*).

leurs croassements qu'il allait pleuvoir de nouveau⁶⁹⁰ ». Un chapitre du roman en particulier, le chapitre XI dont on a déjà parlé parce qu'il est décisif, fera ici l'objet de notre attention. Il déploie, sur plusieurs pages, une scène d'orage magistrale pour signifier l'imminence d'un moment décisif — le moment où Luca, à la fin du chapitre, quittera définitivement le lycée, et où il frôlera la mort en tombant gravement malade. Comme dans les extraits analysés plus haut, une attention cruciale est portée à la description de l'approche de l'orage. À la fin du passage, contrairement à ce qu'il se passe ailleurs, l'orage éclate en une pluie torrentielle. Or il est intéressant de noter que, malgré cette différence majeure dans la manière de le chorégraphier, le ciel d'orage a toujours le même sens d'un texte à l'autre du corpus. C'est strictement pour l'impression d'attente et le sentiment de sursis qu'engendre son approche que les textes y recourent et non, comme c'était le cas chez Mauriac, pour le soulagement qu'il apporterait en éclatant.

Una di quelle mattine, uscendo presto di casa per recarsi al liceo, gli parve di avvertire nel proprio animo il presentimento di una conclusione imminente. Era una sospensione della mente e delle sue lucide operazioni, una apprensione ansiosa di qualche avvenimento che pur non essendo ancora accaduto, fosse già davanti a lui, scontato e inevitabile⁶⁹¹.

L'un de ces matins-là, comme Luca sortait de bonne heure de chez lui pour se rendre au lycée, il lui parut discerner dans son âme les signes avant-coureurs d'une imminente conclusion. *C'était une attente de son esprit et une suspension de ses opérations lucides*, une appréhension anxieuse d'un événement quelconque qui, tout en n'étant pas encore arrivé, était déjà devant lui, prévu et inévitable⁶⁹².

Ces lignes sont les premières du chapitre. Avant même l'approche de l'orage — à ce stade, il n'est encore question d'aucune perturbation, pas même d'un ciel qui s'obscurcit — l'atmosphère est emplie d'une attente qui est de l'ordre de l'intuition, et n'a rien de palpable : c'est une vibration de l'âme, une vigilance de l'esprit. À voir la place qui est donnée à cette « *sospensione* » encore impalpable, en ouverture du chapitre, on comprend qu'elle en constitue un enjeu décisif, et qu'il va s'agir de lui donner forme. L'orage, dont la description arrive dans les lignes suivantes, vient justement donner une épaisseur physique à ce qui n'était qu'une intuition. De l'âme de Luca à ce qu'il se prépare dans l'atmosphère, le transfert est facile, le texte fait état comme les autres d'un échange symbiotique entre la

⁶⁹⁰ *La désobéissance*, p. 63.

⁶⁹¹ *La disubbidienza*, p. 145. Nous soulignons.

⁶⁹² *La désobéissance*, p. 119. Nous soulignons.

tourmente de l'adolescent et l'orage qui enfle : la tension intérieure se transmet à l'extérieur, au ciel hésitant et ondulant, qui prépare dans ses roulements l'explosion à venir.

Il tempo era cattivo ma ancora indeciso, con un cielo basso e scuro che non si risolveva ad esprimere la pioggia di cui era gonfio. Ogni tanto una folata di vento umido scuoteva l'aria mite et immobile : Luca vedeva allora le foglie degli alberi, nei giardini, rivoltarsi tutte insieme in uno scintillio argenteo mentre serpentelli grigi di polvere si levavano zuffolando ai canti delle strade, dalle pietre aride dei marciapiedi. Ma il vento ricadeva subito e i selciati restavano asciutti. Era un tempo che rassomigliava al suo stato d'animo e gli parve l'uno si adeguasse all'altro, accordandosi in una sola attesa. Alla fine, forse, avrebbe piovuto ; alla fine, forse, egli si sarebbe deciso. Ma sentì che quel cielo si era rannuvolato per lui ; e che egli doveva tenerlo d'occhio come un attore tiene d'occhio un altro attore per non lasciarsi sfuggire il momento in cui deve intervenire sulla scena⁶⁹³.

Le temps était maussade mais encore incertain, avec un ciel bas et sombre qui ne se décidait pas à exprimer la pluie dont il était gonflé. Parfois, une bouffée de vent humide secouait l'air doux et immobile et Luca voyait alors, dans les jardins, les feuilles des arbres se retourner toutes ensemble en un scintillement argenté, cependant que de gris serpentins de poussière s'élevaient en sifflant des pierres arides des deux trottoirs de la rue. Mais le vent retombait tout de suite et les pavés restaient secs. C'était un temps qui ressemblait à l'état d'âme de Luca et il lui parut que l'un égalait l'autre, car l'un et l'autre s'accordaient en une seule attente. À la fin, sans doute, il allait pleuvoir ; à la fin, sans doute, Luca aller se décider. Mais il sentit que ce ciel s'était couvert de nuages pour lui, et qu'il ne devait pas le quitter de l'œil, tel un acteur qui ne quitte pas de l'œil un autre acteur pour ne pas laisser passer l'instant où il entre en scène⁶⁹⁴.

L'insistance du texte sur l'orage à venir — ce paysage incertain est « acteur » de la scène, ni plus ni moins que l'est Luca lui-même — permet de souligner, plus que ne le font d'autres textes du corpus, combien il est un choix signifiant de scénographie et non un élément de décor anodin, posé là par le récit puis oublié. L'orage en approche contient déjà en lui tout ce que la scène s'apprête à exprimer d'oscillations, et en orchestre déjà le tempo selon un rythme à la fois lent comme une note tenue, mais aussi irrégulier. La scène qui va suivre, on la connaît déjà, c'est celle pendant laquelle Luca se décide à faire dérailler les logiques bien huilées qui régissent l'école, et à fuir définitivement le lycée. Très longue, cette scène est toute en tension elle progresse par à-coups, comme au diapason des mouvements incontrôlés de l'orage. Luca avance puis recule dans le petit « jeu » de désobéissance qu'il entreprend en entrant en classe [*Ecco la voce del professore : “ Seduti ”. Allora, con la sensazione rischiosa e avvincente di dar principio ad un gioco, Luca rimase alzato* » ; « La voix du professeur retentit : — Asseyez-vous ! Alors, avec la sensation périlleuse et envahissante de commencer un jeu, Luca resta debout⁶⁹⁵ »], faisant preuve d'une audace

⁶⁹³ *La disubbidienza*, pp. 145-146.

⁶⁹⁴ *La désobéissance*, p. 120.

⁶⁹⁵ *La disubbidienza*, p. 147 ; *La désobéissance*, p. 122.

inégale, hésitant comme le ciel à se décider pour le basculement final. Tout le temps que dure ce petit jeu entre les murs de la salle de classe, l'orage dehors se rapproche, et le texte continue de l'évoquer comme un élément primordial de mise en scène. Chaque étape de sa progression donne la réplique à Luca, notamment à partir du moment où il est monté sur l'estrade à la demande de son professeur, pour faire la lecture à voix haute. En posture de comédien, il entame un duo serré avec les mouvements de l'orage dont il guette le moindre changement au-dehors :

« *Notò che la luce si era visibilmente abbassata. Contro i vetri dei finestroni volavano le prime gocce di pioggia, schiacciandosi in larghe chiazze liquide da cui, poi, altre gocce minori scivolavano giù in righe brillanti* »

« Il remarqua que le jour avait visiblement baissé. Contre les vitres des grandes fenêtres volaient les premières gouttes de pluie ; s'y écrasant en larges éclaboussures liquides dont, ensuite, d'autres gouttes plus petites s'écoulaient en traînées brillantes »

« *Stava fermo, le gocce della pioggia rigavano i vetri, il professore e i compagni lo guardavano*⁶⁹⁶ »

« Il se tenait immobile, les gouttes de pluie rayaient les vitres, son professeur et ses camarades le regardaient⁶⁹⁷ »

Encore timide, l'orage ne gronde pas, le déluge n'a pas encore commencé, mais les ondulations de la classe qui s'agite puis se calme selon l'attitude de Luca et les invectives du professeur, font percevoir l'éclatement tout proche. L'atmosphère en classe est chargée d'une tension aussi palpable que celle en train de s'accumuler dans l'air au-dehors :

⁶⁹⁶ *La disubbidienza*, pp. 148-149.

⁶⁹⁷ *La désobéissance*, p. 125.

« Un soffio di sollievo passò sulla classe »	« Un souffle de soulagement passa sur la classe »
« Un brusio di commenti si sparse per l'aula »	« Un murmure de commentaires se répandit dans la classe, vite interrompu par le professeur »
« Luca era sempre stato un ottimo lettore ; e il professore, al suono della sua voce che leggeva tranquillamente e con espressione, parve rasserenarsi. Anche sulla scolaresca, nell'aria buia, passò un alito di sollievo »	« Luca avait toujours été un excellent lecteur, et le professeur, au son de la voix qui lisait tranquillement et avec expression, parut se rasséréner. Un souffle de soulagement passa également sur les élèves, dans l'air sombre »
« Nell'aula si era fatto il mutismo proprio all'attesa di qualche fatto insolito »	« Dans la classe s'était fait le silence propre à l'attente d'un événement insolite »
« Un intenso chiacchiericcio di commento percorse l'aula rabbuita »	« Un intense brouhaha de commentaires se répandit dans la classe pleine d'ombre »
« Questa volta tutta la scolaresca scoppiò in un brusio di voci quasi esultanti pur nello sgomento ⁶⁹⁸ »	« Cette fois, la classe tout entière éclata en un brouhaha de voix presque ravis encore qu'étonnées ⁶⁹⁹ »

Il arrive un moment où la scène, gagnant en puissance, atteint son paroxysme. Le moment du basculement, que faisait attendre depuis la première phrase le pressentiment de Luca, est plus proche que jamais. Alors qu'il lit l'épisode de la mort de Buonconte dans *La Divina Comedia*, Luca a l'impression que c'est sa propre mort qui est décrite par Dante. De manière tout à fait étonnante dans ce passage hallucinatoire, l'orage en préparation au-dehors éclate non seulement dans de l'œuvre de Dante, mais aussi, semble-t-il, à l'intérieur de la classe :

Tutti guardavano lui e il professore. Ma Luca non vedeva e non sentiva più nulla. Pensava di esser Buonconte, steso morto alla confluenza dei due fiumi. Gli pareva di vedere le

⁶⁹⁸ *La disubbidienza*, pp. 148, 149, 150, 151.

⁶⁹⁹ *La désobéissance*, pp. 124, 126, 128, 129.

nubi, gravide di pioggia, sospinte dai soffi di un vento gelato, scender giù in tacite, grigie folate, verso il luogo dove giaceva, dalla cima invisibile della montagna, e avvolgere il suo corpo nel silenzio e nella nebbia. Poi cominciava a piovere sopra di lui e intorno a lui, per entro la nebbia ; e la pioggia crivellava la terra fradicia, si stendeva, ribollendo e turbinando, in un lago d'acqua torbida e riottosa, il quale, a sua volta, si ricongiungeva al fiotto del fiume in piena, si gonfiava, sollevava il suo corpo semisommerso, le smuoveva. E, continuando a piovere fitto, egli scivolava giù, di acqua in acqua, supino, le braccia in croce⁷⁰⁰.

Tout le monde regardait Luca et le professeur. Mais Luca ne voyait et n'entendait plus rien. Il pensait qu'il était Buonconte, étendu mort au confluent des deux fleuves. Il lui paraissait voir les nuages, lourds de pluie, poussés par les rafales d'un vent glacial, descendre en muettes et grises rafales vers le lieu où il gisait, venus de la cime invisible de la montagne, et envelopper son corps de silence et de brume. Puis, au-dedans de cette brume, il se mettait à pleuvoir sur lui et autour de lui, et la pluie criblait la terre humide, se muait, bouillonnante et tourbillonnante, en un vaste lac aux eaux troubles et tumultueuses, lequel à son tour se joignait aux flots du fleuve en crue, se gonflait et, soulevant son corps à demi submergé, le faisait bouger. Et la pluie continuant de tomber à verse, son corps glissait d'eau en eau, couché sur le dos, les bras en croix⁷⁰¹.

Cette scène de submersion est remarquable en elle-même en raison de la densité de l'écriture moravienne — que l'on note la description des plus infimes mouvements de cette chorégraphie étroite entre le corps de Luca et les eaux, celle du ciel et celle du lac —, mais également parce qu'elle préfigure ce qui aura lieu à la fin du chapitre, trois pages plus loin. Congédié par son professeur, Luca sort de la classe, puis du lycée. Sur le seuil, il voit, comme plus haut Alain, l'orage éclater enfin en un tonnerre fracassant, et la pluie tomber à verse. Il marche sous le déluge qui a tout englouti — la description qu'en donne le texte est nettement hyperbolique — et manque à chaque pas de se noyer. Par opposition à la longueur et à l'intensité de la scène qui vient d'avoir lieu, son dénouement est d'une rapidité déconcertante. Luca rentre chez lui sous le déluge, sa mère le trouve brûlant de fièvre et frissonnant, elle le couche. Comme pour signaler avec solennité que le chapitre se ferme, les cloches sonnent midi.

Rejeté à la fin et évoqué en trois phrases, l'éclatement de l'orage apporte un soulagement qui n'en n'est pas un au moment où il a lieu, et qui n'en n'est même pas un du tout puisque le déluge apporte la maladie, contribuant à placer plus que jamais le sort de Luca en suris — on ignore s'il va mourir. Si le ciel déverse des litres d'eau, après les avoir retenus tout au long de la scène, la situation de Luca ne s'en trouve pas pour autant plus légère. Certes il est sorti du lycée, et comme Alain de sa librairie, il en est « sorti absolument », mais là encore, le lecteur aussi bien que l'adolescent ignorent à ce stade ce que cet acte a de définitif. Le temps orageux est là pour renforcer la tension du moment et la pluie torrentielle, qui fait

⁷⁰⁰ *La disubbidienza*, p. 150.

⁷⁰¹ *La désobéissance*, p. 128.

céder les nuages, n'apporte qu'une conclusion partielle — de nombreux éléments mis en questionnement depuis le début du roman restent irrésolus — et la « conclusion », dont l'intuition vibrait en Luca au début du passage, n'est pas satisfaisante. De plus belle, au contraire, la clôture du chapitre relance le récit vers un ailleurs, le lecteur a hâte de savoir ce qu'il advient de l'adolescent.

C'est dans la première moitié du siècle, dans les premiers textes du corpus, qu'est récurrente cette image de l'orage retenu « en-dedans », et surtout qu'est prégnante l'esthétique temporelle du suspens qui l'accompagne. Par la suite, si l'on retrouve des épisodes orageux, ils ont moins de sens, et constituent de simples éléments de décor. Encore pourrait-on se pencher plus longuement sur la violence du vent et des nuits de tempête dans *Less Than Zero*, qui font craindre à Clay des glissements de terrain, et d'autres catastrophes. Ces phénomènes, auxquels les descriptions d'Ellis ajoutent quelque chose d'énigmatique et de troublant — souvent, les épisodes de tempête ou de vent violent sont accompagnés du hurlement des coyotes, et ont quelque chose d'ambigu : le vent qui se lève n'annonce pas forcément une tempête, en tous les cas pas forcément de pluie, il s'agit plutôt d'un vent du désert, sec, aride, cinglant — s'ajoute à la longue liste des pensées obsédantes de Clay, ces fragments qui se refusent obstinément à une mise en forme sans équivoque, et conservent, malgré tout ce qui semble aller de soi autour du personnage, une part de mystère.

Il nous semble intéressant de postuler que ces orages « en-dedans », nombreux au début du siècle, puis devenus plus rares, illustrent un mouvement d'évolution dans la représentation de l'adolescence. Le début du XX^e siècle, et notamment chez des auteurs comme Colette et Raymond Radiguet, conserve des traces de l'idée chère au romantisme, celle d'une adolescence comme âge du tumulte, âge dangereux dont les remuements sont comparables aux puissants déchaînements de la nature. Cette esthétique imprègne d'ailleurs les États-Unis aussi bien que l'Europe. L'ouvrage incontournable de Stanley Hall, *Adolescence* (1904), en témoigne, qui se fait l'écho d'une pensée de l'adolescence comme âge du « *storm and stress* » directement héritée de Rousseau⁷⁰². La prose du psychologue américain est marquée par un

⁷⁰² Voir ce qu'en disent Jon Savage dans le chapitre 5 « *The American Century. G. Stanley Hall and Adolescence* », de son ouvrage *Teenage. The Prehistory of Youth Culture*, *op. cit.*, pp. 64-73 ainsi qu'Agnès Thiercé dans le chapitre 1 « L'image de l'adolescence : l'âge critique » et notamment la section 1. « Les penseurs de l'adolescence et l'héritage rousseauiste », de son ouvrage *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*, *op. cit.*, pp. 29-32. Pour une perspective plus strictement scientifique, on pourra aussi lire l'article de Jeffrey Jensen Arnett, « *G. Stanley Hall's Adolescence : Brilliance and Nonsense* », in *History of Psychology*, Vol. 9, No. 3, pp. 186-197, 2006 qui, s'il reconnaît que la représentation de l'adolescence par G. Stanley Hall est

lyrisme qu'Agnès Thiercé identifie comme typique des discours sur l'adolescence de la fin du XIX^e siècle, mais aussi du début du XX^e :

Plus que scientifique, l'étude [Agnès Thiercé parle ici de l'ouvrage de Pierre Mendousse, *L'Âme de l'adolescent*, paru en 1909 en France] est moraliste et d'une tonalité littéraire. Et le lyrisme du vocabulaire sur l'adolescence nuit parfois à la clarté et à la précision du propos. Combien de *tempête*, d'*orage*, de *volcan*, de *révolution*, d'*explosion* pour désigner l'âge adolescent ? Combien de *bouillonnement*, de *fermentation*, de *surabondance des passions*, du *sang*, de *sève* ou de *vie* ? Combien de *mugissement*, de *fougue*, de *fureur*, d'*ivresse* ? Le terme de *crise* est incontournable encore. Sans doute, le romantisme a-t-il en la matière imposé sa marque : la littérature romantique, individualiste et goûtant le récit de soi, notamment de son enfance et de sa jeunesse, comme de ses émois et souffrances, a multiplié les représentations de l'adolescence, y attachant toute l'exaltation et la passion de son style. Les poètes sont également inspirés par l'adolescence, reproduisant et créant tout autant l'image d'un âge de l'éveil à l'amour, au monde, à l'enthousiasme, aux rêveries, aux passions... L'exubérance de la terminologie, qui imprègne les ouvrages des pédagogues, des moralistes et des scientifiques du XIX^e siècle, laisse percer l'inquiétude mais témoigne aussi d'une connaissance souvent superficielle. Plus fondamentalement, les mots des discours sur l'adolescence entendent signifier la radicalité, la violence et les dangers de la mue adolescente⁷⁰³.

Dans ce passage où elle reproche à la science un manque de rigueur en constatant à quel point son discours emprunte des voix littéraires emphatiques, Agnès Thiercé remarque au passage selon quel écho prolongé le romantisme affecte et jalonne la conceptualisation de l'adolescence, et ce encore à l'orée du XX^e siècle. Grâce au choix des italiques, certains tropismes du discours romantique apparaissent clairement : les phénomènes météorologiques en particulier, et physiques en général — toutes les manifestations de la nature — sont moralisés, et mis au service d'une sémantisation des « dangers », de « l'exubérance » de l'adolescence, en fait de tout ce qu'elle a d'excessif. Cette vision entretient la peur dans l'imaginaire collectif, et encourage chez les scientifiques le fantasme de maîtrise.

Ce que donnent selon nous à voir les textes de notre corpus tout au long du XX^e siècle c'est que la littérature a conservé la place centrale qu'elle avait acquis très tôt, à partir de Rousseau, dans la fabrique de l'adolescence, tout en prenant radicalement ses distances avec le discours scientifique et notamment avec cette idée que l'adolescence est un âge à craindre et à dominer. Certains éléments de discours sont restés et marquent encore le langage littéraire, comme on vient de voir que c'était le cas des termes « tempête », « orage » et comme on verra que c'est aussi le cas de tout le champ lexical de la vigueur, mais selon un

largement inspirée d'une vision romantique pouvant paraître caricaturale, souligne aussi que l'ouvrage est d'une ampleur sans précédent (1300 pages) dans le champ de la recherche sur l'adolescence, et en propose une vision particulièrement aboutie et scientifiquement rigoureuse.

⁷⁰³ Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*, op. cit., p. 31.

tropisme différent. Progressivement, le corpus les dépoussière, les affranchit de leur sens péjoratif et de leur visée moraliste. L'indice le plus évident de cette re-sémantisation est le fait que les termes soient utilisés dans leur sens littéral — l'essentiel des orages, dans notre corpus, sont des phénomènes météorologiques *avant tout* — et de façon métonymique — l'orage est partiel, il se signale presque exclusivement par ses grondements. Dans ces déplacements loge en partie le nouveau poétique auquel œuvrent, majoritairement, les premiers textes du corpus. L'adolescence comme âge de la « crise » — ce terme, celui qui symbolise sans doute le mieux l'héritage rousseauiste, est absent de notre corpus — et de l'« orageuse révolution » a cédé sa place à une nouvelle conception, une nouvelle esthétique temporelle, celle de l'adolescence comme âge du suspense, de l'attente, une période dans laquelle les orages, au lieu d'éclater, sont contenus. L'effusion lyrique, qui faisait écran au rigorisme scientifique, pourtant tenace, a été remplacée par une forme de minimalisme — la retenue se joue aussi bien au niveau de la scénographie des paysages qu'au niveau du langage et de l'écriture, comme l'ont notamment montré les extraits de *The Member* et de *Less Than Zero* et la prose suggestive de leurs auteurs —, qui cherche à se dérober à toute forme de saisie, et aspire à demeurer dans le champ de l'indécidable. La représentation du corps adolescent, comme nous allons le voir, offre un terrain particulièrement propice à cette écriture de la retenue.

Chapitre 4 — Le corps réfractaire

*Elle contempla, désabusée, les traits qui seraient, sans doute, plus tard, ceux d'un homme brun assez banalement agréable, mais que la dix-septième année, pour un peu de temps encore, retenait en deçà de la virilité*⁷⁰⁴.

Ce que les lectures critiques sur le récit d'adolescence au XX^e siècle ont pris comme objet d'étude principal est le corps. Si la critique est prolixe sur ce point en particulier quand au contraire elle est si silencieuse sur d'autres⁷⁰⁵, c'est que les œuvres littéraires elles-mêmes lui fournissent matière à cette fécondité. Elisabetta Mondello le note sans ambages : « Au XX^e siècle, le corps adolescent est observé, scruté, vivisectionné⁷⁰⁶ ». S'il fascine tant la littérature, qui s'est laissée aller à le contempler en détails et avec de moins en moins de pudeur, depuis le XIX^e siècle notamment, c'est principalement en raison de son « ambiguïté métamorphique⁷⁰⁷ ». Les mille équivoques du corps adolescent et son statut changeant sont les éléments de cette fascination, qui font du corps en train de croître un mystère, mais aussi bien une promesse. Les plumes s'escriment à la saisie de l'éphémère et changeante mue.

Devant la sexualité naissante qui piège le corps par sa soudaine violence et l'emprisonne, devant l'indiscipline du devenir, du vouloir être, l'écriture de l'adolescence impose à l'écrivain un constant travail d'équilibriste. Saisissant son caractère profondément hybride, il en compose des descriptions savantes. À l'intérieur de celles-ci, s'entrelacent les vestiges de l'enfance et les promesses de la maturité. Ces fiançailles, plus troublantes que licencieuses, offrent la matière de nouveaux portraits littéraires⁷⁰⁸.

⁷⁰⁴ *Le Blé en herbe*, pp. 166-167.

⁷⁰⁵ On verra, en les citant au cours de ce chapitre, qu'il existe de nombreux exemples de lectures critiques consacrées au corps adolescent. C'est en fait l'un des rares sujets à occasionner des études monographiques. Par contraste, nous avons déjà signalé en première partie de la thèse combien était pauvre, par exemple, la réflexion sur la poétique du récit d'adolescence et même avant cela, l'identification du récit d'adolescence comme un genre à part entière, distinct du *Bildungsroman*.

⁷⁰⁶ Elisabetta Mondello, *Metamorfosi Letterarie : il corpo degli adolescenti*, *op. cit.*, p. 24. Nous traduisons.

⁷⁰⁷ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés*, *op. cit.*, p. 47. L'idée de la « métamorphose » est celle qui fait pour ainsi dire converger entre elles toutes les études critiques sur le corps adolescent, elle en constitue le point d'accroche principal. On a choisi de citer une expression empruntée au travail de Véronique Cnockaert, mais on aurait tout aussi bien pu en prendre une autre ailleurs. Pour Elisabetta Mondello par exemple, comme l'indique d'ailleurs le titre de son article, « le corps adolescent est le lieu privilégié d'une métamorphose, qu'elle soit de nature fantastique, physique, psychique ou relationnelle », *Metamorfosi Letterarie*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, pp. 40-41.

En guise de prémices à son analyse de l'œuvre zolienne, Véronique Cnockaert remarque combien les oscillations du corps versatile de l'adolescent sont propres à sustenter l'insatiable curiosité naturaliste teintée de scientisme (« descriptions savantes ») et à tenir en éveil constant l'attention de l'auteur, à l'affût du moindre tressaillement. Cette fascination du roman naturaliste pour le corps métamorphique et hybride en train de changer — dont on verra qu'elle n'est pas qu'une esthétique littéraire, mais qu'elle caractérise toute l'épistémologie de l'adolescence, européenne comme transatlantique, à la fin du XIX^e siècle — ne s'est pas essoufflé à l'entrée dans le nouveau siècle. À propos d'un corpus d'œuvres de la première moitié du XX^e siècle, Elisabetta Mondello note, de nouveau de concert avec Véronique Cnockaert : « comme objet en transition, [le corps adolescent] est un hybride, un organisme mutant dont s'observent attentivement les changements⁷⁰⁹ ». Et Gilbert Bosetti, à propos des solariens⁷¹⁰ Alberto Consiglio [pour ses récits « *Interno* » (1929) et « *L'angelo* » (1931)] et Romano Bilenchi [pour *Anna e Bruno* (1938)] : « Les solariens avaient une prédilection pour ces moments de transition entre la sérénité de la première enfance et l'éveil plus ou moins précoce de la sexualité infantile et de la puberté⁷¹¹ ». Les ambiguïtés de la mue et le processus du « devenir », seraient donc les éléments qui fournissent sa matière principale à l'écriture d'un corps qui appartient à l'entre-deux. Dans les ondulations de sa métamorphose et dans son hybridité loge l'indice du caractère foncièrement transitoire, mais aussi en devenir de l'âge adolescent. Sous les incertitudes de ces corps à l'état d'esquisses, tapies dans les replis des courbes incertaines et des silhouettes hésitantes, des promesses attendent d'être tenues, qui viendront rééquilibrer le désordre et mettre un terme à l'entre-deux, et cette promesse surtout, entre toutes les autres, qui verra l'enfant devenir adulte. L'écriture du corps adolescent est gonflée de cette attente, elle guette, fébrile, les renflements et les boursouflures, toutes ces tensions qui sont les indices d'un basculement, les commencements d'une éclosion.

Dans ce chapitre, on s'efforcera de considérer le corps adolescent selon un angle autre que celui de la fécondité et du devenir, pris pour cible dans les représentations ci-dessus, en

⁷⁰⁹ Elisabetta Mondello, *Metamorfosi Letterarie : il corpo degli adolescenti*, op. cit., p. 24

⁷¹⁰ Le terme désigne ceux des auteurs qui écrivaient dans la revue *Solaria*, revue littéraire moderniste, célèbre en Italie, publiée à Florence entre 1926 et 1936. Dans un article intitulé « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la "N. R. F" dans l'entre-deux guerres face à la francophonie fasciste », le même Gilbert Bosetti souligne le rôle clé de *Solaria* dans les échanges culturels entre l'Italie et la France d'un côté et les États-Unis de l'autre pendant l'entre-deux guerres — et donc sous le régime fasciste. In *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, tome 98, n°1, 1986, pp. 383-432.

⁷¹¹ Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète, Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, op. cit., p. 146.

prêtant attention à ce que cherche à signifier une écriture, selon nous partagée par les différents textes, qui est une écriture de la retenue. La retenue s'entend d'abord comme amenuisement. Le tracé des lignes, des contours et des courbures, qui faisait, dans les propos précédents, l'objet d'un exercice d'écriture si appliqué, et fournissait au récit une partie de sa chair, désintéressent largement la plupart de nos auteurs. Au contraire, la maigreur est topique, elle caractérise l'apparence des corps autant que des choix d'écriture. À mots rapides, les auteurs jettent entre les lignes des descriptions minimales de corps auquel la chair manque. Parfois, la retenue va jusqu'à la réticence et la maigreur jusqu'à la consommation ; certains textes taisent entièrement l'apparence physique de l'adolescent. Enfin, la retenue s'entend comme refus. Le corps adolescent est représenté comme réfractaire à tout effort de mise en forme ; il se dérobe à la saisie, éternellement sujet à un inachèvement irrésorbable ; l'exercice du portrait est calamiteux, voué à l'échec.

Dans ces images de la retenue, il faut voir l'indice d'un appauvrissement de la fécondité du corps adolescent et de sa représentation. L'amenuisement des descriptions qui en sont faites témoignent d'une infertilité, ou en d'autres mots d'une incapacité du corps à nourrir un récit, quand la persistance de l'informe témoigne, elle, d'une incapacité du corps à narrativiser l'avenir, à témoigner des « promesses de la maturité » que la plume de Zola se délecte à voir poindre, sous le désordre. Sous la plume de nos auteurs, les adolescents demeurent des adolescents, et les ébauches de corps des ébauches. Nuls reflets du futur ne viennent, par anticipation, éclairer l'informe du moment pour lui donner sens, d'une part, et suggérer son achèvement proche, d'autre part. Ce constat s'applique tout particulièrement à l'écriture du personnage de l'adolescente, à laquelle on réservera un volet entier dans ce chapitre. À propos de son corps, les textes témoignent d'une réticence à faire voir le devenir-femme, ce moment crépusculaire où l'adolescente se dépouille de l'enfant pour laisser éclore la femme, ce moment décisif qui a tant fasciné la littérature de la fin du XIX^e siècle et fascine encore largement au XX^e siècle, ce moment où le corps, devenant nubile, devient aussi capable de supporter le poids de l'avenir et s'éloigne du même coup de son état adolescent. On verra combien est significative, à ce propos, l'invisibilisation du moment pubertaire dans le corpus.

Du début à la fin du siècle, l'appauvrissement d'une description très physique, voire physiologique du corps adolescent vont en s'accroissant. De la fascination pour la puberté dans les portraits des corps d'adolescents d'un autre siècle, il ne demeure plus rien, à l'heure où Enrico Brizzi ironise sur ce que le phénomène a de cliché et laisse comme stigmates

ridicules⁷¹² et où les corps, ayant atteint le dernier degré d'insignifiance chez Bret Easton Ellis, n'ont de vrai et de visible que les vêtements et les accessoires de marque qui les habillent.

A. Corps lacunaires ; la réticence à la mise en chair

D'abord et avant tout, pour signifier l'impossible mise en forme du corps adolescent, et pour l'évoquer *via* la retenue, il y a, dans notre corpus, le manque. Un manque décisif. À l'inverse de « la mise en chair⁷¹³ » qui féconde non seulement l'esthétique du corps adolescent dans la littérature de la fin du XIX^e, et encore au XX^e siècle, mais fonde, aussi, tout le mouvement de conceptualisation de la notion d'adolescence, dans lequel l'intérêt pour la physionomie changeante du corps a une place décisive, un bon nombre de nos récits offre une représentation des contours du corps adolescent travaillés par la maigreur, la maladie, le manque de santé, l'insignifiance. Les silhouettes efflanquées et fluettes constituent les nouvelles courbes de l'adolescent, quand les chairs pleines et rondes faisaient le régal des récits du siècle précédent. Que reste-t-il, de charnu, dans la transition entre la jeune fille de la fin du XIX^e et la minceur dure et plate, cinglante, de l'adolescente Vinca⁷¹⁴ ? L'heure est

⁷¹² « [...] il s'était contenté de dire « Allô ? », certes avec le timbre de baryton, magnifique et pour le moins phonogénique, qu'une puberté dévastatrice lui avait accordé », *Jack Frusciante*, p. 16. À l'inverse de cette mise à distance du récit pubertaire et du regard ironique que Brizzi jette sur le phénomène de la mue de la voix, on trouve, en 1957, dans le roman d'Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, une description attentive de la métamorphose du corps au moment de la puberté, qui témoigne d'une endurance, au cœur du XX^e siècle, de ce motif du corps changeant et hybride. « *Il fatto era che il ritorno della bella stagione in quell'anno per me si accompagnò, credo, col passaggio di quell'età, che viene detta, dalle buone famiglie, età ingrata. Non mi era accaduto, prima, di sentirmi così brutto: nella mia persona, e in tutto quello che facevo, avvertivo una strana sgraziataggine, che incominciava dalla voce. M'era venuta una voce antipatica, che non era né più da soprano (come la mia di prima) né, ancora, da tenore (come la mia di dopo) : pareva quella di uno strumento scordato. E tutto il resto, era come la voce* » (Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, [1957], Torino, Einaudi, 2005, p. 266. On notera que le regard porté sur les modifications du corps et sur son statut d'entre-deux n'est pas bienveillant. Derrière les qualificatifs, nombreux, qui rendent compte d'une ingratitude du corps à « l'âge ingrat », il faut comprendre qu'est attendue une mise en forme, une mise en ordre par le passage à un stade plus avancé du corps. D'une amplitude temporelle très longue, le roman d'Elsa Morante permettra de voir ce processus du devenir du corps. De ce roman à celui d'Enrico Brizzi, on voit comment s'affirme le désintérêt pour le moment pubertaire et l'hybridité, pour faire le récit du corps adolescent. On pourra nous objecter que ce désintérêt est logique dans le cas d'un personnage plus âgé — le héros d'Enrico Brizzi qui a en effet dix-sept ans n'est plus concerné par la puberté. Or, chez Moravia, déjà, ce désintérêt était manifeste — on y reviendra — bien que ses personnages, beaucoup plus jeunes qu'Alex, soient en âge de connaître la puberté et de faire face à ses multiples changements.

⁷¹³ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés, op. cit.*, p. 38.

⁷¹⁴ S'il est propre à dire la vigueur, par ses mouvements éruptifs, qui feront l'objet de la dernière partie de la thèse, le corps de l'adolescent est inapte à montrer la chair.

à dire la sécheresse d'un corps face au difficile passage de l'adolescence, moment qu'il faut confronter pour lui-même, et dont l'absence de courbes dit un suspens brut et une impossible saisie — la plume, à l'assaut du corps, rencontre le vide, ou le manque. Le récit des effondrements du corps, microscopiques comme un battement de cœur manqué ou vastes comme la contagion d'une maladie courant d'une œuvre à l'autre, a remplacé le récit de l'épanouissement. Plus le corpus progresse dans son avancée dans le siècle, plus ce que le corps offre de matière pour s'en saisir est pauvre. Chez Bret Easton Ellis, les adolescents sont lisses et les corps sont du dernier degré de l'insignifiance et de la non-fécondité. Toute la sève en a fui.

On se penchera dans ce volet sur toutes les formes de béances — ou d'absence de corporéité — que donnent à voir nos textes, comme autant d'invitation à rendre délicate l'appréhension d'un personnage dont la littérature s'est d'abord et avant tout saisi par le biais de son corps.

A.1. L'adolescent sans le voir

*Je lancerai bien une école de peinture, le FANTOMISME (ou le psychologisme)
Le visage a des traits
je m'en fiche
je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame
d'yeux).
je peins aussi les couleurs du double
Ce n'est pas nécessairement aux pommettes ou aux lèvres qu'il a du rouge
Mais dans un endroit de lui-même où est son feu.
Je mets donc aussi, je mets du bleu au front s'il le mérite
Car j'oubliais de dire que je pratique le psychologisme depuis quelque temps
Ces couleurs sont l'âme de l'individu.
Font les belles, les laides, l'infini variété des dispositions⁷¹⁵.*

C'est avec surprise que l'on constatera, dans plusieurs textes, l'absence d'une description de l'adolescent. Son apparence physique est le lieu d'un dépouillement complet.

⁷¹⁵ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », texte d'introduction à *Peintures et dessins*, Paris, Les Éditions du Point du Jour, 1946. Ce petit poème n'a rien à voir avec l'adolescence. Néanmoins, il fait écho à plusieurs points de notre réflexion dans ce chapitre ainsi que dans d'autres, et pour cela il nous a semblé tout à fait apte à figurer là, en exergue. L'art du portrait que propose Michaux, et qui repose sur un effacement des traits physiques au profit d'une mise en avant de *saillances* psychologiques paraît seulement propre à éclairer l'exercice du portrait tel que le mène, majoritairement du côté de la psychologie, la littérature du XX^e par opposition à d'autres siècles. Par ailleurs, le contraste qui se dégage du poème, entre une apparence physique presque indiscernable et à l'inverse un rayonnement intense de l'intériorité de l'individu éclaire la logique des portraits d'adolescents dans notre corpus : ce rouge ôté aux lèvres et aux joues pour être porté en un endroit autre, qui peut être Le Cœur, mais aussi, pourquoi pas, les jambes, pourrait être le

Les personnages ne se voient pas, ils sont dépourvus de corporéité et cette réticence à la mise en chair est aussi nouvelle que déstabilisante.

Est-ce parce qu'ils ont une voix si forte, si puissante et si nouvelle que les adolescents du XX^e siècle ont si peu de corps et de chair ? Est-ce que le « rouge » qui a fui leurs lèvres, a muté, ailleurs, en un « feu » sans support physique localisable ? À propos de plusieurs récits qui mettent en scène leur narrateur par un effet de voix, Dominique Rabaté écrit :

L'imagination romanesque du lecteur semble devoir se mobiliser d'une façon différente : moins pour visualiser des lieux ou des personnages, selon leurs accoutrements et leurs caractéristiques physiques, que pour se figurer l'accent propre à cette parole étrangement désincarnée. C'est sur elle que porte l'effort de la fiction, qui nous requiert à notre tour⁷¹⁶.

En se concentrant sur l'écriture d'une parole, étrange, qui arrêtera l'attention du lecteur, « l'effort de la fiction » se désintéresse de l'importance de la localisation, à savoir de l'installation d'un contexte — les lieux — et d'un support, physique — les caractéristiques physiques du personnage — depuis lesquels jaillit cette voix à l'ouverture du récit. Cette remarque nous en rappelle une autre, celle d'Yves Pétillon, déjà citée en introduction et qui note, à propos d'Holden Caulfield, combien domine l'importance décisive de sa voix :

1951 restera toujours dans les annales l'année de *l'Attrape-cœurs*. Toute la génération qui a été adolescente vers 1949-1952 — « la génération silencieuse » — s'est reconnue dans Holden Caulfield. [...] Elle venait de trouver à la fois un Werther pour exprimer son vague à l'âme, et un Huck Finn pour l'exprimer dans le plus autochtone des idiomes⁷¹⁷.

Holden Caulfield, l'adolescent le plus célèbre du XX^e siècle, offre à ses pairs silencieux, tous les adolescents du monde, une voix. Le parler du personnage de Salinger, d'une franchise qui fit trembler l'époque et qui se mêle à la peinture d'une personnalité sombre, semble avoir attiré à lui toute la puissance du récit. L'adolescent, dont le corps était si caractéristique de son âge, à la fin du XIX^e siècle, n'a plus, de typique, que la voix. Tout le monde sait comment parle Holden, tout le monde connaît ses tics de langage les plus célèbres⁷¹⁸, mais personne ne sait très bien, en revanche, ce à quoi il ressemble. À part la

mouvement qui reproduit, dans notre thèse, le passage d'une conception inféconde et invisible du corps physique à une considération pour l'énergie fulgurante qui émane de ce même corps. Le fantomatisme des corps, de leur enveloppe, n'empêche pas leur dynamisme — ce que l'on verra dans une troisième partie.

⁷¹⁶ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 17. Phénomène de voix, « phénomène majeur du récit contemporain » (p. 20), daté de Proust.

⁷¹⁷ Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, (1992), *op. cit.*, p. 149.

⁷¹⁸ On y reviendra mais les segments de phrase qui veinent son discours, comme « *If you want to know the truth* » « Si vous voulez vraiment que je vous dise » ; « *and all* » « et tout » ; « *it really does* » (« sans rire »)

mention de sa grande taille [« *Another thing, I grew six and a half inches last year* » ; « Et puis [...] l'année dernière j'ai grandi de seize centimètres⁷¹⁹ », de sa mauvaise santé et d'une touffe de cheveux blancs qui lui garnit un côté du crâne depuis sa naissance [« *The one side of my head — the right — is full of millions of gray hairs. I've had them ever since I was a kid* » ; « j'ai des cheveux blancs. Sans blague. Sur un côté de ma tête — le côté droit — y a des millions de cheveux blancs. Je les ai depuis que je suis môme⁷²⁰ »], rien n'est dit de son physique. Et il n'est pas le seul dans ce cas-là. D'autres textes du corpus semblent avoir retiré à la description et à la texture du corps ce qu'ils ont donné de puissance à la voix. Ainsi, à l'exemple de *The Catcher in the Rye*, le roman d'Enrico Brizzi, *Jack Frusciante*, qui fait, lui aussi, entendre un parler adolescent caractéristique et sans filtre — le roman italien s'inspire très largement de celui de Salinger, qui constitue un intertexte omniprésent —, n'accorde aucune importance à décrire l'apparence de son personnage. Bien avant que la saisie d'un jargon proprement adolescent ne soit un enjeu du récit de cet âge, le roman de Raymond Radiguet, au début du siècle, avait déjà cette caractéristique frappante de reposer sur un paradoxe entre une identité forte de la voix narrative et un dépouillement de l'identité physique, des contours du corps du personnage. Provoquant et beau parleur, le narrateur de Radiguet, s'il a « le diable au corps », n'a pas, en revanche, plus d'apparence physique visible dans le texte qu'il n'a de nom. Et il est étonnant, ce paradoxe entre l'amenuisement, — et même, ici, l'anonymat — de la silhouette d'un côté et la vigueur de l'autre, vigueur de la voix et des mouvements éruptifs du corps, sortes de fulgurances qui seraient presque autarciques et ne se rattacheraient à aucun support — voir la troisième partie. En 1923, et alors que le récit jumeau de Colette, la même année, ne fait pas des choix aussi tranchés, cette réticence de Radiguet face à la description de l'apparence physique de son personnage peut être vue comme un geste fort de rupture avec un héritage littéraire dont on a vu qu'il ne faisait pas dans l'épure, et présage d'une poétique de l'âge adolescent qui sera perpétuée. Le suspens du corps — ce refus d'en montrer les courbures, d'en faire voir une éclosion, même une croissance —, favorise une éclosion de la voix. Serait-ce alors que l'amenuisement de la

sont, chez Holden, des éléments qui donnent corps au personnage, plus que ne le ferait une description physique, de toute façon lacunaire.

⁷¹⁹ *The Catcher*, p. 5 ; *L'attrape-cœurs*, p. 13. On voit bien ici, dans la formulation lapidaire de cette phrase, combien le récit invisibilise le temps des transformations physiques du corps, ce moment où Holden a connu une poussée de croissance, et qui est renvoyé au-dehors du temps de la narration, à un avant que Salinger souligne. Au fur et à mesure de la progression dans le siècle se confirme, pour faire le récit de l'adolescence, le choix d'un personnage plus âgé et, avec cette caractéristique, l'amenuisement encore plus grand de la description d'un corps en plein devenir.

⁷²⁰ *The Catcher*, pp. 9-10 ; *L'attrape-cœurs*, p. 19.

description des corps est un phénomène qui concerne les récits dans lesquels l'adolescent fait entendre une voix puissante, compensatoire ? Le travail sur le modelage de la voix, sur les inflexions d'une parlure typique constituerait alors un mode suffisant d'incarnation de l'âge adolescent et la mise en voix d'un personnage auparavant silencieux, que notait Pierre-Yves Pétillon, serait une forme nouvelle de mise en chair. Dans le fait de dire « je » logerait alors aussi l'indice d'un affranchissement du personnage : ce dispositif narratif, caractéristique de l'entrée dans le XX^e siècle⁷²¹, retire symboliquement le corps de l'adolescent aux regards de l'observateur extérieur — le narrateur omniscient, le médecin tout puissant —, curieux, avide de décrire le corps dans ses moindres détails et de venir à bout de ses ambiguïtés. Or on constate que la réticence à décrire l'apparence du personnage n'est pas localisable à ce type de récit, mais constitue une tendance générale — le « fantomisme » est une esthétique partagée par tous les textes.

A.2. Maigreurs

*And she took to wearing the thinnest dresses she could buy, dresses so thin that every leaf-shadow or wind-ripple was a coolness that stroked her ; but she would not eat, she liked only to drink Coca-Cola and smoke cigarettes and drive her car, and she became so flat and skinny that the thin dresses blew all around her*⁷²².

*Elle se mit à porter les robes les plus légères qu'elle pût trouver, si légères que l'ombre d'une feuille ou un souffle d'air la faisait frissonner. En outre, elle répugnait à manger. Elle n'aimait plus que boire du Coca-Cola, fumer des cigarettes et conduire sa voiture. Bientôt, elle devint si maigre, si osseuse, que les vêtements flottaient autour d'elle*⁷²³.

L'image de Grady, devenue si peu épaisse que ses vêtements ne l'étreignent plus, est tout à fait symbolique : elle évoque très justement le manque de corporéité physique qui caractérise l'écriture du personnage adolescent dans notre corpus et qui est selon nous symptomatique d'une esthétique du suspens et de la retenue. La maigreur de Grady pourrait être anecdotique — d'autant plus qu'elle renvoie à un état antérieur du corps —, mais elle

⁷²¹ C'est à nouveau Elisabeth Ravoux-Rallo qui note, dans ses remarques introductives, l'apparition au début du siècle du roman autobiographique comme forme privilégiée pour faire le récit de l'adolescence : « Le genre romanesque offrait déjà une forme pour l'analyse d'une crise psychologique et morale. Au roman proprement dit, s'ajoutait une forme relativement récente, qui avait aussi fait ses preuves, l'autobiographie. De ces noces avec le roman est né le roman autobiographique dont le succès en ce début de XX^e siècle, est bien assis », *Images de l'adolescence, op. cit.*, p. 35.

⁷²² *Summer Crossing*, p. 29. Il est à noter que ce portrait de Grady est dressé, par analepse, deux ans avant l'époque où se déroule le roman, alors que l'adolescente avait seize ans. Quant à son apparence au moment du récit, rien de précis n'est dit si ce n'est, par petites touches rapides et vagues, qu'elle est très jolie. Symboliquement, ce minimalisme descriptif prolonge le schème de la minceur.

⁷²³ *La Traversée de l'été*, p. 41.

est en réalité topique. Tous les personnages la connaissent, qu'ils soient, comme l'adolescente de Capote, des silhouettes frêles et décharnées, ou que leur maigreur soit plus suggestive, assimilable à une faiblesse, à une insignifiance. Chacune de ces réticences à la mise en chair découragent la saisie du corps, l'adolescent échappe à la main qui l'approche, au geste qui cherche à l'enserrer et qui, tous deux, se referment sur le vide : ainsi de Grady qui se dérobe à ses propres vêtements, ainsi aussi de Vinca dont la cheville toute mince glisse dans la main de Phil, qui ne se referme pas assez tôt dessus :

— Tu vas tomber, Vinca, ton espadrille est défectueuse. Attends...

Phil se baissa vivement, saisit les deux rubans de laine blanche et les croisa sur une cheville brune, frémissante, sèche, jambe de bête fine, faite pour la course et le saut. Un épiderme durci, des cicatrices nombreuses n'en masquaient pas la grâce. Presque pas de chair sur l'ossature légère, juste assez de muscle pour assurer le galbe ; la jambe de Vinca n'éveillait pas le désir, mais l'espèce d'exaltation que l'on voue à un style pur.

— Attends, je te dis ! Je ne peux pas rattacher tes cordons, si tu marches !

— Non, laisse !

Le pied nu, chaussé de toile, glissa entre les mains qui le tenaient et franchit, comme s'il s'envolait, la tête de Phil agenouillé⁷²⁴.

Dans ce rapt manqué de la jambe de Vinca, l'adolescente suspendue au-dessus de Phil et emportée par sa course frénétique se dérobe aux mains de son compagnon ; le peu de chair, s'il est admirable pour ce qu'il traduit de grâce, et aussi ce qui complique le geste de capture. Phil n'agrippe rien, la minceur de Vinca se contemple, comme une épure gracieuse, « un style », mais n'offre aucune prise, pas même une accroche pour le désir, qui est lui aussi une forme de saisie. L'écriture du corps, dans nos textes, est ainsi gouvernée par un attrait pour la maigreur, l'amenuisement de la chair, tropisme qui nous paraît témoigner d'un changement dans la représentation du personnage adolescent.

A.2.1. L'adolescent dans l'ombre

Avant même de *dire* le manque de chair et de dessiner à la hâte des silhouettes efflanquées, les descriptions physiques du personnage adolescent *suggèrent* la maigreur par leur allure et par le peu de place qu'elles occupent dans le texte. Un segment de phrase ici, trois phrases là, cinq encore plus loin, et rien de plus. Tout en retenue et fluets, les passages descriptifs avoisinent rarement le paragraphe, sauf à quelques occasions précises dans les romans de Carson McCullers, mais il faudra encore voir selon quelles logiques. Il arrive aussi que le portrait soit réparti en plusieurs endroits, et que cette dissémination ajoute à l'effet

⁷²⁴ *Le Blé en herbe*, p. 94-95.

d'amenuisement de la silhouette. Trois lignes décrivent l'apparence garçonnière de Mick alors qu'elle se plante sur le seuil du café de Biff et il faut ensuite attendre la deuxième partie du roman pour que soit à nouveau fait mention de sa taille de géante. Entre ces points éloignés, aucune corporéité ne se constitue solidement, seul s'ébauche, pour se défaire aussitôt, le dessin d'une silhouette parcellaire.

On notera que les descriptions ténues sont spécifiques à l'écriture du seul personnage adolescent, et qu'elles ne constituent pas un trait de poétique généralisé chez nos auteurs. Il n'y qu'à propos de Bret Easton Ellis, chez qui tout est minimalisme, que l'on pourrait envisager la réticence à la description comme un marqueur stylistique, encore que la question de l'adolescence encourage selon nous cette réticence. Ailleurs, le corps adolescent, silhouette fantomatique et fuyante, est le seul à décourager à ce point la mise en chair. Nicole Seymour signale le contraste qui existe entre les descriptions physiques substantielles de la plupart des personnages de *The Member* et le peu de corporéité attribuée, par contraste, à Frankie :

Alors que l'on a appris que Frankie avait douze ans, rien ou presque ne nous a été dit de la matérialité de son corps. C'est d'autant plus notable que tous les autres personnages principaux ont droit à des descriptions physiques fournies, et que le corps adolescent est en outre très fréquemment la cible des récits du « *coming-of-age* », [...] sans parler des discours médicaux et scientifiques. Le peu de descriptions de Frankie que contient le roman tendent à être contenues dans les opinions des autres personnages, ou alourdies par un langage métaphorique⁷²⁵.

⁷²⁵ Nicole Seymour, « *Somatic Syntax* », *art. cit.*, p. 300. On notera que l'on retrouve ce même principe dans *The Heart*. Mick est décrite physiquement à travers le regard de Biff Brannon, dans un passage que l'on a déjà évoqué et qui est très court. À part le fait que Mick a « douze ans » et qu'elle est garçonnière, le lecteur n'apprend pas grand-chose d'autre. À l'inverse, d'autres personnages sont longuement décrits, comme Jake Blount, dont le portrait physique évoque étonnement le corps d'un adolescent ! « *The man was short, with heavy shoulders like beams. He had a small, ragged mustache ; and beneath his lower lip looked as though it had been stung by a wasp. There were many things about the fellow that seemed contradictory. His head was very large and well-shaped, but his neck was soft and slender as a boy's. The mustache looked false, as if it had been stuck on for a costume party and would fall off if he talked too fast. It made him seem almost middle-aged, although his face with its high, smooth forehead and wide-open eyes was young. His hands were huge, stained and calloused and he was dressed in a cheap white-linen suit. There was something very funny about the man, yet at the same time another feeling would not let you laugh* », *The Heart*, p. 14 ; « L'homme était petit, avec des épaules massives comme des poutres. Sous sa moustache mince et mal soignée, sa lèvre inférieure semblait comme gonflée par un piqure de guêpe. Physiquement, ce type présentait des tas de traits contradictoires. Sa tête était très grosse et bien formée, mais son cou doux et fin comme celui d'un enfant. La moustache paraissait fausse, comme si elle avait été collée pour un bal masqué, et menaçait de tomber s'il parlait trop vite. Elle lui donnait presque l'air d'un homme mûr, alors que le visage était jeune, avec son front haut et lisse et ses yeux grands ouverts. Blount possédait des mains énormes, tachées et calleuses, et il était vêtu d'un costume bon marché en lin blanc. L'homme produisait un effet extrêmement comique, tout en vous coupant l'envie de rire », *Le Cœur*, p. 33.

Chez Moravia, également, ce déséquilibre de la chair entre le personnage adolescent et les autres personnages est frappant. Alors que l'on sait le romancier si habile à la saisie des corps, Agostino n'est jamais décrit physiquement dans le roman, on ignore parfaitement à quoi il ressemble. Entre les lignes se devine une excessive faiblesse, qui est déjà en soi une forme de réticence. Or, la place vide laissée par le corps d'Agostino semble occupée toute entière par la mère, et par les descriptions longues, hors d'haleine, de ses courbes charnues, de la longueur de ses jambes, de sa silhouette altière et séduisante qui arrête tous les regards. Le passage dans lequel Agostino observe sa mère sur le seuil de sa chambre est l'un des nombreux morceaux de bravoure qui ponctuent le texte, dans lequel la prose moravienne se lance à l'assaut du corps splendide. De manière tout à fait troublante, la dynamique d'écriture et le travail de la description, en ces endroits du texte, est très exactement évocatrice du numéro « d'équilibriste » dont parlait plus haut Véronique Cnockaert à propos de la jeune fille chez Zola. L'architecture du corps de la mère, pris entre ombre et lumière, oscillant entre des mouvements de balancement, repose sur même « rhétorique de la différence », une « puissance du paradoxe » et enfin une « simultanéité des oppositions » qui maintient vivace la tension et féconde l'écriture de l'entre-deux⁷²⁶. Tout se passe comme si la description du corps de la mère, dont il existe d'autres versions dans le roman — à de nombreuses reprises, son corps est décrit en détails — avait absorbé à lui toute la chair qui a déserté le corps de l'adolescent. Significativement, la mère d'Agostino n'a pas de nom, et on ne connaît pas non l'apparence de son visage. Son identité est effacée au profit d'une profusion de la seule description du corps. Dans *La disubbidienza* un même phénomène de transfert s'observe. Décrit en cinq maigres lignes, Luca présente une silhouette bancale et déjà malade. Par la suite, Moravia ne revient plus sur l'apparence de l'adolescent, sauf pour mesurer, à la toute fin, les effets de la maladie sur son corps. À ce peu de chair et à ces descriptions réticentes

⁷²⁶ Voici un extrait de ce passage, qui repose sur l'entre-deux et maintient à flot une tension irrésolue. « *Indossava una camiciola di velo che non le giungeva che a mezz'anca. Poi, sotto i due rigonfi ineguali e sbilanciati dei lombi, uno più alto e come contratto l'altro più basso e come disteso e indolente, le gambe eleganti, si assottigliavano in un atteggiamento neghittoso dalle cosce lunghe e forti giù per il polpaccio fino all'esiguità del calcagno. Le braccia alzate a staccare la fibbia della collana imprimevano al dorso tutto un movimento visibile entro la trasparenza del velo, per cui il solco che spartiva quella larga carne bruna pareva confondersi e annullarsi in due groppe diverse, l'una in basso sotto le reni, l'altra in alto sotto la nuca.* », Agostino, p. 33 ; « Une chemise de très fine batiste lui arrivait à mi-hanches et, sous les renflements de la chute des reins, qu'un équilibre rompu rendait inégaux — l'un plus élevé et comme contracté, l'autre plus bas et comme nonchalamment détendu — les jambes élégantes s'amincissaient dans une pose indolente entre les cuisses longues et fortes et les talons menus. Les bras levés pour détacher le fermoir du collier imprimaient au dos un mouvement visible sous la légèreté du tissu et ainsi le sillon qui divisait en deux cette chair épanouie semblait s'effacer, se perdre en quelque sorte dans deux masses, l'une basse, sous les reins, l'autre remontée sous la nuque », in Agostino, p. 86.

s'opposent la précision des portraits d'autres personnages, notamment féminins, comme celui de l'infirmière, avec laquelle l'adolescent est amené à coucher à la fin du roman. Il est frappant combien le caractère évasif, voire évanescent, des évocations de l'apparence de Luca s'oppose à l'écriture appliquée, détaillée, précise, à la limite de l'étude clinique, du corps de l'infirmière, qui emplit toute une page et qui est aussi empli de chair que l'était, mais sur un mode gracieux, celui de la mère d'Agostino⁷²⁷. Un constat assez similaire pourrait être fait du personnage de la gouvernante, par laquelle Luca est momentanément séduit au début du roman, et dont il observe avec trouble un corps que Moravia décrit en des détails choquants de précision :

« <i>la rotondità provocante dei fianchi alzati in aria nell'animalesco atteggiamento</i> »	« la provocante rondeur des hanches, soulignée par [une] pause d'animal »
« <i>il contorno delle mammelle molto bianche [...] pendevano, proprio come quelle di una bestia, ballando ad ogni scossa</i> »	« le contour de deux seins et très blancs [...] qui pendaient exactement comme les mamelles d'une bête et qui ballotaient à chaque soubresaut »
« <i>e lo fece pensare, per la sua umida rugosità, al corpo di una grossa lumaca che si sporgesse fuori del guscio</i> ⁷²⁸ »	« cette langue le fit penser, par son humide rugosité, au corps d'un gros escargot sortant de sa coquille ⁷²⁹ »

Dans l'ombre d'autres personnages qui emplissent le texte de toute leur corporéité, l'adolescent est spectateur de la chair, il s'étonne de ce qu'elle dessine comme courbes et se stupéfait de ses mouvements métamorphiques quand son propre corps, et d'une manière qui est toute neuve dans le récit de cet âge, est au contraire impropre à emplit le texte, à nourrir l'exercice de la description, à courber les lignes en tous sens pour leur faire tracer une silhouette substantielle. En privant l'adolescent du processus de « mise en chair » dont

⁷²⁷ Le corps de l'infirmière, grotesque en raison de sa disproportion, est à la limite de la monstruosité. Voici un extrait de la description qui en est faite : « Elle resta un instant immobile, comme pour permettre à Luca de l'admirer à son aise, puis, avec un geste lourd d'impatience, elle leva les bras, faisant glisser sa chemise par-dessus sa tête. Toujours plus haut, rideau hésitant et bancal, le voile montait par à-coups, découvrant son spectacle : les jambes grosses mais droites, semblables à des tours de chair brune et congestionnée ; les cuisses, seule partie modeste et ombreuse de tout cet étalage de surabondance ; le ventre, débordant vaisseau de viscères goulus ; et enfin la poitrine resserrée entre les deux larges aisselles par ce geste des bras levés, tel un train sombre et montueux entre deux blanches routes désertes. », *La désobéissance*, p. 172.

⁷²⁸ *La disubbidienza*, pp. 121, 128.

⁷²⁹ *La désobéissance*, pp. 80, 93.

bénéficient d'autres personnages les auteurs, symboliquement, le décharnent et le font maigre.

A.2.2. De la « fleur grâce⁷³⁰ » à la « houssine cinglante⁷³¹ » ; le décharnement, de la jeune fille à l'adolescente

Au même moment où Radiguet choisit de ne pas décrire physiquement son personnage, la silhouette de Vinca nous paraît, la première, confirmer la tendance à l'amenuisement de la chair dans la représentation du corps adolescent, et l'infléchir dans le sens de la maigreur. Légère, insaisissable tant elle est fine, Vinca rompt avec une tradition et laisse derrière elle les silhouettes charnues et florissantes des « jeunes filles » qui peuplent les récits français de la fin du XIX^e siècle. Dans le trait d'union entre l'une et l'autre figure féminine — celle de la jeune fille et celle de l'adolescente —, la corporéité se défait, et la chair que l'on agrippe a fondu⁷³².

Avec les adolescentes de Carson McCullers, Vinca est l'un des rares personnages du corpus dont l'apparence physique est décrite à de multiples reprises. Malgré cela, son corps occupe une place ténue, puisque domine, chez elle, l'absence de chair. La jambe frêle de l'adolescente, qui échappe à la main de Phil, n'est que l'un des nombreux témoignages d'une maigreur que Colette assène de manière répétée, et qui constitue, pour Claude Pichois, une affirmation de son caractère adolescent. Il assemble en un même portrait en pointillés tous les passages qui disent la rugosité de ce corps, son manque d'épaisseur :

On remarquera, au début, des répétitions, nécessaires au lecteur du *Matin*, et notamment dans le portrait de Vinca. « Elle descendit vers les rochers, à grandes enjambées de ses fuseaux maigres et bien tournés, couleur de terre cuite. [...] Elle n'a pas plus de chair que l'autre année »

⁷³⁰ Portrait d'Albine dans *La faute de l'abbé Mouret*, in Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, ed. Armand Lanoux et Henri Mitterand, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1960-196, p. 1465.

⁷³¹ *Le Blé en herbe*, p. 45.

⁷³² On ne cherche pas ici à opposer, comme deux modèles rigides et contraires, la jeune fille plantureuse à l'adolescente montée en graine, mais plutôt à dégager des tendances dans la représentation de ces deux personnages, et des changements dans le passage de l'une à l'autre. S'il est faux de dire que la jeune fille était invariablement représentée comme un personnage bien en chair, il est vrai, en revanche, que dans l'écriture de ce personnage, la silhouette généreuse et le dessin des courbes fascinaient les plumes, quand la minceur et *a fortiori* la maigreur était connotée négativement. Véronique Cnockaert donne pour exemple les portraits d'Angèle Campardon dans *Pot-Bouille* — « la jeune fille/ bourgeoise dans l'âge ingrat, maigre, longue et laide » ou d'Estelle Muffat dans *Nana* — « raide, immobile, avec son cou maigre de fille poussée trop vite, ou pas un petit cheveu n'avait bougé » —, toutes deux des « tristes plantes » (p. 75). C'est le mouvement de l'éclosion, de l'épanouissement de la chair, qui était recherché, esthétique et qui s'étudiait de près, pratiquement à la façon des hygiénistes — ceux-là grands penseurs de l'adolescence, d'ailleurs.

(chap. I). “Ses quinze ans fiers et gauches, entraînés à la course, salés, durcis, maigres et solides, la rendaient souvent pareille à une houssine cinglante et cassante, [...]” (chap. III). “Phil [croisa les rubans de l’espadrille de Vinca] sur une cheville brune, frémissante, sèche, jambe de bête fine, faite pour la course et le saut. [...] Presque pas de chair sur l’ossature légère, [...]” (chap. X). [...] Colette n’a pas jugé bon de chasser du livre ce qui n’est sans doute pas répétition, mais confirmation du caractère adolescent, presque asexué, de Vinca, auquel s’opposent les traits secrets de la femme qui en elle se développe⁷³³.

On reviendra plus tard dans ce chapitre sur l’émergence euphémisée et contrariée de la silhouette de l’adulte — et notamment celle de la femme — au creux du corps adolescent, effacement lui aussi symptomatique d’une répression de la croissance. Pour l’heure, il nous paraît intéressant de noter quel camaïeu de lacunes préside à la représentation du corps adolescent de Vinca. La maigreur s’ajoute à la maigreur, et la sècheresse à la sècheresse pour dire une échappée belle. Le procédé répétitif, qui avait initialement une fin utilitaire — Colette a d’abord publié *Le Blé en herbe* sous forme de feuilleton, chapitre après chapitre ; les répétitions étaient là pour rafraîchir la mémoire du lecteur ; des traces de ce procédé de composition demeurent lorsque *Le Blé en herbe* est publié comme un roman —, est conservé intact même après avoir perdu son utilité, et semble contraindre le corps à se nourrir de sa propre maigreur, à y rester suspendu sans possibilité de croître. Cette insistance sur la maigreur est frappante, quand on sait, à l’inverse, combien les représentations de la jeune fille, dans les récits du XIX^e siècle, sont fascinées par tous les mouvements qui traduisent une éclosion de la chair, et se hâtent à décrire des corps qui s’épanouissent dans leurs couleurs, leurs volumes et leurs courbes. Véronique Cnockaert note combien le personnage éponyme de Renée Mauperin créée par les frères Goncourt, « ouvre la voie à un nouveau type de jeune fille⁷³⁴ » et combien la mise en forme littéraire de l’éclosion à la vie, qui obnubile l’écriture, infléchit dans une direction nouvelle la poétique de ce personnage — elle se réfère à une étude ancienne de Julie Bertaut (*La jeune fille dans la littérature française*, datant de 1910) pour appuyer la mise à jour d’un nouveau paradigme. À son tour, Vinca, qui est l’une des premières figurations littéraires, dans le récit français, de l’adolescente, et qui chasse donc le modèle de la jeune fille, infléchit le récit du corps dans un sens nouveau, celui d’un amenuisement de la mise en chair. À propos de Vinca et avant elle du personnage de Claudine, Alain Roger note justement combien le récit du corps tient de la « suggestion⁷³⁵ » et comment l’écriture de Colette réduit les évocations des caractéristiques physiques à un

⁷³³ Claude Pichois, « Préface » du *Blé en herbe*, p. 19. Les références au texte de Colette sur lesquelles s’appuie Claude Pichois se trouvent respectivement aux pages 31-32, 45 et 94-95.

⁷³⁴ Émile Zola. *Les inachevés*, *op. cit.*, p. 43.

⁷³⁵ Alain Roger, « Naissance de l’adolescence. De l’âge ingrat à l’état de grâce », *op. cit.*, p. 178.

principe de « synecdoques⁷³⁶ » — là la mention de la forme d'une bouche, d'une jambe, de l'apparence de la chevelure. Cette esthétique de l'amenuisement est aussi symptomatique d'une atténuation du caractère sexué de l'adolescente, à laquelle on s'intéresse justement un peu plus loin. La silhouette de l'adolescente montée en graine, que Vinca incarne pour la première fois en littérature avec autant de grâce, et que Colette ébauche à répétition, traversera le siècle. Vu sa récurrence, on peut dire qu'elle devient une caractéristique du personnage, toutes les héroïnes de notre corpus l'ont en partage. Comme Vinca, et peut-être en rappel de la propre silhouette de leur créatrice, qui frappait ceux qui la rencontraient⁷³⁷, Mick et Frankie sont des plantes poussées trop vite qui ne s'arrêtent plus de grandir, et sont maigres malgré un appétit d'ogre. C'est aussi le cas d'Esther dans *The Bell Jar*, mal à l'aise dans ses vêtements comme déjà Grady McNeil — « *This dress was cut so queerly I couldn't wear any sort of bra under it, but that didn't matter much as I was skinny as a boy and barely rippled*⁷³⁸ » ; « Cette robe était coupée de façon tellement étrange que je ne pouvais porter aucune sorte de soutien-gorge dessous, mais ça n'avait pas d'importance puisque j'étais maigre comme un garçon et pratiquement dénuée de poitrine⁷³⁹ », et la Cécile de Sagan, comme aussi l'héroïne de Capote, se nourrit de cigarettes avant autre chose, son père et Anne ne manquant pas de lui faire remarquer sa maigreur.

« Pourquoi es-tu si efflanquée, ma douce ?
Tu as l'air d'un petit chat sauvage. J'aimerais avoir une belle fille blonde, un peu forte,
avec des yeux de porcelaine et⁷⁴⁰...

Il serait intéressant d'approfondir cette question de l'émergence d'un paradigme de la minceur pour écrire le corps adolescent en la croisant de près avec l'obsession d'un corps mince, et fin — devenu seul synonyme d'une apparence acceptable — qui, elle aussi, émerge dans le récit d'adolescence, plus tardivement, à partir de la seconde moitié XX^e siècle et devient progressivement un point de crispation⁷⁴¹. On en trouve des traces dans le roman de

⁷³⁶ *Idem.*

⁷³⁷ « À 6 heures et demie on nous annonça Tennessee Williams. [...]. Il était suivi d'un homme brun, [...]. Derrière eux, une femme grande et maigre dans un short, des yeux bleus comme des flaques, un air égaré, une main fixée sur des planchettes de bois, cette femme qui était pour moi le meilleur écrivain, le plus sensible en tout cas de l'Amérique d'alors : Carson McCullers », François Sagan, « Tennessee Williams », in *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984, p. 46.

⁷³⁸ *The Bell Jar*, *op. cit.*, p. 8.

⁷³⁹ *La cloche de détresse*, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁴⁰ *Bonjour tristesse*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁴¹ Question à penser en lien direct avec l'intermédialité, l'influence du discours des médias et le pouvoir de l'image sur les adolescents : Esther travaille pour un magazine féminin et les adolescents de Bret Easton Ellis sont abrutis de télévision et vivent dans le paraître du monde du *show-business*.

Sylvia Plath, où les camarades d'Esther s'adonnent à des régimes pour essayer de maigrir⁷⁴². Dans *Less Than Zero*, c'est à la fois le culte du corps qui a atteint son *climax* — Clay et sa bande ne jurent que par la musculation, le sport quotidien et l'entretien de leur apparence physique — et les formes de la minceur qui sont devenues signes d'une dérive — Muriel est hospitalisée pour son anorexie, les visages émaciés disent les ravages de la drogue — et d'une insignifiance :

*There are mostly young boys in the house and they seem to be in every room and they all look the same : thin, tan bodies, short blond hair, blank look in blue eyes, same empty toneless voices, and then I start to wonder if I look exactly like them. I try to forget about it and get a drink and look around the living room*⁷⁴³.

La maison est pleine de jeunes garçons qui semblent occuper toutes les pièces et paraissent interchangeable : corps graciles et bronzés, cheveux blonds coupés court, yeux bleus au regard vide, mêmes voix atones, et je commence à me demander si je suis exactement comme eux. J'essaie d'oublier ça, je me sers un verre et je regarde ce qui se passe dans le salon⁷⁴⁴.

La poursuite obsessionnelle d'une apparence lisse et sans aspérité (« *blank* », « *toneless* ») engendre le risque du stéréotype — toutes les silhouettes se ressemblent — et le triomphe de la surface au détriment de la chair — ces corps sont des enveloppes, que toute sève à fui. Le décharnement est donc aussi celui du sens, et l'amenuisement celui de l'épaisseur identitaire — forme imagée de la maigreur, la « *blankness* », dont parlait déjà Ottessa Moshfegh à propos de la poétique d'Ellis, est le dernier degré d'insignifiance que puissent atteindre les adolescents.

⁷⁴² « *We were always taken out on expense accounts, so I never felt guilty. I made a point of eating so fast I never kept the other people waiting who generally ordered only chef's salad and grapefruit juice because they were trying to reduce* », *The Bell Jar*, *op. cit.*, p. 26 ; « Nous étions toujours invitées sur des notes de frais, donc je ne me sentais pas coupable. Je m'étais fait un point d'honneur de manger tellement vite que je ne faisais jamais attendre les autres qui d'habitude ne commandaient qu'une salade du chef et un jus du pamplemousse parce qu'elles essayaient de maigrir », *La cloche de détresse*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁴³ *Less Than Zero*, p. 140.

⁷⁴⁴ *Moins que zéro*, p. 151.

A.3. Afflictions

Non era la volontà che gli mancava, bensì non sapeva che impulso fisico, che coraggio del corpo. Il quale gli pareva talvolta che gli mancasse disotto, come un cavallo stremato e ottenebrato dalla fatica sotto il cavaliere che lo sprona invano⁷⁴⁵.

Ce n'était pas la volonté qui lui manquait, mais il ne savait quel élan physique, que courage du corps. De ce corps qui, lui semblait-il, se dérobaît parfois sous lui, tel un cheval fourbu et aveuglé par la fatigue, sous le cavalier qui l'éperonne en vain⁷⁴⁶.

Autre trace d'une réticence à la mise en chair, autre refus de représenter le corps adolescent comme un corps plein, qui emplit le récit de ses formes, plusieurs textes ont en commun d'affliger leur personnage d'une faiblesse excessive, ou d'une maladie. Comme la maigreur, ces afflictions ne sont pas qu'anecdotiques mais topiques, et se comprennent, au-delà du plan physique, dans la perspective d'une inflexion poétique : elles contribuent en effet à chasser la représentation de l'adolescence comme un âge de l'épanouissement ponctuel, visible au travers de la métamorphose physique. Le corps faible, incapable de sémantiser la croissance, suggère à l'inverse la retenue et le suspens ; l'organisme manquant de sève ralentit. Comme empêché de se déployer au-delà de l'adolescence, il y demeure et semble dire, par son état de stagnation, l'allongement de cette période. On évoque dans ce volet quelques aspects des œuvres — principalement celle de Moravia — qui, soit dans l'écriture du personnage, soit dans la composition du récit, nous paraissent symptomatiques de cette poétique de la croissance contrariée, voire de la non-croissance.

A.3.1. Faiblesse et maladie

Comme le note Gilles de Van à propos d'Agostino, mais aussi, plus largement, de la plupart des personnages adolescents de Moravia, « la littérature abonde certes en enfants souffreteux et sensibles pour qui l'adolescence est une torture⁷⁴⁷ » mais un « trait frappant [des adolescents de Moravia] est une fragilité physique et psychique plus importante que celle qui est normale à leur âge : Agostino ne parvient pas à s'imposer physiquement à aucun des gamins de la bande et cet examen de passage raté le place dans une situation d'irréversible infériorité ; il se montre d'une vulnérabilité sans bornes devant les attaques

⁷⁴⁵ *La disubbidienza*, p. 81.

⁷⁴⁶ *La désobéissance*, p. 18.

⁷⁴⁷ Gilles de Van, « préface » d'*Agostino*, p. 13.

de ses petits copains⁷⁴⁸ ». On a déjà noté à propos du personnage d'Agostino que rien n'était dit de son apparence physique ; on voit ici qu'une faiblesse hyperbolique — qui ne fait jamais l'objet d'une description dédiée, mais se devine par exemple, comme le note Gilles de Van, dans des épisodes de confrontation⁷⁴⁹ — est ce qui, dans son cas, tient lieu de description. En soi, l'exagération de Moravia est déjà évocatrice d'un écrasement de la croissance chez Agostino, dont le corps est étouffé sous le poids de sa faiblesse. Or, c'est aussi la mise en récit de ce corps qui en favorise l'état de stagnation et l'impossible déploiement, puisque la faiblesse n'est pas seulement excessive, mais aussi répétitive. Les épisodes qui font état d'une vulnérabilité s'ajoutent sans fin les uns aux autres et Agostino demeure ainsi assigné à une impuissance qu'il ne surpasse jamais. La traversée de l'adolescence, qui d'ailleurs se prolonge au-delà de la fin du récit, dans le livre à venir, laisse intacte cette impuissance. À la fin du roman, Agostino se fait rudoyer par Tortima comme il se faisait rudoyer au début par Berto. Ce principe de composition, qui donne à voir une non-croissance, ou plutôt une stagnation du corps, se retrouve à l'identique, mais plus appuyée encore, dans *La disubbidienza*. Luca n'est pas seulement faible, il est malade. Le récit de son adolescence prend la forme d'un récit de l'effondrement progressif du corps, et on notera que ce schéma est aussi celui qu'adoptent plusieurs œuvres du corpus — ainsi *The Catcher*, comme le dévoile d'emblée l'*incipit*, narre comment Holden « *got pretty run-down and had to come out here and take it easy* » [« [a été] pas mal esquiné et obligé de venir ici pour [se] retaper⁷⁵⁰ »] et le moment de la narration coïncide avec le séjour de l'adolescent dans la clinique où il est venu pour se remettre en forme, tandis que l'intrigue au fur à et à mesure qu'elle progresse fait état d'une détérioration physique grandissante d'Holden, qui manque de sommeil, qui a mal au ventre, qui s'enrhume, a la diarrhée, vomit et s'évanouit et finit même par se convaincre, en lisant un article dans un magazine, qu'il a un cancer [« *I figured*

⁷⁴⁸ *Idem.*

⁷⁴⁹ On peut penser, entre autres exemples nombreux, au passage où Agostino rencontre pour la première fois un gamin de la bande de pêcheurs, Berto, qui lui écrase sa cigarette allumée sur le revers de la main : « *Agostino furioso si scagliò di nuovo contro di lui, ma si sentiva debolissimo o predestinato ad essere sconfitto. Questa volta Berto gli afferrò la testa e, prendendola sotto l'ascella, quasi strangolò Agostino. Il quale cessò affatto di dibattersi e supplicò con voce soffocata che lo lasciasse. Berto lo liberò e, fatto un salto indietro si fermò su due piedi mettendosi di nuovo in posizione di combattimento. Ma Agostino aveva sentito scricchiolare le vertebre del collo e più che spaventato era stupefatto dalla straordinaria brutalità del ragazzo* » (p. 17) ; « Furieux, Agostino revient à la charge ; mais il se sentait très faible et voué à la défaite. Le gamin, cette fois, lui empoigna la tête et la fourra sous son aisselle. Suffoqué, Agostino cessa de se débattre et d'une voix étouffée demanda grâce. Berto le libéra, fit un saut en arrière et s'immobilisa en position de combat. Mais Agostino avait senti craquer les vertèbres de son cou et, plus encore qu'épouvanté, il était stupéfait par l'extraordinaire brutalité de ce gamin », (p. 59).

⁷⁵⁰ *The Catcher*, p. 1 ; *L'attrape-cœurs*, p. 9.

I'd be dead in a couple of months because I had cancer. I really did. I was even positive I would be. It certainly didn't make me feel too gorgeous » ; « J'estimais qu'ayant un cancer je serais mort dans les deux ou trois mois. J'en étais positivement sûr. Ça n'avait rien pour me réjouir⁷⁵¹ »]. *The Bell Jar* voit Esther sombrer dans une dépression nerveuse qui attaque son corps autant que son esprit et que *Summer Crossing* voit dépérir Grady. On pourrait encore résumer *Less Than Zero* comme le récit d'une déchéance morale traduite, sur le plan physique, par un dépérissement du corps ; trajectoire à laquelle Clay échappe de peu, mais qui happe d'autres personnages comme Muriel, hospitalisée à répétition pour son anorexie, ou Julian. D'ailleurs, dès l'ouverture du roman, la corporéité de Clay est remarquablement niée. Ses vêtements sont évoqués, qui constituent péniblement une enveloppe (un jean mouillé, une chemise déchirée), puis sa pâleur, que lui fait immédiatement remarquer Blair⁷⁵², remarque à laquelle Clay hausse les épaules. Les premières lignes de *La disubbidienza*, qui installent comme on l'a dit une silhouette déjà malade, donnent d'emblée à voir un écrasement du corps et un étouffement de la croissance.

Passate le vacanze nel solito luogo al mare, Luca tornò in città con la sensazione che non stava bene e si sarebbe presto ammalato. Egli era cresciuto in maniera anormale negli ultimi tempi e a quindici anni aveva già la statura di un uomo adulto. Ma le spalle erano rimaste strette e gracili e nel viso bianco, gli occhi troppo intensi parevano divorare le guance smunte e la fronte pallida⁷⁵³.

Lorsque Luca revient en ville, après avoir passé les vacances à l'endroit habituel, au bord de la mer, il avait la sensation de ne pas être bien et de couvrir une maladie. Ces derniers temps, il avait grandi de façon anormale et, à quinze ans, sa taille était déjà celle d'un homme adulte. Mais ses épaules étaient restées droites et grêles, et, dans son visage blanc, les yeux trop intenses semblaient dévorer les joues creuses et le front pâle⁷⁵⁴.

Le récit d'adolescence la connaît, cette silhouette du garçon grandi trop vite, en qui l'adulte est une promesse qui reste encore à accomplir. C'est là, habituellement, le but même du récit et ce qui détermine l'écriture du corps, que de résorber les maladroites initiales, pour que l'homme se fraie un chemin sous les courbes gauches de l'adolescent. À quinze ans,

⁷⁵¹ *The Catcher*, p. 211 ; *L'attrape-cœurs*, p. 234.

⁷⁵² « *'What's wrong ?' and I say, 'Nothing', and Blair says, 'You look pale,' and I shrug and we say goodbye and she gets into her car and drives away.* », *Less Than Zero*, p. 2. « "Qu'est-ce qui cloche ?" Je lui dis "Rien", et Blair ajoute : "Tu es pâle." Je hausse les épaules, nous nous disons au revoir, elle remonte dans sa voiture et démarre », *Moins que zéro*, p. 12. La pâleur que Blair reproche à Clay s'explique par le fait qu'il arrive tout juste du New Hampshire, donc de la côte Est, et qu'il a perdu, là-bas, l'habitude de faire usage des UV dans des salons d'esthétique comme c'est la mode à Los Angeles. Chaque nouvelle personne que retrouve Clay lui fait remarquer sa pâleur. Au-delà d'un élément diégétique, cette pâleur est aussi symptomatique de la désincarnation du personnage, et en cela il n'est pas étonnant qu'elle fasse l'objet de répétitions appuyées.

⁷⁵³ *La disubbidienza*, p. 81.

⁷⁵⁴ *La désobéissance*, p. 17.

Luca a encore l'âge de faire voir des transformations physiques et Moravia n'a qu'à cueillir, ici, l'opportunité de faire le récit d'une métamorphose, celui d'un corps qui s'épanouit ou, du moins, qui cherche à se mettre en forme tant bien que mal. Or, la réticence à ce type de récit du corps est déjà perceptible dans l'agencement de la description. Placée en tête, comme prémisses, la maladie est déjà là, quoique sous une forme encore recroquevillée — en italien le subjonctif et « *ammalato* » donnent l'idée de quelque chose qui se prépare à advenir, imminence rendue en français par la locution verbale « couvrir une maladie » —, mais cherchant à se déployer. C'est elle qui se fraiera un chemin et prendra le pas, en l'écrasant, sur le récit de l'épanouissement de Luca en adulte. À peine esquissée, la description de l'adolescent fait déjà état d'un effondrement ; au lieu de se mettre en place, les formes du corps s'annulent l'une l'autre, s'entre-dévorent. Ainsi les épaules trop petites amenuisent la haute taille, et les yeux disproportionnés gagnent sur le reste du visage, l'empêchent de surgir en grignotant ses contours. Une affliction, déjà généralisée, écrase l'adulte naissant au lieu de le déployer. La description du corps s'arrête là, au moment où elle est déjà en train de mourir, pour laisser place à la progression de la maladie. Désormais, la mention du corps de Luca sert exclusivement de support au récit de cette progression, et non à des précisions sur l'apparence physique de l'adolescent, laissée en suspens.

A.3.2. Effacement et stagnation

Comme dans *Agostino*, la composition globale de *La disubbidienza* suggère un piétinement et une stagnation de l'état initial du corps tel qu'il vient d'être évoqué ici. Ainsi, bien que Luca surmonte la maladie et qu'il guérisse, les stigmates qu'elle laisse au passage témoignent d'une croissance empêchée. Le corps de Luca est aussi peu avancé dans sa métamorphose qu'il l'était au début [« *casto, magro e bianco* » ; « chaste, maigre et blanc⁷⁵⁵ »], il aurait même rebroussé chemin si l'on en croit l'apparence du visage de Luca, que lui renvoie le miroir :

[...] *egli vide il proprio viso bianco e smunto, [e] il sentimento che gli ispirava questa vista lo stupì profondamente. Dalla febbre e dal delirio il suo volto affinato dalla malattia, pareva emergere purificato, come un paesaggio a lungo frustrato e sconvolto fuori dalle nebbie di un violento temporale. Egli si accorse di provare amore per quel viso di adolescente che la guardava con occhi trasognati*⁷⁵⁶.

⁷⁵⁵ *La disubbidienza*, p. 167 ; *La désobéissance*, p. 157.

⁷⁵⁶ *La disubbidienza*, p. 163-164.

[...] il vit son visage pâle et amaigri, [et] le sentiment que lui inspirait cette vue l'étonna profondément. Ses traits affinés par la maladie paraissaient *émerger* de la fièvre et du délire comme, des brumes d'une violente tempête, un paysage longtemps fouetté et bouleversé par le vent. Il s'aperçut qu'il éprouvait de l'amour pour ce visage d'*adolescent* qui le regardait avec des yeux pensifs⁷⁵⁷.

Dans cette scène au miroir, qui est une scène de reconnaissance — Luca découvre son nouveau « moi » —, la perspective choisie par Moravia est tout à fait étonnante. En quelque sorte, le romancier prend à rebours le processus de la métamorphose puisque les changements que constate en lui-même le personnage sont inverses à l'idée de croissance : au lieu de croître, son corps, dans la tempête, a maigri et pali. Son émergence le voit plus faible, presque, qu'au départ. Par ailleurs, la figure fantomatique de « l'homme adulte », présente au départ et que l'on attendrait de voir déployée ici, a disparu. C'est en un adolescent, qu'il était déjà, que Luca s'est métamorphosé⁷⁵⁸ ! Le terme, qui n'était pas présent dans les premières lignes et qui apparaît ici en toutes lettres, semble donner forme, comme pour le prolonger, à un état qui a en fait déjà commencé depuis le début. Cet apaisement à constater qu'il n'a pas grandi — pas physiquement, en tous les cas —, cet « amour » pour son reflet toujours adolescent à l'heure où s'achève bientôt le récit, est aussi neuve que surprenante. Dans sa thèse, Christopher Göhn note que l'obstination de Clay à se regarder dans le miroir traduit une peur de la disparition — disparition de la corporéité — qu'il met en lien avec l'itération du slogan publicitaire « *Disappear Here* »⁷⁵⁹. Sur ce point, on pourra aussi noter ce passage dans lequel Holden est pris subitement d'une « drôle d'impression », « comme [s'il] était en train de disparaître » [*I felt like I was sort of disappearing*⁷⁶⁰] au moment où il traverse une route, en notant que cette angoisse surgit juste après que l'adolescent a

⁷⁵⁷ *La désobéissance*, p. 150.

⁷⁵⁸ Sur cette perpétuation de l'état adolescent et, aussi, sur cette perpétuelle reconnaissance de l'adolescent par lui-même, on pense à un passage de l'ouvrage de Paul Audi, pour qui l'expérience de la reconnaissance de soi-même est constitutive du moment adolescent : « En vérité, ce à quoi l'adolescent se cogne, ce contre quoi il se fait mal, à la fois sur le plan psychique et sur le plan physique, ce à cause de quoi il arrive aussi, dans certains cas, qu'il se referme sur soi, ce qui le fait trébucher dans sa marche en avant, ce qui le fait même quelque fois chuter douloureusement et ce dont il lui faut alors chaque fois s'efforcer de se relever, de se reprendre, s'il ne s'est pas entre-temps gravement endommagé l'âme ou le corps ; bref, la seule et véritable pierre de scandale n'est autre que...*lui-même* ! », in *Au sortir de l'enfance*, op. cit., p. 153. Il n'est pas inintéressant de considérer que Moravia, passionné de psychanalyse, ait pu anticiper dans sa littérature cette expérience que Paul Audi n'identifie que récemment.

⁷⁵⁹ « Un procédé stylistique dont Ellis fait un usage extensif dans le roman, est l'itération verbale. La répétition du slogan « *Disappear Here* », tiré à l'origine d'une publicité pour une résidence de vacances, devient de plus en plus importante pour Clay chaque fois qu'il passe devant le panneau publicitaire, ou qu'il y pense. [...] Extraite de son contexte, cette phrase acquiert une tout nouvelle signification pour Clay. [...] Pendant toute la durée du roman, Clay se regarde à répétition dans le miroir, comme s'il voulait s'assurer qu'il n'avait pas encore disparu », Christopher Göhn, *American Adolescence : J. D. Salinger's "The Catcher in the Rye" and Bret Easton Ellis' "Less Than Zero"*, Thèse, Université Paderborn, 2008, p. 18. Nous traduisons.

⁷⁶⁰ *L'attrape-cœurs*, p. 14 ; *The Catcher*, p. 5.

évoqué sa mauvaise santé et notamment, alors qu'il se met à courir, des problèmes respiratoires et un manque « de souffle » [« *I have no wind*⁷⁶¹ »].

La manière dont Moravia termine son roman, et qui relève moins, d'ailleurs, d'un point final que d'une fin ouverte — là encore —, invite d'autant mieux à maintenir vive l'idée que le corps est en suspens, qui attend toujours sa métamorphose, et à contrarier sa croissance. S'il a surmonté la maladie, Luca fait encore face à une très longue convalescence et lorsque le roman s'achève, l'adolescent est en route vers un sanatorium de montagne, dans lequel il doit terminer sa guérison. Ce lieu en rappelle un autre, comme l'affliction de Luca, déjà, rappelait celle d'autres adolescents... En effet, on notera pour finir que la maladie est un motif transversal chez Moravia, qui permet d'assembler entre eux, comme un seul corps faible, plusieurs récits d'adolescence. Luca est malade comme l'étaient déjà avant lui Girolamo (*Inverno di malato*, 1930 ; la nouvelle se déroule entièrement dans un sanatorium) et Tancredi (*La Caduta*, 1940 ; le personnage adolescent se relève tout juste d'une longue maladie ; la nouvelle s'ouvre sur ces mots « *La malattia era durata un paio di mesi* » ; « La maladie avait duré plusieurs mois⁷⁶² »). Valentina Mascaretti ne manque pas d'assembler entre elles, en un même corps « atypique⁷⁶³ » ces trois œuvres, auxquelles elle ajoute *Gli Indifferenti* — Michele est malade, lui aussi, mais plutôt psychologiquement que physiquement —, et auxquelles on pourrait encore ajouter *Agostino* tant sa faiblesse évoque un état pathologique. Valentina Mascaretti voit dans *Inverno di malato*, qui est le premier « *racconto di formazione*⁷⁶⁴ » de Moravia l'origine d'un schème, qui se décline ensuite dans toute l'œuvre, celui de l'atypicité et de la maladie pour parler de l'adolescence, et, qui lui est corollaire, l'origine d'un choix poétique de la part de Moravia, celui d'infléchir le récit de cet âge dans le sens d'une authenticité sans fard, ou le « refus décisif du rôle de mitographe de « l'âge vert » [« *l'età verde* »], auquel [Moravia] préfère de loin celui du chantre lucide, objectif, et, à l'occasion,

⁷⁶¹ *L'attrape-cœurs.*, p. 13 ; *The Catcher*, p. 5.

⁷⁶² Nous traduisons.

⁷⁶³ Le titre du chapitre de sa thèse dans lequel Valentina Mascaretti aborde le thème de la maladie, en lien avec l'adolescence, dans les récits de Moravia est le suivant « *Adolescenze atipiche* » [« Adolescences atypiques »], voir Valentina Mascaretti, *Moravia scrittore di racconti*, *op. cit.*, p. 247. Nous traduisons.

⁷⁶⁴ L'adolescence telle que Moravia la donne à voir dans « *Inverno di malato* » s'oppose à la vision que d'autres récits de formation de l'œuvre de Moravia comme « *L'avventura* », « *Operazione Pasqualino* » ou encore « *L'imbroglio* » en donnent de leur côté et qui correspond, selon Valentina Mascaretti, à une image plus « "canonique" de l'adolescence, déjà codifiée au niveau européenne juste avant l'entrée dans le XX^e siècle (l'adolescence comme un âge de participation active au réel et d'ouverture aux expériences aventureuses) », p. 247. Nous traduisons.

impitoyable, d'un âge parmi les plus malheureux⁷⁶⁵ ». Le choix de faire le récit d'une adolescence atypique, malade, est donc une manière d'en renouveler la représentation, et de désobéir à une vision idéalisée de cet âge. Cet écart poétique contrarie aussi, selon nous, la vision de l'adolescence comme un âge de la croissance : « l'âge vert », s'il est l'âge du bonheur, est aussi celui de l'accroissement physique. Or, c'est non seulement la prégnance de la maladie qui contrarie cette vision, on l'a vu, mais aussi le fait que cette maladie se propage d'une œuvre à l'autre, comme pour accabler un même corps transversal (un corpus, en fait) et l'empêcher de croître. Chaque fois qu'une nouvelle œuvre commence, le héros adolescent est éternellement porteur de la même affliction. Ainsi, si la critique a souvent vu en Luca un Agostino qui aurait grandi, il faut admettre que, sur le plan physique au moins, ils sont aussi peu avancés l'un que l'autre. Les œuvres de l'adolescence « atypique » ne s'entendent pas comme à la suite l'une de l'autre, mais plutôt dans une perspective cyclique. Non seulement les mêmes motifs se retrouvent, mais font retour, sans fin. Tancredi serait ainsi un Girolamo qui aurait guéri, sorti du sanatorium, tandis que Luca, à son tour, retourne au sanatorium à la fin de *La disubbidienza*, après avoir partiellement guéri, et ainsi de suite.

Le fantomisme du corps exacerbe le suspens. Silencieux, ce corps sans relief, qui ne donne à constater aucun accroissement — ni un début, ni une fin de la métamorphose pubertaire — aggrave, dès lors qu'il n'est plus assignable à une transformation physique, la difficulté à délimiter le moment adolescent, et, en repoussant la possibilité de faire voir un corps qui se serait stabilisé en sortant de son incertitude, se refuse également à sémantiser l'avenir.

On s'apprête à voir, dans le volet suivant qui mettra un terme à ce chapitre, que cette impossible narrativisation du futur par le corps est une question que soulève tout particulièrement l'écriture du physique de l'adolescente. Le corps féminin, tel qu'il est écrit dans certains textes, persiste à entretenir une ambiguïté irrésorbable, et cet entêtement traduit un suspens.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 248. Notre traduction. L'expression « *età verde* » renvoie à l'une des nombreuses représentations qui constituent l'imaginaire et le réseau métaphorique de l'âge adolescent comme un âge du fleurissement, de l'éclosion, en lien avec le printemps. À l'entrée « *verde* » du dictionnaire Treccani, il est précisé que l'adjectif se dit d'un âge, pour signifier, en littérature, la jeunesse. Matière mythique aussi mis à jour par les travaux de Gilbert Bosetti. On retrouve cette figure aussi bien en langue française qu'en anglais, et on reviendra longuement sur le sémantisme floral dans ce chapitre, à propos de l'adolescente.

B. Retenir le devenir-femme

Un travail de détail guidera notre réflexion ici : on se propose de mener une étude comparée sur la question de l'écriture du corps de l'adolescente telle qu'elle s'élabore chez Colette et chez Carson McCullers⁷⁶⁶. À notre connaissance, il n'existe pas ou peu de préalables critiques pour envisager ce duo. On signalera tout de même l'ouvrage de Laure Adler et Stefan Bollman, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, paru en 2007, qui fait cas des deux romancières, ainsi que d'une cinquantaine d'autres depuis le Moyen-Âge, en s'appuyant sur des faits biographiques. Plus significatif, une conférence sur Carson McCullers, animée par sa biographe française, Joysane Savigneau, s'est tenue en juin 2019 au musée Colette, à Saint-Sauveur-en-Puisaye. Avant de lire les textes de Carson McCullers, la comédienne Sabine Haudepin remarquait : « Dans *Frankie Addams*, son style me fait penser à celui de Colette. Elle y parle des choses de l'enfance, la sauvagerie, la sourde inquiétude de l'adolescente qui ne sait pas comment se placer⁷⁶⁷ ».

Colette et Carson McCullers sont deux romancières pour lesquelles la question du corps est primordiale, voire première, et la question du genre également, dans ce qu'il peut avoir de fluctuant et de non normatif⁷⁶⁸. L'œuvre de Carson McCullers, dont les plus illustres personnages sont « *queer* » ou « *freakish*⁷⁶⁹ » — des travestis, des homosexuels, des handicapés — et qui est fascinée par l'étrangeté des corps et celles des orientations sexuelles

⁷⁶⁶ Le travail de Sarah Gleeson-White dans *Stranges Bodies* ainsi que d'autres, qui seront mentionnés au cours de ce chapitre, offrent, du côté de Carson McCullers, de nombreux éléments critiques sur cette question, ce qui n'est pas le cas pour Colette — nous n'avons trouvé trace d'aucun travail sur l'écriture du corps adolescent au féminin en ce qui concerne la romancière française. Néanmoins, nombre des points que soulèvent les travaux sur cette question dans les romans de Carson McCullers nous semble faire écho à l'écriture du personnage de Vinca, et ce sont également nos propres analyses qui permettront d'enrichir ces constats.

⁷⁶⁷ « Carson McCullers, une vie tourmentée », *L'Yonne républicaine*, 26 juin 2019. [En ligne] : https://www.lyonne.fr/saint-sauveur-en-puisaye-89520/actualites/carson-mccullers-une-vie%20tourmentee_13592346, consulté le 10 Juillet 2019. Nous soulignons.

⁷⁶⁸ Cette question se trouve reflétée dans la vie des deux romancières, qui partageaient un goût pour le travestissement (Colette a longtemps été comédienne et pratiqué sur scène des pantomimes, et Carson McCullers était célèbre pour ses accoutrements, elle s'habillait comme un homme, vêtue de pantalons et de chemises, et portait les cheveux courts) et pour les amours homosexuelles (Colette entretient longtemps une relation avec Mathilde de Morny, dite « Missy » ; en ce qui concerne Carson McCullers, elle fut très proche d'Annemarie Schwarzenbach, une écrivaine et journaliste suisse. Josyane Savigneau se montre prudente sur la nature exacte de leurs relations, beaucoup plus que sa biographe américaine, Virginia Spencer Carr — voir *Carson McCullers, un cœur de jeune fille*, *op. cit.*, pp. 95-98 — mais il est certain que cette relation fut l'objet de nombreuses ambiguïtés.

⁷⁶⁹ Pour une étude détaillée de cette galerie de spécimens marginaux que l'on trouve dans les romans de Carson McCullers, on renvoie à l'ouvrage de Sarah Gleeson-White, *Stranges Bodies*, *op. cit.*, et à tous les éléments que nous mentionnerons dans ce volet.

inhabituelles, constitue pour les « *gender studies* » américaines une manne⁷⁷⁰. Dans leur préface aux Cahiers de L’Herne sur Colette, Gérard Bonal et Frédéric Maget notent combien le développement des « *gender studies* » a contribué à mettre en lumière l’œuvre de Colette, longtemps tenue à l’écart de l’institution littéraire, et à faire relire ses écrits pour mesurer à quel point y circule « un refus d’une vision normative du genre qui lui permet d’explorer, de façon exemplaire, les sexualités féminines et masculines qu’elle théorise en quelque sorte dans *Le Pur et l’Impur*⁷⁷¹ ». Bien que *Le Pur et l’Impur*, dans lequel Colette parle de son « hermaphrodisme mental⁷⁷² » soit postérieur au *Blé en Herbe* — publié pour la première fois en 1932 avec pour titre *Ces plaisirs qu’on nomme, à la légère, physiques*⁷⁷³, il est de nouveau publié en 1941 sous son titre définitif —, il nous semble que le personnage androgyne et asexué qu’est Vinca permet d’envisager, déjà, cette question de l’ambiguïté du genre qui circule, par la suite, dans toute l’œuvre de Colette et qu’il autorise aussi et surtout, en raison de sa vigueur et d’une forme de sauvagerie, à défaire certaines visions traditionnelles de la féminité, voire à souligner leur poids⁷⁷⁴. L’heure douteuse de l’adolescence offre, aux fluctuations entre féminin et masculin, un observatoire idéal. Cela n’est pas tout à fait nouveau, la littérature connaît déjà cette physionomie hésitante de

⁷⁷⁰ Autre que l’étude de Sarah Gleeson-White, on citera celle de Rachel Addams, « “*A Mixture of Delicious and Freak*” : *The Queer Fiction of Carson McCullers* », in *American Literature*, vol. 71, n° 3, Duke University Press, 1999, pp. 551-583 et celle de Melissa Free, « *Relegation and Rebellion : the queer, the grotesque, and the silent in the fiction of Carson McCullers* », in *Studies in the Novel*, vol. 40, n° 4, The John Hopkins University Press, 2019, pp. 426-446.

⁷⁷¹ Gerald Bonal et Frédéric Maget, « Avant-propos », in *Colette, op. cit.*, p. 9.

⁷⁷² Colette, *Le Pur et l’Impur*, in *Romans-Récits-Souvenirs (1920-1940)* (1^{ère}éd. 1989), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1997, p. 903.

⁷⁷³ On retrouve, dans *Le Blé en herbe*, cette expression formulée quasiment à l’identique à propos de Phil : « Il découvrait [...] le monde des émotions qu’on nomme, à la légère, physiques », *op. cit.*, p. 133.

⁷⁷⁴ La question de l’engagement intellectuel de Colette sur le terrain du féminisme, en ces temps de grandes mutations socio-culturelles que furent les premières années du XX^e siècle, l’entre-deux guerres et l’après-Première Guerre mondiale, a fait l’objet de galvaudages, en raison de certaines déclarations bruyantes que la romancière a tenu, s’emportant tour à tour contre les Suffragettes [« “les Suffragettes ? Elles méritent le fouet et le harem” déclare-t-elle en substance, en 1910, devant les journalistes scandalisés », « Avant-propos », Gérard Bonal et Frédéric Maget, in *Colette, L’Herne, op. cit.*, p. 9], la mode de la garçonne, les femmes au Congrès, au point que soit justifiée de se poser une question inverse : « Colette misogyne ? » [Voir l’article d’Anne Freadman, in *Colette, ibid.*, pp. 196-203]. L’avis qui l’emporte, sur cette question, dans la critique colettienne, est celui qui consiste à dire que Colette ne pratiquait pas « un féminisme théorique et militant, mais un féminisme au quotidien » [« Avant-propos », p. 9] d’une part, et que ses héroïnes d’autre part, par certains traits de leur personnalité et par la manière dont elles se comportent avec les hommes, feraient de Colette une romancière « bien plus attentive aux femmes [...] que d’autres romancières plus ouvertement féministes » (in « Colette misogyne ? », p. 196 et voir aussi Carmen Boustani *L’écriture-corps chez Colette*, Fusart, Villenaved’Ornon, « bibliothèques d’études féminines », 1998, qui fait la distinction entre écriture d’une femme, attentive à la femme, et écriture féministe). C’est à cette position, qui nous semble parfaitement juste, que nous nous rangerons, et notre analyse ne cherchera aucunement à faire de Colette une figure du féminisme, mais plutôt à voir dans son écriture — et dans son écriture du personnage adolescent, c’est là notre contribution — une attention au féminin, ses forces comme ses contradictions, et ce qu’en cela, il emprunte au masculin.

l'adolescente qui tend vers la femme, et les caractères bien trempés et revêches des petites garçonnnes. La nouveauté est de laisser cette ambiguïté irrésolue, quand se referme le livre. En suspens. L'équivoque du corps n'est pas mesurée à l'aune de son devenir futur, mais en soi.

Les réticences dont témoigne déjà le corps de l'adolescente colettienne se retrouvent, quelques vingt années plus tard, poussées à leurs extrêmes chez les deux adolescentes de Carson McCullers. Les ambiguïtés de leur corps, d'une part, et la maladresse de leurs attitudes, d'autre part, empêchent leur assimilation à la figure de la femme et les adolescentes échouent à se conformer aux attendus sociaux-culturels et aux impératifs de féminité qui pèsent sur elles. L'écriture de l'entre-deux est un « site de résistance⁷⁷⁵ ». Certains se sont agacés de cette résistance. Maureen Howard, par exemple, trouve « légèrement pervers... le charmant portrait de l'adolescence féminine tel qu'il est peint par Carson McCullers, donnant le sentiment que la féminité adulte serait entachée, corrompue, tandis que la douleur d'être impuissante et innocente serait préférable à la maturité⁷⁷⁶ ».

B.1. Des jeunes filles en fleurs ?

À tous points de vue, pour les âmes prophétiques intéressées par l'avenir de notre race et désireuses de la faire progresser, le domaine de l'adolescence constitue la mine dans laquelle elles trouveront à la fois leurs objectifs et leurs moyens. Si notre race accède un jour à un niveau supérieur, ce sera le fruit de développements progressifs au stade de l'adolescence qui constitue le bourgeon de la promesse de la race⁷⁷⁷.

B.1.1. Les attendus qui pèsent sur le corps

Sur l'adolescence en général pèse la nécessité d'incarner le futur, et cette conception développementaliste est avant tout projetée sur le corps. Tout le discours scientifique de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, teinté, comme on le voit dans les propos de Hall,

⁷⁷⁵ Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies*, *op. cit.*, p. 12. Nous traduisons.

⁷⁷⁶ Maureen Howard, *Seven American Women Writers of the Twentieth Century : An Introduction*, University of Minnesota Press, 1977, voir notamment son "Introduction", pp. 3-27. La citation exacte est en page 20. Nous traduisons.

⁷⁷⁷ G. Stanley Hall, *Adolescence*, New York, Appelton, 1904-1905. Traduit par Patrick Huerre, Martine Pagan-Reymond et Jean-Michel Reymond, in *L'adolescence n'existe pas*, *op. cit.*, p. 178. Ils commentent ainsi les propos de Stanley Hall : « La conception de Hall repose sur l'application des principes de la théorie de l'évolution à la compréhension du développement. Pour lui, les lois du développement sont inscrites dans les données biologiques, et c'est à la période de l'adolescence qu'apparaissent des changements qui vont se transmettre à l'espèce et faire progresser l'évolution de la race humaine ».

d'évolutionnisme, en est la preuve. Dès qu'il bourgeoine et qu'il fait face aux transformations physiologiques de la puberté, le corps adolescent est happé par une nécessité de tendre vers l'avenir, Déjà, en 1870, les propos de Jean-Baptiste Fonssagrives, professeur d'hygiène à la faculté de Montpellier, préparaient ceux de Stanley Hall qui y font remarquablement écho : « la métamorphose pubère chez l'adolescent [...] enlève l'homme à la vie exclusive de l'individu pour le prêter, pendant une période de trente à quarante ans, à la vie de l'espèce⁷⁷⁸ ». Dans l'article qu'elle écrit à propos de *The Member*, Nicole Seymour montre que l'impératif du progrès fait autorité, encore, dans les conceptions scientifiques de l'adolescence qui sont celles du milieu du XX^e siècle. « *The Member* a été écrit et se déroule à un moment où le discours du développementalisme a été bien établi par les experts occidentaux. Bien que nombreux aspects spécifiques de l'âge adolescent aient été affinés au fil des années [notamment l'aspect psychologique], le développementalisme continue de mettre l'accent sur le progrès — caractéristique principale de la modernité du tournant du siècle⁷⁷⁹ ».

Le corps de l'adolescente est tout particulièrement concerné par cette vision. Barbara White attire l'attention sur le chapitre qui concerne les filles dans l'ouvrage de Stanley Hall et note d'abord qu'il est bref en comparaison du reste de l'ouvrage, et que, si la question est vite réglée, c'est qu'il n'y a pas beaucoup à en dire : l'auteur fournit des pages de statistiques sur le mariage et le taux de reproduction chez les filles les plus éduquées, et, constatant qu'il est bas, se montre très prudent quant à la nécessité d'ouvrir l'éducation aux filles. Les jugements de Hall font en cela suite à toute une tradition scientifique qui, pendant tout le XIX^e siècle, n'a de considération, en ce qui regarde l'adolescence féminine, que pour le moment pubertaire, moment de la différenciation sexuelle qui fait basculer la fille vers la femme, résorbe les traces d'androgynie s'il y en avait, et fait émerger, surtout, un impératif de reproductibilité. En-deçà de ce moment, l'adolescence féminine n'intéresse plus, parce

⁷⁷⁸ J. B Fonssagrives, *L'Éducation physique des garçons ou avis aux familles et aux institutions sur l'art de diriger leur santé et leur développement*, Paris, Ch. Delagrave, 1870, pp. 322-333. La référence à ce travail que nous utilisons est donnée par Agnès Thiercé, in *Histoire de l'adolescence, op. cit.*, p. 34.

⁷⁷⁹ Nicole Seymour, *Somatic Syntax, op. cit.*, p. 295. Nous traduisons. Sarah Glesson-White pointe aussi l'importance du contexte dans lequel les romans de Carson McCullers sont écrits. Ils se comprennent dans une logique de tension entre, d'un côté, le « statut changeant de la femme » qui commence à faire son chemin, entre les années 1940 et 1950, dans la pensée occidentale, et l'idéal de « womanhood » qui est encore solidement ancré dans les mentalités du Sud (voir p. 2). L'imaginaire de « *the southern belle or lady* », une incarnation de la femme parfaite, à la fois tenant à la perfection son rôle domestique, et toujours apprêtée physiquement. Si cette image commence à se fracturer petit à petit, il n'existe pas encore d'autres « modèle alternatif d'identité féminine » (p. 13) dans le Sud.

qu'elle est considérée comme achevée avec la métamorphose en femme⁷⁸⁰. L'adolescente a encore moins le temps que l'adolescent d'être adolescente, de demeurer dans cette période. En très grande partie, les démonstrations qui guident les travaux de Sarah Gleeson-White et Nicole Seymour témoignent de ce que cet impératif pèse encore très largement sur l'adolescente, et tout particulièrement dans la société très conservatrice des États-Unis du Sud. Mick et Frankie sont à un moment de leur vie où « *they should be entering into womanhood* » [« elles devraient devenir femmes⁷⁸¹ »]. Le moment liminaire de l'adolescence est un point de bascule, non un lieu où on s'attarde.

B.1.2. L'effacement du récit pubertaire

Dans les récits de l'adolescence qui sont les nôtres, le moment pubertaire est amenuisé, voire absent, et c'est le premier élément qui constitue, de la part des deux romancières, un refus à faire-voir, en sous-impression du corps de l'adolescente, celui de la femme en devenir. Les signes de la puberté font l'objet d'une singulière euphémisation. Rien, ou presque rien, sur l'apparition des seins, rien sur l'arrivée des premières règles, rien sur la description de courbes s'arrondissant. Rien de tout ce qui témoigne, pour toute une pensée, au XX^e siècle, d'une conception de l'adolescente comme femme en puissance.

Chez Vinca, on l'a dit, la minceur prime. Et cette caractéristique empêche de voir éclore les traits et les courbes de la femme. L'adolescente est loin, très loin, d'avoir pour son compte le « poids de chair » dont est « lourde » la « belle missionnaire⁷⁸² » qu'est Mme Dalleray, maturité que traduit aussi son visage : « Phil, en ouvrant les yeux, vit au-dessus de lui [...] un visage de femme, penché. Ce visage [...] montrait un menton un peu gras, une bouche rehaussée de rouge⁷⁸³ », et le manque de chair de Vinca encourage Phil à chercher, justement, chez Mme Dalleray, le refuge que ne lui offre pas le corps de Vinca « contraint [...] de battre en retraite vers un autre refuge, une autre douce épaule, une chaleur efficace urgente à ce convalescent de plaisir, meurtri en outre par l'hostilité passionnée d'une adolescente⁷⁸⁴ ». La naissance des seins fait l'objet d'à peine une phrase, pas même entière : « ses seins qu'un peu

⁷⁸⁰ Barbara White, *Growing Up Female*, op. cit., voir l'introduction, et notamment pp. 16-17.

⁷⁸¹ Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies*, op. cit., p. 12. Nous traduisons.

⁷⁸² *Le Blé en herbe*, p. 141.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 117.

de chair douce, toute neuve, arrondissait⁷⁸⁵ ». À part ici, la poitrine de Vinca est figurée par son absence : « Elle a les joues et les mains noires de hâle, le cou blanc comme le lait sous ses cheveux, le sourire contraint, le rire éclatant [exubérance qui s'oppose au caractère hautain, d'un calme olympien, presque autoritaire, de Mme Dalleray], et si elle ferme étroitement, sur une gorge absente, blousons et chandails, elle trousse jupe et culotte pour descendre à l'eau, aussi haut qu'elle peut, avec une sérénité de petit garçon⁷⁸⁶... ». L'absence des marques de la féminité pour caractériser le corps de Vinca entraîne une absence de pudeur, une inconscience entière de ce que peut avoir d'inconvenant, et de troublant, le fait de « trousser sa jupe ».

À propos de Mick et Vinca, on constate une même indifférence, de la part de Carson McCullers, à faire état des transformations physiques de l'adolescence. Le récit du moment pubertaire est plus succinct encore. Pour dire la naissance des seins, chez Mick, on trouve une phrase. *The kid Mick picked at the front of her blouse to keep the cloth from rubbing the new, tender nipples beginning to come out on her breast* ; « Mick la gamine tirait sur le devant de sa blouse pour empêcher le frottement du tissu sur les mamelons jeunes et tendres qui se formaient sur ses seins⁷⁸⁷ ». Si elle tient un peu plus de place que celle de Colette et qu'elle est plus détaillée, plus audacieuse, aussi, cette phrase est la seule, des deux romans, que l'on puisse apparenter aux transformations physiologiques de la puberté adolescente. À propos de Frankie, on ne trouve rien, et c'est d'autant plus étonnant qu'elle a douze ans, âge qui est justement identifié, dans tous les discours scientifiques sur l'adolescence, comme commencement de la puberté. Nicole Seymour souligne ce paradoxe : « Alors que l'on a appris que Frankie avait douze ans, rien ou presque ne nous a été dit de la matérialité de son corps. [...] La narration ne fait jamais allusion à aucun des changements tenus pour caractéristiques de la puberté, changements dont la plupart sont recensés par Norman Kiehl comme des points fréquemment développés dans le « *coming-of-age novel* » de la moitié du XX^e siècle, par exemple la naissance des seins, l'apparition des poils, les menstruations et

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 164. On revient en troisième partie sur ce passage, en s'interrogeant sur le dispositif qui permet de faire saillir ici, exceptionnellement, les seins de Vinca, et en le confrontant au passage qui décrit la naissance des seins chez Mick, semblablement succinct.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁸⁷ *The Heart*, p. 25 ; *Le Cœur*, p. 46.

l'élargissement des hanches⁷⁸⁸ ». Plus loin, elle renchérit : « En refusant de montrer ces indices d'un développement en train de se faire [« *a forward movement* »], McCullers se donne l'impossible projet de présenter un individu féminin [« *a female* »] dont le corps n'a pas à signifier [« *mean* »] la femme, et une adolescente dont le corps n'a rien besoin de signifier du tout au regard des standards du développementalisme⁷⁸⁹ ».

À part ce manque, on notera que la description du physique du corps des adolescentes tient sensiblement plus de place chez Carson McCullers, que dans les autres textes de notre corpus, réfractaires à la mise en chair. De quoi sont faites, dès lors qu'elles ne disent rien des signes spécifiques de la puberté, ces descriptions ? Essentiellement, elles s'appuient sur la description de la taille immense des adolescentes, particularité physique qu'elles partagent toutes deux — ainsi qu'en partie avec Vinca, d'ailleurs. Cette caractéristique fait l'objet de longs développements, c'est même le seul endroit du texte où la romancière s'applique à un exercice substantiel du portrait. On en donnera ici les deux exemples les plus représentatifs :

She stood before the mirror and she was afraid. It was the summer of fear, for Frankie, and there was one fear that could be figured in arithmetic with paper and a pencil at the table. This August she was twelve and five-sixths years old. She was five feet five and three quarter inches tall, and she wore a number seven shoe. In the past year she had grown four inches, or at least that was what she judged. [...] If she reached her height on her eighteen birthday, she had five and one-sixth growing years ahead of her. Therefore, according to mathematics and unless she could somehow stop herself, she would grow to be over nine feet tall. And what would be a lady who is over nine feet high ? She would be a Freak⁷⁹⁰.

Elle était debout devant le miroir, et elle se sentait effrayée. Cet été-là était pour elle l'été de la peur — et, parmi toutes ses peurs, il y en avait une qu'on pouvait calculer mathématiquement, en posant sur une table un papier et un crayon. Cet été-là, elle avait douze ans et dix mois. Elle mesurait un mètre soixante-six et chaussait du quarante. Depuis l'an dernier, selon sa propre estimation, elle avait grandi de dix centimètres. [...] Si elle devait grandir jusqu'à dix-huit ans, cela durerait encore cinq ans et deux mois. Donc, d'après ses calculs mathématiques, si elle ne trouvait d'ici là aucun moyen de s'arrêter, elle finirait par mesurer deux mètres soixante-quatorze. Et qu'est-ce que c'était qu'une femme qui mesurait deux mètres soixante-quatorze ? C'était un phénomène de foire⁷⁹¹.

'How old are you now, Mick — thirteen ?'

'Going on fourteen.'

She knew what he was thinking. It used to worry her all the time. Five feet six inches tall and a hundred and three pounds, and she was only thirteen. Every kid at the party was a runt beside her, except Harry, who was only a couple of inches shorter. No boy wanted to prom with a girl so much taller than him. But maybe the cigarettes would help stunt the rest of her growth.

'I grew three and a fourth inches just in last year,' she said.

⁷⁸⁸ Nicole Seymour, *Somatic Syntax, op. cit.*, p. 300. Nous traduisons. L'ouvrage de Norman Kiell auquel il est fait référence est le suivant : *Adolescence Through Fiction : A Psychological Approach*, New York, University Press, 1959.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 301. Nous traduisons.

⁷⁹⁰ *The Member*, p. 475.

⁷⁹¹ *Frankie Addams*, p. 28.

'Once I saw a lady at the fair who was eight and a half feet tall. But you probably won't grow that big'⁷⁹².

« Quel âge as-tu maintenant, Mick... treize ans ?

— Je vais sur mes quatorze ans. »

Elle savait ce qu'il pensait. Avant, elle n'arrêtait pas de s'inquiéter à cause de ça. Un mètre soixante-huit, quarante-sept kilos, et elle n'avait que treize ans. Tous les gosses de la fête étaient des nabots à côté d'elle, sauf Harry, qui n'avait que cinq centimètre de moins. Aucun garçon ne voulait se promener avec une fille tellement plus grande que lui. Mais peut-être que les cigarettes aideraient à stopper sa croissance.

« J'ai pris huit centimètres en un an, ajouta-t-elle.

— Une fois j'ai vu une dame à la foire qui mesurait deux mètres cinquante. Mais tu n'arriveras sûrement pas jusque-là'⁷⁹³ »

Le phénomène de croissance [« *growth* »], attendu du développementalisme, dont Frankie devant son miroir, et Mick dans les yeux de Harry Minowitz qui est son partenaire pendant la fête, constatent ici avec terreur les effets, est associé à une monstruosité comme en témoigne la figure du « *freak* » qui surgit à la pointe de la description dans le premier extrait, et qui est présente également dans la remarque d'Harry sur la foire — dans *The Member*, Frankie se rend très souvent à la foire et, dans les baraquements, elle va contempler avec John Henry, moitié-fascinée moitié-terrorisée, toute une troupe de « *freaks* » dont le texte donne la liste, et parmi lesquels figure « *The Giant*⁷⁹⁴ ». La croissance des adolescentes, reflétée dans leur taille qu'elles considèrent comme monstrueuse — ici on notera que le dispositif de regard sur soi que favorise la narration dans les romans de Carson McCullers, et dont on a parlé en première partie, accentue ce sentiment de démesure —, est un phénomène transgressif, si transgressif d'ailleurs qu'il faut y mettre en terme, en fumant ou en s'attachant « une brique sur la tête » [« *a brickbat to your head*⁷⁹⁵ »]. La fécondité du corps, encore un attendu de la vision scientifique de l'adolescence, n'est donc pas placée au bon endroit. Cette fécondité, parce qu'elle est disproportionnée et qu'elle transgresse les limites de l'acceptable, est grotesque, au sens bakhtinien du terme, et n'est pas tournée vers une sémantisation de la reproductibilité (au sens d'une fertilité du corps sexué) mais de la désobéissance⁷⁹⁶. Si le récit du corps des adolescentes est donc, chez Carson McCullers,

⁷⁹² *The Heart*, p. 95.

⁷⁹³ *Le Cœur*, p. 135.

⁷⁹⁴ *The Member*, p. 476 ; *Frankie Addams*, p. 29.

⁷⁹⁵ « 'I declare I never did see anybody grow like you do, Frankie,' Big Mama remarked. 'What you ought to do is tie a brickbat to your head.' F. Jasmine shriveled on her heels, her knees bent slightly, and her shoulders hunched », *The Member*, p. 578 ; « — Jamais j'ai vu quelqu'un grandir aussi vite que toi, Frankie, dit Big Mama. Tu devrais t'attacher une brique sur la tête. F. Jasmine se recroquevilla sur ses talons, plia légèrement les genoux et arrondit les épaules », *Frankie Addams*, p. 181.

⁷⁹⁶ C'est tout le sens de la réflexion de Sarah Gleeson-White dans *Strange Bodies*. Pour elle, les corps des adolescentes sont davantage grotesques que monstrueux, c'est-à-dire, dans la perspective de l'esthétique

investi d'un dynamisme, à l'inverse de ce qu'il se passait dans les autres textes de notre corpus, il n'est pour autant tourné vers la représentation d'un futur. Le corps des adolescentes n'est pas, comme le note Camille Le Gall « *future-oriented* » « orienté vers le futur ⁷⁹⁷ ».

B.2. Ambiguïtés

L'ambiguïté de genre, caractéristique de la période adolescente, est accueillie dans le récit littéraire comme elle est tolérée dans le discours scientifique : le temps d'un moment ⁷⁹⁸. En fait, elle féconde même toute la matière littéraire, par exemple dans les portraits naturalistes qui sont ceux de Zola. C'est ce que montre le travail de Véronique Cnockaert qui souligne, on l'a dit, combien le romancier s'applique à décrire en détails l'entre-deux dans lequel est pris le corps adolescent, oscillant entre les courbes du garçon et celle de la fille, équivoque qui, si elle est tenace, est aussi une tension vers la mise en forme, vers la « forme s'incarnant ⁷⁹⁹ ». Agnès Thiercé le note aussi, après Henri Massis. Encore au début du XX^e siècle, « l'heure douteuse » fascine ⁸⁰⁰. Et dans les figurations de l'adolescente, on trouve affirmée une tendance charmante à la rébellion, au caractère revêche et garçonnier de certaines héroïnes espiègles, comme Claudine ou Gilberte ⁸⁰¹. Dans le récit américain, très tôt, les figures de « *tomboy* » fleurissent. Déjà, l'une des filles du docteur March (pour rappel, le titre de ce roman en plusieurs tomes est *Little Women* ⁸⁰²), Jo, est un garçon manqué et se

bakhtinienne, qu'ils sont en perpétuel mouvement, non-clos, non-finis, toujours en train de grandir et qu'à ce titre ils défient l'idéal d'une féminité discrète et arrêtée — dominée par un trope de la « *petiteness* » (p. 22) et de la délicatesse — qui est celle de la « *Southern belle* ». La figure du géant s'oppose à une représentation classique du corps comme un système et clos et fini. Pour la différence établie entre la figure du « *freak* » et le corps grotesque par la critique, voir l'ouvrage à partir de la page 24.

⁷⁹⁷ Camille Le Gall, *Translating narrative and stylistic empathy in Carson McCullers's The Member of the Wedding*, art. cit., p. 9. Nous traduisons.

⁷⁹⁸ L'équivoque du corps de l'adolescente, sa physionomie gauche et ingrate, ne doit pas excéder le temps de la puberté, clame la pensée scientifique. Au-delà, elle serait étrange, et suspecte. On tolère « ses imperfections » en partant du principe qu'elles doivent se résorber. Voir Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence*, op. cit., p. 38.

⁷⁹⁹ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés*, op. cit., p. 51.

⁸⁰⁰ « D'où vient cette faveur presque exclusive qui porte les jeunes écrivains d'aujourd'hui à romancer leur « inquiète » puberté — car c'est bien plutôt cet état physiologique, cette crise où le masculin et le féminin se confondent où les instincts prennent le dessus, où le raisonnement lui-même est tout affectif, c'est bien plutôt cet état informe où le médecin, plus encore que le psychologue, aurait son mot à dire, qui suscite leur activité littéraire », Henri Massis, in *Jugements II (André Gide, Romain Rolland, Georges Duhamel, Julien Benda — les chapelles littéraires)*, Plon, 1924, pp. 114-115 ;

⁸⁰¹ Voir ce qu'en dit Alain Roger, in « Naissance de l'adolescence. De l'âge ingrat à l'état de grâce », art. cit., pp. 174-175.

⁸⁰² En français, le titre est très éloigné de son original et a été traduit par *Les Quatre filles du docteur March*, titre qui efface la figure de la femme et place les personnages sous la dépendance paternelle.

désintéresse des aspirations à trouver un mari et à avoir des enfants, qui sont celles de ses sœurs. En 1913, Hagar Ashendyne, personnage éponyme du roman de Mary Johnston (*Hagar*), ainsi que Cosima Wakely, dans le roman de Zona Gale (*A Daughter of the Morning*, 1917) s'élèvent contre la tradition et refusent de se soumettre au destin de leurs mères⁸⁰³. Mais ces réticences à embrasser la carrière de femme, et celle de mère, finissent par se résorber, et par rentrer dans l'ordre. La longueur des romans, dont on a parlé en première partie, favorise cette mise en forme, à la longue, et à l'entrée en âge adulte. Ainsi, Claudine finit par se marier, et par entrer « en ménage ». Ainsi aussi de Jo March. La tradition endurente de la « *Good Good Girl* », identifiée par Leslie Fiedler, est particulièrement pesante⁸⁰⁴, et Barbara White note que les héroïnes adolescentes, si elles sont rebelles, le sont sous le regard sévère d'un narrateur qui, souvent, condamnent leur attitude en même temps qu'ils l'illustrent⁸⁰⁵.

Dans nos récits en revanche, c'est l'ambiguïté qui est endurente, en tension pendant toute la durée du roman (court) et laissée irrésolue. Quand les livres se referment, « la promesse de la jeunesse ne meurt pas avec l'entrée en âge adulte des adolescentes⁸⁰⁶ ».

B.2.1. Endurance du schème de l'androgynie

Chez Colette, le caractère androgyne de Vinca est, avec sa minceur et sa vigueur sèche, le trait le plus significatif de la physionomie de Vinca. Les métaphores et les comparaisons qui illustrent cette ambiguïté de genre, en associant Vinca à des représentations masculines, sont nombreuses et recherchées, comme dans le passage suivant, qui les accumule :

Ruisselante, elle montrait des genoux meurtris de Saint Sébastien, parfaits sous leur épiderme balafré ; des mains d'aide-jardinier ou de mousse ; un mouchoir verdi la cravatait et son blouson sentait la moule crue. Son vieux béret poilu ne luttait plus avec le bleu de ses yeux et, sauf ces yeux anxieux, jaloux, éloquents, elle ressemblait à un collégien déguisé pour une charade⁸⁰⁷.

De manière significative ce passage, qui insiste lourdement sur l'apparence garçonnière de Vinca, arrive dans le texte juste après la rencontre de Phil avec Mme Dalleray, lui dévoilant pour la première fois son visage au menton un peu gras et aux lèvres fardées de

⁸⁰³ Voir Barbara White, *Growing Up Female*, op. cit., pp. 40-41.

⁸⁰⁴ Leslie Fiedler, *No ! in Thunder : Essays on Myth and Literature*, Beacon Press, 1960.

⁸⁰⁵ *Growing Up Female*, op. cit., p. 41.

⁸⁰⁶ Sarah Gleeson-White, *Stranges Bodies*, op. cit., p. 11. Nous traduisons.

⁸⁰⁷ *Le Blé en herbe*, p. 55.

rouge. D'où un début de jalousie dans les yeux de Vinca, qui apparaît d'autant moins femme dans ces lignes où est ressassée son apparence de petit garçon le tenant aux antipodes de la « dame » : « Phil ! Qu'est-ce que c'est que cette dame⁸⁰⁸ ? ». Les yeux de Vinca, hypnotisant, d'un bleu incomparable, contribuent à la placer du côté d'une grâce féminine avec laquelle les angles anguleux de son corps rivalisent, et se contredisent. Le passage cité se trouve au chapitre 4 du roman, il reste certes du temps à l'adolescente pour faire voir un corps de femme. Or son corps continue, jusqu'à la fin, à faire montre de rudesse, et Colette persiste à la désigner en utilisant des termes masculins, notamment dans les moments où pourrait surgir une féminité, comme ici, dans un passage où le corps asexué de Vinca va de pair, une fois de plus, avec un silence du désir chez Phil qui la regarde — une absence de sensualisation : « il la vit sans trouble aller, venir, se baisser agilement, libre et dévêtue comme un jeune garçon⁸⁰⁹ ».

À l'inverse de cette endurance, les traits féminins que manifeste, par endroits, le corps de Vinca, sont du côté de la fulgurance et de l'immédiateté — on revient longuement sur ce point dans la troisième partie —, et ne s'imposent jamais comme grammaire dominante du corps. Ainsi du chapitre 2, dans lequel la féminité de Vinca, alors qu'elle s'est exceptionnellement apprêtée, et a enfilé une robe, sa manifeste comme une suite d'éclairs — des fragments de corps — successifs, qui frappent Phil comme la foudre : « Vinca [...] jeta un regard féminin [...], et sourit. La bouche pourpre se fendit sur une lame de dents blanches, les prunelles, bleues comme la fleur dont elle portait le nom, se voilèrent de cils blonds, et Phil lui-même fut ébloui. “ Eh !... qu'est-ce qu'elle a ? ” [...] Elle riait, montrant le demi-cercle solide de toutes ses dents, virait comme une ballerine sur la pointe de ses souliers blancs. La ruse lui venait, avec la coquetterie⁸¹⁰ ». Juste après la scène, la fulgurance persiste, imprimée sur la rétine de Phil qui ferme les yeux, et Colette écrit : « Une Vinca nouvelle, pleine d'insolence voluptueuse, persistait sous ses paupières fermées, Vinca coquette, bien armée, accrue *tout à coup* d'une chair ronde...⁸¹¹ ». C'est dans la fulgurance que la féminité de Vinca prend chair — une fois encore, nous ne développons pas outre mesure sur ce point, qui fera l'objet de la troisième partie —, incapable de tenir sur la distance. Aussitôt froissée la robe, à la fin du chapitre, l'adolescente se transforme à nouveau en elle-même : « Il cherchait sur elle la splendeur éphémère qui l'avait irritée. Mais ce n'était plus qu'une Vinca

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁸¹¹ *Idem.* Nous soulignons.

consternée, une *adolescente* chargée, trop tôt, de l'humilité, des maladresses [...] ...⁸¹² ». On pourrait encore citer ce passage, qui se trouve beaucoup plus loin dans le roman, et qui témoigne de ce que la féminité de Vinca, même à ce stade, tient toujours de l'éclair et n'a rien de stabilisé : « La colère avait exprimé, de cette fillette surchauffée, une odeur de femme blonde, apparentée à la fleur de bugrane rose, au blé vert écrasé, une allègre et mordante odeur qui complétait cette idée de vigueur imposée à Philippe par tous les gestes de Vinca. *Pourtant* elle pleurait, et balbutiait [...]. Elle voulut arrêter le cours de ses larmes, et mordit une de ses mains où parut, pourpre, le demi-cercle de ses jeunes dents⁸¹³ ». Ici, c'est l'association de Vinca à la figure de l'enfant, pleurant, et la sauvagerie de ses manières qui vient brouiller la féminité entrevue.

B.2.2 Féminités parodiques

On notera un fait intéressant à propos de la scène dans laquelle le corps de Vinca, tout à coup, témoigne d'une sensualité nouvelle. C'est uniquement à l'occasion de la venue d'un hôte en visite, pour le déjeuner, que Vinca s'apprête, et que la féminité surgit alors, comme une orchestration dont sont responsables, en premier lieu, les hommes. La visite est introduite par ce dialogue, alors que les deux adolescents sont en train de se baigner :

« — Tu t'en vas déjà ?
Elle arracha son bonnet comme si elle se scalpait, et secoua ses raides cheveux blonds :
— Un monsieur qui vient déjeuner ! Papa a dit qu'on s'habille !
Elle courait, toute mouillée, grande et garçonnière, mais fine, avec de longs muscles discrets. Un mot de Phil l'arrêta.
— Tu t'habilles ? et moi ? je ne peux pas déjeuner en chemise ouverte, alors ?
— Mais si, Phil ! Tout ce que tu veux ! D'ailleurs, tu es beaucoup mieux, décolleté⁸¹⁴ ! »

C'est parce qu'« un monsieur » arrive et parce que « papa a dit », que Vinca enfilera une robe et se transformera en femme, dans la scène juste après, alors que son corps était encore assimilé ici à un corps masculin, et tandis que Phil, lui, fait « tout ce [qu'il] veut ». La féminité à venir est donc mise en scène, le texte ne manquant pas d'ailleurs de remarquer ce que l'habillement de Vinca et de sa sœur, fait exprès pour le déjeuner, a d'excessif, voire de grotesque :

⁸¹² *Ibid.*, p. 42. Nous soulignons.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 162. Nous soulignons.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

« Fichue idée, se disait Philippe. Non mais, qu'est-ce qui lui a pris ? Elle a l'air d'un singe habillé. Elle a l'air d'une mulâtresse qui va communier... »

À côté de Vinca, une petite sœur, à peu près pareil, ouvrait des yeux bleus dans un rond visage cuit, sous des cheveux blonds en chaume raide, et appuyait sur la nappe, à côté de l'assiette, des poings clos d'enfant bien élevée. Deux robes blanches pareilles habillaient la grande et la petite, *repassées, empesées*, en organdi à volants.

« Un dimanche à Tahiti, railla Phil en lui-même. Je ne l'ai jamais vue si laide⁸¹⁵. »

L'habillement tient du déguisement, et le déjeuner d'une mise en scène, d'un témoignage de bonne éducation. C'est encore, ensuite, de l'homme que procède la féminité de Vinca ; en l'occurrence du fameux « monsieur » qui ne cesse de la complimenter au-delà de ce que semble pourtant imposer son jeune âge, et en projetant sur Vinca l'image de ce qu'elle deviendra plus tard [« — Comme tu changes, petite Vinca ! dit-il à la jeune fille » ; « — Elle devient ravissante ! Ravissante ! Dans deux ans... vous la verrez⁸¹⁶ ! »]. Au centre du spectacle, Vinca devient, dans les yeux de l'inconnu, un objet agréable à regarder [« Il la traita de “tanagra”, l'obligea à goûter de la chartreuse, lui demanda les noms des amoureux qu'elle désolait au casino de Cancale⁸¹⁷... »] et c'est uniquement de là, de ce regard admirateur de l'étranger, que découle l'éblouissement de Phil, qui corrige son jugement premier : « Je m'étais trompé, s'avoua-t-il. Elle est très jolie. Voilà du nouveau⁸¹⁸ ! ». C'est parce qu'elle tient à l'orchestration et aux représentations que l'on projette sur elle du dehors, que la féminisation de Vinca ne tient pas et que, significativement, elle prend fin avec le chapitre, quand s'abîme l'image figée de la “tanagra”. « Agenouillée dans le sable, elle froissait ses dix volants d'organdi et se traînait comme une squaw » ; « Et [Phil] cherchait, lissant la robe froissée, nouant le ruban de la ceinture, calmant les cheveux raides dressés dans le vent, il cherchait à remodeler sur elle la forme de la petite idole entrevue...⁸¹⁹ ». Le modelage ne maintient pas durablement en ordre tout ce qui, en Vinca, désobéit à une image idéale de la féminité. Les cheveux à nouveau ébouriffés, déjà, sont en eux-mêmes une rébellion tout au long du roman, ils « s'éparpillent » obstinément et, bien qu'elle les « laisse pousser depuis quatre mois, [...] on ne peut ni [les] tresser ni [les] rouler⁸²⁰ ». Ce désordre, qui s'oppose aux « cheveux noirs, tirés et brillants⁸²¹ » de Mme Dalleray, de même que la blancheur temporaire de la robe qu'a revêtue Vinca s'oppose à la blancheur métonymique de

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 39. Nous soulignons.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁸¹⁷ *Ibid.*, pp. 40-41. Une « tanagra » est, dans la Grèce antique, une statuette en terre cuite, représentant une jeune femme caractérisée par sa grâce et sa finesse.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 82.

« la dame en blanc », est un désordre persistant, qui fait l'objet de répétitions [« Depuis le déjeuner, elle avait perdu un de ses rubans, et la moitié de sa chevelure battait, en rideau déployé, la moitié de son visage »]. Phil reproche à Vinca sa coiffure [« — Dieu, que tu es mal peignée, Vinca ! » ; « — Je sais bien... Je serai mal coiffée tant que mes cheveux seront trop courts. Cette coiffure, c'est *en attendant*...⁸²² »], de même qu'il s'agace, s'étonne ou se trouve blessé par la rudesse de ses manières, qui manquent de réserve, de soumission, de discrétion [« Pendant un fragment de seconde, il la vit suspendue, détachée de la terre, les pieds joints, penchée et les bras arrondis comme si elle cueillait une brassée d'air. "Je croyais qu'elle était *douce*", songea Philippe⁸²³ » ; « La foncière brutalité féminine, soulevée en Vinca par la jalousie, l'offensait [...] Il n'admettait pas cette activité d'écorchée, cette rudesse expéditive qui brûlait les relais pittoresques et flatteurs, et tendait vers...au fait, vers quoi⁸²⁴ ? » ; « Elle le frappa soudain au visage d'un poing si imprévu et si garçonnier que [Phil] faillit tomber sur elle et se battre de bon cœur⁸²⁵ »].

Si Phil s'attendrit, parfois, de son côté garçonnier, il voudrait aussi Vinca docile, et faire ployer sa résistance d'enfant en une soumission de femme.

C'est peut-être l'an prochain qu'elle tombera à ses pieds et qu'elle lui dira des paroles de *femme* : « Phil ! ne sois pas méchant... Je t'aime, Phil, fais de moi ce que tu voudras... Parle-moi, Phil... » Mais cette année elle garde encore elle garde encore la dignité revêche des *enfants*, elle résiste. Et Phil n'aime pas cette résistance.

Il regardait la plate et gracieuse *fille*, qui descendait à cette heure vers la mer. Il n'avait pas plus envie de la caresser que de la battre, mais il la voulait confiante, promise à lui seul, et disponible comme ces trésors dont il rougissait — pétales séchés, billes d'agate, coquilles et graines, images, petite montre d'argent⁸²⁶...

L'hésitation du texte entre les multiples termes contradictoires qui servent à désigner Vinca dans ce passage, dit la résistance adolescente, le suspens qui retient de basculer dans une position et une identité attendue, et qui maintient en tension les ambiguïtés.

Il est frappant de constater combien la résistance au devenir-femme, se joue, dans les deux romans de Carson McCullers, à partir d'un procédé quasiment similaire qui consiste à souligner, de manière récurrente, les ambiguïtés de genre chez les adolescentes, et notamment

⁸²² *Ibid.*, p. 44. Nous soulignons, ce que ce passage dit de l'attente, du suspens.

⁸²³ *Ibid.*, p. 111. Nous soulignons.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 156. Ici, on voit que la brutalité de Vinca, si elle peut être vue comme la manifestation d'une virilité et d'une masculinité, n'est justement pas associée, par Colette, à cette masculinité — le terme de « garçon », si fréquent ailleurs, n'est pas employé ici — mais à une foncière dualité du genre féminin.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 33. Nous soulignons.

leur androgynie et leurs manières « *unladylike*⁸²⁷ », tout en cherchant à les réduire par des démonstrations de féminité inopérantes sur la longueur.

Avec leur grande taille, l'aspect « *tomboy* » [« garçon manqué »] de Mick et Frankie est l'un des aspects principaux qui contribuent à décrire les adolescentes. Comme chez Colette, l'ambiguïté du corps est souvent traduite dans les accoutrements. Les descriptions des deux adolescentes sont très ressemblantes :

*[Mick] was dressed in khaki shorts, a blue shirt, and tennis shoes — so that at first glance she was like a very young boy*⁸²⁸.

[Mick] était vêtue d'un short kaki, d'une chemise bleue, et chaussée de tennis — à première vue, elle avait l'air d'un très jeune garçon⁸²⁹.

Cette première vue est plusieurs fois réaffirmée ensuite :

*He thought of the way Mick narrowed her eyes and pushed back the bangs of her hair with the palm of her hand. He thought of her hoarse, boyish voice and of her habit of hitching up her khaki shorts and swaggering like a cowboy in the picture show. A feeling of tenderness came in him*⁸³⁰.

Il pensait à la façon dont Mick plissait les yeux et repoussait sa frange de la paume de la main. Il pensait à sa voix rauque, garçonnière, et à sa manière de retrousser son short kaki et de parader comme un cow-boy dans un western. Un sentiment de tendresse l'envahit⁸³¹.

Celui qui regarde Mick, dans ses deux extraits, est Biff Brannon. Ce dispositif est très régulièrement choisi par Carson McCullers pour rendre compte de l'adolescente. On en redira quelques mots en troisième partie mais il nous semble que deux éléments sont importants à ce propos, qui soulignent d'ailleurs une fois de plus tout ce que l'écriture de l'adolescente a d'ambivalent. D'un côté, ce dispositif suggère quelque chose de violent, puisqu'il arrive que le regard de Biff sensualise, voire sexualise l'adolescente — c'est sur ce point que l'on revient en troisième partie — et c'est alors le corps féminin qui est placée à la merci d'une dominance masculine. Mais il y a plus. En effet, Biff est, comme les adolescentes, du côté de la figure du « *freak* » et du « *queer* » dans le roman, puisque c'est un travesti, et un homosexuel qui ne s'assume pas — sa femme, Alice, qui meurt d'ailleurs dans les premières

⁸²⁷ Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies*, op. cit., p. 22.

⁸²⁸ *The Heart*, p. 16.

⁸²⁹ *Le Cœur*, p. 35.

⁸³⁰ *The Heart*, p. 19.

⁸³¹ *Le Cœur*, p. 39.

pages du roman, reproche à son mari ses étranges lubies de s’habiller en femme et l’attaque sur son manque de virilité. Biff est donc un personnage foncièrement ambivalent et, en cela, il est important que ce soit souvent lui qui constate l’aspect garçonnier de Mick, puisqu’il est à même, en s’en attendrissant, de comprendre cette ambiguïté. Son regard s’oppose à d’autres, qui viennent aussi de l’extérieur, de la part de personnages « figés » — au sens où aucune ambivalence n’est à constater chez eux —, et qui sont nettement plus sévères. Comme ici :

‘Are you just going to tramp around the room all day ? It makes me sick to see you in those silly boy’s clothes. Somebody ought to clamp down on you, Mick Kelly, and make you behave,’ Etta said.

‘Shut up,’ said Mick. ‘I wear shorts because I don’t want to wear you old hand-me-downs. I don’t want to be like either of you and I don’t want to look like either of you. And I won’t. That’s why I wear shorts. I’d rather be a boy any day, and I wish I could move in with Bill⁸³².’

« Tu vas marcher comme ça longtemps ? Ça me rend malade de te voir dans ces vêtements ridicules de garçon. Quelqu’un devrait te serrer la vis, Mick Kelly, et t’apprendre les bonnes manières, observa Etta.

— Tais-toi, répliqua Mick. Je porte des shorts parce que je ne veux pas hériter de vos vieilles nippes. Je ne veux pas devenir comme vous et je ne veux pas vous ressembler. Et ça n’arrivera pas. C’est pour ça que je mets des shorts. J’aimerais bien mieux être un garçon, et je préférerais partager la chambre de Bill⁸³³.

Ici, ce sont les sœurs de Mick, Hazel et Etta, un peu plus âgées, qui réprimandent Mick sur son aspect. On l’a dit rapidement en première partie, ces deux personnages passent leur temps dans leur chambre, à s’apprêter [« *[They] pimped all the day long* » ; « Elles se pomponnaient toute la journée⁸³⁴ »], et à rêver de devenir actrice. Elles sont donc du côté d’une image figée et répondant parfaitement aux standards sociétaux, de la féminité. On voit bien, dans le passage, combien Mick s’emploie à retenir le phénomène inexorable de devenir-femme — évoqué comme une action violente de faire main basse sur quelqu’un « *clamp down on you* » ou de dressage « *make you behave* » —, qui la conjoindra dans la même identité stable que ses sœurs. Mick refuse le mouvement vers le futur — « *I won’t* », bien rendu, selon nous, par la traduction — et essaie de retenir l’association entre « *be like you* » et « *look like you* » en portant des shorts, de même que, un peu plus loin dans le roman, elle tentera de se soumettre à la féminité que l’on attend d’elle, en portant une robe.

⁸³² *The Heart*, p. 37.

⁸³³ *Le Cœur*, p. 61.

⁸³⁴ *The Heart*, p. 36 ; *Le Cœur*, pp. 60-61.

Il en va assez similairement de Frankie. Dans ce premier passage, qui fait état de son apparence, elle se regarde dans le miroir :

*This summer she was grown sot all that she was almost a big freak, and her shoulders were narrow, her legs too long. She wore a pair of blue track shorts, a B.V.D. undervest, and she was barefooted. Her hair had been cut like a boy's, but it had not been cut for a long time and was now not even parted*⁸³⁵.

Elle avait tellement grandi cet été-là qu'elle avait presque l'air d'un phénomène de foire, avec ses jambes trop longues, et ses épaules trop étroites. Elle portait un short bleu, une chemise de polo, et elle était pieds nus. Ses cheveux étaient courts comme ceux d'un garçon, mais on ne les avait pas coupés depuis longtemps, et il n'y avait plus de raie⁸³⁶.

Frankie incarne plutôt malgré elle qu'en le revendiquant haut et fort, comme Mick, les ambiguïtés qui la caractérisent. Elle a conscience, comme ici et comme souvent, de sa possible assimilation à la figure du « *freak* » et elle la redoute. Comme pour Mick, c'est essentiellement du dehors que proviennent les injonctions à la féminité, et la nécessité de quitter tout état suggérant l'ambiguïté. Et vite :

— Il faut que tu commences à changer, maintenant, dit Bérénice. C'est fini que tu sois si désagréable, et si gourmande et si insolente. Il faut que tu mettes des jolies robes, maintenant, et que tu parles doucement et que tu sois comme il faut.

F. Jasmine dit à mi-voix :

— Je ne suis plus ni désagréable ni gourmande. Sur ce plan-là, j'ai beaucoup changé.

— Alors, c'est parfait. Maintenant tu te cherches un petit ami⁸³⁷.

Le fait que Frankie, au début de la seconde partie, ait changé son nom pour un autre, à consonance plus féminine — et qui commence par les mêmes lettres que le prénom de son frère et de la mariée —, n'est pas suffisant pour entreprendre sa métamorphose en femme, comme en témoigne la liste des préceptes auxquels elle doit encore se plier. La gourmandise et l'appétit gargantuesque est un trait qu'elle partage avec Mick — et, à moindre échelle, aussi avec Vinca, chez qui est très souvent rappelée la vigueur des dents « la double courbe de ses dents [brilla] un moment avec une force [...] dont Phil se sentit comme blessé » ; « [elle] se hâtait de manger, à grands coups de ses dents bien plantées⁸³⁸ » et le bon appétit

⁸³⁵ *The Member*, p. 462.

⁸³⁶ *Frankie Addams*, p. 9.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁸³⁸ *Le Blé en herbe*, p. 69.

— et qui pose problème pour incarner une féminité discrète, d'autant que Carson McCullers écrit cet appétit sur le mode, là encore, du grotesque, de l'excès, de la transgression⁸³⁹.

On voit également surgir dans le passage la question de la robe dont on a déjà parlé à propos du *Blé en herbe*, et qui était également sous-jacente dans *The Heart*, à travers la confrontation entre le short de Mick, et ses sœurs qui passent leur temps à se pomponner. Dans les deux romans de Carson McCullers, on trouve des plusieurs moments dans lesquels les adolescentes, à force de se voir réprimandées sur les attitudes et les accoutrements garçonnières, tentent d'embrasser la féminité que l'on attend d'elles en se livrant à une série d'actes, comparés par Sarah Gleeson-White à un rituel de purification. Elles prennent un bain, deux mêmes dans le cas de Frankie, lissent leur cheveux — comme Vinca, Frankie a les cheveux trop courts pour qu'ils puissent être assagis en une coiffure qui tient la distance, et Mick ne cesse de repousser sa frange et a toujours un ensemble de mèches rebelles, qui dépassent⁸⁴⁰ —, s'ornent de rubans, se maquillent et, enfin, après avoir mis leur short au rebut, enfilent des robes plus brillantes et plus exubérantes — c'est pas une sursignification de ce qui est visible que Mick et Frankie pensent réussir leur entrée en féminité — l'une que l'autre — « *long blue crêpe de chine evening dress and some white pumps and a rhinestone tiara* » ; « *longue robe du soir en crêpe de Chine bleu [...], des escarpins blancs et un diadème en strass*⁸⁴¹ » ; « *silver hair ribbon [...] soles of the silver slippers. [...] orange satin evening dress* » ; « *ruban d'argent noué dans les cheveux, [...] semelles d'argent des chaussures [...]*.

⁸³⁹ « [Berenice] glanced at F. Jasmine, who was pouring a slow ribbon of condensed milk over a soda cracker, to finish her dinner with a sweet sandwich.

I swear, Frankie ! I believe you got a tape worm. I am perfectly serious. [...].

*[Your father] reads over them grocery bills and he complains to me, Berenice, what in the name of holy creation did we do with six cans of condensed milk and forty-seven dozen eggs and eight boxes of marshmallows in one week. And I have to admit him: Frankie eat them. I have to say to him: Mr. Addams, you think you feeling something human back there in your kitchen. That's what you think' », *The Member*, p. 555.*

« Bérénice jeta un coup d'œil vers F. Jasmine qui était en train de se fabriquer un dessert pour finir son déjeuner [elle s'est déjà resservi trois fois du plat principal], en faisant couler sur un biscuit un ruban de lait condensé.

— Frankie, c'est à jurer que tu as le vers solitaire. Je ne suis pas en train de plaisanter. [...].

— [Ton père] il examine les notes de l'épicerie, et il me fait des reproches, Bérénice, au nom du Dieu-Tout-Puissant, qu'est-ce qu'on a pu faire avec six boîtes de lait condensé et quarante-sept douzaines d'œufs et huit boîtes de pâte de guimauve pendant une semaine ? Et moi je suis obligée d'avouer : c'est Frankie qui les a mangés. Je suis obligée de dire : Mr Addams, ce qui est là, dans votre cuisine, et qu'il faut nourrir, vous croyez peut-être que c'est un être humain ? C'est sûrement ça que vous croyez », *Frankie Addams*, p. 147. Ironiquement, ce passage arrive dans le texte peu après que Frankie a dit à Bérénice qu'elle avait « beaucoup changé » sur le point de la gourmandise.

⁸⁴⁰ « *Mick brushed back her shaggy bangs with the palm of her hand. She had done this so often that there was a little row of cowlicks above her forehead. She quivered her nose and made faces at herself in the mirror* » ; « Mick rejeta sa frange hirsute de la paume de la main. À force de répéter ce geste, une petite rangée de mèches rebelles lui pendait sur le front. Elle fronça le nez et fit des grimaces dans la glace », *The Heart*, p. 36 ; *Le Cœur*, p. 60.

⁸⁴¹ *The Heart*, p. 91 ; *Le Cœur*, p. 131.

robe longue en satin orange⁸⁴² ». Ces mises en scène s'avèreront catastrophiques : la robe de Frankie est trop grande, mal ajustée, et elle est encore plus « bizarre » [« *peculiar*⁸⁴³ »] avec que sans, Mick, ayant quitté ses tennis pour des escarpins, s'étalera de tout son long dans un fossé après avoir trébuché⁸⁴⁴. D'un côté comme de l'autre, le désastre et l'étrangeté — au sens d'une non-coïncidence de soi à soi — de ces tentatives de métamorphoses sont constatées. Par Bérénice, en ce qui concerne Frankie : « *'And look at them elbows,' Berenice continued. 'Here you got on this woman's evening dress. Orang satin. And that brown crust on your elbows. The two things just don't mix.'* F. Jasmine hunched her shoulders and covered her rusty elbows with her hands. [...]. *'I think you're just not accustomed to seeing anybody dressed up,' F. Jasmine said. 'I'm not accustomed to human Christmas trees in August.'* » ; « — Et après, regarde tes coudes, continua Bérénice. Cette robe du soir, elle est pour une grande personne. En satin orange. Et sur tes coudes, il y a cette croûte marron. Les deux choses, ça peut pas aller ensemble. F. Jasmine arrondit les épaules, et cacha ses coudes avec ses mains. [...]. — Pour moi, c'est parce que tu n'as pas l'habitude de voir des gens aussi bien habillés. — J'ai pas l'habitude de voir, en plein mois d'août, des gens habillés comme des arbres de Noël⁸⁴⁵ ». Et par elle-même, en ce qui concerne Mick : « *She was so tall that the dress came up two or three inches above her ankles — and the shoes were so short they hurt her. She stood in front of the mirror a long time, and finally decided she either looked like a sap or she looked very beautiful. One or the other. [...]. She didn't feel like herself at all. She was somebody different from Mick Kelly entirely* » ; « Elle était si grande que la robe lui arrivait à six ou sept centimètres au-dessus des chevilles — et les chaussures trop petites lui faisaient mal. Après une longue station devant le miroir, elle finit par se trouver soit complètement cruche, soit superbement belle. L'un ou l'autre. [...]. Elle ne se reconnaissait pas. Quelle différence avec Mick Kelly⁸⁴⁶ ». Les tentatives de féminisation,

⁸⁴² *The Member*, p. 539 ; *Frankie Addams*, p. 123.

⁸⁴³ *Frankie Addams*, p. 124 ; *The Member*, p. 540.

⁸⁴⁴ « *With her tennis shoes she would have landed like a cat — but the high pumps made her slip and her stomach hit this pipe. Her breath was stopped. She lay quietly with her eyes closed* » ; « Avec ses chaussures de tennis, elle serait retombée comme un chat — mais les hauts escarpins la firent glisser et son ventre heurta le tuyau. Le souffle coupé, elle resta allongée, en silence, les yeux clos », *The Heart*, p. 99 ; *Le Cœur*, p. 140. C'est en voulant enjamber un fossé que Mick s'entrave et qu'elle tombe. Cette chute, et l'image d'elle, presque morte, au fond d'un fossé, est assez significative de l'échec retentissant de la métamorphose, et de son caractère mortifère, aussi, pour l'adolescente.

⁸⁴⁵ *The Member*, p. 540 ; *Frankie Addams*, pp. 124-125. Comme le signale une fois encore Sarah Gleeson-White, en choisissant une robe excessivement voyante, Frankie, au lieu de s'apparenter à une femme et en dépassant ce qui est acceptable pour son âge — une robe féminine certes, mais discrète aurait été souhaitée —, tombe dans la vulgarité, et demeure, dès lors, transgressive.

⁸⁴⁶ *The Heart*, p. 91 ; *Le Cœur*, pp. 131-132.

imposées aux adolescentes, comme chez Colette, du dehors, et reposant sur un recours à des attributs extérieurs, sont donc des échecs qui ont davantage pour effet de maintenir vives les contradictions et les ambiguïtés, que de les atténuer par l'assimilation des personnages à une identité de femme. Le corps y demeure réfractaire.

Plusieurs éléments, à la fin des romans de Carson McCullers, semblent, pourtant, aller dans le sens d'une clôture définitive et d'une résolution des tensions que les textes ont maintenu vives. En effet, par plusieurs aspects, Mick et Frankie semblent brisées, et assagies, elles semblent avoir accepté ce que l'on attendait d'elles, à savoir de se faire plus discrètes, moins exubérantes et de policer leur corps. Notre conclusion à cette partie, qui suit, aura pour but de montrer que les textes continuent, au contraire, à offrir des éléments de réticences, et à maintenir le récit en suspens, en refusant de clôturer, par des fins ouvertes, la narration du moment adolescent, et en le prolongeant au-delà de lui-même. Ce constat est valable pour les romans de Carson McCullers, comme pour celui de Colette, et pour tous les autres textes de notre corpus.

On aurait aimé aborder encore plusieurs points, sur la question du devenir-femme dans *Le Blé en herbe*, *The Heart* et *The Member*, par exemple la question de la première expérience qui dans les deux premiers romans, s'avère décevante et peut-être comparable, par bien des aspects, aux échecs de féminisation qui ne tiennent pas dans la durée — on en parlera un peu, à propos du *Blé en herbe*, dans la conclusion qui suit. En échouant à faire basculer le personnage adolescent du côté de la femme, ces expériences sexuelles sont assimilables aux rites d'initiation manqués dont a déjà parlé plus haut. On aurait pu parler aussi de la symbolique du démembrement du corps, que l'on retrouve dans les trois romans, aux moments où surgissent, justement, des tentatives de féminisation. Pendant le repas, le corps de Vinca est décomposé en une bouche, des dents, des cils, de même que Frankie, quand elle essaie la robe, est examinée morceau après morceau par Bérénice, pour analyser ce qui ne va pas — « Pour commencer, regarde ta tête » ; « Tes cheveux, ils sont rasés » ; « Et après, regarde tes coudes⁸⁴⁷ » —, et de même que Mick, pendant son premier rapport sexuel avec Harry Minowitz, a l'impression de sentir sa tête se détacher du reste de son corps — « Elle eut l'impression que sa tête se détachait d son corps et se projetait au loin. [...] Voilà comment c'était⁸⁴⁸ ». L'importance de cette écriture fragmentaire, qui sémantise le démembrement, ou la décapitation, contredit l'idée que la féminité pourrait faire l'objet d'un assemblage, et constituer, à l'inverse des ambiguïtés adolescentes, un genre totalisant et homogène. Ce volet, et ce chapitre sur le corps étant déjà long, on laissera ici en suspens ces questions, nous réservant la possibilité d'y revenir au cours de recherches futures.

⁸⁴⁷ *Frankie Addams*, p. 124.

⁸⁴⁸ *The Heart*, p. 310.

Dans son entier, ce chapitre aura cherché à faire le constat du caractère réfractaire des corps adolescents qui se refusent à faire entrevoir l'avenir, et le futur, bien que cela soit attendu d'eux. Soit parce qu'ils manquent de dynamisme et de consistance, et, en refusant de croître, ne traduisent alors rien d'autre que le silence, et le « fantomisme », soit parce que, au contraire, trop vigoureux et trop dynamiques, ils se refusent à ployer vers la métamorphose et le point de chute attendu, les corps demeurent dans un état de suspens. Les textes donnent alors à voir le « dur désir de durer », le maintien à tout prix d'un état d'inachèvement, et illustrent cette idée, qui est le sujet de notre thèse, selon laquelle l'adolescence serait un morceau de temps à part entière, qui ne fait pas sens par le basculement dans un ailleurs du temps — l'âge adulte, la maturité, le futur, l'avenir. Cette réticence, que l'on a cherché à analyser non seulement à propos du corps mais dans tout le chapitre, se retrouve, significativement, à l'heure où les textes se referment.

Conclusion de la deuxième partie — L'impossible clôture

If it's anything I mortally despise it's a person who starts out to tell something and works up people's interest and then stops.
Il y a une chose que je méprise plus que tout au monde, c'est quelqu'un qui commence à raconter une histoire, qui éveille l'intérêt des gens, et qui s'arrête⁸⁴⁹.

À propos du *Bildungsroman*, Franco Moretti note que le genre est caractérisé par sa « conclusion parfaite⁸⁵⁰ ». La clôture de la narration, et du texte, correspondent à un moment de synthèse, une « fusion⁸⁵¹ » entre l'individu et le nouveau monde qu'il a accepté, le monde de la maturité, et cette clôture correspond également à un parachèvement de la formation de du personnage : « Une *Bildung* n'est vraiment telle que si elle trouve, à un certain point, sa *conclusion* : ce n'est que lorsque que la jeunesse se convertit en maturité qu'elle trouve son terme⁸⁵² ». Dans les lignes qui suivent, Franco Moretti décentre ce constat, pour envisager ce qu'il a de non-opérant ailleurs, plus loin dans l'histoire littéraire :

[...] la maturité se concilie mal avec la modernité, et réciproquement. L'Occident moderne a inventé la jeunesse, il s'y est contemplé, il en a fait l'emblème de sa valeur, et n'a plus été capable pour cette raison d'envisager la maturité. Plus s'enrichissait la figure de la jeunesse, plus se vidait, inexorablement, celle de l'âge adulte. Plus le « roman » de la vie promettait d'être fascinant, plus il était difficile de le déclarer achevé, d'y apposer le mot *fin* avec une conviction intime et inébranlable⁸⁵³.

Au-delà du « monde fermé et fabuleux du *Bildungsroman* », dans lequel ce problème de la clôture « ne se pose pas⁸⁵⁴ », le procédé de la fin ouverte constitue un paradigme essentiel pour envisager l'émergence du roman de la jeunesse, et l'ajustement des formes narratives à la place de plus en plus importante que tient, à lui seul, cet âge qui fait refluer la maturité hors du livre. À ce titre, il nous semble intéressant de souligner combien, dans tous nos récits, ce procédé permet de laisser en suspens le moment adolescent.

On l'a dit au cours de ce chapitre, les textes redoutent l'achèvement, sous toutes ses formes. Le refus de la clôture et la dilatation du moment adolescent se jouent, à petite échelle,

⁸⁴⁹ *The Member*, p. 559 ; *Frankie Addams*, p. 153.

⁸⁵⁰ Franco Moretti, *Le roman de formation*, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁵⁴ *Idem.*

à tout instant du récit, et pas uniquement à l'endroit où le livre se referme. Les personnages piétinent au seuil des pièces, craignant, en y entrant, d'enclencher la situation suivante qui les fera basculer vers un ailleurs que celui où ils stagnent, les paysages, dans leurs oscillations, s'assombrissent sans faire triompher jamais une pleine obscurité, les journées ne trouvent pas leur point de chute et les adolescents ont du mal à dormir, les corps rebroussement chemin face à l'horizon du futur. Cette écriture de la résistance fait osciller la progression du récit qui va toujours d'avant en arrière, alternant les temps forts et les temps faibles. Ainsi, l'enchaînement des chapitres donne une impression de ressac, sortant, dans l'un, le personnage de son marasme, pour le replonger, aussitôt, dans des doutes plus grands. Il n'est pas rare de trouver, dans *Agostino*, par exemple une ouverture du chapitre qui voit l'adolescent plein d'un entrain que la phrase de conclusion du même chapitre vient briser, et ainsi de suite, maintenant chaque fois le personnage dans une impossible résolution des troubles qui sont les siens, et face à l'impossible sortie du moment adolescent. Ces conclusions de chapitre, d'ailleurs, pour certaines, se ressemblent, dans le roman de Moravia, et produisent une impression d'écho par le constat amer qu'elles dressent chaque fois. Fin du chapitre 2 : « *Ai quali [le jeune homme de la barque et la mère d'Agostino], invece, bastava che lui venisse ; poi dei suoi sentimenti, come poté ben presto capire, non si curavano più che tanto. Così, nonostante ogni suo sforzo, le gite continuavano* » ; « À ces deux-là, Agostino ne put que le constater bien vite, sa présence suffisait ; de ses sentiments, ils ne se souciaient autant dire pas du tout. Par conséquent, Agostino eut beau s'ingénier, ces promenades continuèrent⁸⁵⁵ ». Fin du chapitre 3 : « *Si rendeva oscuramente conto di essere entrato, con quella funesta giornata, in un età di difficoltà e di miserie, ma non riusciva ad immaginare ne sarebbe uscito* » ; « Il se rendait compte qu'en cette journée funeste, il était entré dans une ère de difficultés et de misères mais il n'arrivait pas à imaginer comment il pourrait en sortir⁸⁵⁶ ». Fin du chapitre 4 : « *Così si trovava ad avere perduto la primitiva condizione senza per questo essere riuscito ad acquistarne un'altra* » ; « Il se trouvait donc avoir perdu sa condition première sans être pour autant parvenu à en acquérir une autre⁸⁵⁷ ». La fin du chapitre 5 est aussi la fin du roman, et elle ne dérogera pas à ce principe d'écho. Voici les derniers mots du texte, Agostino s'adresse à sa mère :

⁸⁵⁵ *Agostino*, p. 11 ; *Agostino*, p. 49.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 51 ; *Ibid.*, p. 115.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 129 ; *Ibid.*, 60.

“Tu mi tratti sempre come un bambino”, disse ad un tratto Agostino, non sapeva neppure lui perché.

La madre rise e gli accarezzò una guancia. «Ebbene, d’ora in poi ti tratterò come un uomo...va bene così ? e ora dormi...è molto tardi.” Ella si chinò e lo baciò. Spense il lume, Agostino la sentì coricarsi nel letto.

Come un uomo, non poté fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo ; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse⁸⁵⁸.

— Tu me traites toujours comme un enfant, dit-il subitement sans savoir lui-même pourquoi.

Sa mère se mit à rire et lui caressa la joue.

— Eh bien, à partir de maintenant, je te traiterai comme un homme... Ça ira comme ça ? et à présent dors... il est très tard.

Elle se pencha et l’embrassa. Elle éteignit la lampe. Agostino l’entendit qui se mettait au lit.

Comme un homme... ne put-il s’empêcher de penser avant de s’endormir. Seulement, voilà, il n’était pas encore un homme et il lui faudrait vivre et souffrir bien longtemps avant d’en être un⁸⁵⁹.

On voit comment cette phrase de conclusion projette au-delà du livre une continuité du moment adolescent, et combien est lointaine l’image de l’homme adulte. Elle l’est d’autant plus que la mère, tout en la promettant, semble aussitôt se dédire par ses attitudes et tous ses gestes, très maternant. On notera également que cette dernière phrase fait directement écho aux premiers mots du texte, en les inversant. Dans l’incipit, pour présenter son personnage, Moravia écrit : « [Agostino] *remava con un piacere profondo su quel mare calmo e diafano del primo mattino e la madre, seduta di fronte a lui, gli discorreva pianamente, lieta e serena come il mare e il cielo, proprio come se lui fosse stato un uomo e non un ragazzo di tredici anni* » ; « [Agostino] ramait à présent avec un plaisir sans mélange sur la mer calme et transparente du matin frais éclos et sa mère, assise en face de lui, lui parlait doucement, tout à fait comme s’il avait été un homme au lieu d’être un garçon de treize ans⁸⁶⁰ ». Au début du roman, la mère d’Agostino, sans qu’il n’ait rien demandé, le considère en cet instant comme un homme bien qu’il ne soit qu’un garçon de treize ans et, à la fin du roman, elle le traite comme un enfant alors qu’il demande, désespéré de stagner dans cette période de transition, à être traité comme un homme. Pour entretenir le suspens du moment adolescent, le récit recourt donc à une régression. L’image finale montre Agostino très éloigné d’une sortie du moment adolescent, plus éloigné encore qu’au début. Ce constat nous rappelle celui que l’on faisait déjà plus haut sur le principe de circularité qui semble unir entre eux, selon un éternel

⁸⁵⁸ *Agostino*, p. 78.

⁸⁵⁹ *Agostino*, p. 158.

⁸⁶⁰ *Agostino*, p. 3 ; *Agostino*, p. 35.

recommencement et un impossible progrès, les personnages adolescents dans l'œuvre de Moravia.

Dans *La disubbidienza*, Luca est plus grand qu'Agostino, il a quinze ans, mais il est toujours aussi empêtré dans les troubles du moment adolescent, et, après qu'Agostino a fait face aux doutes, Luca entreprend, lui, la révolte. Si les deux œuvres se comprennent à la suite l'une de l'autre, c'est moins pour montrer une progression que pour décomposer le moment adolescent en plusieurs étapes et faire voir ainsi ce qu'il a de substantiel, combien il est propre à entretenir sur la longueur la narration d'un même morceau de temps. Luca a-t-il progressé à la fin de l'œuvre ? Oui, par certains aspects. Il a guéri, d'abord, et il a renoncé à la mort surtout. Dans les bras de l'infirmière, en connaissant la chair pour la première fois, il accepte d'abandonner sa lutte et se tourne à nouveau vers la vie, vers la lumière. Cette acceptation, si elle constitue un progrès par rapport au début de la maladie de Luca, constitue aussi et surtout, par de nombreux aspects, une régression :

Il treno correva ed egli sentiva questa corsa come un contrasto delizioso con la propria inerzia. Che altro era il treno di fronte a lui se non ciò che aveva una direzione uno scopo, una volontà, come già la passione dell'infermiera e la sollecitudine dei genitori ? Tutto ad un tratto pensò che sarebbe stato bello continuare così tutta la vita. Al treno, all'infermiera, ai genitori, sarebbero succedute forze più vaste se non più misteriose; e lui si sarebbe affidato ad esse con uguale fiducia ed eguale delizia. [...]. Sì, egli era entrato ormai in una larga, vorticoso e possente corrente in cui non era che una festuca che non poteva lasciarsi trascinare, sperando appena di galleggiare fino alla fine. Evi si abbandonata giorni addietro alle braccia dell'infermiera. [...]. Sì, concluse, la vita doveva proprio essere questo; non il cielo, la terra, il mare, gli uomini e le loro sistemazioni, bensì una caverna buia e stillante di carne materna e amorosa in cui egli entrava fiducioso, sicuro che vi sarebbe stato protetto come era stato protetto da sua madre finché elle l'aveva portato in seno. La vita era essere sprofondati in questa carne e sentirne l'oscurità, il risucchio e lo spasimo come cose benefiche e vitali⁸⁶¹.

Le train roulait à toute vitesse et, pour Luca, cette vitesse était comme un contraste délicieux avec sa propre inertie. Qu'était donc le train par rapport à lui, sinon quelque chose qui avait une direction, un but, une volonté, comme naguère la passion de l'infirmière et la sollicitude de ses parents ? Tout d'un coup, il se dit qu'il serait beau de continuer ainsi, toute la vie. Au train, à l'infirmière, aux parents, succèderaient des forces plus vastes sinon plus mystérieuses, et il s'abandonnerait à ces forces avec la même confiance et le même délice. [...]. Oui, il était entré maintenant dans un large, un vertigineux courant où il n'était qu'un fétu qui ne pouvait pas ne pas se laisser entraîner, espérant tout juste surnager jusqu'à la fin. Et il s'y abandonnait avec confiance, les yeux clos, comme il s'était abandonnée plusieurs jours auparavant à l'étreinte de l'infirmière. [...]. Oui, conclut-il, la vie, ce devait vraiment être cela : non pas le ciel, la terre, la mer, les hommes et leurs installations, mais une obscure et moite caverne de chair maternelle et amoureuse où il pénétrait confiant, sûr d'y être protégé comme il avait été protégé par sa mère tant que celle-ci l'avait porté en son sein. La vie, c'était s'abîmer dans cette chair et en sentir l'obscurité, le ressac et le spasme comme des choses bénéfiques et vitales⁸⁶².

⁸⁶¹ *La disubbidienza*, pp. 181-182.

⁸⁶² *La désobéissance*, pp. 177-179.

Comme dans *Agostino*, on retrouve ici un effet d'écho direct entre le début et la fin de l'œuvre — le passage que l'on vient de citer se trouve juste avant l'*excipit* —, puisque Luca est de retour dans un train qui, cette fois-ci, au lieu de le mener vers les études, la rentrée scolaire, son avenir, le mène vers le sanatorium dans lequel il passera probablement de longs mois de convalescence. Luca est donc passé d'un temps où les vacances finissaient et où il devait réintégrer le lycée à un temps où il a prématurément quitté l'école pour se diriger vers une période de fausses vacances et de repos. D'autre part, une image puissante parcourt le passage que l'on a cité, à savoir celle de la régression *ad uterum*, à l'état de « fétu » dépourvu de volonté, se laissant porter par le courant, et laissant les autres décider de tout pour lui. Au moment où il fait face à la vie, Luca, plutôt que de s'y élancer, éprouve le besoin de réintégrer le ventre maternel. S'il a retrouvé une confiance en ses parents et en ceux qui l'entourent, il s'agit de la confiance aveugle qui caractérise les enfants, en fait même, ici, les nouveau-nés — pourtant, l'une des grandes conquêtes de Luca, pendant sa révolte, était d'avoir découvert le véritable visage de ses parents, et de s'être débarrassé d'une confiance naïve⁸⁶³ —, et il a gagné, avec sa renaissance dans les bras de l'infirmière, une complète indifférence à son sort, à son destin. Luca, dans le train, entrevoit un futur dans lequel il n'aurait à décider de rien et auquel il serait entièrement extérieur : « *Si vide soldato lacero, ferito, affamato di un esercito di cui ignorava i comandi e la guerra ; mendicante in una miseria di cui non era né responsabile né consapevole ; ricco di una ricchezza di cui non aveva guadagnato un soldo ; esaltato in un potere che non aveva ambito ; prete in una chiesa di cui non conosceva i riti ; morto infine, ultima delizia, per una catastrofe che non aveva né preveduto né voluto evitare* » ; « Il se vit soldat en loques, blessé, affamé, soldat d'une armée dont il ignorait les chefs et la guerre ; mendiant, en proie à une misère dont il n'était ni responsable ni conscient ; riche d'une fortune dont il n'avait pas gagné le premier sou ; exalté au faîte d'un pouvoir

⁸⁶³ « *Come il sole che non si può guardare in faccia e che è tutta luce e nient'altro che luce e di cui non si potrebbero definire i contorni, allo stesso modo c'era stato un tempo in cui egli aveva ignorato che volto avessero i genitori. Li guardava ma non li distingueva, non scorgendo che la luce quella bontà accecante e benefica. Ma oggi, come se al mattino luminoso fosse succeduta una squallida sera e quei due soli si fossero tramutati in due lune spente e fredde, egli ne vedeva le facce e dentro le facce i tratti più fini e più scuoranti. Li vedeva bene e chiaramente, insomma, in una spietata luce di normalità, come vedeva le facce dei compagni o quelle dei professori* », *La disubbidienza*, p. 97 ; « De même que l'on ne peut regarder en face le soleil, lequel est tout entier lumière et rien d'autre que lumière et dont on ne pourrait définir les contours, de même il y avait eu une époque où Luca avait ignoré quel visage avaient ses parents. Il les regardait mais ne les distinguait pas, ne voyant que la lumière de cette bonté aveuglante et bienfaisante. Mais aujourd'hui, comme si un lugubre soir eût succédé au lumineux matin et que ces deux soleils se fussent métamorphosés en deux lunes éteintes et froides, il voyait leurs visages et leurs traits les plus infimes et les plus décourageants. En somme, il les voyait très nettement, à l'impitoyable lumière de la raison, comme il voyait les visages de ses camarades ou ceux de ses professeurs », *La désobéissance*, p. 42.

qu'il n'avait pas brigué ; prêtre d'une Église dont il ne connaissait pas les rites ; mort, enfin, ultime délice, à la suite d'une catastrophe qu'il n'avait ni prévue ni voulu éviter⁸⁶⁴ ». Comme est surprenante et poignante, à cet endroit du texte, une telle vision du futur. Bien que soit très éloigné encore pour Luca, quand le roman s'achève, le temps où il sera soldat, et homme adulte ayant réintégré le cours de la vie, le futur fait, par anticipation, l'objet d'un anéantissement dans le nihilisme et on croit voir, en germe dans cet adolescent indifférent à tout, Michele, le frère de Carla, héros de *Gli Indifferenti*, incapable de s'intéresser à quoi que ce soit autour de lui, incapable de secouer son indifférence, même devant les pires horreurs — comme Clay, d'ailleurs —. La mise en abyme est donc vertigineuse qui, au moment où se ferme *La disubbidienza*, fait état d'une régression non seulement par rapport à la situation initiale du roman, mais encore d'une régression par rapport à *Agostino* — de l'enfant qui attend avec envie de voir advenir un futur encore lointain au fœtu qui, depuis l'intérieur du ventre maternel, se projette dans un futur déjà démantelé et insignifiant — et d'une coïncidence, *via* l'indifférence, entre Luca et Michele, héros du premier roman de Moravia.

Dans *Le Blé en herbe* comme dans *Agostino*, on voit revenir, dans les dernières lignes du roman, la figure de l'enfant. Colette offre elle aussi une fin très mitigée, au goût aussi amer, pour Phil, que pour Agostino allongé dans l'obscurité, se lamentant. La dernière action importante du roman est l'acte sexuel entre les deux adolescents, ou plutôt, ses conséquences. En soi, l'acte est évoqué à la fois, du côté de Vinca, comme une violence et, du côté de Phil, comme un chant de désespoir : « Oh ! soyons vite perdus, puisqu'il le faut [...]. Il trouva alors la force de la nommer "Vinca chérie" avec un accent humble qui la suppliait en même temps de favoriser et d'oublier ce qu'il essayait d'obtenir d'elle. Elle comprit, et ne manifesta plus qu'un mutisme exaspéré, peut-être excédé, une hâte où elle se meurtrit elle-même. Il entendit la courte plainte révoltée, perçut la ruade involontaire, mais le corps qu'il offensait ne se déroba pas, et refusa toute clémence⁸⁶⁵ ». Le roman se termine avec le récit des lendemains de cette nuit. On peut d'abord constater que Phil, à qui il est donné la parole dans les dernières lignes, fait lui-même le constat d'une fin décevante. En regardant Vinca, qui ne semble, par son attitude guillerette ce matin-là, absolument pas transformée par l'expérience — pour elle, la première — qu'elle vient de vivre quand lui, lorsqu'il a découvert pour la première fois la sexualité dans les bras de Mme Dalleray, s'en est trouvé chancelant pendant

⁸⁶⁴ *La disubbidienza*, p. 181 ; La désobéissance, pp. 177-178.

⁸⁶⁵ *Le Blé en herbe*, pp. 182-183.

plusieurs jours d'affilé, il se désespère : « Ni héros, ni bourreau... Un peu de douleur, un peu de plaisir... Je ne lui aurai donné que cela...que cela...⁸⁶⁶ ». En ne considérant l'acte que dans sa dimension concrète, physique (« douleur », « plaisir »), Phil s'afflige de ne pouvoir y trouver, en regardant Vinca, aucune dimension symbolique. Il déplore une métamorphose, qu'il aurait voulu voir éclore en l'adolescente, qu'il aurait voulu voir traduite sur son corps, sur son visage, dans son attitude. Or, précisément, Vinca semble intacte, pas plus femme qu'avant, et le texte se refuse à quitter à son propos l'ambiguïté qui a été entretenu tout au long du récit, même après ce que cette première expérience sexuelle aurait pu — aurait du ?— avoir de décisif dans la métamorphose de l'adolescente en femme. Ainsi, s'il est dit que « Vinca, penchée, écrasait sa gorge sur le balcon de bois et se tendait vers la chambre de Philippe⁸⁶⁷ », une autre phrase, juste un peu plus loin, vient immédiatement faire opposition à celle-ci puisque Vinca y est désignée comme une « enfant » : « De la fenêtre vide venait un frelon faible et heureux, qui ne la toucha pas. [Phil] ne songea pas que dans quelques semaines l'enfant qui chantait pouvait pleurer, effarée, condamnée, à la même fenêtre ». Vinca semble sortir indemne de cette première expérience, ayant même rebroussé chemin comme en témoigne l'emploi du terme « enfant », inattendu à cet endroit. Par ailleurs, si Colette semble suggérer que les changements attendus par Phil pourraient arriver, elle renvoie cette potentialité à un futur invisibilisé.

Revenons, comme on l'avait annoncé plus haut, aux deux adolescentes que l'on a confrontées à Vinca, celles de Carson McCullers. À la fin de *The Heart* et *The Member*, on l'a dit, certains éléments semblent aller dans le sens d'un assagissement — en partie contraint par les évènements — des adolescentes. Il y a eu d'abord plusieurs morts décisives, qui les ont profondément affectées. Ainsi, John Henry est mort dans d'atroces souffrances d'une méningite foudroyante. Il vient, comme un petit fantôme, hanter Frankie. John Singer s'est suicidé, et Mick ne peut se résoudre à cette mort. Elle est d'autant plus traumatisée que c'est elle qui a trouvé le muet dans sa chambre, une balle dans la tête. Ensuite, il y a eu des changements : Mick, à cause de la situation précaire de sa famille, est obligée de travailler dans un magasin pendant les vacances. On comprend que cette situation, si elle doit initialement n'être que temporaire, va être en fait être amenée à se prolonger. L'adolescente, brutalement, se retrouve projetée malgré elle, dans un monde d'adultes, obligée de porter,

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 187.

pour travailler au magasin, une tenue de femme — une jupe, des bas, des chaussures convenables — qui s’ajuste d’ailleurs toujours aussi mal à son corps. Frankie est sur le point de déménager, la maison a été vidée, et elle doit se séparer de Bérénice. Elle a mis derrière elle sa lubie du mariage, qui s’est de toute façon avérée un échec, et a trouvé une nouvelle amie, Marie Littlejohn, qui lui déconseille d’aller observer les Phénomènes dans leur Antre — parce que c’est « morbide⁸⁶⁸ » —, et l’attire plutôt sur le terrain de l’art, en lui parlant de Michel-Ange. La lecture de la fin de *The Member* par Louise Westling semble se ranger au constat d’un assagissement de Frankie, qui a d’ailleurs accepté son vrai prénom, « Frances ». Elle écrit : « Frankie se rend avec allégresse à la foire, en compagnie de Mary Littlejohn, évitant cette fois-ci le baraquement des monstres qui les avait tant fasciné, elle et John Henry, l’année précédente. Elle ne craint plus son association aux monstres, car elle est assurée dans sa nouvelle identité féminine⁸⁶⁹ ». Sarah Gleeson-White est en désaccord sur ce point et note de son côté que l’évitement des monstres par Frankie pourrait au contraire signifier la fragilité de sa « normalité ». Qu’elle ait besoin de les éviter — au lieu de pouvoir les contempler tout en étant convaincue qu’ils ne sont rien d’autre que des anormaux — tendrait en effet à suggérer qu’ils sont une menace potentielle capable de venir bouleverser à n’importe quel moment l’identité stable que Frankie a tentée, tant bien que mal, de se fabriquer⁸⁷⁰. Par ailleurs, Sarah Gleeson-White souligne que, malgré tous les éléments qui pointent vers un apparent assagissement, les adolescentes « continueront d’émerger au-delà de la fin de la narration » grâce à l’énergie créatrice qui est toujours en tension, chez elles, au moment où les romans se clôturent⁸⁷¹. Malgré l’état d’abattement dans lequel la laissent son travail éreintant et la mort de John Singer, malgré tout ce qui semble la contraindre à renoncer à ses rêves de devenir compositrice — le manque d’argent, l’impossibilité de s’acheter un piano, le manque de temps, l’impossibilité de faire des études —, les derniers mots du roman qui sont consacrés à Mick sont ceux-ci :

But maybe it would be true about the piano and turn out O.K. Maybe she would get a chance soon. Else what the hell good had it been — the way she felt about music and the plans

⁸⁶⁸ *Frankie Addams*, p. 221. En renonçant à aller voir les « *Freaks* » dans leur cage, et ne craignant plus d’y être associée, Frankie aurait donc fait ce que l’on attendait d’elle, c’est-à-dire s’être rangée à une normalité et considérer, comme tout le monde, que l’anormalité ne pouvait être trouvée que derrière des barreaux, dans des foires.

⁸⁶⁹ Louise Westling, *Sacred Groves and Ravages Gardens, The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O’Connor*, op. cit., p. 131. Nous traduisons.

⁸⁷⁰ Sarah Gleeson-White, *Stranges Bodies*, op. cit., p. 35. Nous traduisons.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 37. Nous traduisons.

she had made in the inside room ? It had to be some good if anything made sense. And it was too and it was too and it was too and it was too. It was some good.

All right !

O.K !

*Some good*⁸⁷².

Mais peut-être que ça se réaliserait, avec le piano, et que ça finirait bien. Elle aurait une chance bientôt. Sinon à quoi bon – ce qu'elle ressentait pour la musique, ses projets échafaudés dans l'espace du dedans ? Il fallait que ça serve, si tout n'était pas dénué de sens. Et oui et oui et oui. Ça servirait à quelque chose.

D'accord !

Cool !

*Ça servirait à quelque chose*⁸⁷³.

On voit bien ici comment l'insistance sur le « *maybe* », ainsi que les oscillations que fait la phrase en se répétant rechignent à mettre un point qui serait final, invitant à voir la chanson se terminer, et l'espoir se concrétiser, au-delà du livre. Par ailleurs, l'énergie et l'en-avant auxquels l'adolescente s'exhorte elle-même — et qui la caractérisent pendant tout le roman, on y revient en troisième partie —, traduits dans les points d'exclamation, nous semble aller dans le sens de l'émergence dont parle Sarah Gleeson-White. On retrouve une même énergie du côté de Frankie, plus exubérante encore. Si les rêves de suivre Jarvis et Janice autour du monde ont été brisés par l'échec du mariage, Frankie n'a pas tardé à les remplacer par d'autres « *Mary collected pictures of great masters and pasted them in an art book. They read poet like Tennyson together ; and Mary was going to be a great painter and Frances a great poet [...]. When Frances was sixteen and Mary eighteen, they were going around the world together* » ; « *Mary collectionnait des reproductions de tableaux de maîtres qu'elle collait dans un album d'art. Elles lisaient ensemble des poètes comme Tennyson ; et Mary deviendrait un jour un grand peintre, et Frances un grand poète [...]. Lorsque Frances aurait seize ans, et Mary dix-huit, elles partiraient ensemble à la découverte du monde*⁸⁷⁴ ». Dans les dernières lignes du roman, on la trouve qui tourne dans la cuisine et assomme Bérénice de son excitation. Elle attend la venue de Mary Littlejohn, qui doit venir goûter, à cinq heures, et la situation semble très familière au lecteur :

'I was at the store about school and Papa had a letter from Jarvis. He is in Luxembourg', said Frances. 'Luxembourg. Don't think that's a lovely name ?'

Berenice roused herself. 'Well, Baby— it brings to my mind soapy water. But it's a kind pretty name.'

[...]

⁸⁷² *The Heart*, p. 302.

⁸⁷³ *Le cœur*, pp. 398-399.

⁸⁷⁴ *The Member*, p. 602 ; *Frankie Addams*, p. 218.

*Frances turned back to the window. It was almost five o'clock and the geranium glow had faded from the sky. [...] 'I am simply mad about—' But the sentence was left unfinished for the hush was shattered when, with instant shock of happiness, she heard the ringing of the bell*⁸⁷⁵.

— J'ai été voir papa à sa boutique en sortant de l'école. Il avait reçu une lettre de Jarvis. Il est au Luxembourg.

Elle répéta :

— Luxembourg. Tu ne trouves pas que c'est un nom merveilleux ?

Bérénice sortit de sa somnolence.

— Ce nom-là, mon chou — ça me fait penser à de l'eau avec du savon. Mais c'est un nom assez joli.

[...]

— On traversera sûrement le Luxembourg quand on fera le tour du monde toutes les deux. Elle retourna à la fenêtre. Il était près de cinq heures et dans le ciel le rougeoiement couleur de géranium s'était éteint. [...]

— Je suis tout à fait folle de...

Mais elle laisse sa phrase inachevée, car le silence venait de voler en éclats, et c'est avec un soudain tremblement de bonheur qu'elle entendit le timbre de la sonnette⁸⁷⁶.

Ici, rien ne semble altéré. Ni le rapport entre Bérénice et Frankie, qui est toujours un rapport maternant, un rapport d'adulte à enfant — « *Baby* » est l'expression qu'employait systématiquement Bérénice pour s'adresser à John Henry. Ni la patience tranquille et un peu résignée dont fait preuve l'adulte face à l'exubérance de projets qu'elle ne tient, sans le dire, ni pour sérieux ni pour réalisables, ni pour importants en comparaison des événements récents, qui l'accablent terriblement. Ni l'impatience de Frankie qui rêve comme avant d'évasion et fait ici réapparaître Jarvis, et l'envie de le rejoindre, qui n'avaient plus été évoqués depuis le fiasco du mariage. Seuls semblent altérés, en fait, les peurs et les doutes qui entravaient Frankie. À la place une énergie plus vive a trouvé sa place, celle dont parlait Sarah Gleeson-White, et indique, comme la phrase laissée inachevée en témoigne, que l'émergence de l'adolescente est à poursuivre au-delà du livre, par la conduction de l'énergie à travers le « *shock* » de l'« *instant* » — et ce point-là fait l'objet d'un long développement dans notre troisième partie à venir. C'est d'ailleurs également par une focalisation sur l'énergie de l'instant et sur l'espoir d'en répliquer l'impact au-delà de la clôture du livre que repose la fin de *Jack Frusciante*. Alex « *fila* » « *speede* » et, encore, « *fila così come il vento* » ; « file comme le vent⁸⁷⁷ » sur son vélo, se repassant en tête, pour lutter contre l'accablement que constitue sa séparation avec Aïdi, qui part pour les États-Unis, tous les minuscules instants de bonheur vécus auprès d'elle pendant l'année écoulée « *E ci sono*

⁸⁷⁵ *The Member*, p. 605.

⁸⁷⁶ *Frankie Addams*, pp. 222-223.

⁸⁷⁷ *Jack Frusciante*, p. 153 ; *Jack Frusciante*, p. 191.

*anche tutti i pomeriggi passati sull'erba del giardino di una certa ragazza, una mezza pirata, ad ascoltare musica e parlare e » ; « Et il y a aussi dans sa tête tous les après-midi passés sur l'herbe du jardin avec une certaine fille, une sorte de pirate, à écouter de la musique et tchatcher et⁸⁷⁸ ». Au lieu de la régression, — « *Ehi, se ne va senza voltarsi, diavolo d'un uomo* » ; « Hé, il se tire sans se retourner, ce diable d'homme⁸⁷⁹ ! » —, c'est par une foi et la continuité des instants minuscules qui, en raison de leur puissance, sont amenés à durer, et à se répéter — « *Avevano deciso che un giorno sarebbero andati a Parigi insieme, i nostri due pirati — occhiali da sole e facce allegre da gita sulla banchina della Gare de Lyon. Io me li vedo. Potrebbero anche farlo, un giorno* » ; « Ils avaient décidé qu'un jour ils iraient à Paris ensemble, nos deux pirates — lunettes de soleil et visages gais d'excursion sur le banc de la Gare de Lyon. Je les vois comme si j'y étais. Ils étaient capables de le faire, un jour⁸⁸⁰ » —, que le moment adolescent, confié à ce suspens — l'attente anxieuse de la séparation a été remplacée par l'attente fébrile des retrouvailles, c'est le même procédé que dans *The Member*, l'attente anxieuse du mariage a été remplacé par l'attente fébrile de l'arrivée de Mary et de la concrétisation des projets qu'elles ont ébauché ensemble — est projeté dans un au-delà de lui-même. Affluant en foule dans l'esprit d'Alex, ces instants maillés les uns aux autres viennent chasser, en y faisant suite, une autre pensée tentée de prendre forme, qui, plus mature et plus ferme, aurait eu — conditionnel — pour conséquence un achèvement. Cette pensée est d'ailleurs liée à l'idée d'un âge d'homme (« *vita dell'Uomo* »), qui rappelle le premier titre de la traduction en français du roman de Salinger : « *Magari sta giusto pensando che determinate cose, nella vita dell'Uomo, possono succedere una volta sola. Sì, insomma, potrebbe farlo* » ; « Peut-être se dit-il seulement que dans la vie de l'Homme, certaines choses ne peuvent se produire qu'une fois. Ouais, bref, c'est possible⁸⁸¹ ».*

⁸⁷⁸ *Jack Frusciante*, p. 153 ; *Jack Frusciante*, p. 190.

⁸⁷⁹ *Jack Frusciante*, p. 152 ; *Jack Frusciante*, p. 189.

⁸⁸⁰ *Jack Frusciante*, p. 152 ; *Jack Frusciante*, pp. 189-190.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 153 ; *Ibid.*, p. 190.

TROISIÈME PARTIE

L'INSTANT

Face à un moment adolescent qui se présente comme un bric-à-brac de fragments dispersés, morceaux d'enfance, bribes de monde disposées sur une toile en réseau, valeurs éclatées sur les lieux des références perdues, facettes pulsionnelles sans amarres et rêves utopiques, ce n'est qu'au gré d'un engagement hardi à circuler entre ces fragments que peut se rétablir une possibilité de s'y maintenir entier dans les intervalles⁸⁸².

'Anyway I like it now,' I said. 'I mean right now. Sitting here with you and just chewing the fat and horsing —'

'That isn't anything really !'

'It is something really ! Certainly it is ! Why the hell isn't it ? People never think anything is anything really. I'm getting goddam sick of it⁸⁸³.'

Et puis j'aime maintenant. Je veux dire, en ce moment. Être assis près de toi et te faire la convers' et raconter des...

— C'est pas vraiment quelque chose.

— C'est absolument vraiment quelque chose. Pas le moindre doute. Pourquoi ça le serait pas, bordel ? Les gens veulent jamais admettre que quelque chose est vraiment quelque chose. Ça commence à me faire chier⁸⁸⁴.

Dans *Le Blé en herbe*, Phil tente, au début du chapitre XVI, de se concentrer sur son « avenir », et le terme, on l'a déjà dit, est répété sept fois au cours de la seule page 138. Cet effort pour dépasser le moment de l'adolescence et le prolonger au-delà de lui-même, dans un après, est cassé net par une polarisation de l'attention du héros sur de minuscules détails, en particulier la mention des menus « plaisirs » qui l'attendent le soir même — « La zone colorée de ses espoirs ne dépassait pas la fin de la journée, l'heure du dîner, de jouer aux échecs avec Vinca ou Lisette⁸⁸⁵... » — notamment celui d'aller retrouver Mme Dalleray. La fragmentation de la ligne temporelle envisagée dans sa continuité par la dilatation des instants est un procédé d'écriture caractéristique dans nos œuvres, que l'on analysera dans cette partie, et qui permettra d'envisager le moment adolescent non dans sa cohérence d'ensemble, comme un tout qui se tient ferme — analyse qu'ont menée les deux premières parties — mais au contraire dans son éclatement entre plusieurs polarités, entre les différentes ponctualités, les instants, qui émaillent ensemble le moment. La mise au jour de ce procédé d'écriture permettra de penser le moment adolescent comme éprouvé de l'intensité du réel, expérience de subjectivité, de subjectivation même, et, partant, de dire ce que l'instant, unité de temps fulgurante, a de foncièrement saisissable. Les textes traquent l'éphémère et l'adolescent, mieux que d'autres, est celui qui les attrape, et les collectionne.

⁸⁸² Antoine Masson, « Appui sur la poésie à l'épreuve du moment adolescent », *art. cit.*, p. 66.

⁸⁸³ *The Catcher*, p. 185. Les emphases sur le terme « real » sont celles de Salinger.

⁸⁸⁴ *L'attrape-cœurs*, p. 207.

⁸⁸⁵ *Le Blé en herbe*, p. 137.

On verra que les textes s'inscrivent dans une réflexion plus générale sur les mutations des régimes temporels qui se jouent au XX^e siècle, siècle de l'accélération des rythmes humains, siècle qui pense les notions d'événementiel, d'immédiateté et d'instantanéité — spécifiquement en lien avec l'âge adolescent abreuvé de culture médiatique, notamment télévisuelle. Le livre, dit Filippo La Porta à propos de *Jack Frusciante*, est « une petite encyclopédie inépuisable des goûts et des tics de la nouvelle génération (en particulier la musique, le cinéma, la télé, la littérature)⁸⁸⁶ ». La jouissance pure de l'instant convient particulièrement à penser l'âge adolescent, déterminé, tout au long de sa construction culturelle, par le vitalisme, une recherche du plaisir et des sensations d'intensité liée à l'indifférence au futur. Jon Savage montre par exemple comment la pratique de la danse et l'oubli de soi dans des rythmes frénétiques, syncopés, sont *ethos* et *tempo* propre à la jeunesse en train d'émerger comme classe d'âge dans la première moitié du XX^e siècle. La liesse, communicative, qui s'empare des individus, assemble cette jeunesse en un même corps⁸⁸⁷.

L'écriture des instants permet également d'inscrire les récits du moment adolescent dans une réflexion sur les poétiques de renouvellement des techniques narratives au XX^e

⁸⁸⁶ Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Turin, Bollati Boringhieri, p. 72. Nous traduisons.

⁸⁸⁷ Du succès inattendu de *The Original Dixieland Jazz Band* en 1919, au tout Paris dansant du *Bœuf sur le toit* et du *Bal Nègre* en 1920, en passant par les « jitterbugs » endiablés dans les années 1930-1939 où triomphe le *swing* et par les « zazous » qui dansent sous l'Occupation, jusqu'à l'hystérie délirante pendant les concerts de Frank Sinatra en 1944, c'est par l'image d'une énergie contagieuse et spasmodique qui s'empare des corps et traverse les frontières que Jon Savage pose, pierre à pierre, les jalons de la culture et de l'identité adolescentes telles qu'elles se constituent, au XX^e siècle, entre l'Europe et les États-Unis. La danse, l'un des tropes par lequel s'affirme métaphoriquement la vigueur d'une classe d'âge qui ne demande qu'à éclore, trace fièrement son chemin dans la trame de l'ouvrage. Quelques précisions :

- Sur les « jitterbugs » : comme l'explique Jon Savage, ce terme est popularisé par la jeunesse dans la décennie 1930-1939 pour désigner les mouvements impulsifs et nerveux des corps qui dansent le « *swing* » et dont il semble s'échapper « une énergie brute et spasmodique », *Teenage, op. cit.*, p. 322. En français, la traduction la plus fidèle serait « la gigue », mais la plupart du temps le terme ne se traduit pas. Par rapport aux rythmes populaires du début des années 1930, dominés par les voix de *crooners* comme Rudy Vallee, le *swing* représente une nette accélération du tempo. En 1937, la frénésie qui s'empare du public adolescent pendant les concerts de l'orchestre de Benny Goodman marque les débuts de la propagation épidémique des rythmes endiablés du *swing* à la radio et peu à peu, à partir des États-Unis, dans tout l'Occident. Voir notamment le chapitre « *Jitterbugs and Ickies* », pp. 316-332.

- Sur le *swing* et les « zazous » : Dans les années 1940 en France, c'est par un engouement extatique pour le *swing* et une attitude de plus en plus incontrôlable pendant les concerts de *jazz* qu'une partie de la jeunesse conteste l'Occupation. Le terme « zazou », forgé à partir d'une chanson très populaire de Johnny Hesse, *Je suis swing* (elle-même inspirée du morceau de jazz *Zah Zuh Zaz*, enregistré en 1933 par le chanteur noir américain Cab Calloway) est alors utilisé pour désigner cette jeunesse contestataire, qui s'habillait à la mode anglaise ou américaine. Voir « *German Swing Kids and French Zazous* », pp. 383-384.

- Sur les concerts de Sinatra : « *The Columbus Day riot* » [« Émeute du Columbus Day »] renvoie au 12 octobre 1944, jour qui inaugure la troisième saison de concerts de Frank Sinatra au *Paramount Theater* de New-York. 30.000 *fans*, principalement des jeunes filles, prennent d'assaut *Times Square* dans l'espoir de l'apercevoir. Jon Savage y voit un phénomène d'hystérie sans précédent, symptomatique d'un *habitus* d'une nouvelle génération. Voir le chapitre « *The arrival of the teenager* », p. 442.

siècle, dont la critique a, à plusieurs reprises, signalé qu'elles étaient caractérisées par une diffraction de linéarité, par des phénomènes d'arrêt et de reprise et par des jeux sur la durée :

L'instant romanesque fonde bien des poétiques du roman. S'inscrivant d'abord en contrepoint de la durée, il semble envahir l'espace littéraire, multiplier les discontinuités, les béances, les moments d'extase, fussent-ils ironiques. L'instant ne saurait, par définition, se maintenir seul : il bascule soit dans le continuum temporel qui le reprend, soit dans d'hypothétiques révélations de l'éternité. Mais cette précarité fait peut-être justement tout son charme romanesque, quand le présent fugitif nous apparaît, grâce à la littérature, dans l'intermittence suspendue de ce qui va disparaître⁸⁸⁸.

C'est exactement cette « précarité » du présent fugitif qui apparaîtra à Frankie dans un instant de fulgurance, et qu'elle cherchera à dire.

L'exploration de l'instant sera menée en deux temps. Le chapitre 5 « Épreuves de l'instant », répond au chapitre précédent et au constat de l'impossible saisie de la corporéité adolescente par le biais de la durée. Temporalité inverse du suspens duratif, l'instant, éprouvé par l'adolescent comme un choc contre le réel, agit au contraire comme révélateur et assembleur d'une corporéité momentanément solidifiée, et saisissable. C'est alors une énergie de l'adolescent qui apparaît, galvanisé par l'instantanéité quand le suspens le rendait souvent apathique et indécis. Après l'éprouvé de l'instant, perspective physique qui concerne principalement le corps, le chapitre 6, dernier de la thèse, envisagera les manières dont les textes cherchent à traduire, par une poétique de la voix adolescente entre sidération et jaillissement et par des choix d'écriture singuliers — la saisie de l'instantanéité contraint le style, le rythme ; engendre des béances, puis des reprises. On verra que le désir d'enclorre la fulgurance est corrélé à un autre désir, celui de la stase, autrement dit à la volonté illogique et impossible de figer l'instant. L'adolescent court après ce fantôme.

⁸⁸⁸ Dominique Rabaté, « Présentation » in *L'instant romanesque, Modernités*, Dominique Rabaté (dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, n°11, 1998, pp. 109-137. [En ligne] <https://books.openedition.org/pub/5078?lang=fr>, consulté le 06 Février 2018.

Chapitre 5 — Épreuves de l’instant

L’instant présent, pour Gaston Bachelard, est le seul moment du temps où le réel s’éprouve, et où l’être, au contact de ce réel, comme par un effet de frottement, prend la mesure de lui-même⁸⁸⁹. L’instant est une *saillance*, un accident, c’est le biais par lequel le temps, envisagé comme phénomène — en fait comme une accumulation de plusieurs phénomènes, comme un maillage d’instantanés alignés les uns à la suite des autres — dévoile une trame, devient concevable, appréhendable et assignable, presque, au domaine du sensible. « Pourquoi alors ne pas accepter comme métaphysiquement plus prudent, d’égaliser le temps à l’accident, ce qui revient à égaliser le temps à son phénomène ? Le temps ne se remarque que par les instants [...] »⁸⁹⁰. Le temps conçu comme pluralité d’instantanés s’oppose à l’homogénéité de la durée, et la pensée de Bachelard répond sur ce point à celle d’Henri Bergson. Le triomphe du bergsonisme, dans les premières années du XX^e siècle — notamment après la conférence sur « l’intuition philosophique » qu’il donna au Congrès de Philosophie de Bologne en 1911⁸⁹¹ — a souvent été pensé en lien avec l’émergence, à la même époque, d’une valorisation de la jeunesse⁸⁹². Ce rapport s’établit autour de l’élan vital

⁸⁸⁹ « Ce qui est réel, comment échapperait-il à la marque de l’instant présent ; mais réciproquement comment l’instant présent manquerait-il à s’empreindre sur le réel ? Si mon être ne prend conscience de soi que dans l’instant présent, comment ne pas voir que l’instant présent est le seul domaine où la réalité s’éprouve ? » in Gaston Bachelard, *L’intuition de l’instant*, Paris, Éditions Gonthier, « Médiations », 1932, pp. 13-14. Ce constat, qui intervient dans les premières lignes de l’ouvrage et qui tient lieu de prémices à l’analyse proprement bachelardienne, est en fait celui de Gaston Roupnel, historien, philosophe, écrivain régionaliste et ami de Bachelard. *L’intuition de l’instant*, — sous-titré, à l’origine, « étude de la ‘Siloë’ de Gaston Roupnel » —, s’entame comme un très long commentaire de *Siloë* (parue d’abord chez Grasset en 1927, ce traité philosophique dédié par Roupnel à sa sœur aînée morte à 22 ans sera réédité en 1945 sous le titre de *La Nouvelle Siloë*. Entre temps, le fils de Gaston Roupnel se suicide le jour de ses 29 ans, en 1937, et l’ouvrage est largement modifié. Rapport de fait intéressant pour notre corpus : en juillet 1942, Gaston Roupnel est membre du jury national du prix « Sully-Oliviers de Serres » — trois prix, dont un, littéraire, récompense l’auteur d’un ouvrage en lien avec l’agriculture — aux côtés de Colette, Henri Pourrat, Georges-Henri Rivière, Charles Silvestre, Jean Yole.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁹¹ C’est ce que note Élisabeth Ravoux-Rallo dans *Images de l’adolescence, op. cit.*, p. 31.

⁸⁹² C’est le cas dans l’ouvrage d’Élisabeth Ravoux-Rallo, qui institue le bergsonisme comme élément de « la constellation de l’adolescence » — y figurait aussi, on l’a déjà dit, la pensée de l’inachevé. La philosophie de Bergson, qui réfléchit aux mécanismes du devenir, fait écho à ce que tant de romans de formation, parus dans les premières années du XX^e siècle, questionnent de leur côté. On trouve aussi la mention du bergsonisme chez Jon Savage, comme preuve que se diffuse, des États-Unis à l’Europe, la pensée du vitalisme. Cette convergence intellectuelle est propre à faire triompher, en ces années et celles qui suivent, la jeunesse et « l’élan vital » sont de ces éléments qui constituent la « préhistoire » (référence au sous-titre de

et du devenir conçu comme un flot d'énergie ininterrompu, inarrêtable et en marche vers l'avenir, qui sont au fondement de la philosophie de Bergson. Chacune de ces notions, en dépoussiérant la pensée positiviste du XIX^e siècle, fait écho à la vitalité de la jeunesse et à la foi en l'avenir, en les jeunes générations, qui est celle des débuts du XX^e siècle; la pensée de Bergson, au-delà du cercle des pairs philosophes, « forme une génération d'écrivains et de penseurs⁸⁹³ » et touche le grand public. Parce qu'elle valorise l'instant plutôt que la durée et le présent plutôt que le devenir, sans retrancher rien, bien au contraire, à l'élan vital et à l'énergie, la pensée de Bachelard nous paraît plus propre à qualifier un rapport au temps et une manière d'être au monde typiquement adolescents, que celle de Bergson⁸⁹⁴. Le vitalisme, l'énergie, l'agir brut, voire la violence de l'adolescence, sont au service d'une révélation de l'intensité du temps, qui s'éprouve ponctuellement comme autant de points d'impact entre l'être et le réel. Dans ces frottements, qui prennent la plupart du temps l'aspect d'un choc — c'est-à-dire d'une confrontation brutale, physique comme un coup, entre le personnage et le monde — et dans la puissance qui s'en dégage loge l'indice de l'intensité de l'instant. L'instant est aussi sensualité, et résonne dans le corps qui en frissonne. Par « la vibration de tous ses muscles encore tendus par l'escalade », Philippe éprouve avec délice l'intensité « d'un après-midi breton⁸⁹⁵ ». Dans la répétition de ces jaillissements, qui succèdent les uns aux autres loge par ailleurs un autre indice, celui de la nécessité de considérer le moment adolescent moins selon son homogénéité que d'après ses heurts et ses ruptures. Fait d'un étroit maillages d'instant intenses, il est décomposé en autant d'instant points qui, si on les relie, font apparaître une constellation de l'adolescence : une corporéité et une conscience. Même, si on relie entre eux les moments fulgurants, l'énergie et l'intensité des différents instants se ramifie, se nervure, et ces embranchements, en faisant circuler de point à point une sève, font émerger tout un organisme. Chaque nouvelle morsure du présent réactive la blessure première — et le corpus est marqué, dans plusieurs textes par ce thème de la blessure originelle, de la première secousse issue du choc initial, qui rayonne, qui pulse — et propage,

l'ouvrage de Jon Savage) de l'adolescence. Voir Chapitre 4 « *A sudden vision of heaven* » in *Teenage, op. cit.*, p. 55.

⁸⁹³ Elisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence, op. cit.*, p. 31.

⁸⁹⁴ On verra régulièrement, au cours de cette partie, combien certains aspects fondamentaux de la pensée bachelardienne sont des outils qui éclairent pertinemment la poétique du moment adolescent qui est celle de notre corpus.

⁸⁹⁵ *Le Blé en herbe*, p. 51.

comme une onde, l'intensité du moment. Ainsi discontinué, le moment adolescent n'est pas assimilable à une durée, mais à un présent recommencé, multiplié.

A. Instants du corps ou les chocs du réel

« Vous vous faites de l'amour une idée un peu simpliste. Ce n'est pas une suite de sensations indépendantes les unes des autres... »
Je pensai que toutes mes amours avaient été ainsi. Une émotion subite devant un visage, un geste, sous un baiser... Des instants épanouis, sans cohérence, c'était tout le souvenir que j'en avais.
« C'est autre chose, disait Anne. Il y a la tendresse constante, la douceur, le manque... Des choses que vous ne pouvez pas comprendre.⁸⁹⁶ »

Le moment adolescent ne consiste ni en un devenir ni en un passage, mais en l'épreuve physique du présent, et plus précisément de l'intensité pure de l'instant. Cette épreuve est celle de la rencontre avec le réel, dans tout ce qu'il a de concret, et de mordant. L'expérience a, dans notre corpus, tous les aspects d'un choc, c'est-à-dire d'une rencontre vive et fulgurante, la plupart du temps douloureuse entre l'adolescent et le réel. La notion de « choc » nous est soufflée d'abord par les textes eux-mêmes. Colette comme Radiguet utilisent tous deux le terme pour dire le contact, devenu brûlant, entre le corps de l'adolescent éveillé au poids de la chair et le monde alentour. Chez Moravia reviennent régulièrement les termes de « *colpo* » ou « *urto* », qui signifient « coup » en italien, pour dire les blessures infligées à l'adolescent novice, qui, tout-à-coup, au lieu d'évoluer harmonieusement dans un monde familier, se cogne à un monde devenu méconnaissable. C'est en se cognant ainsi au réel, en s'y heurtant de plein fouet, que l'adolescent prend la mesure — par son corps — d'une réalité qui, si elle l'a toujours entourée, devient pesante et concrète alors qu'il entre dans le temps de l'adolescence et que s'exacerbe son rapport au présent. L'intensité de l'instant ne lui apparaît jamais mieux que quand elle *s'éprouve* dans le frottement avec le réel. En adolescence, l'interaction avec le monde a perdu de son évidence et de sa légèreté, le moindre geste se pense comme un attouchement brûlant avec le dehors, avec le corps de l'autre. Chacune de ces épreuves alourdit le « maintenant », l'« à présent », le « désormais »,

⁸⁹⁶ Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, *op. cit.*, p. 40. Nous soulignons les éléments qui, dans cet échange, place l'adolescent du côté des instants, et l'adulte du côté de la durée.

formules que le corpus ressasse sans fin, morceaux de présent devenus si épais qu'il n'est plus question d'en sortir.

C'est aussi par la notion de choc qu'est désignée la période adolescente dans de nombreux discours extérieurs au corpus. Par exemple, dans « *Look Homeward, Americans...* », un article qu'elle publie dans le magazine *Vogue* en 1940, l'année de la parution de *The Heart*, Carson McCullers compare la jeune Amérique à une adolescente en plein « choc de la transition⁸⁹⁷ », et Gilles de Van, à propos des deux romans de Moravia, parle lui du : « choc de l'adolescence [qui] instaure une scission intérieure⁸⁹⁸ » dans l'intériorité du personnage. Le choc est compris, enfin, au-delà des unités de mots, dans un grand réseau lexical et sémantique que tisse tout le corpus, et qui ressasse des images de heurt, d'impact, de contact violent, de brûlure, de fièvres, ensemble de touchers fulgurants entre le corps et le monde que l'on cherchera à analyser comme autant d'épreuves physiques de l'instant. Tous ces frottements, qui surdéterminent le rapport de l'adolescent au sensible, à l'immédiateté, exaltent l'autonomie du présent, et la fracturation irrémédiable avec ce qui, lointain et invisible, en sous-couche, constitue « l'avant », « l'hier ». Ces chocs sont un mode d'apparaître de l'instant. C'est parce qu'il est morsure, friction, que l'instant est phénoménologie et non métaphysique dans nos textes. C'est par le « contact » — ce contact [« *connection* »] si cher à Frankie dans le moment d'illumination que constitue le début de la deuxième partie du roman, et qu'elle ne saurait expliquer par des mots parce qu'il est de l'ordre de la pure sensation⁸⁹⁹ — que l'adolescent éprouve la réalité, nouvelle et changée, de son corps et de son être au monde. C'est dans la crispation de l'instant, qui le bouscule, qu'il naît et qu'il se constitue.

⁸⁹⁷ « L'Amérique est juvénile, mais elle ne sera pas toujours jeune. Comme un adolescent qui doit se séparer de sa famille, elle éprouve maintenant le choc de la transition », in « Américains, regardez votre pays », François Adelstain (trad), *Le cœur est un chasseur solitaire suivi de Écrivains, écriture et autres propos*, op. cit., p. 513.

⁸⁹⁸ Gilles de Van, *Agostino*, « préface », op. cit., p. 21.

⁸⁹⁹ « *It was a feeling impossible to explain in words — and later when she tried to tell of it at home Berenice raised up her eyebrows and dragged the word in a mocking way : Connection ? Connection ? But nevertheless it was there, this feeling — a connection close as answers to calls.* », *The Member*, p. 507. « C'était une impression impossible à formuler avec des mots — et plus tard, quand elle rentra chez elle et qu'elle essaya d'en parler, Bérénice haussa les sourcils, en répétant ironiquement : *Un contact ? Un contact ?* Mais peu importe. L'impression était là — un contact aussi étroit qu'entre quelqu'un qui appelle et quelqu'un qui répond. », *Frankie Addams*, p. 76. Dans l'après de l'instant, la parole rapportée de l'adulte, qui vole les mots non formés de Frankie, réduit à néant ce que la conscience en éveil de l'adolescente a recueilli, intact, sur le mode de l'impression, au moment précis où elle en éprouvait l'intensité.

A.1. Rugosités de l'instant, genèse du moment adolescent

La première de ces crispations est celle de l'origine, à savoir l'effraction soudaine d'un corps qui jaillit dans l'espace du texte, et les secousses qui sont imposées à ce même corps par le contact heurté avec le réel. Ces chocs sont l'épreuve physique par laquelle le personnage, corporéité rudoyée, naît à l'adolescence. Antoine Masson voit le commencement du moment adolescent comme un fracas de l'instant, un point de rupture dans l'espace duquel l'individu assemble ses forces pour endurer ce qui vient :

“Le moment adolescent” s’ouvre dans l’immédiateté de ce qui arrive et qui est de l’ordre du point de rupture, trouée d’une irruption pulsionnelle, perte brutale des repères antérieurs ou découverte d’une expérience inouïe. L’espace temporel du “moment adolescent”, laps de longueur variable, est traversé par les effets de forces disparates et hétérogènes venues se concentrer et peser de tout leur poids. [...] L’individualité prise dans les rets d’un tel moment est mise au défi de faire face à ce qui survient, d’endurer la puissance qui la traverse, de concilier les forces qui se présentent d’abord comme inconciliables⁹⁰⁰.

De manière troublante, ce sont précisément de semblables « trouées, [...] perte brutale des repères antérieurs ou découverte d’une expérience inouïe » que font voir certains commencements de nos textes. Prenant appui sur ces chocs, qui sont des instants minuscules, l’adolescence prend forme, *ex-nihilo*, comme par un effet de condensation subit, proche de l’explosion. L’entrée en texte peut ainsi être comparée à une venue au monde très brutale, non pas une naissance, mais une « seconde naissance », l’éclosion instantanée du moment adolescent — et on a déjà vu en première partie combien le geste de rupture, en l’occurrence de fracture générationnelle, tenait lieu de genèse au moment adolescent. Pour finir cette introduction, on notera que Paul Audi définit l’enfance comme un temps où le corps est éveillé, déjà, à sa propre sensibilité, mais d’une manière dormante. Le corps de l’enfant est « passible à ce qui vient, [...] toujours disposé à ce qui arrive⁹⁰¹ ». Au contraire, l’entrée en

⁹⁰⁰ Antoine Masson, « Le “moment adolescent”, entre saisie par l’instant et constitution du présent », *art. cit.*, p. 106.

⁹⁰¹ « L’enfance, dont l’adolescent espère sortir au plus vite, serait donc à considérer sous la forme d’un événement de vérité. Ce qui, en réalité, fait de l’enfance cet événement de vérité, c’est le fait que s’inaugure avec elle un certain régime de la sensibilité. Car son site — tout événement de vérité ayant un site — n’est autre que le corps. Mais de quel corps s’agit-il en l’occurrence ? Du corps organique, uniquement saisissable *partes extra partes* ? Non, il s’agit là de ce corps de chair que Jean-François Lyotard nous aura appris à aborder en termes de « corps esthétique ». Ainsi qu’il prend soin de le préciser lui-même, le corps esthétique se définit par [...] sa sensibilité et/ou son affectivité. Mais encore ? Que le corps soit charnel, c’est-à-dire touchant-touché, Merleau-Ponty, entre autres, l’avait montré ; qu’il soit même « espace-temps de la touche », comme l’écrit Lyotard, cela peut être précisé. [...] Allons plus loin. Si l’on suit l’interprétation qu’en propose Claire Pagès, le corps esthétique auquel Lyotard rattache sa conception de l’enfance serait statutairement « innocent » [...]. Le corps esthétique, donc le corps né à sa chair avant que ne s’éveille, dans le sujet, la conscience intime du temps,

adolescence correspond à une déchirure — par les chocs du réel — de cette passivité innocente. Le régime de la sensibilité y est nouvellement admis, en même temps que le personnage s'éveille à la « conscience intime du temps », comme une épreuve difficile face à laquelle le corps n'est plus tant disposé que crispé et tendu.

A.1.1. *Jaillissements ex-nihilo*

Dans certains textes, l'entrée en récit se fait par un jaillissement du corps adolescent dans l'espace du texte, jaillissement que rien n'a préparé et qui, par l'effet de saisissement qu'il produit, force à mettre l'accent sur l'intensité de l'instant où il a lieu. Le corps adolescent prend chair, subitement, par ce choc et par cet impact.

Carla

La phrase aussi célèbre que concise — « *Entrò Carla* » ; « Carla entra » — qui ouvre *Gli Indifferenti*, est analysée par Gilles de Van comme un infléchissement esthétique majeur que Moravia fait subir audacieusement aux modalités romanesques de l'*incipit* en valorisant l'instant pur, totalement décontextualisé, plutôt qu'une plongée dans la mémoire :

“Carla entra” : cette première phrase désormais célèbre du roman est indicative d'une attitude, si on la compare à d'autres débuts célèbres : “Longtemps je me suis couché de bonne heure” (*Un amour de Swann*) ou “La petite ville de Verrières peut passer pour une des plus jolies de la Franche-Comté” (*Le Rouge et le Noir*). Moravia écarte la plongée dans la mémoire, l'évocation du passé [...], comme s'ils ne pouvaient être d'aucun secours devant l'urgence de l'action ou comme s'ils risquaient de fournir un alibi à ses personnages ; en 1941 il s'empare contre les excès d'une littérature de la mémoire, modelée sur l'exemple de Proust, et il prend parti pour une littérature dramatique.

De même il refuse toute digression explicative à la manière des grands romans du siècle passé. L'important est ce que font les personnages et non pourquoi ils le font ou quelles circonstances les ont conduits à le faire. Carla n'existe que du moment où elle entre dans la pièce de son pas incertain et nonchalant. Animé par une sorte de behaviourisme, Moravia veut traduire l'action de ses personnages à travers des comportements, des gestes, des mimiques faciles à visualiser⁹⁰².

Aucun alibi fourni par la mémoire, aucun écran fourni par le passé face à « l'urgence de l'action » dans cette première ligne détonante par laquelle Moravia entre (lui aussi) en

est un corps qui demeure en toute occasion *réceptif*, mais d'une réceptivité qui ne se traduit pas en termes de passivité mais seulement de *passibilité*. Le corps esthétique est en effet passible à ce qui vient, c'est-à-dire : il est corps en ce qu'il est toujours disposé à ce qui arrive. », Paul Audi, *Au sortir de l'enfance*, op. cit., pp. 46-47.

⁹⁰² Gilles de Van, *Les Indifférents*, « Préface », op. cit., p. IX. On a déjà évoqué l'essai « *Memoria e romanzo* », datant de 1941, auquel fait ici référence Gilles de Van.

littérature. Le premier pas de Carla est aussi celui de Moravia, qui publie avec *Gli Indifferenti* son premier roman. On voit ce que ce jaillissement du corps, cette naissance fracassante à l'instant pur a de symbolique pour la lecture de notre corpus — si le pas de Carla est mou, et on a déjà parlé de cette mollesse en rapport avec l'ambiguïté, toute adolescente, qui caractérise la jeune fille, il n'en reste pas moins vrai que son entrée en texte est tonitruante — ; elle détachée du passé et valorisant, à la manière théâtrale, l'apparaître comme seule contextualisation. Que ce geste soit en outre le fait d'un personnage adolescent nous paraît souligner que la rupture esthétique dont parle Gilles de Van doit beaucoup à la vigueur de cet âge, et à l'énergie que son écriture demande de déployer. Si les récits moraviens d'adolescence à venir quittent la veine d'inspiration théâtrale qui est celle des *Indifferenti*, ils n'en cesseront pas pour autant de questionner le jaillissement du corps, sa manière de se cogner au réel, comme ici le corps de Carla, qui prend vie par son entrée soudaine, et vient accrocher aussitôt le regard du spectateur assis dans l'ombre, Léo Merumeci.

Cinglante Vinca

Il nous a paru séduisant de mettre ce pas en rapport avec un autre. Avant *Gli Indifferenti*, une adolescente ouvrait déjà le récit en y faisant irruption par sa marche, cette fois particulièrement énergique. Cette adolescente est Vinca qui, dans les premières lignes du *Blé en herbe*, surgit, tendue, déjà, de toute sa vigueur, s'élance au-devant de Phil, le gagne de vitesse et le dépasse.

« Tu vas à la pêche, Vinca ? »

D'un signe de tête hautain, la Pervenche, Vinca aux yeux couleur de pluie printanière, répondit qu'elle allait, en effet, à la pêche. Son chandail reprisé en témoignait et ses espadrilles racornies par le sel. On savait que sa jupe à carreaux bleus et verts, qui datait de trois ans et laissait voir ses genoux, appartenait à la crevette et aux crabes. Et ces deux havenets sur l'épaule, et ce béret de laine hérissée et bleuâtre comme un chardon des dunes, constituaient-ils une panoplie de pêche, oui ou non ?

Elle dépassa celui qui l'avait hélée. Elle descendit vers les rochers, à grandes enjambées de ses fuseaux maigres et bien tournés, couleur de terre cuite. Philippe la regardait marcher, comparant l'une à l'autre Vinca de cette année et Vinca des dernières vacances. A-t-elle fini de grandir ? Il est temps qu'elle s'arrête. Elle n'a pas plus de chair que l'autre année⁹⁰³.

La mise en scène énergique de l'adolescente *via* sa démarche empressée et son air hautain — on entend moins sa voix qu'on ne reçoit ses modulations cinglantes — ouvre le

⁹⁰³ *Le Blé en herbe*, pp. 31-32.

récit en le fracturant, pour faire naître un personnage déjà tourmenté, qui agit avec brusquerie en bousculant tout sur son passage et après qui un autre, Phil, court essoufflé et étourdi par le choc. « — Attends-moi, Vinca !⁹⁰⁴ ». Mordante, cette entrée en matière qui fait jaillir et naître dans le même temps le corps de Vinca, qui lui donne chair, cette chair que son physique ne traduit pas, dit aussi une manière douloureuse d’être au monde — une manière heurtée — qui est nouvelle et qui commence ici et maintenant, avec l’entrée *ex-nihilo* dans le moment adolescent. Ce sont les gestes brusques, les coups échangés, le contact *devenu* hystérique, et tous ces menus chocs instantanés que détaille, à la suite de l’impact premier, tout le chapitre 1, qui contraignent malgré eux Phil et Vinca à prendre la mesure immédiate de l’intensité du moment présent.

[...] il lui offrait la main pour franchir le mauvais couloir de rochers, et le sang monta sous le hâle des joues de Vinca. Un geste nouveau, un regard nouveau suffisaient à la confondre. Hier, ils battaient les falaises, sondaient les trous côte à côte — à chacun son risque... Aussi lesté que lui, elle ne se souvenait pas d’avoir requis l’aide de Phil...

— Un peu de douceur, Vinca ! pria-t-il en souriant, parce qu’elle a retiré sa main d’un trop grand geste anguleux. Qu’est-ce que tu as donc contre moi⁹⁰⁵ ?

Que décrit ce passage si ce n’est la « perte brutale des repères antérieurs ou [la] découverte d’une expérience inouïe » dont parlait Antoine Masson à propos de l’entame du moment adolescent. L’*hyper* réceptivité du corps au moindre affleurement du sensible, que donne à voir avec une précision toute digne de Colette cette soudaine montée de sang aux joues, fait apparaître dans toute sa corporalité l’instant adolescent, « nouveau », qui éclot là de toute sa puissance. Paradoxalement, alors que la seule précision de temps est celle de « l’hier », cette période-là n’est mentionnée que pour être anéantie : écrasant, l’instant adolescent effondre le passé, réduisant à néant une enfance dont on n’aura rien vu mais dont ce premier chapitre fait régulièrement apparaître des lambeaux. « Toute leur enfance les *a unis*, l’adolescence les *sépare*⁹⁰⁶ ». Les uns après les autres, les gestes ressemblant à celui, trop grand et trop anguleux de Vinca, disent tous la même rage. S’exaspèrent ensemble la brusquerie, les coups, l’impatience et les aigreurs : « coup de filet trop brusque », « — Je sais très bien, cria Vinca *aigrement*, seulement je n’ai pas la patience » ; « ses cheveux *battirent* [...] la joue de son compagnon » ; « le bras qu’elle *déroba*, glissa [...] dans la main de Phil » ; « un *coup* de poignet » ; « son épaule s’écarta, *farouche* » ; « *brouillant* à coups de havenet

⁹⁰⁴ *Le Blé en herbe*, p. 33.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁰⁶ *Idem.*

toute la flaque⁹⁰⁷ ». La réalité est « rugueuse à étreindre⁹⁰⁸ » à ceux qui sont désormais captifs de l'intensité du moment qu'ils sont en train de vivre.

A.1.2. L'électrocution de Luca

Dans les premières pages de *La disubbidienza* figure un choc plus fort que les autres, un incident d'à peine quelques secondes mais d'une violence inouïe, l'électrocution de Luca, évoquée comme une venue au monde.

On se rappelle que l'ouverture du roman de Moravia présentait à mots réticents une apparence faible et déjà malade du personnage adolescent. Le corps de Luca, comme tous les autres, se refusait à prendre chair *via* une description physique. À lire plus avant, on constate que ce sont des instants d'entrechoquements entre l'adolescent et le monde qui l'entoure qui font apparaître son corps, qui lui en font prendre la mesure, et lui donnent, même, de l'élan, chose qui peut paraître paradoxale pour un corps malade. Moravia note ce paradoxe ; voyons en effet comment s'enchaînent, dans le passage suivant, la fin d'un paragraphe faisant état de la faiblesse de Luca — déjà cité —, et le début de celui qui entame, à l'inverse, la description d'une vigueur :

Non era la volontà che gli mancava, bensì non sapeva che impulso fisico, che coraggio del corpo. Il quale gli pareva talvolta che gli mancasse disotto, come un cavallo stremato e ottenebrato dalla fatica sotto il cavaliere che le sprona invano.

Spesso, però, questo corpo si ribellava, quando meno Luca se l'aspettava, non di fronte ai compiti più gravosi ma per cose da nulla. Luca, in quel tempo, era soggetto a rabbie improvvise e furiose durante le quali il suo corpo, già così stremato, pareva bruciare le poche forze che gli restavano in parossismi di rivolta e di odio. [...] Una scarpa stretta o male allacciata in cui il piede non entrasse immediatamente, un tram che gli sfuggisse all'ultimo momento nonostante una lunga rincorsa, [...], l'urto impreveduto e doloroso della sua testa contro lo spigolo del tavolo mentre si rialzava dopo aver raccolto un libro caduto in terra, queste e altre simili inezie bastavano a metterlo furio di sé⁹⁰⁹.

Ce n'était pas la volonté qui lui manquait, mais il ne savait quel élan physique, quel courage du corps. De ce corps qui, lui semblait-il, se dérobaît parfois sous lui tel un cheval fourbu et aveuglé par la fatigue, sous le cavalier qui l'éperonne en vain.

Souvent, *pourtant, ce même corps* se rebellait, et cela quant Luca s'y attendait le moins, non point devant les tâches les plus dures, mais devant des choses insignifiantes. Luca, à *cette époque-là*, était sujet à des colères subites et violentes, durant lesquelles son organisme, déjà

⁹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 35-36. Nous soulignons.

⁹⁰⁸ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, « Adieu ». « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! ». Les deux images fortes de ces vers de Rimbaud, d'un côté la chute, de l'autre la pesanteur trop concrète de la terre, du sol, par opposition à l'évanescence angélique, s'appliquent bien à notre propos ici. Si entrer en adolescence n'est pas nécessairement déchoir dans nos textes, c'est certainement recevoir la leçon de sa propre épaisseur au contact du sensible.

⁹⁰⁹ *La disubbidienza*, pp. 81-82. Nous soulignons.

tant exténué, paraissait consumer en des paroxysmes de révolte et de haine le peu de forces qui lui restaient. [...] Une chaussure trop étroite et mal lacée dans laquelle son pied n'entraît pas *du premier coup*, un tram qu'il ratait *au dernier moment* [...], *le choc imprévu* et douloureux de sa tête contre le coin de la table tandis qu'il se relevait, des bêtises de ce genre et d'autres semblables suffisaient à le mettre hors de lui⁹¹⁰.

Ce que décrit ici Moravia, c'est la genèse d'une époque nouvelle, — mise en lumière par cette manie du soulignement de la formule temporelle *via* la forme composée du démonstratif, que tous nos textes ont en commun « cette époque-là » « *quel tempo* » — et caractérisée par un rapport devenu conflictuel et hypersensible avec le monde. Les accès de rage qui s'emparent de Luca, chaque fois qu'il reçoit du monde un coup (« *urto* ») sont autant de crispations face à la *saillance* de telle ou telle boursoufflure du temps, comme l'éclairent nos soulignements en italiques. Le rapport de l'adolescent à la réalité qui l'entoure — et qui est, comme le souligne Moravia, une réalité de la plus banale espèce — se trouve brutalement changé, et il s'en irrite. L'adolescence est redécouverte fulgurante d'un réel familial, agacement de l'instant, crispation face à l'extrême sensibilité dans les attouchements avec le monde. Tous ces petits agacements [« *cose da nulla* »], sont subsumés par un seul choc, celui de l'électrocution, instant paroxystique au cours duquel Luca, en plus d'*éprouver* violemment le contact entre lui et le monde, en *prend conscience* comme d'une nouveauté.

*Questa ribellione degli oggetti e questa sua incapacità di amarli e dominarli, avevano raggiunto il loro colmo proprio quell'estate durante il suo soggiorno al mare. Un incidente tra gli altri, aveva confermato definitivamente l'inimicizia che correva tra lui e la realtà circostante. Luca era pratico di meccanica spicciola e tutte le volte che in casa c'era un guasto di elettricità, si ricorreva a lui. Avvenne che una sera, per un corto circuito, la luce si spegnesse. Luca, chiamato a grand voce con sua madre per le stanze buie, accorse subito con i suoi ferri. Ma, sia che non avesse preso la precauzione di non poggiare i piedi in terra, sia che, al lume scarso della candela, non si fosse accorto del contatto prematuro dei fili, tutto ad un tratto la corrente elettrica, ridestata, spizzò scintillando tra le sue dite e gli corse per tutto il corpo. Luca prese a gridare e, intanto, per una reazione naturale, stringeva più che mai con una forza raddoppiata dallo spasimo, i fili e il commutatore. [...] 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*⁹¹¹.

Cette rébellion des objets et cette incapacité où il était de les aimer et de les dominer avaient justement atteint leur comble, *cet été-là*, pendant son séjour au bord de la mer. *Un incident*, entre autres, avait définitivement confirmé l'inimicé qui existait entre lui et la réalité environnante. Luca aimait à bricoler et, toutes les fois où, à la maison, il y avait une panne d'électricité, c'était à lui qu'on avait recours. Il arriva qu'un soir, par suite d'un court-circuit, la lumière s'éteignit. Luca, appelé à grand cris par sa mère, accourut aussitôt, dans l'obscurité, avec ses outils. Mais soit qu'il eût négligé la précaution de ne pas mettre ses pieds en contact direct avec le sol, soit que, à la faible lueur de sa bougie, il ne se fût aperçu que les fils se touchaient, le courant électrique revenu *tout d'un coup* jaillit en étincelles entre ses doigts et lui parcourut tout le corps. Luca se mit à crier, mais, en même temps, par une réaction instinctive,

⁹¹⁰ *La désobéissance*, p. 18. Nous soulignons.

⁹¹¹ *La disubbidienza*, p. 82. Nous soulignons.

il serrait plus que jamais et avec une force que redoublait la contraction, les fils et le commutateur. [...] 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 connaître⁹¹².

Le choc, en plus de sa violence extrême, est mis en relief par la narration, qui le distingue par une progressive réduction du cadre temporel : on trouve d'abord « cet été-là », qui fait écho au précédent « cette époque-là », puis « un incident », puis « un soir ». L'épisode constitue, dans le parcours déjà heurté de Luca, un *climax* puisqu'il est désigné comme « comble » et à ce propos on pourrait encore mentionner cet adverbe de temps « définitivement » qui souligne le caractère déterminant de l'épisode. On pourrait aussi dire que le récit de cet instant résulte d'une analepse : en effet, pour évoquer l'électrocution, la narration en revient à l'été et quitte donc le récit cadre qui voit Luca dans le train alors qu'il rentre de vacances. Il y a là un geste de retour aux origines de l'entrée en adolescence — et on ne s'étonnera pas de ce que l'origine soit située en été —, un retour au choc premier qui initie, dans la fulgurance d'un instant, le commencement d'un temps nouveau. L'image puissante du corps tendu de Luca et de ses doigts crispés sur les fils nous rappelle vivement l'individu entrant dans le moment adolescent tel qu'il est décrit par Antoine Masson : « [endurant] la puissance qui le traverse » et « [assemblant] ses forces face à ce qui vient ». Pour Francesco Della Costa, qui analyse cet épisode, l'électrocution représente l'instant déterminant qui initie « la crise » de Luca :

À un moment donné, pendant les vacances, le jeune homme est réquisitionné par sa mère pour tenter de remédier à la coupure d'électricité, mais il s'électrocute avec violence [« *he gets a terrible shock* »]. La même scène a déjà lieu dans « *La caduta* » mais elle devient ici plus explicite : « *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* ». [...] l'électrocution marque le corps de Luca d'une petite cicatrice en forme d'éclair sur le doigt : la crise est manifeste et elle a l'aspect apocalyptique d'une réalité qui s'effondre⁹¹³...

L'électrocution est le choc originel, l'instant où, par la blessure que le réel inflige au corps de Luca — on reviendra sur cette blessure —, s'opère la genèse d'un temps nouveau et troublant, celui de l'adolescence.

⁹¹² *La désobéissance*, p. 19. Nous soulignons.

⁹¹³ Ernesto Della Costa, « *Writing against Sickness and Loneliness* », *op. cit.*, p. 25. Nous traduisons.

A.1.3. *Et pourtant...Clay*

Dernières rugosités du réel, celle-là infimes, qui frappent le personnage et lui imposent, ainsi qu'au récit, de prendre pied, sans cérémonie, dans le présent de l'adolescence : l'irrégularité agaçante des vêtements de Clay qui, dans les premières lignes de *Less Than Zero*, dépassent comme autant de pointes où le réel s'accroche désespérément.

Nothing else [d'autre que « People are afraid to merge »] seems to matter. Not the fact that I'm eighteen and it's December and the ride on the plane had been rough and the couple from Santa Barbara, who were sitting across from me in first class, had gotten pretty drunk. Not the mud that had splattered the legs of my jeans, wich felt kind of cold and loose, earlier that day at an airport in New Hampshire. Not the strain on the arm of the wrinkled, damp shirt I wear, a shirt which had looked fresh and clean this morning. Not the tear on the neck of my gray argyle vest, wich seems vaguely more eastern than before, especially next to Blair's clean tight jeans and her pale-blue T-shirt⁹¹⁴.

Plus rien ne semble important. Ni que j'ai dix-huit ans, que nous soyons en décembre et que le vol ait été plutôt pénible, avec ce couple de Santa Barbara assis en face de moi en première classe et qui a passé son temps à se soûler. Ni la boue qui, plus tôt dans la journée, devant un aéroport du New Hampshire, a éclaboussé le bas de mon jean, *brusquement* froid et collant. Ni la tache sur le bras de ma chemise humide et fripée, qui *ce matin* était propre et repassée de frais. Ni la déchirure au col de ma veste grise à carreaux qui me paraît vaguement plus « côte Est » que *ce matin*, surtout en comparaison du jean serré de Blair et de son T-shirt bleu pâle⁹¹⁵.

Ce passage repose sur une contradiction intéressante : en même temps qu'elle est niée et qu'elle s'effrite, la réalité de l'instant présent — celui où Clay, débarqué du New Hampshire, pose le pied à L.A et celui où s'entame le récit de ce moment — s'entête *via* des détails prégnants qui opèrent à la surface du texte une « trouée ». Avec un illogisme qui ne saurait étonner venant d'Ellis, tout se délite au moment de l'ouverture, l'angoisse de la dilution est partout, qui érode le personnage, le décor et le contexte avant même qu'ils aient pu être évoqués. Certains pans de cet ensemble vacillant, pourtant, se refusent à l'effacement et il s'agit d'un ensemble de détails rugueux : la tache de boue froide et collante, la chemise humide et fripée, la veste déchirée. Parce qu'ils manquent de régularité et qu'ils lui agacent la peau, ces petits riens ramènent obstinément Clay à son propre corps, l'empêchant de « disparaître ici », et sont des rappels sans faille de la réalité « froide et collante » de l'instant présent. En effet, tout ce que les vêtements offrent de saillant, et qui frappe Clay, ne s'éprouve qu'à l'instant même où le récit commence — au présent de narration, d'ailleurs — et n'étaient pas valables dans le passé — un passé pourtant très proche, qui ne remonte pas plus loin qu'à

⁹¹⁴ *Less Than Zero*, p. 1.

⁹¹⁵ *Moins que Zéro*, p. 11. Nous soulignons.

« ce matin ». Il est remarquable combien la liberté prise par le traducteur dans l'ajout de l'adverbe « brusquement » fait surgir l'instant par le toucher de la chemise. Ce jaillissement tient en haleine le risque de l'anéantissement, de la dilution, et c'est toujours entre ces deux extrêmes que se constitue l'adolescence de Clay — et notamment le récit du corps — qui commence ici et maintenant, par un contact.

Toutes les rugosités qui trouvent à éclore au début de ces œuvres, la plupart violemment comme des chocs par lesquels le personnage se cogne au réel, sont les signes que commence, sans prémices, dans le heurt de l'instant, le moment adolescent qui n'a que faire du passé⁹¹⁶. Né de lui-même, par le jaillissement d'un corps que le réel éreinte aussitôt, il prend vie par le fracas.

On trouve d'autres de ces chocs ailleurs dans les textes, plus loin qu'aux commencements. Ils sont toujours caractérisés par un contact entre le corps de l'adolescent et le monde alentour, qui, s'il demeure par endroits violent comme un impact ou comme un coup, est aussi, souvent, beaucoup plus subtil, rapide, et charnel. Ces affleurements impliquent souvent la peau, « véritable interface⁹¹⁷ », et sont alors un mode d'apparaître du sensible. Ils permettent de faire éclore, dans l'instant, un corps sensuel, ou plutôt sensualisé par le toucher.

A.2. Touchers (fiévreux) du sensible

Il éprouva, en le serrant contre lui, la réalité bien vivante, élastique, la vigoureuse perfection de ce corps de jeune fille⁹¹⁸...

Trop statique et trop ennuyeux, l'exercice de la description physique du corps adolescent ne l'investissait d'aucune chair ni d'aucune sensualité. Ce corps semblait alors se dérober sans cesse, échappant à la saisie et au visible. Au contraire, dans l'intensité d'un instant de toucher, le corps, *soudain*, — cet adverbe est essentiel, il est récurrent dans tous nos textes et dit l'importance de l'immédiateté — se révèle, apparaît sous les doigts et dans

⁹¹⁶ Certes l'épisode de l'électrocution de Luca est contenu dans une analepse narrative, mais on notera qu'il s'agit de faire un saut en arrière d'à peine quelques jours, en remontant à l'été qui s'achève juste alors que Luca est dans le train, de retour de vacances.

⁹¹⁷ Jacques Dupont, *Physique de Colette*, « Nœuds, échanges, enchevêtrements », Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2003, p. 19.

⁹¹⁸ *Le Blé en herbe*, p. 63. Nous soulignons.

le texte, et donne à voir des éclosions instantanées de sensualité. À propos de l'écriture du corps chez Colette, voici ce qu'écrit justement Jacques Dupont, dans un intertitre intitulé « Éveils et chocs » :

Le corps apparaît éveillé et comme vérifié, confirmé dans son schéma d'ensemble, conscient de lui-même dans sa configuration globale, grâce à telle ou telle contingence météorologique où des effets de contact tendent à lui donner ou redonner sa définition plus précise. Contingence à partir de laquelle se dessine une image du corps, dans laquelle le corps se révèle à lui-même, s'éprouve comme un corps propre. [...]

La découverte du corps se fait aussi et beaucoup par le contact du sensible chez Colette [...]. Le corps colettien apparaît donc tantôt flatté par la proximité complice du monde, tantôt secoué, voire brutalisé par la violence latente du sensible, et il n'est pas facile de dire si l'expérience est agréable ou non. [...] Souvent, cette extrême sensibilité du corps au sensible connote la sensualité, la sexualité⁹¹⁹.

Les affleurements du monde sensible à la surface du corps de l'adolescent, qu'ils prennent la forme d'une « contingence météorologique » comme un brutal changement de température, ou d'un toucher plus sensuel, font émerger la forme de ce corps, l'assemble dans sa chair et dans ses proportions, et évoque un éveil de la sensualité. En prenant plusieurs exemples de ces moments de touche, on verra de quelle vigueur de l'éveil ils sont le signe, de quelle vigueur de l'instant pur, aussi.

A.2.1. Corps touchant-touché

On commencera par un exemple un peu distinct des cas suivants : dans le premier chapitre d'*Agostino*, un instant infime de frottement entre le corps du personnage éponyme et celui de sa mère, sur-amplifié par l'importance que lui confère la narration, dévoile brutalement une sensualité qui n'est pas celle de l'adolescent lui-même, mais celle de sa mère.

Au début du roman, Agostino connaît très éphémèrement un « plaisir sans mélange⁹²⁰ » : il est en harmonie parfaite avec sa mère, dont il admire la sérénité et la beauté majestueuse, la grâce et la réserve, et avec le monde alentour. Le quotidien des deux personnages n'est que baignades, promenades en barque et douce complicité. C'est l'unique récit du corpus avec *Le Diable au corps* qui « tolère » la présence d'un état pré-adolescent

⁹¹⁹ Jacques Dupont, *Physique de Colette*, op. cit., pp. 30. S'il parle régulièrement de Phil et de Vinca, l'objet qu'analyse Jacques Dupont est le corps colettien dans son ensemble, et non le corps adolescent en particulier. Ces lignes sont néanmoins tout-à-fait adaptées à investiguer la mise en forme et l'éveil à la sensualité auxquels l'adolescent fait face.

⁹²⁰ *Agostino*, p. 35.

plein de douceur au début du roman, et qui ne fait pas pénétrer de plein pied, d'un pas décidé, dans la brutalité du moment. La chute en adolescence, hors de cet espace édénique qui n'occupe que trois pages et demie, n'en n'est que plus brutale, et c'est le toucher du sensible qui l'initie, en faisant apparaître l'aspect sensuel du corps maternel. Si l'image lumineuse de la mère commence à se troubler dès lors qu'elle rencontre un jeune homme qui entreprend de la séduire, un événement en particulier, parmi la multitude de ceux qu'Agostino éprouve pour la première fois de sa vie lors des promenades en barque qui incluent désormais le jeune homme, fracture cette image idéalisée. Gilles de Van note cette soudaineté :

L'image de sa mère, auparavant aussi pure qu'une eau calme, se trouble soudain et révèle des gouffres insondables, et c'est par un dédoublement de l'imago maternelle qu'[Agostino] prend conscience de l'ambiguïté du monde. Ce choc est suffisamment fort pour être comparable à celui d'une gifle [...].

La sexualité apparaît [aux personnages moraviens] comme le jaillissement d'un monde-obscur, inassimilable à la conscience, venant percer les fragiles apparences dont l'individu s'entoure⁹²¹.

La gifle, sur laquelle on reviendra plus tard, vient après l'instant où, par un contact de peau à peau, la mère passe, en quelques secondes, du statut de déesse désincarnée à celui d'être de chair, animé d'élans que ne comprend pas encore Agostino, d'une « étrange vie sauvage » qui le fascine et le dégoûte à la fois. Par ce jaillissement de l'animalité s'opère le choc qui ouvre à Agostino un autre monde et s'entame le véritable récit, non celui de l'Eden mais de l'adolescence, dans laquelle il vient de chuter.

Ad un certo punto, anzi, ci fu un tramestio e come una breve lotta, la madre parve quasi soffocare, si levò balbettando qualcosa, il pattino pencolò da un lato e Agostino ebbe per un momento contro la guancia il ventre della madre che gli parve vasto quanto il cielo e curiosamente pulsante come per una vita che non le appartenesse o comunque sfuggisse al suo controllo.[...]

Goffamente ella si lasciò di nuovo scivolare sulla traversa delle navicelle, e in quest'atto sfregò il ventre contrò la guancia del figlio. Rimase ad Agostino, sulla pelle, l'umidore del ventre chiuso nel costume fradicio, umidore quasi annullato e reso fumante da un calore più forte ; e pur provandone un vivo senso di torbida ripugnanza, per un'ostinazione dolorosa non volle asciugarsi⁹²².

À un moment donné, il y eut comme une mêlée, une espèce de lutte brève. La mère d'Agostino parut suffoquer et elle se leva en balbutiant, l'embarcation pencha d'un côté et le rameur eut un instant contre sa joue le ventre maternel qui lui parut aussi vaste que le ciel et palpitant comme d'une étrange vie sauvage. [...]

La jeune femme se laissa gauchement retomber sur la traverse et, ce faisant, elle frotta de son ventre la joue de son fils. L'humidité de ce ventre enfermé dans le maillot détrempé resta sur la peau d'Agostino, où, sous l'effet d'une chaleur plus forte, elle devient presque fumante,

⁹²¹ Gilles de Van, *Agostino*, « préface », *op. cit.*, p. 16.

⁹²² *Agostino*, p. 10. Nous soulignons.

mais, bien qu'éprouvant une vive et troublante sensation de dégoût, Agostino s'entêta douloureusement à ne pas s'essuyer⁹²³.

Alors qu'elle sursaute, prétendument offensée, à entendre ce que le jeune homme lui murmure à l'oreille, la mère d'Agostino, en se déplaçant gauchement, effleure son fils l'espace d'un instant. La « touche » du réel, telle qu'elle opère ici à la manière d'un contact fulgurant et répété — « *contro la guancia il ventre* » / « *il ventre contrò la guancia* », le corps-frontière est touchant-touché — entre Agostino et le ventre puis à la manière d'une marque imprimée sur la peau, fait jaillir une corporéité maternelle nouvelle, gauche, suante, soufflante. Il y a dans cet instant un paradoxe tenace, entre le chaos de la scène — la barque tanguant, la mère manque de tomber sur son fils, elle se rattrape lourdement — et la délicatesse de cet affleurement minuscule que le texte prend le temps de détailler. C'est autant le contact en lui-même que ce qu'il fait surgir, qui paraît violent à Agostino. Ce n'est autre que des pulsions de désir qui s'évaporent du corps de la mère [« *una vita che non le appartenesse o comunque sfuggisse al suo controllo* »], mouvements incontrôlés qui disent son envie de s'abandonner à l'inconnu, et que la traduction française condense dans l'adjectif « sauvage ». En percevant ces jaillissements qui pulsent sur sa joue, Agostino éprouve physiquement le « dédoublement de l'imgo maternelle » dont parlait Gilles de Van. L'instant de touche lui ouvre une immensité de sens : « le ventre maternel lui parut aussi vaste que le ciel ».

Il est remarquable combien l'effleurement, pourtant si rapide, du ventre de la mère sur la joue du fils fait jaillir en plein champ un corps qu'Agostino, jusqu'alors, voyait sans voir. C'est l'instant de contact, point d'intensité temporelle, qui anime la surface muette qu'était le corps, le gonfle d'une chair, voyante, palpable, et communicante — la mère transmet à son fils ses propres tressaillements.

A.2.2. Affleurements déplacés, féminité jaillissante

Un procédé très similaire à celui-ci, de révélation par le toucher, se retrouve ailleurs dans le corpus, à propos des seins de l'adolescente. Alors que les textes, on l'a dit, se refusaient à laisser éclore, par la description physique, des marques signifiantes de la puberté et renaient par ailleurs le personnage féminin en-deçà de la féminité, les instants d'affleurements, au contraire, minutes à peine où un vêtement adhère au corps, où un geste

⁹²³ Agostino, p. 46. Nous soulignons.

inattendu rencontre un renflement, font apparaître, notamment, les seins pubescents. On trouve dans deux romans — *The Member* et *Le Blé en herbe* —, ce même procédé.

Dans le passage suivant, extrait du premier roman, on se trouve dans les pensées de Biff Brannon.

*He was thinking that in nearly every person there was some special physical part kept always guarded. With the mute his hands. The kid Mick picked at the front of her blouse to keep the cloth from rubbing the new, tender nipples beginning to come out on her breast. With Alice it was her hair*⁹²⁴...

Il pensa que chacun gardait jalousement une partie quelconque de son corps. Pour le muet c'étaient ses mains. Mick tirait sur le devant de sa blouse pour l'empêcher de se plaquer sur ses seins naissants. Alice c'étaient ses cheveux⁹²⁵...

Il pensait que presque tout le monde protégeait jalousement une partie de son corps. Chez le muet, c'étaient les mains. Mick la gamine tirait sur le devant de sa blouse pour empêcher le frottement du tissu sur les mamelons jeunes et tendres qui se formaient sur ses seins. Alice, c'étaient les cheveux⁹²⁶...

Bien qu'il soit excessivement bref, et minuscule même si l'on isole la partie qui concerne Mick, ce passage est frappant et s'imprime dans le texte — ainsi que sur la rétine et dans l'esprit de Biff — comme une image persistante, lancinante. Outre l'apparition inattendue d'une partie intime du corps de l'adolescente, déjà de l'ordre du jaillissement, c'est la manière dont est pensée cette apparition — comme une percée à la surface — qui est troublante et qui rend l'image si saisissante. D'abord, il y a l'importance du choix des mots — on revient sur cette question au chapitre suivant — que la première traduction française néglige largement, par soucis de pudeur⁹²⁷. La langue opère ici une trouée en raison de son réalisme abrupte. L'écriture n'emprunte aucun détour : la description des seins, qui n'a rien de sensuelle en soi, est presque anatomique [« *nipples* »]. C'est du frottement que provient la sensualité, du contraste entre le toucher rugueux du vêtement [« *rubbing* »] et la tendresse de la chair neuve [« *tender* »]. Sensuel et foncièrement dérangeant — de surcroît si l'on se rappelle que l'on est là dans les pensées d'un homme d'une cinquantaine d'années — ce contact produit du visible : les seins, qui ne sont que naissants [« *beginning to come out* »] apparaissent pourtant en plein champ, palpables presque, comme le ventre de la mère d'Agostino devenait immense. L'instant de frottement détermine, dans ce passage, un mode

⁹²⁴ *The Heart*, p. 25.

⁹²⁵ *Le cœur*, (trad. Marie-Madeleine Fayet), p. 44.

⁹²⁶ *Le cœur*, (trad. Frédérique Nathan), p. 63.

⁹²⁷ Tout le travail sur le surgissement, la sensualité troublante et le choc est anéanti par le choix du mot « seins » plutôt que « mamelons » et par la suppression de l'adjectif « *tender* ».

d'apparition par effraction — les seins jaillissent à la surface de la blouse et du texte, et le regard de Biff est aussi une effraction dans l'intimité de Mick — et dévoile, par le toucher du tissu, ce que l'adolescente cherche précisément à cacher.

Un moment de dévoilement presque similaire, de l'ordre de la touche rapide, a lieu dans *Le Blé en herbe*. On se rappelle quelle enceinte bien gardée et peu accueillante est le corps mince et vigoureux de Vinca « La Crevette⁹²⁸ ». Il arrive que la « plate et gracieuse fille⁹²⁹ », l'espace d'un instant, elle aussi, se gonfle d'une chair surprenante jusqu'à devenir voluptueuse presque, jusqu'à ce que Phil puisse, au détour d'un geste minuscule qu'elle a instinctivement, sans y prêter attention, conjointre Vinca et Mme Dalleray dans une même sensualité.

Elle ferma les yeux, renversa la tête, caressa de la voix ses dernières paroles et ressembla, avec une fidélité étrange, à toutes les femmes qui renversent le col et ferment les yeux sous un excès de bonheur. Pour la première fois, Philippe reconnut en Vinca la sœur de celle qui, les yeux clos et la tête abandonnée, semblait se séparer de lui, dans *les instants* mêmes où il la tenait le mieux embrassée⁹³⁰....

Dans ce passage encore, la jouissance est affaire d'instant-points et d'images marquantes et Phil isole l'une d'entre elles — col renversé, yeux clos — pour re-connaître Vinca en la regardant avec un œil neuf.

Le moment où affleurent les seins de l'adolescente est moins marqué que celui-ci, il est plus furtif, plus caressant, plus infime, mais repose aussi sur un principe de comparaison entre l'adolescente et la femme. On est ici à la fin du roman, dans l'avant-dernier chapitre, alors que Phil vient d'apprendre le départ brutal de Mme Dalleray, qui lui vaut un évanouissement, et que les deux adolescents se retrouvent pour une longue scène d'aveux douloureux.

Elle couchait contre elle le corps du garçon affaibli, et serrait une tête brune sur ses seins qu'un peu de chair douce, toute neuve, arrondissait. Philippe s'abandonnait à une lâche et récente habitude de passivité, acquise dans des bras moelleux ; mais s'il chercha, avec une amertume à peine supportable, le parfum résineux, la gorge accessible, du moins il gémissait sans effort le nom de : « Vinca chérie... Vinca chérie⁹³¹... »

⁹²⁸ C'est le titre que donne Colette, quand elle le publie, au premier chapitre du roman qui introduit Vinca de la manière que l'on a vue.

⁹²⁹ *Le Blé en herbe*, p. 33.

⁹³⁰ *Ibid.*, pp. 157-158. Nous soulignons.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 165.

Ce n'est pas de l'image — celle de la femme en pleine jouissance — que Vinca fait naître, à l'instant où elle penche la tête en arrière, sous les yeux de Phil, que procède la sensualisation du corps de l'adolescente dans ce passage, mais du toucher. L'attitude de Vinca, maternelle et protectrice, n'est pas, *a priori*, indicatrice de cette sensualité. Pourtant, l'étreinte dont on a déjà vu des exemples dans le roman [« Il appuya sa tête contre la robe de son amie d'enfance. Les genoux fins tressaillirent et se serrèrent, et Philippe songea, avec une fougue soudaine, à la forme charmante de ces genoux. Mais il ferma les yeux, livra le poids confiant de sa tête et demeura là, en attendant...⁹³² »] produit, cette fois-ci, une *saillance* significative du corps de Vinca et une lecture de ce corps en conséquence. Parce qu'il a, entretemps, découvert la sensualité avec Mme Dalleray et que le moindre toucher le crispe — on le voit juste après —, le contact du corps de Vinca ne conduit plus Phil à réprimer sa « fougue » mais, au contraire, le rend attentif à l'affleurement délicat des seins et encourage sa recherche de sensualité.

Le temps d'un instant, le corps de Vinca laisse voir ce qu'il a de bientôt-femme et de chair quand elle est constituée autrement que par le choc. Jaillissante — on se rappelle de ce qui avait été dit des éblouissements de Phil à ce propos, dans la deuxième partie —, la féminité qui se manifeste dans ces passages, chez Mick comme chez l'adolescente de Colette, n'est appréhendable que dans l'instant, et non, comme on l'a vu, dans l'endurance du récit, dans sa linéarité. L'affirmation d'une sexualité à venir, et d'une figure de femme, tient du fragile et de l'éphémère.

A.2.3. *Fièvres de Phil*

Dans *Le Blé en herbe*, le corps de Vinca prenait vie par un jaillissement initial et par la manière heurtée qu'elle avait de se cogner « contre » Phil, et contre le réel. L'adolescente naissait de l'immédiateté de sa vigueur. De son côté, le corps de Phil n'est jamais mieux révélé que par les minuscules affleurements du sensible dont il ne supporte plus le toucher après avoir connu, auprès de Mme Dalleray, le « poids de la chair⁹³³ ». Au moindre échange avec l'extérieur, il tressaille et se crispe comme s'il recevait un coup.

⁹³² *Ibid.*, p. 49.

⁹³³ Mme Dalleray est désignée comme l'une de ces « belles missionnaires lourdes d'un poids de chair qui arrête le temps, endort et contente l'esprit et conseille au corps de mûrir dans son ombre, *Le Blé en herbe*, p. 141.

Dès le début, le contact entre les deux amants est sémantisé par la rugosité. Lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois, la Dame en blanc rudoie l'adolescent de sa voix grave et assurée [« Elle raillait d'une manière virile, condescendante⁹³⁴ »], tandis que Phil devient fébrile et nerveux [« — Vous avez du sable sur la joue. Il s'essuya la joue avec emportement, à s'*écorcher* la peau, puis son bras retomba. « Je ne sens plus mes bras, songe-t-il. Je crois que je vais me trouver mal⁹³⁵... »]. À cet instant de la rencontre, déjà, c'était de l'échange entre le corps et l'extérieur que procédait la sensualité naissante : « Par politesse, Philippe se leva, s'approcha, et ne rougit que quand il fut debout, en sentant sur son torse nu le vent rafraîchi et le regard de la dame en blanc⁹³⁶ ». Ces exemples d'instantes infimes où se fait un échange entre le corps-surface crispé par un frisson et l'extérieur, sont légion dans le roman. L'adolescent, dans ces instants de touche, s'éprouve comme un corps propre et s'éveille à la sensualité, comme en fait état le passage qui suit.

La faculté nouvelle de sentir, de souffrir inopinément, l'intolérance dont l'avait doté récemment une belle pirate, s'enflammaient au moindre *choc* [...]. Il découvrait, non seulement le monde des émotions qu'on nomme, à la légère, physiques, mais encore la nécessité d'embellir, matériellement, un autel où tremble une perfection insuffisante. Il connaissait une faim naissante pour ce qui contente la main, l'oreille et les yeux — les velours, la musique étudiée d'une voix, les parfums. Il ne se le reprochait pas, puisqu'il se sentait meilleur au *contact* d'un enivrant superflu, et que certain *vêtement* de soierie orientale, endossé dans l'ombre et le secret de *Ker-Anna*, lui ennoblissait l'âme⁹³⁷.

L'éclosion grandissante des sens est évoquée comme la lente invasion d'un appétit pour le monde et dans le même temps comme des instants de consommation, des accès de fièvre chaque fois que s'éprouve, par le moindre affleurement imposé au corps-surface, la réalité de ce monde. La découverte de la sensualité place Phil dans un état d'excessive vulnérabilité, le moindre toucher le voit au bord de l'évanouissement.

On se penchera sur l'un de ces « commencement de syncope⁹³⁸ », à savoir le moment où Phil pénètre pour la première fois dans le salon de la Dame en blanc. Les deux personnages ne sont pas encore amants à ce stade mais déjà la présence de Mme Dalleray, rencontrée un peu plus tôt, expose l'adolescent à une « appréhension de l'évanouissement⁹³⁹ » et le place à la merci de ses sens. La scène est assez longue dans sa globalité mais elle est en fait

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 54. Nous soulignons.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 133. Nous soulignons.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 67. C'est ainsi que Colette, à un point du texte, qualifie l'adolescence commençante de Vinca.

⁹³⁹ *Idem.*

décomposée — déstructurée même, puisqu'elle est écrite comme un cauchemar — en un ensemble d'instant-fragments que l'hyperesthésie dont est soudain frappé Phil contribue à faire saillir.

Il entra et crut perdre pied en pénétrant dans une pièce noire, fermée aux rayons et aux mouches. La basse température qu'entretenaient les persiennes et rideaux tirés lui *coupa* le souffle. Il *heurta* du pied un meuble, *chut* sur un coussin, entendit un petit rire démoniaque, venu d'une direction incertaine, et faillit pleurer d'angoisse. Un verre glacé *toucha* sa main.

— Ne buvez pas tout de suite, dit la voix de Mme Dalleray. Totote, tu es folle d'avoir mis de la glace. La cave est assez froide.

Une main blanche plongea trois doigts dans le verre et les retira aussitôt. Le feu d'un diamant brilla, reflété dans le cube de glace que serraient les trois doigts. La gorge serrée, Philippe but, en fermant les yeux, deux petits gorgées, dont il ne perçut même pas le goût d'orange acide ; mais quand il releva les paupières, ses yeux habitués discernèrent le rouge et le blanc d'une tenture, le noir et l'or assourdi des rideaux. Une femme, qu'il n'avait pas vue, disparut en emportant un plateau tintant. Un ara rouge et bleu, sur son perchoir, ouvrit son aile avec un bruit d'éventail, pour montrer son aisselle couleur de chair émue.

[...]

Philippe croisa l'une sur l'autre ses jambes nues, et la Dame en blanc sourit, pour accroître la sensation de somptueux cauchemar, d'arrestation arbitraire, d'enlèvement équivoque qui ôtait à Philippe tout son sang-froid.

[...]

Sa sortie fut piteuse et désespérée. Il *heurta* son verre à un fantôme de petite table, proféra quelques mots qu'il n'entendit pas, se mit debout, gagna la porte en fendant des vagues lourdes et des obstacles invisibles, et retrouva la lumière avec une respiration d'asphyxié⁹⁴⁰.

Phil entre dans la pièce alors qu'il est déjà fébrile. Le fait que Mme Dalleray l'ait invité dans son salon à boire un verre d'orangeade le trouble, et il fait par ailleurs une chaleur intense dehors, si bien qu'il se croit « insolé⁹⁴¹ ». À aucun moment l'ambiguïté n'est réduite par la narration et soit que son trouble soit que son insolation l'emporte, Phil, dépossédé de lui-même, s'abandonnant à l'ivresse qui le gagne, frôle l'hallucination ; ses sens le dévorent, chaque chose qu'il effleure le blesse, la scène se défait et tout vacille. Un premier choc saisit l'adolescent quand il met le pied dans la pièce : le contraste entre la chaleur du dehors et la basse température de cette pièce que Mme Dalleray, on l'a déjà dit, entretient dans un clair-obscur permanent. Ce contraste est aggravé par un second, plus aigu, puis par une série d'autres. La chaleur devient « feu » à mesure que chaque nouvel affleurement exaspère la sensibilité de Phil et entretient sa fièvre, tandis que la basse température se change en froid, puis en glace au contact de l'orangeade que Phil boit en se crispant. Autour de l'adolescent, tout est contradiction alors que grandit son trouble, l'ombre se mêle à la lumière, les couleurs vives aux couleurs foncées, les sons aigus aux sons étouffés. La fonction des sens est à la

⁹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 83-85. Nous soulignons.

⁹⁴¹ « Il se mit à souffrir de la tête, et se crut insolé », *ibid.*, p. 82.

fois altérée puisque la bouche ne perçoit plus le goût et décuplée puisque les sons, amplifiés, parviennent de toute part à Phil et qu'il vibre à les recevoir. L'audition serait presque cutanée comme d'ailleurs le goût tant il semble que c'est par ses jambes nues et par tout ce qu'il offre de peau, de chair, de corps, vibrant chacun comme la membrane d'un tympan, que l'adolescent filtre au travers de lui-même tout ce qui provient du dehors. Enfin, tout est tact, le toucher est exacerbé, Phil se déplace comme un aveugle, un heurt après l'autre.

Chacune des minutes de cette entrevue cauchemardesque est reçue par l'adolescent comme une blessure pénétrante — choc, chute, commotion, aveuglement, brûlure — et semble durer, au-delà de l'instant, par la marque qu'elle imprime sur le corps de Phil — on y reviendra. Pour rire, alors qu'il retrouve Vinca à l'extérieur, étonnée de son absence et le questionnant [« — Mais qu'est-ce que tu as fait *si longtemps*⁹⁴²... ? »], Phil lui répond :

— Ce que j'ai fait ? Mais tout, voyons ! J'ai été attaqué à un tournant, enfermé dans un cave, abreuvé de narcotiques puissants, lié tout nu à un poteau, fustigé, mis à la question⁹⁴³...

Et tandis que Vinca s'amuse de sa réponse, Phil pense en lui-même « Si elle savait que c'est la vérité, ce que je lui raconte⁹⁴⁴... ». L'épreuve du goûter dans le salon de Mme Dalleray est initiatique, elle éveille en Phil une extrême sensibilité qui ne demandait qu'à éclore et, déjà, une sensualité puisque le rapport de l'adolescent à l'extérieur est foncièrement charnel. On voit bien comment cet épisode d'initiation au sensible est aussi une chute dans un régime temporel autre. Alors que Vinca a trouvé le temps long pendant l'absence de son ami, Phil, s'il a éprouvé dans sa chair le passage de chaque minute, n'a pas perçu l'épisode dans sa durée. L'extrême condensation d'intensité qui est celle de l'instant-frisson soustrait celui qui l'éprouve au *continuum* temporel et Phil, à partir de cet épisode, n'aura de cesse de chercher à connaître à nouveau ces moments où, s'abandonnant à ses sens, il se soulève de terre et, au bord de l'évanouissement, s'arrache au passage du temps sans retrancher rien à l'intensité de l'instant. La découverte de la sensualité et de la jouissance, propre à l'âge adolescent, est aussi une découverte des arrêts du temps, une crispation sur l'instant pur, foncièrement autonome, foncièrement détaché de l'avant et de l'après.

⁹⁴² *Ibid*, p. 86. Nous soulignons.

⁹⁴³ *Idem*.

⁹⁴⁴ *Idem*.

On remarquera avec intérêt que si les chocs du réel sont un moyen de faire brusquement éclore une sensualité et de donner à voir, par affleurements, un corps qui était invisible jusqu'alors, ce procédé n'est pas réservé uniquement aux textes dans lesquels le personnage adolescent est jeune et qu'il s'éveille tout juste au régime du sensible. Au contraire, le fait de se heurter de plein fouet au réel, et notamment le temps d'un instant fulgurant, demeure une manière privilégiée d'être au monde, même dans les textes tardifs, dans lesquels les personnages sont plus âgés. Ainsi, le mec Alex n'éprouve jamais mieux l'intensité des moments qu'il vit ou qu'il vient de vivre avec Aïdi que quand le vent le gifle et le malmène pendant ses furieuses échappées belles à vélo.

Un abbraccio dolcissimo nel tramonto arancione, e si era lanciato dalla discesa di via Codivilla a gran velocità, abbastanza chilometri l'ora per non riuscire a tenere aperti gli occhi senza farli lacrimare : la camicia aderiva perfettamente al petto e al torace ; i capelli, appendici assolutamente inessenziali alla tensione del momento, apparivano schiaffeggiati all'indietro ; il naso irregolare di Alex tagliava l'aria di cui avvertiva la consistenza tangibile, la pressione sugli zigomi ; tricipiti e dorsali tesi ; non trasmettere nessun input al suo corpo se non quello di fotografarsi così per un'eternità di quindici secondi⁹⁴⁵.

Une embrassade très douce sur un coucher de soleil orange, et il s'était lancé dans la descente de la via Codivilla à toute pompe, à un nombre de kilomètres à l'heure qui l'empêchait de garder les yeux ouverts sans pleurer : sa chemise collait parfaitement à sa poitrine et à son thorax ; ses cheveux, appendices complètement inutiles à la tension du moment, semblaient giflés vers l'arrière ; le nez irrégulier d'Alex fendait l'air, dont il pouvait percevoir la consistance tangible, la pression sur ses pommettes ; triceps et dorsaux tendus ; ne transmettre aucun input à son corps sinon celui de se photographier ainsi pendant une éternité de quinze secondes⁹⁴⁶.

L'embrassade et le corps-à-corps avec Aïdi sont prolongés, comme un écho, par la sensualité du corps-à-corps avec l'extérieur pendant la descente à vélo. Les vêtements qui collent à la peau, contact minuscule et brûlant que l'on aura rencontré à de nombreuses reprises dans ce chapitre, maintiennent le mec Alex dans une hyper conscience de son propre corps et de l'intensité de l'instant. « La consistance tangible » de l'air est aussi celle du temps : le corps crispé de l'adolescent, tendu de tous ses muscles et saisi dans cette posture d'élan, retient prisonnier, dans chacune de ses ramifications nerveuses, l'intensité de l'instant exact, ce moment-là, éternel, d'à peine quinze secondes, qui le parcourt comme un frisson.

Le corps de l'adolescent, hypersensible, est corps-conducteur. Au moindre choc, au moindre toucher affleurant, il reconduit l'intensité de l'impact premier, dont il porte la marque ; il réactive, après en avoir gardé vive la mémoire, la sensation intacte et intouchée

⁹⁴⁵ Jack Frusciante, pp. 130-131. Nous soulignons.

⁹⁴⁶ Jack Frusciante, p. 164. Nous soulignons.

du moment premier. Nos textes illustrent remarquablement cette image (bachelardienne) du temps comme maillage d'instant-points.

B. Ondes de choc ou les nervures de l'instant

Mais devant notre impuissance à trouver en nous-même ces grandes lignes unies, ces grands traits simples par lesquels l'élan vital doit dessiner le devenir, nous étions tout naturellement conduits à chercher l'homogénéité de la durée en nous limitant à des fragments de moins en moins étendus. Mais c'était toujours le même échec : la durée ne se bornait pas à durer, elle vivait ! Si petit que soit le fragment considéré, un examen microscopique suffisait pour y lire une *multiplicité d'événements* ; toujours *des broderies*, jamais l'étoffe ; toujours des ombres et des reflets sur le miroir mobile de la rivière, jamais le flot limpide. [...] Le temps ne se remarque que par *les instants* ; la durée — nous verrons comment — n'est sentie que par les instants. Elle est une poussière d'instant, mieux, un groupe de points qu'un phénomène de perspective solidarise plus ou moins étroitement⁹⁴⁷.

Face aux conceptions bergsoniennes de la durée et du devenir, qui sont des notions foncièrement homogènes, en tous cas homogénéisées par l'élan vital, phénomène totalisant, la pensée bachelardienne du temps est implosion, elle se fragmente, pour concevoir non l'unicité de la durée mais la multiplicité des instants-événements qui la composent. C'est cette fragmentation, en autant de points bien précis, qui donne au temps son caractère visible et, partant, saisissable, sensible. C'est aussi, cette fragmentation, ce qui invite à accueillir, plutôt qu'une vision englobante — distancée — du temps, une vision plus éparse et plus mouvementée, qui se tient plus près des remuements de la vie — « la durée ne se bornait pas à durer, elle vivait ! » — de son désordre — « une multiplicité d'événements » — et qui est une manière d'éprouver le devenir comme autant de heurts physiques — « sentie par instants » — plutôt que de le conceptualiser comme une ligne atone, non accidentée, et de confondre l'instant dans un grand tout.

Cette image du temps comme un maillage d'instantanéités, comme une nuée de particules microscopiques et fourmillantes, nous intéresse tout particulièrement. La durée n'est pas homogénéité de la ligne unie, mais discontinuité de la ligne fragmentée, construite points à points. L'instant n'est pas qu'une ponctualité éphémère mais une ponctualité recommencée, réactivée. Au lieu de s'essouffler une fois senti, l'instant est reconduit, relancé, dupliqué dans l'instant suivant et ainsi l'instantanéité et l'intensité sont prolongées,

⁹⁴⁷ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 33. Nous soulignons.

tenues fermes et vives sur la distance, elles propagent une énergie, diffracte l'élan « tous azimuts⁹⁴⁸ ». On étudiera dans le dernier volet de ce chapitre 5, tous les effets de lancinement et de trépidation qui nervurent les corps et les textes, tous les effets de rebond et de reprise qui font que l'épreuve physique de l'instant est un tissage et que l'intensité, qui circule comme un courant par des fils conducteurs, est maintenue à flot. Ces métaphores ne sont pas les nôtres mais bien celles des textes, qui élaborent comme on le verra un savoir (physiologique) de l'instant comme itération, reconduction, diffraction, d'une intensité première qui ne demeure pas muette au-delà du premier impact.

B.1. La brûlure lancinante

Une sensation de brûlure, vive et intense, parcourt les corps adolescents dans un très grand nombre de nos textes. Elle s'apparente aux élancements d'une blessure, ou à la trépidation d'un point battant de fièvre. Depuis ces points d'origine, la brûlure se déploie en une onde irradiante, en relances permanente d'un élan et d'une chaleur qui pulsent sous la peau, qui font tressaillir encore, à distance du point d'impact, la chair, les nerfs, le corps tout entier, parcouru d'un frisson et d'un choc recommencés. Chaque relance de la brûlure est itération de l'intensité première, reconduite, intacte, dans la pulsation d'après, chaque feu qui reprend dans le corps est une réplique de l'instant premier en une multitude d'instant-rappels.

Pour étudier le phénomène du lancinement et pour voir de quelle conduction de l'intensité il est responsable, on reviendra sur plusieurs des chocs que l'on a évoqués plus haut, et qui sont bien souvent les points d'origine à partir desquels la brûlure irradie le corps et le texte. L'instant, alors, se comprend comme ramification, dont l'intensité est transportée le long des terminaisons nerveuses.

B.1.1. Conduction électrique

Quoiqu'elle soit évoquée comme un événement particulièrement saillant et unique, amenée, on s'en souvient, par une analepse narrative qui l'isole du récit cadre, l'électrocution

⁹⁴⁸ C'est par cette expression qu'Annie Saumont traduit la manie de langage, récurrente chez Holden, qui consiste à dire « *all over the place* » pour signifier une action répétée, une multitude de fois. Par exemple, à la page 24, « *I yawned. I was yawning all over the place* », *The Catcher*.

de Luca, au début de *La disubbidienza*, se comprend moins comme instant-point, que comme instant irradiant. Autour de cette secousse qu'est l'électrocution, comme une nuée — rappel de la « poussière d'instant » chez Bachelard — produite par l'onde de choc, le premier chapitre dispose une constellation de secousses répliques. L'électrocution de Luca infligeant à son corps une blessure, on peut également voir ces répliques comme autant de relance lancinante de la chair entamée :

*Poi, rifatta la luce, si scoprì che la scossa elettrica gli aveva profondamente bruciato i polpastrelli di tre dita. Vi erano rimaste visibili le impronte dei fili e, per così dire, della scossa medesima, in una ferita che aveva la forma spezzata di una minima folgore*⁹⁴⁹.

Ensuite, quand la lumière fut rétablie, on s'aperçut que la décharge électrique lui avait profondément brûlé la pulpe de trois doigts. L'empreinte des fils, et, pour ainsi dire, de la décharge elle-même y était encore visible en une blessure qui avait la forme brisée d'un minuscule éclair⁹⁵⁰.

Imprimée au corps sous la forme de ce petit éclair qui tente de figer en une empreinte l'instant de heurt, la permanence de la secousse est aussi à chercher dans les échos qu'en donne tout le texte. La brûlure semble reprendre, comme si la pulpe des doigts, profondément entamée, continuait de battre sous l'effet du choc, dans chacune des explosions de colère de Luca qui suivent l'épisode de l'électrocution, et qui sont évoquées *via* un même réseau sémantique faisant intervenir le feu, l'ardeur et l'explosion. Dans le passage suivant, qui se trouve juste après le récit de l'électrocution, et qui rend compte d'une scène se déroulant dans le train, Luca est assailli, à propos de petits riens — un changement d'avis de dernière minute de la part de ses parents — d'une fureur aveuglante qui le met en rage.

*Questo furore sembrava venir di lontano e divampò ad un tratto, come un fuoco violento ardentolo e scuotendolo tutto. Si fece bianco in viso, strinse con forza i denti e chiuse gli occhi. Si sentiva tutto irrigito per la gran rabbia che gli tendeva il corpo ; per un momento provò l'impulso di aprire lo sportello e gettarsi fuori al treno*⁹⁵¹.

Cette fureur, qui paraissait venir de très loin, éclata brusquement, tel un violent incendie, le brûlant et le secouant tout entier. Son visage devint livide, il serra les dents avec force et ferma les yeux. Il se sentait tout durci par cette rage qui lui raidissait le corps et, pendant un instant, il éprouva l'envie d'ouvrir la portière et de se jeter dehors⁹⁵².

⁹⁴⁹ *La disubbidienza*, p. 83.

⁹⁵⁰ *La désobéissance*, p. 20.

⁹⁵¹ *La disubbidienza*, p. 84.

⁹⁵² *La désobéissance*, pp. 22-23.

Ce passage, instant brusque d'une colère fulgurante, réplique — en la ramenant de loin — de manière troublante l'épisode de l'électrocution. Au lieu du courant électrique, c'est la colère qui jaillit comme un feu « *furore* » et qui se propage avec des effets de brûlure et de secousse exactement similaires à ceux de la décharge. La posture est la même qu'au moment de l'accident, le corps la reconduit comme s'il en avait gardé la mémoire exacte : raidi, les yeux fermés, serrant comme un forcené non pas les doigts sur les fils, mais les dents. Relance de la brûlure première, ce passage constitue un nouvel impact, que l'on peut facilement relier au premier comme des points sur un même ouvrage. Le maillage, en réalité, est plus complexe encore, si l'on considère que la fureur « qui paraissait venir de très loin », est familière, déjà, à Luca. L'adolescent la reconnaît comme une ramification de cette rage qui, depuis le début, s'empare de lui chaque fois que le monde l'affleure, et dont on a déjà évoqué quelques exemples. L'électrocution est le choc par lequel Luca prend conscience de l'élan nouveau de rage qui le lie au monde depuis qu'il est entré en adolescence, et qui assemble autour de lui une constellation d'instant similaires. Chaque nouveau point, relié au précédent par le lancinement, s'ajoute à une même toile pour continuer l'instant premier.

Apaisée, tout juste, le temps de contempler la campagne par la fenêtre, la brûlure reprend, en une explosion de plus belle quelques lignes plus loin, un élan qui semble extérieur au propre corps de Luca, qui le fauche comme une vague, et contre l'assaut duquel il ne peut rien.

Ma, d'improvviso, venuta da non sapeva dove, una nuova ondata di rabbia l'investì ; e, incapace di contenersi, egli si alzò e uscì dallo scompartimento. Andò dritto alla latrina, vi entrò e chiuse la porta sbattendola. Uno specchio era inchiodato sopra il lavandino, egli vi avvicinò il viso spalancando la bocca, come se urlasse, sebbene in realtà nessuna voce gli uscisse dalla gola. Ma sentiva che urlava egualmente, senza rumore, con tutto il proprio corpo convulso. [...] Egli rimasse un pezzo così, tutto teso e stirato ; quindi riaprì la porta e tornò allo scompartimento⁹⁵³.

Mais, brusquement, venue il ne savait d'où, une nouvelle bouffée de colère l'envahit et, incapable de se contenir, il se leva et quitta le compartiment. Il alla droit à la toilette, y entra et ferma la porte en la faisant claquer avec fureur. Une glace était fixée au-dessus du lavabo, Luca en approcha son visage, ouvrant grand la bouche comme pour hurler, bien qu'en réalité aucun son ne sortît de sa gorge. Mais il avait l'impression de hurler quand même, de hurler sans bruit de tout son corps convulsé. [...] Il demeura longtemps ainsi, tout tendu et tout déchiré ; puis il rouvrit la porte et revint dans le compartiment⁹⁵⁴.

⁹⁵³ *La disubbidienza*, pp. 85-86.

⁹⁵⁴ *La désobéissance*, pp. 24-25.

On remarquera que le texte italien évoque le déferlement de colère non comme une « bouffée », mais comme « *una ondata* » autrement dit une onde, ou une vague, ce qui nous semble aller dans le sens d'une écriture du rayonnement de l'instant premier, par propagation des ondes choc. Le terme peut être aussi traduit par « recrudescence ». Dans ce passage, la réplique est moins nette que dans le précédent, et si l'on retrouve la convulsion du corps, la sensation de brûlure n'est plus aussi vive, qui demeure indirectement dans la tension des muscles à la limite de la déchirure, et dans la fulgurance de la colère. Cet amenuisement peut s'expliquer par le fait que l'on arrive à la fin du premier chapitre, après lequel la sensation de brûlure s'apaise, ou plutôt se mue en autre chose, à savoir le commencement de la révolte de Luca, et son parcours pour se détacher de tout ce qui le lie à la vie : « *una volta in città, nella casa dove tante altre sue antiche ricolte si erano dissolte nelle abitudini e nella noia, la sua rabbia prese un'altra forma, nuova per lui. Come se avesse avvertito l'inermità della violenza, essa si trasformò improvvisamente in una volontà di rinuncia e di abdicazione* » ; « une fois en ville, une fois dans cet appartement où tant d'autres de ses anciennes révoltes s'étaient dissoutes dans les habitudes et dans l'ennui, la colère de Luca prit une autre forme, nouvelle pour lui. Comme si elle eût compris l'inanité de la violence, cette colère se mua brusquement en une volonté de renoncement et d'abdication⁹⁵⁵ ». Le choc premier est maintenu dans sa vivacité juste assez longtemps pour permettre à un nouvel élan, celui de la révolte, de prendre forme et d'y faire suite. Ainsi, dans ce premier chapitre considéré *in extenso*, l'entrée en adolescence, qui se fait par une rupture brutale, une fracture avec le monde équivalente à une blessure originelle, est envisagée, par les jeux de reprises, comme une attention soutenue à l'instant, ou plutôt comme une endurance physique de l'instant, dont l'intensité, conduite dans tout le texte à la manière d'un courant électrique, met à rude épreuve le corps de l'adolescent.

On notera pour finir sur ce point que la propagation de la brûlure — résultant elle aussi d'une électrocution — par rappels successifs de la sensation première est un motif qui se retrouve étonnement dans le roman de Sylvia Plath. Le principe du lancinement, ou de la relance physique de l'intensité, ne peut être tout à fait tenu pour opérant — bien qu'Esther ait sur la main, comme Luca, la cicatrice d'une ancienne électrocution⁹⁵⁶ ! — puisque la

⁹⁵⁵ *La disubbidienza*, p. 88 ; *La désobéissance*, p. 29.

⁹⁵⁶ « *Then something leapt out of the lamp in a blue flash and took me till my teeth rattled, and I tried to pull my hands off, but they were stuck, and I screamed, or a scream torn from my throat, for I didn't recognize it, but heard it soar and quaver in the air like a violently disembodied spirit.*

Then my hands jerked free, and I fell back on to my mother's bed. A small hole, blackened as if with pencil lead, pitted the centre of my right palm », *The Bell Jar*, op. cit., p. 152.

sensation première n'est pas éprouvée par l'adolescente elle-même. À l'ouverture du roman, Esther est obsédée par un événement d'actualité, l'exécution des époux Rosenberg, passés à la chaise électrique. Elle ne peut s'empêcher de se demander ce que cela doit faire, « de brûler vivant tout le long de son corps » [« *being burned alive all along your nerves*⁹⁵⁷ »]. Cette sensation, néanmoins, peut être vue comme celle que le récit déploie, comme dans *La disubbiendienza* et comme dans d'autres textes du corpus, pour évoquer la frénésie grandissante de l'adolescente. Par ailleurs, l'image de la brûlure qui nervure le corps est régulièrement rappelée dans le texte, pour éclairer les épisodes paroxystiques qui émaillent la dépression nerveuse d'Esther — sujet de l'intrigue —, ceux, par exemple, qui font état du traitement par électrochocs auquel on la contraint, pour la guérir soit disant. L'image du corps rossé par la décharge⁹⁵⁸ réactive celle, première, du corps dévoré par la morsure du courant ; se superposant les unes aux autres, ces images propagent dans tout le texte une même brûlure, par accumulation et mise en lumière des instants saillants.

B.1.2. La gifle

Dans *Agostino*, la sensation de brûlure, que le texte déploiera au-delà de son point de départ, se déclare à l'instant où la joue d'Agostino rencontre le ventre de sa mère. Ce moment d'affleurement, par lequel l'adolescent prend conscience de la sensualité du corps de sa mère, est d'emblée mis en rapport avec une sensation de chaleur très vive, qui, si elle ne laisse pas de marque sur la peau d'Agostino, s'y imprime à la manière d'une brûlure. « *Rimase ad Agostino, sulla pelle, l'umidore del ventre chiuso nel costume fradicio, umidore quasi annullato e reso fumante da un calore più forte ; e pur provandone un vivo senso di torbida ripugnanza, per un'ostinazione dolorosa non volle asciugarsi* » ; « L'humidité de ce ventre

« Quelque chose a brusquement jailli de la lampe dans un éclair bleu et m'a secouée jusqu'à ce que j'en grince des dents. J'essayais de retirer mes mains, mais elles étaient soudées. Je hurlais, ou bien un hurlement étranger m'arrachait la gorge, je ne le reconnaissais pas, mais je l'entendais s'amplifier et trembler violemment dans l'air comme un esprit brutalement désincarné.

Mes mains furent soudainement libérées et je me suis effondrée sur le lit de ma mère. Au milieu de la paume droite j'avais un petit trou noir, comme s'il avait été fait avec un crayon », *La cloche de détresse, op. cit.*, p. 161.

⁹⁵⁷ *La cloche de détresse, op. cit.*, p. 13 ; *The Bell Jar, op. cit.*, p. 1.

⁹⁵⁸ « *The something bent down and took hold of me and shook me like the end of the world. Whee-ee-ee-ee-ee, it shrilled, through an air crackling with blue light, and with each flash a great jolt drubbed me till I thought my bones would break and the sap fly out of me like a split plant* », *The Bell Jar, op. cit.*, p. 151 ; « Puis quelque chose s'est abaissé pour m'emporter et m'a secouée comme si c'était la fin du monde. Wheeeee-ee-ee-ee-ee, cela me vrillait à l'intérieur comme dans un espace parcouru d'éclairs bleus, et à chaque éclair de grandes secousses me rossaient jusqu'à ce que je sente mes os se briser et la sève me fuir comme celle d'une plante sectionnée », *La cloche de détresse, op. cit.*, p. 160.

enfermé dans le maillot détrempé resta sur la peau d'Agostino, où, sous l'effet d'une chaleur plus forte, elle devient presque fumante, mais, bien qu'éprouvant une vive et troublante sensation de dégoût, Agostino s'entêta douloureusement à ne pas s'essuyer⁹⁵⁹ ». Une chaleur très vive, dont on peut penser qu'elle provient de la honte et de la gêne de l'adolescent face à l'attitude de sa mère, se dégage de la joue d'Agostino, au point de faire instantanément s'évaporer l'humidité du maillot. Le texte en italien contient une insistance supplémentaire sur l'intensité de cette chaleur, que la traduction française n'a pas gardée, puisqu'il est dit que l'humidité, non seulement s'évapore mais qu'elle est « *quasi annullato* », opération immédiate presque magique. La sensation de brûlure, qui en reste là pour l'instant, se réveillera à l'occasion d'évènements ultérieurs, un en particulier, qui répliquent par leur violence le choc premier. Comme le note Gilles de Van dans la préface du roman, c'est moins par un choc unique que procède l'avancée en adolescence d'Agostino que par une « série de chocs⁹⁶⁰ ». L'incident traumatisant qui vient réveiller la sensation de brûlure et la prolonger est celui de la gifle.

Alors qu'Agostino, un matin où le jeune homme ne s'est pas montré pour la promenade en barque, s'aventure à le faire moqueusement remarquer à sa mère qui s'impatiente, celui-ci lui applique sur la joue une gifle. Le geste est saisissant sur le coup, puisqu'il est sans précédent. Hébété par la surprise, Agostino ne dit rien, et s'enfuit en courant. La surprise est alors répliquée, plus loin, puisque l'adolescent s'enfuit dans une cabine de plage, avec sa gifle sur la joue, pour ainsi dire, pour s'appliquer, au calme, à mieux élucider le choc. « *come chi abbia trovato un tesoro e corra a nascondersi per guardarlo a suo agio, con lo stesso senso pungente di scoperta egli correva a rintanarsi con il suo schiaffo, cosa tante nuova per lui da parergli incredibile* » ; « Aiguillonné par le même impérieux sentiment de découverte que celui qui a trouvé un trésor et va vite se cacher pour le contempler à son aise, il courait se tapir à l'abri avec sa gifle — chose pour lui tellement nouvelle qu'elle paraissait incroyable⁹⁶¹ ». Avant même qu'il entre dans la cabine de plage, la sensation de brûlure reprend, « *La guancia gli bruciava* » ; « La joue lui brûlait⁹⁶² », chose étrange étant donné que la main de la mère n'a pas tapé très fort, ce que le texte précise. Ce n'est pas tant le coup

⁹⁵⁹ *Agostino*, p. 10 ; *Agostino*, p. 46.

⁹⁶⁰ Gilles de Van, *Agostino*, « préface », *op. cit.*, p. 9. « Dans *Agostino*, c'est le monde qui s'impose à l'adolescent par une série de chocs qui réveillent sa conscience endormie dans la torpeur endormie d'une enfance trop sereine ».

⁹⁶¹ *Agostino*, p. 12 ; *Agostino*, p. 50.

⁹⁶² *Idem.*

en lui-même, mais la sensation qu'il réveille, celle d'une humiliation et d'un ébahissement, qui provoque à Agostino cette sensation de brûlure.

Al cocente senso di umiliazione che destava in lui la percossa, si mescolavano, più forti ancora se era possibile, mille sensazioni sgradevoli che in quegli tempi avevano ferito la sua sensibilità. Fra tutte, una gli tornava con più insistenza alla memoria, quella del ventre della madre, chiuso nella maglia fradicia, premuto contro la sua guancia, fremente e agitato da non sapeva che vogliosa vitalità. Come certi altri schiaffi dati sui vestiti vecchi vi fanno apparire larghe chiazze di polvere ; così quella percossa ingiusta, vibrata per impazienza dalla madre, gli risvegliava nitida la sensazione del ventre di lei premuto contro la sua guancia. Gli pareva che questa sensazione a momenti si sostituisse a quella della percossa ; a momenti invece si mescolava ed era al tempo stesso palpito e bruciore. Ma mentre capiva che lo schiaffo persistesse riaccendendosi ogni tanto sulla guancia come un fuoco che si estingue, oscure gli restavano invece le ragioni della tenace sopravvivenza di quella lontana sensazione. Perché, tra tante, gli era rimasta impressa e così viva proprio quella ? Non avrebbe saputo dirlo ; soltanto gli pareva che, finché fosse vissuto, gli sarebbe bastato riandare con la memoria a quel momento della sua vita per riavere con la memoria intatto sulla guancia il palpito del ventre e la bagnata ruvidezza della maglia fradicia⁹⁶³.

Au sentiment cuisant d'humiliation que le coup avait éveillé en lui se mêlait, plus forte encore, si possible, le souvenir de toutes les impressions qui, ces derniers temps, l'avaient blessé au vif. L'une d'elles, en particulier, revenait le lancer avec plus d'insistance : celle que lui avait faite le ventre de sa mère quand, serré dans le maillot de bain humide, il s'était pressé contre sa joue, tout palpitant d'une vitalité avide, inexplicable. Telles ces autres claques qui, appliquées sur de vieux vêtements, y font apparaître de larges tâches de poussière, le coup injuste que sa mère, par impatience, lui avait envoyé, réveillait, très nette, la sensation du ventre maternel collé sur sa joue.

À certains moments, il lui semblait que cette sensation se substituait à celle du coup qu'il venait de recevoir. À d'autres moments, les deux sensations se mêlaient, pour devenir à la fois palpitation et brûlure. Mais s'il s'expliquait facilement que la gifle continuât de lui brûler de temps en temps la joue comme un feu qui reprend, les raisons de la survivance tenace de cette sensation lointaine lui restaient obscures.

Pourquoi entre tant d'autres cette sensation restait-elle si vivement imprimée en lui ? Il n'aurait pas su le dire. Il savait seulement que tout sa vie durant il lui suffirait d'évoquer *cet instant* pour sentir contre sa joue la palpitation du ventre sa mère et le tissu rêche du maillot détrempe⁹⁶⁴.

Il faut attendre la gifle, second choc qui marque le début du roman et précipite la chute d'Agostino en adolescence, pour que soit éclairé, rétroactivement, l'importance décisive de l'instant où le ventre de la mère et la joue d'Agostino sont entrés en contact, instant qui a « *ferito la sua sensibilità* », instant décisif qui rayonne dans ce passage. On ne peut en effet manquer de noter combien la gifle, alors qu'elle est à l'origine de tout le travail cognitif consciencieux d'Agostino à ce moment de prostration dans la cabine de plage — « *incominciò conscienziosamente a piangere* » ; « *consciencieusement, il se mit à pleurer*⁹⁶⁵ » / « *piangeva piano per non disturbare questo dolente lavorio delle memoria* » ;

⁹⁶³ Agostino, pp. 12-13. Nous soulignons.

⁹⁶⁴ Agostino, p. 51-52. Nous soulignons.

⁹⁶⁵ Agostino, p. 12 ; Agostino, p. 51.

« Il pleurait *doucement* pour ne pas troubler ce douloureux *travail* de sa mémoire⁹⁶⁶ » — est très peu présente, voire absente en comparaison de la place qu’occupe l’évocation de l’instant de toucher ventre/joue. C’est véritablement à un travail d’assemblage que l’on assiste dans ce passage remarquable, qui décrit la formation d’un souvenir — l’itération du terme « *memoria* » dans le texte italien est perdu dans la traduction française — traumatique. Cet assemblage relève même d’un étroit maillage — l’image est d’autant plus présente dans le texte italien que le terme « *maglia* », qui, dans ce contexte, désigne un maillot de bain, traduit aussi, de manière plus générale, la « maille » et renvoie à tous les vêtements qui sont faits d’un tissu tressé, ou tricoté — entre plusieurs instants décisifs qui, disposés en cercles concentriques ou en « poussière » autour de l’instant du toucher, sont cousus entre eux par le motif de la brûlure lancinante et de la secousse (« *percossa* ») reconduite.

Au-delà de l’épisode de la gifle et du second chapitre dans lequel il se trouve, cette sensation de brûlure poursuit son parcours dans le texte, et chacune de ces relances sont là pour penser des instants de crispation du corps sous le fouet de la sensusualité. Agostino évite désormais le contact avec sa mère, mais chaque fois que, de manière imprévue, elle l’enlace ou l’effleure comme elle l’a toujours fait, l’adolescent tressaille dans toute sa chair à ce toucher qui enflamme subitement sa honte et son dégoût, et réveille instantanément l’idée d’une ardeur intense. C’est le corps de la mère, vibrant et se consumant sous l’excitation, qui, par échos et par le toucher, transmet au corps de son fils une semblable vibration et réactive la sensation première de chaleur. Ainsi au chapitre 3, alors qu’il retrouve sa mère le soir — il vient de passer l’après-midi en compagnie de la bande pêcheurs tout juste rencontrée — celle-ci, à la fois excitée par la promenade en barque dont elle revient et désolée d’avoir donné une gifle à son fils, l’attire contre elle pour l’embrasser. Ce geste est introduit par une phrase qui fait immédiatement écho à celle par laquelle est décrite l’instant de touche sur la joue [« *Agostino si trovò ad un tratto con il viso su quel collo un tempo così dolce* » ; « Agostino eut soudain le visage pressé contre ce cou si doux⁹⁶⁷ »], elle est suivie par une description de frémissement, de palpitation et d’échos entre la corps d’Agostino et celui de sa mère également troublante de similitude [« *gli parve di avvertire sotto le labbra un palpito nuovo seppur debole, come l’ultimo guizzo dell’aspro risentimento che doveva aver suscitato in quella carne la bocca del giovane* » ; « il eut l’impression de sentir sous ses lèvres un frémissement nouveau encore que léger — dernière vibration, peut-être du violent sursaut

⁹⁶⁶ *Agostino*, p. 13 ; *Agostino*, p. 52.

⁹⁶⁷ *Agostino*, p. 31 ; *Agostino*, p. 83.

que devait avoir éveillé dans cette chair la bouche du jeune homme⁹⁶⁸ »]. Enfin, on trouve à la fin de ce passage, assez court car il s'agit d'un instant d'à peine quelques secondes, le réveil de la sensation de brûlure dans « *il viso acceso da non sapeva che vergogna* » ; « le visage brûlant d'il ne savait quelle honte⁹⁶⁹ » d'Agostino. Plus loin encore, alors que la relation entre le jeune homme et la mère a nettement progressé et qu'elle n'a plus rien d'équivoque, deux instants de contact entre le corps de la mère et celui du fils encadrent une scène de baiser langoureux échangé par les amants. À chaque fois, Agostino sursaute et se crispe comme s'il était ébouillanté quand il sent contre lui, l'espace d'une seconde, le « *fuoco giovanile e scintillante* » ; « feu [...] tout scintillant de jeunesse⁹⁷⁰ » qui se dégage du corps de sa mère, cette « *violenza impetuosa* » ; « impétuosité⁹⁷¹ » et cette « *fremente gioia* » ; « joie frémissante⁹⁷² » qui la parcourt comme une décharge électrique.

L'accumulation d'instant points, suite d'affleurements et de touchers minuscules, liés entre eux par la reprise de la brûlure et la continuation du frémissement, sert donc à assembler progressivement le corps nouveau de la mère, corps de chair et corps désirant, tandis que grandit, par ce même maillage, l'éveil d'Agostino à la conscience de la sensualité et de sa puissance.

B.1.3. Trépidations

Dans le roman de Colette, l'éveil sensuel de Phil est évoqué par reprises successives d'une même fièvre et d'une même sensation de brûlure.

Depuis que Mme Dalleray lui avait offert un verre d'orangeade, Phil sentait sur ses lèvres et contre ses amygdales *le choc, la brûlure* de la boisson glacée. Il s'imaginait aussi qu'il n'avait bu de sa vie, ni ne boirait désormais une orangeade aussi amère.

« Et pourtant, *au moment où* je l'ai bue, je n'en ai pas senti le goût... C'est après... longtemps après... » Cette visite, qu'il cachait à Vinca, formait dans sa mémoire *un point battant et sensible*, dont il précipitait ou calmait à son gré la fièvre bénigne⁹⁷³.

Ce passage présente, avec celui de la gifle que l'on vient d'étudier, des ressemblances troublantes. À distance d'un instant décisif, qui a provoqué à Phil une commotion — en partie

⁹⁶⁸ *Idem.*

⁹⁶⁹ *Idem.*

⁹⁷⁰ *Agostino*, p. 66 ; *Agostino*, p. 139.

⁹⁷¹ *Idem.*

⁹⁷² *Idem.*

⁹⁷³ *Le Blé en herbe*, p. 87. Nous soulignons.

expliquée, comme dans l'épisode du maillot, par une superposition brusque et simultanée entre le chaud et le froid —, l'adolescent revient sur le choc, et constate sa permanence qui est non seulement de l'ordre d'une sensation physique, à savoir la brûlure qui continue de lui élaner l'intérieur de la bouche, ainsi que la palpitation battante de la fièvre, mais se joue aussi sur le plan de la mémoire, comme c'était déjà le cas dans Agostino. La vivacité de l'instant, plantée dans le souvenir aussi nettement que si elle avait mordu une chair, rayonne au-delà du moment d'impact. Ainsi, on retrouve dans le roman de Colette de mêmes effets d'itération et d'échos entre un instant premier et des instants-répliques. La fièvre qui reprend, à partir de ce point battant qu'est le souvenir de l'orangeade, et réveille une douleur vive, est ainsi un fil qui soutient de bout en bout la narration de l'étoffage des relations entre Phil et la Dame en Blanc. Elle se propage insidieusement, comme une faiblesse grandissante des nerfs. Des images tirées de l'entrevue, qui persistent dans la mémoire de Phil, viennent imposer à l'adolescent « des aberrations⁹⁷⁴ » et déformer le paysage alentour : « L'adolescent doutait de sa mémoire en ressassant ces images d'un coloris brûlant et faux, décor [...] qui force jusqu'au bleu le vert des feuillages⁹⁷⁵ ». Même les odeurs sont rémanentes et insidieuses : « — Tu ne trouves pas, Vinca, que les crevettes sentent le benjoin, aujourd'hui⁹⁷⁶ ? ».

Les accès de fièvre sont également très localisés. Dès lors que s'est installée entre Phil et Mme Dalleray l'habitude de se retrouver à des heures indues de la nuit, et dès qu'approche l'instant fatidique de ces rencontres, Phil est saisi par une reprise de fièvre. Ainsi le passage suivant en fait-il état :

Phil sentait approcher l'heure et souffrait d'une trépidation pareille à la fièvre qu'il eut le lendemain du jour où, piqué par une vive, il sentait dans son bras pansé la brûlure qu'y réveillait la marée montante⁹⁷⁷...

Colette souligne d'elle-même, à l'aide des italiques, la *saillance* de l'instant dont l'intensité à venir élance déjà Phil dans sa chair, qui en porte la mémoire comme d'une blessure. L'image combinée de la pique de vive et de la marée, qui constituent à elles deux déjà un effet d'écho, doivent en plus être comprises en relation avec le choc de l'orangeade, puisqu'elles éveillent, semblablement, la fièvre et la brûlure. Au-delà de cette « heure », c'est chacun des rapports du corps de Phil avec l'extérieur qui deviennent hypersensibles après la

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁷⁵ *Idem.*

⁹⁷⁶ *Idem.*

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 118.

rencontre avec Mme Dalleray, et qui ont des allures de coups. L'adolescent se trouve désormais incapable de subir le temps dans sa longueur, et dans sa durée, mais l'éprouve au contraire, à cause de « l'intolérance dont l'avait doté récemment une belle pirate⁹⁷⁸ », *via* la moindre de ses proéminences et de ses pointes anguleuses. Cette intolérance « [s'enflamme] au moindre choc⁹⁷⁹ » et chaque action minime est sentie par Phil comme une nouvelle blessure. Alors que Vinca, partie une fois de plus à la pêche en dépassant son ami de son pas vigoureux, écrase un petit crabe, Phil a « une crispation pénible⁹⁸⁰ » quand la carapace « [craque] comme une petite noix⁹⁸¹ ». Et lorsque la jeune fille « [fourgonne] terriblement “le quai” où [habite] un congre⁹⁸² », cherchant à l'attraper à l'aide de son crochet de fer, Phil se met à pleurer devant la vue du sang de la bête. Sur le fil acéré du rocher que son pied connaît si bien, il « glisse comme un novice⁹⁸³ » et n'endure plus le soleil. Le quotidien qui était celui des deux adolescents *avant*, fait souffrir Phil, qui le décompose désormais en une succession de pointes aiguës entamant sa chair et lui allant droit au cœur. Tout le chapitre 12, qui fait suite à la première nuit d'amour avec Mme Dalleray, rend compte de ces pointes. Ayant découvert, douloureusement, avec la sensualité, un rapport fébrile à l'instantanéité, Phil a l'impression que l'époque indolente des parties de pêche et des bains avec Vinca, appartient à un temps lointain et révolu, bien qu'il ne date que de quelques semaines, voire de quelques jours en arrière. La durée, ou le passage du temps dans ce qu'il a d'homogène, lui est devenu inconcevable.

Au prisme de la physiologie et d'une écriture de la relance, l'instant est pensé non seulement dans sa vivacité — la brûlure, l'ardeur, la morsure —, au point d'empreindre le corps d'une marque, mais également dans sa permanence. La sensualité, à laquelle l'adolescent est introduit par la crispation du choc premier, est discontinuée, et ainsi maintenue à flot.

Il en va de même du vitalisme qui anime l'adolescent. À la faveur d'une réitération d'actes impulsifs, une énergie diffractée se propage dans le texte.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁷⁹ *Idem.*

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁸¹ *Idem.*

⁹⁸² *Ibid.*, p. 113.

⁹⁸³ *Idem.*

B.2. L'énergie continuée

On se référera une dernière fois à la distinction bachelardienne entre l'instant et la durée, pour penser la question de l'énergie dans nos textes. On se rappelle que, plus haut, le philosophe échouait à se saisir de l'élan vital en le figurant comme « un grand trait simple⁹⁸⁴ » et que les multiples et infimes événements du temps, vie incompressible et fourmillante, faisait obstacle à une saisie homogène de la durée, fragmentant du même coup « les grandes lignes unies⁹⁸⁵ » par lesquelles se dessine, selon Bergson, le devenir. Un peu plus tôt dans sa réflexion, Bachelard établissait également la distinction entre durée et instant en opposant action et acte, M. Bergson et M. Roupnel

Et c'est là une nuance importante qui distingue la philosophie de M. Roupnel et celle de M. Bergson : *la philosophie bergsonienne est une philosophie de l'action ; la philosophie roupnelienne est une philosophie de l'acte*. Pour M. Bergson, une action est toujours un déroulement continu qui place entre la décision et le but [...] une durée toujours originale et réelle. Pour un partisan de M. Roupnel, un acte est avant tout une décision instantanée, et c'est cette décision qui a toute la charge de l'originalité. Physiquement parlant, le fait que l'impulsion en mécanique se présente toujours comme la composition de deux ordres infinitésimaux différents nous conduit à resserrer jusqu'à sa limite ponctiforme l'instant qui décide et qui ébranle⁹⁸⁶.

C'est la décision d'agir, le mouvement de mise en branle de la volonté, considéré en soi, indépendamment du but et du résultat de l'acte, qui constitue une expérience de l'instant-point. À l'inverse, l'action est une expérience de la durée, du *continuum* qui s'établit de la décision au but. Cette définition de l'acte comme éprouvé de l'immédiateté nous semble faire écho à l'énergie adolescente telle qu'elle s'élabore dans nombre de nos textes, à savoir par à-coups successifs, par la reprise heurtée d'actes brusques et impulsifs qui n'ont pour autre horizon que l'instant même.

Plusieurs romans font état d'une énergie débordante, qui submerge le personnage adolescent, et qui prend corps dans le texte par une série d'actes irréfléchis. Là, dans ces ponctualités qui n'ont pas toujours de sens, et ne sont, la plupart du temps, suivies d'aucun effet, se manifeste le rapport épidermique et accidenté de l'adolescent à l'instant et à l'immédiateté. On ne saurait, à ce titre, rendre compte de tous les actes, même les plus insignifiants et les plus minuscules, qui sont introduits par des adverbes ou des locutions

⁹⁸⁴ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 33.

⁹⁸⁵ *Idem.*

⁹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

adverbiales évocatrices d'une brusquerie : « tout-à-coup », « soudain », « brusquement », « à l'improviste », « sans crier gare », « c'est alors que », « à l'instant où ». Ils se retrouvent non seulement d'un roman à l'autre, mais ils envahissent, surtout, chaque texte pris à part. Ils déterminent ensemble un agir caractéristique de l'adolescent, et leur récurrence sert à déployer une énergie. On avait évoqué, déjà, quelques-uns de ces gestes anguleux qui sont ceux de Phil et Vinca dans le premier chapitre, après l'entrée en récit fracassante de l'adolescente.

On étudiera ici quelques autres de ces instants choisis d'énergie, qui nous semblent les plus représentatifs.

B.2.1. Mick et Frankie

On se rappelle de cet adjectif, « intranquille⁹⁸⁷ », qu'emploie Véronique Ovaldé dans sa présentation de *The Heart*. Le terme, forgé pour dire le malaise adolescent, ou le cri que pousse l'âme inquiète, sert aussi à qualifier l'excès d'énergie de Mick et de Frankie. Toutes deux, en effet, sont caractérisées par une même frénésie permanente, et cette agitation irascible semble liée directement à leur état adolescent :

This summer was different from any other time Mick could remember. Nothing much happened that she could describe in thoughts or words — but there was a feeling of change. All the time she was excited. In the morning she couldn't wait to get out of bed and start again for the day. And at night she hated like hell to have to sleep again⁹⁸⁸.

Cet été fut une expérience sans précédent dans l'existence de Mick. Il ne s'était rien produit qui puisse se décrire par des pensées ou des mots — mais la sensation de changement n'en était pas moins réelle. Mick était perpétuellement surexcitée. Le matin, elle attendait avec impatience le moment de se lever et d'entamer la journée. Et le soir, elle ne supportait pas de devoir se recoucher⁹⁸⁹.

Dans ce passage, qui figure à l'ouverture de la deuxième partie du roman, et qui présente Mick avec un peu plus de détails que ne le faisait la première partie, on voit que ni les mots ni les pensées, comme souvent dans les textes et en particulier dans ceux de Carson McCullers, ne rendent compte de l'état nouveau dans lequel se trouve Mick, mais que le corps « recèle une énergie sauvage⁹⁹⁰ », signe d'un rapport au temps qui a changé, et que

⁹⁸⁷ Véronique Ovaldé, « Autour de l'astre silencieux », in *Le cœur*, p. 7.

⁹⁸⁸ *The Heart*, p. 83.

⁹⁸⁹ *Le cœur*, p. 120-121.

⁹⁹⁰ Ainsi Truman Capote décrit-il Grady à un endroit du texte, en rendant compte de l'agitation de la jeune fille, et de sa tendance aux excès de vitesse. « Elle recelait une énergie sauvage qui lançait chaque jour

caractérise la crispation. Frankie est semblablement agitée, elle arpente furieusement la cuisine sans savoir quoi faire d'elle. Portia et Bérénice s'exaspèrent en cœur de cette impatience qui tenaille les adolescentes : « *'Sit down,' said Berenice. 'You make me nervous'* » ; « — Tu vas t'asseoir ! dit Bérénice. Tu vois pas que tu me fatigues⁹⁹¹ ? » ; « *This afternoon you going to roam all over the place without never being satisfied. You going to traipse all around like you haves to find something lost. You going to work yourself up with excitement. Your heart going to beat hard enough to kill you [...] and then some day you going to bust loose and be ruined* » ; « Cet après-midi, tu vas rôder dans la maison comme une âme en peine. Tu vas traîner partout comme si t'avais perdu quelque chose. Tu vas te mettre dans des états pas possibles. Ton cœur va battre assez fort pour te tuer [...] et un jour, tu vas éclater et tu seras fichue⁹⁹².

Les actes irréfléchis sont ceux qui trouvent le mieux à occuper cette énergie. Dans l'impulsivité qui les caractérisent, il semble que les adolescentes secouent brusquement tout l'ennui qui les alourdit, et que l'immobilisme du temps, cette impression qu'il ne se passe jamais rien dans les villes accablées de chaleur où elles vivent, se dissolvent soudain.

*Because she could not break this tightness gathering within her, she would hurry to do something. She would go home and put the coal scuttle on her head, like a crazy person's hat, and walk around the kitchen table. She would do anything that suddenly occurred to her—but whatever she did was always wrong, and not at all what she had wanted. Then, having done these wrong and silly things, she would stand, sickened and empty, in the kitchen door and say :
'I just wish I could tear down this whole town.'
'Well, tear it down, then. But quit hanging around here with that gloomy face'⁹⁹³.*

Incapable de se délivrer de ce poids qui l'étouffait, elle s'obligeait en toute hâte à faire quelque chose. Elle rentrait chez elle, se renversait le seau à charbon sur la tête, comme un chapeau de vieille folle, et marchait autour de la table de la cuisine. Elle suivait la première idée venue — mais, quoi qu'elle fasse, elle se trompait toujours et ce n'était jamais ce qu'il fallait. Alors, après avoir fait toutes les choses absurdes et inutiles, elle se plantait sur le seuil de porte et disait :

- Je voudrais pouvoir faire sauter toute la ville.
- Fais sauter, fais sauter, c'est très bien. Et tourne plus dans ma cuisine avec cette figure d'enterrement⁹⁹⁴.

On voit ici comment sont qualifiés les occupations soudaines de Frankie : décidées « en toute hâte », ce sont des actes gratuits et irréfléchis (« la première idée venue ») que ne dicte

d'audacieux défis et l'invitait à se dépasser elle-même », *La Traversée de l'été*, p. 99. « *pumped through her a nervous wild vigor that every day demanded steeper feats, more daring exertions* », *Summer Crossing*, p. 99.

⁹⁹¹ *The Member*, p. 488 ; *Frankie Addams*, p. 47.

⁹⁹² *The Heart*, p. 44 ; *Le cœur*, p. 70.

⁹⁹³ *The Member*, p. 481.

⁹⁹⁴ *Frankie Addams*, p. 37.

que le besoin d'occuper une énergie, et de tromper l'ennui. « Absurdes et inutiles », ces actes ponctuent sporadiquement les récits et, puisqu'ils ne s'établissent jamais dans la durée, ils se multiplient, chez Frankie, surtout, que caractérisent des lubies similaires au seau à charbon. Elle s'affuble d'un chapeau mexicain et parcourt la ville en abordant les passants et en prétendant savoir parler espagnol — « *Me no speak English—Adios Buenos Noches—abla pokie peekie poo*⁹⁹⁵ » ; « *Moi pas parler américain – Adios Buenos Noches – abla pokie peekie poo*⁹⁹⁶ » —, elle plante des couteaux dans les portes, et notamment un jour où elle frôle Bérénice avec — on revient un peu plus tard sur ce passage —, elle enfle une tenue de football ou un châle espagnol et, avec son amie Evelyn Owen, elles se rendent dans les rayons d'un « Uniprix » [« *ten-cent store*⁹⁹⁷ »], elle tire dans un terrain vague les balles du revolver qu'elle a substitué à son père, elle vole dans les magasins. Chaque fois, ces actes sont en lien avec l'expression d'un malaise, Frankie s'y adonne avec indifférence, elle n'en retire aucun plaisir. Ils servent à bâtir, par leur multiplication, un personnage adolescent qui, quand elle ne stagne pas sur le pas des portes, ne tient pas en place. L'énergie de Mick nervure aussi le texte mais, parce qu'elle est plus grande que Frankie, elle se livre moins à de telles séries d'actes irréfléchis. C'est plutôt la répétition de passages faisant état de son intranquillité qui, en se répondant, contribuent à continuer l'énergie en en réitérant la description. Ainsi au passage que l'on a cité plus haut répond celui-ci, qui lui ressemble : « *It was like she was so strong she couldn't sit on a chair in a room the same as other people. It was like she could knock down all the walls of the house and then march through the streets big as a giant* » ; « Son énergie l'empêchait de rester assise sur une chaise dans une pièce comme les autres. Elle aurait pu abattre les murs de la maison, et défiler dans les rues à pas de géant⁹⁹⁸ ». Mick aime également à rôder dans les rues la nuit, et les passages qui font état de ses difficultés à dormir se répètent également. En cela, elle nous rappelle Holden, qui ne dort pratiquement jamais pour sa part, on l'a dit. Dans *The Catcher* la fébrilité de l'adolescent est non seulement bien rendue par la multiplication des actes gratuits mais aussi et surtout par l'insistance disproportionnée de la narration sur la soudaineté de toutes les actions, ou presque, même celles qui sont parfaitement banales et peu susceptibles de faire naître de la surprise.

⁹⁹⁵ *The Member*, p. 513.

⁹⁹⁶ *Frankie Addams*, p. 84.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 36 ; *The Member*, p. 481.

⁹⁹⁸ *The Heart*, p. 214 ; *Le cœur*, p. 283.

B.2.2. *Holden l'enragé*

À propos d'Holden, Harold Bloom a cette expression, très belle et difficile à rendre, « *He is on the verge, but always with verve* », que nous proposons de traduire comme telle : « Il est toujours sur le point de s'effondrer, mais avec verve⁹⁹⁹ ». Cette énergie à toute épreuve que souligne Harold Bloom, se manifeste dans l'attitude fébrile du personnage, dont on a déjà parlé, et qui le pousse à combattre, chaque fois que des signes s'en font sentir, toute forme d'apaisement et d'achèvement. Sa lutte contre le sommeil et sa cavalcade dans le tout New York pendant trois jours sont des indices de cette verve inextinguible, qui, même alors qu'Holden est au plus mal physiquement, et qu'il s'évanouit dans Central Park en pleine nuit, se poursuit. L'adolescent est perpétuellement en mouvement, perpétuellement dans l'agir.

Or, le phénomène de relance de l'énergie et de la verve est traduit dans l'écriture par un tic de langage d'Holden, qui use jusqu'à l'épuisement de l'expression « *all of a sudden* » [« tout à coup »] et de l'adverbe « *suddenly* » [« soudainement », « brusquement »]. Combinés, ils apparaissent plus de soixante fois dans le texte. À certains endroits, ces termes sont pleinement justifiés, puisqu'ils servent à commenter une décision subite, qui défait un figement ou un ennui en train de s'installer, et signalent alors l'impulsivité des agissements de l'adolescent. Ainsi, ils sont employés pour évoquer l'échappée belle d'Holden au début du roman, qui s'arrache aux murs de Pencey Prep et se lance dans son errance new yorkaise :

What I thought I'd do, I thought I might go down and see what old Mal Brossard was doing. But all of a sudden, I changed my mind. All of a sudden, I decided what I'd really do, I'd get the hell out of Pencey — right that same night and all¹⁰⁰⁰.

« Ce que je pensais faire, je pensais que je pourrais descendre voir ce que fabriquait Mal Brossard. Et puis tout d'un coup j'ai décidé que ce que j'*allais* faire c'était foutre le camp — à l'instant même et tout¹⁰⁰¹.

La traductrice ne répète pas l'expression, comme souvent lorsqu'elle est employée deux fois de suite dans des phrases consécutives, voire dans une même phrase, suggérant sans doute par cet effacement ce que l'insistance a d'excessif, même ici dans un cas où elle est là pour appuyer l'impulsivité de la décision. On trouve aussi l'expression au chapitre 17, dans lequel Holden s'emballe face à la perspective d'une nouvelle échappée belle. Assis dans

⁹⁹⁹ Harold Bloom, « Introduction », in *Holden Caulfield*, « Bloom's Major Literary Characters », Philadelphie, Chelsea House Publishers, 2005, p. 2.

¹⁰⁰⁰ *L'attrape-cœurs*, p. 66

¹⁰⁰¹ *The Catcher*, p. 54.

un bar avec Sally, il lui propose, en plein milieu d'une conversation très ennuyeuse et futile — « *'Look. I have to know. Are you or aren't you coming over to help me trim the tree Christmas Eve ? I have to know* » ; « Écoute, faut que je sache. Tu viens m'aider à décorer l'arbre la veille de Noël ou tu ne viens pas ? Faut que je sache¹⁰⁰² » —, de partir avec lui dans le Massachusetts ou le Vermont, vivre en marginal dans un bungalow près d'un ruisseau et tout. Cette robinsonnade emballe bien peu la citadine Sally, et la conversation s'envenime. Presque tous les paragraphes débutent par l'expression d'une soudaineté, procédé anaphorique qui mime l'emballage d'Holden : « *Then all of a sudden* » ; « Puis subito's et sans prévenir¹⁰⁰³ » ; « *All of a sudden* » ; « Brusquement¹⁰⁰⁴ » ; « *Then, all of a sudden* » ; « Et subitement¹⁰⁰⁵ ».

Plus étonnant est de trouver les mêmes expressions associées à des actes qui n'ont, en soi, pas de quoi convoquer une idée de soudaineté. C'est le dans l'exemple suivant :

*[Stradlater] put on my hound's-tooth jacket.
'Jesus, now, try not stretch it all over the place', I said. I'd only worn it about twice.
'I won't. Where the hell's my cigarettes ?'
'On the desk.' He never knew where he left anything. 'Under your muffler.' He put them
in his coat pocket — my coat pocket.
I pulled the peak of my hunting hat around to the front all of a sudden, for a change. I
was getting sort of nervous, all of a sudden. I'm quite nervous guy¹⁰⁰⁶.*

Stradlater a enfilé ma veste de tweed.
Dis donc, essaie de ne pas la déformer. » Je l'avais peut-être mise deux fois.
« D'accord, je ferai gaffe. Où sont mes foutues cigarettes ?
— Sur le bureau. » Il oubliait toujours où il avait mis ses affaires. « Sous ton écharpe. »
Il les a fourrées dans la poche de sa veste — dans la poche de *ma* veste.
Tout d'un coup, pour changer, j'ai ramené en avant la visière de ma casquette. Je me
sentais énervé. J'ai toujours tendance à m'énervé¹⁰⁰⁷.

Certes, dans ce passage, on pourrait dire que c'est l'énervement d'Holden et la nervosité qui le gagne qui expliquent le geste soudain de changer la casquette de sens. En effet, Stradlater est en train de se préparer pour aller à un rendez-vous avec Jane Gallagher, ce qui rend Holden jaloux, et tendu. L'ennui de cette interprétation, c'est qu'il faudrait l'élargir à un multitude d'actes — qu'ils soient le fait d'Holden ou ceux des autres

¹⁰⁰² *The Catcher*, p. 140 ; *L'attrape-cœurs*, p. 159.

¹⁰⁰³ *Idem.*

¹⁰⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁰⁵ *The Catcher*, p. 142 ; *L'attrape-cœurs*, p. 161.

¹⁰⁰⁶ *The Catcher*, p. 35.

¹⁰⁰⁷ *L'attrape-cœurs*, pp. 46-47.

personnages — qui sont, eux aussi, introduits par l'expression « *all of a sudden* ». Ainsi, juste après ce passage, Ackley, un autre camarade d'Holden, entre dans la pièce. Or, il vient juste d'en sortir un peu avant et, par ailleurs, les pièces sont contiguës dans le petit dortoir et il n'est donc pas étonnant de voir Ackley faire des aller-retours. Pourtant, le texte dit « *All of a sudden, Ackley barged back in again*¹⁰⁰⁸ » [« Tout à coup, Ackley s'est repointé¹⁰⁰⁹ »]. Dans un autre chapitre, Holden commente l'arrivée d'une dame dans le wagon du train où il est assis en introduisant également sa remarque par « *all of a sudden* », [« *All of a sudden, this lady got on at Trenton, and sat down next to me*¹⁰¹⁰ »] bien que la dame en question se contente de monter dans le train, sans empressement particulier — significativement, Annie Saumont atténue l'effet de brusquerie dans sa traduction « Et voilà qu'à Trenton, y a une dame qui est montée et s'est assise près de moi¹⁰¹¹ ». De même, Holden commente la plupart des prises de parole des personnages en y ajoutant : « *all of a sudden she said* » ; « *all of a sudden he said* » ; « *suddenly, he said* »... même quand il s'agit seulement d'un échange de répliques, et que le ton ne s'emballe pas particulièrement. Il semble donc que la soudaineté des actions, des gestes et des paroles soit avant tout un biais de perception, un effet de subjectivité ou, pour le dire encore autrement, un filtre imposé, par la nervosité d'Holden, sur toutes choses. Si l'on reliait entre eux les points de ces « *all of a sudden* » et « *suddenly* » disséminés dans le texte, on pourrait voir surgir « *quite a nervous guy* » *indeed*.

Il arrive d'ailleurs à Holden de reconnaître, après coup, l'excès d'emballement qu'il a mis dans une opinion, ou un acte, et que l'intensité *de l'instant* a provoqué. À propos de Sally, à qui il a proposé de partir vivre dans le Massachussets :

*If you want to know the truth, I don't even know why I started all that stuff with her. I mean about going away somewhere, to Massachusetts and Vermont and all. I probably wouldn't've taken her even if she'd wanted to go with me. She wouldn't have been anybody to go with. The terrible part, though, is that I meant it when I asked her. That's the terrible part. I swear to God I'm a madman*¹⁰¹².

Si vous voulez vraiment savoir, je sais même pas pourquoi j'ai commencé à lui raconter tout ce bla-bla. Je veux dire qu'on s'en irait dans le Massachussets et le Vermont et tout. Si elle avait voulu venir je l'aurais sans doute pas emmenée. C'est pas le genre de fille qu'on voudrait

¹⁰⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁰⁹ *Idem*.

¹⁰¹⁰ *The Catcher*, p. 58.

¹⁰¹¹ *L'attrape-cœurs*, p. 70.

¹⁰¹² *The Catcher*, p. 145.

emmener. Le plus terrible c'est qu'*au moment où* je lui ai demandé j'en avais bien l'intention. Voilà le plus terrible. Bon Dieu, je vous jure, je suis complètement barjot¹⁰¹³.

Cet extrait fait d'ailleurs directement écho à un autre, à savoir le moment où Holden voit arriver Sally à leur rendez-vous :

*The funny part is, I felt like marrying her the minute I saw her. I'm crazy. I didn't even like her much, and yet all of a sudden I felt like I was in love with her and wanted to marry her. I swear to God I'm crazy. I admit it*¹⁰¹⁴.

Le plus drôle c'est que *dès l'instant où* je l'ai vue j'ai eu envie de me marier avec elle. Je suis dingue. Je la trouvais même pas tellement sympa et tout d'un coup je me sentais amoureux et je voulais qu'on se marie. Je vous jure, je suis dingue, faut le reconnaître¹⁰¹⁵.

On pourrait voir la dissémination des « *all of a sudden* » et « *suddenly* » comme une forme de contagion de l'énergie très nerveuse d'Holden et comme un artifice du texte pour maintenir à flot cette vivacité, même dans les instants où rien ne la suggère *a priori*. Cette perspective offre une manière de reconsidérer l'intempérance d'Holden, que la critique américaine a très souvent regardée comme une marque d'immatunité. Carol et Richard Ohman, dans leur article qui propose un tour des revues consacrées au *Catcher* au moment de sa sortie, notent ainsi combien chacun établit à propos d'Holden son diagnostic et propose des « remèdes¹⁰¹⁶ » (« *cures* »). Par ailleurs, la nervosité d'Holden est lue dans beaucoup de ces mêmes revues avec une forme de condescendance, comme un caractère typiquement adolescent, tempétueux, qui devra s'assagir.

Les sautes d'humeur et l'enchaînement des effets d'immédiateté ont aussi pour effet d'engendrer un récit énergique, et la conduction de cette énergie d'instant-point en instant-points.

B.2.3. Les coups de pédale furieux du mec Alex

On se rappelle qu'Alex, dès le début du roman, a la bougeotte, et que le récit commence par une sortie de la maison, à la rencontre d'Aïdi. Déjà, pour aller à ce premier rendez-vous, Alex enfourche son vélo et « [pédale] avec l'énergie désespérée d'un Girardengo juste un peu plus petit et plus rock » [*pedalava con l'energia disperata d'un Girardengo appena*

¹⁰¹³ *L'attrape-cœurs*, p. 164. Nous soulignons.

¹⁰¹⁴ *The Catcher*, p. 134. Nous soulignons « *all of a sudden* ».

¹⁰¹⁵ *L'attrape-cœurs*, pp. 152-153. Nous soulignons.

¹⁰¹⁶ Ohman, Carol and Richard, « *Reviewers, Critics and "The Catcher in the Rye"* », in *Critical Inquiry*, vol. 3, n° 1, The University of Chicago Press, 1976, p. 20. Nous traduisons.

*più basso e rock*¹⁰¹⁷ »]. Cet épisode de pédalage endiablé se répète dans tout le roman à de très nombreuses reprises, comme un refrain — « *Poi, una volta in bici, diretto verso casa come un Girardengo appena più basso e rock* » ; « Puis, en selle vers son appart, tel un Girardengo un peu plus petit et plus rock¹⁰¹⁸ » —, comme les ondes du choc premier de la rupture avec les parents. Ils succèdent en général à des moments d’ennuis et la décision subite d’enfourcher le vélo et d’aller, souvent pour voir Aïdi, mais parfois aussi gratuitement, juste pour le plaisir de pédaler, « gicler¹⁰¹⁹ » sur l’asphalte, sentir le vent qui le bourre de coups, est suivi par la description d’un instant intense de contact avec l’extérieur, pendant lequel l’énergie circule comme un frisson, le long de tous les nerfs. Ces épisodes donnent alors à voir, prenant chair dans la fulgurance, alors qu’Alex n’est jamais décrit physiquement, un corps en train de se constituer — « *quel fascio di muscoli ciclistici pedalava a tutta forza* » ; « ce faisceau de muscles cyclistes pédalait à toute pompe¹⁰²⁰ ». Un passage en rend bien compte, qui est très long — trop pour être cité en entier — et dans lequel chaque changement de vitesse, chaque saut du braquet sur le pédalier, agrandit et donne chair de plus belle au corps en même temps que circule l’énergie et que s’accroît la pente et qu’approche le but — la maison d’Aïdi :

Cercava di tenere il rapporto di pianura, che ha il passo lungo e ti fa fare più strada, fin dove gli era possibile ; poi si alzava a pedalare in piedi con tutta la bici che ballava sotto ; quando sentiva che la pendenza diventava troppo forte, quando capiva che dopo altre due o tre pedalate avrebbe dovuto poggiare un piede a terra, lungo la curva, di solito al primo cartello di divieto di sosta permanente, si piegava sul canone e col pollice faceva scattare il cambio : la catena saltava sulla corona più piccola, le gambe ricominciavano a macinare, lui si spostava sul cordolo, al limite dell’asfalto, per evitare ogni palmo di strada superfluo: all’uscita della curva, poteva riprendere a pedalare restando seduto.

Quando avvistava la fila delle machine parcheggiate, stabiliva un traguardo a cui arrivare senza lasciare il sellino: almeno arrivare alla golf bianca – avambracci tesi, schiena curva, vene sulle mani e sui polsi in evidenza, palmi sudati.

[...]

Giocava di spalle, per restare all’esterno delle curve, e ormai mancava davvero una manciata di strada, prima del seminario, e lui, fermo sul rapporto di pianura, poteva smettere di pensare a Coppi, a Girardengo, e anche ai gregari mitici e scalatori – cosce d’acciaio e volontà nicciana – destinati a restare ignoti, ma che al Giro attaccavano in tutte le tappe di montagna e ridicolizzavano i campioni costruiti in palestra¹⁰²¹ ...

Il essayait de conserver le plus possible le gros braquet, qui permet d’avaler plus de route ; puis il se dressait sur les pédales et laissait sa bécane danser sous lui ; quand il sentait que la pente devenait trop raide, quand il comprenait qu’il allait devoir poser pied à terre, il se

¹⁰¹⁷ *Jack Frusciante*, p. 21 ; *Jack Frusciante*, p. 18. Costante Girardengo était un coureur cycliste italien, l’un des meilleurs dans les années 1920.

¹⁰¹⁸ *Jack Frusciante*, p. 84 ; *Jack Frusciante*, p. 107.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰²⁰ *Jack Frusciante*, p. 77 ; *Jack Frusciante*, p. 99.

¹⁰²¹ *Jack Frusciante*, pp. 86-87.

pliait sur le cadre dans le virage, en général à hauteur du premier panneau d'interdiction de stationnement, et d'un coup de pouce changeait de vitesse : la chaîne sautait sur le plus petit pignon, ses jambes recommençaient à moudre ; il allait jusqu'à la glissière de sécurité, à la limite du macadam, pour éviter tout centimètre de route superflu : à la sortie, il pouvait de nouveau pédaler assis.

Quand il apercevait la file des voitures garées, il se fixait une ligne d'arrivée sans abandonner sa selle : arriver au moins à la golf blanche — avant-bras tendus, dos courbé, veine des mains et des poignets en relief, paumes moites.

[...]

Il travaillait des coudes pour rester à l'extérieur des virages, il ne manquait plus désormais que quelques mètres, avant le séminaire ; alors, avec le gros braquet, il pouvait cesser de penser à Coppi, à Girardengo, et aux coéquipiers mythiques et grimpeurs — cuisses d'acier et volonté nietzschéenne — destinés à rester dans l'anonymat mais qui, au Tour, attaquaient dans toutes les étapes de montagnes et ridiculisaient les champions bodybuildés¹⁰²²...

L'instant est d'abord et avant tout, dans notre corpus, une question de physique, voire de physiologie. Le corps adolescent, qui ne sait rien dire du devenir, est en revanche le premier révélateur de l'instant, et conducteur, aussi, de son intensité. Par le corps, dans le corps, l'instant est tenu : en serrant les dents, en gardant la pose, le corps en assure sans cesse le vitalisme, le réactive le long des muscles saillants, des épidermes qui frissonnent, des nerfs à vif et des chairs électrisées. L'*ultra* sensualité, presque douloureuse, de l'instant quand il est intense est l'épreuve physique qui définit l'entrée en adolescence — par un choc — et la continuation de ce rapport sensible et sensuel avec l'extérieur, le maintien de l'énergie et de la brusquerie — par ondes de choc, par réplication de l'instant — est ce qui assemble, point à point, le moment adolescent dans sa durée.

Pour finir et pour aller plus loin, la netteté de certaines sensations physiques, et ce qu'elles peuvent avoir de transperçant, n'est pas, à l'échelle du corpus, qu'une manière de faire percevoir le corps par instants, mais également, pour l'adolescent pétri de doutes et d'angoisse, un moyen privilégié de s'éprouver comme vivant. Le contact avec le réel, qui appelle l'adolescent à sentir la réalité de son corps, est une manière de produire du sens, le sensuel est signifiante. À l'instant de l'impact, alors que le corps vibre sous la touche rêche ou caressante du réel, l'adolescent peut être frappé de sa propre présence au monde, conforté dans le fait d'être au monde, ce dont il doute la plupart du temps, ignorant quelle est sa place, et s'interrogeant sur le sens de son existence. Dès lors que s'érode la capacité de l'adolescent à faire, par son corps, l'épreuve signifiante du sensible, s'installe un régime de la monotonie, de l'atonie, même. Ainsi de Luca qui s'enfonce dans la dépression et la maladie et devient aussi transparent qu'insignifiant au fur et à mesure qu'il affame son corps, et le prive de toute

¹⁰²² Jack Frusciante, pp. 109-111.

source humaine de chaleur, de sensualité. C'est le but même de sa révolte, que de mener son corps au point de non-retour, au point où plus rien du réel environnant ne l'accroche, au point où il s'extrait, presque, d'une existence temporelle. C'est finalement dans l'étreinte charnelle avec l'infirmière, dans le contact avec la surabondance de chair de ce corps adulte que Luca retrouve consistance, qu'il retrouve (momentanément) goût à la vie et qu'il reprend pied dans le réel.

Chez Bret Easton Ellis, la rareté des épisodes d'intensité et la quasi incapacité des personnages à se laisser surprendre, interrogent vivement la vacuité de toute signification et la vacuité de l'individu en général, gangréné dès les années de jeunesse par une indifférence crasse. On notera néanmoins que c'est par le biais du corps, et plus précisément des touches rapides du corps avec le réel que se mène, quand elle se mène, la recherche d'un sens et que jaillissent, quand elles jaillissent, des évidences soudaines, brutales. Le choc psychologique étant inenvisageable dans *Less Than Zero*, tant les personnages sont familiers des pires horreurs et tant la vie leur glisse dessus sans jamais s'y accrocher, ce sont les aspérités physiques du réel, comme la chemise mouillée de Clay au début du roman, qui peuvent, seules, rappeler le personnage à l'instant et planter en eux, si indifférents et si atones, l'éprouvé d'une intensité. Quand la vacuité touche à son comble, Clay se tourne, instinctivement, vers une urgence à éprouver le réel, à en sentir le contact [« *When I get home from that [un dîner avec sa mère] I take a long cold shower and sit on the floor of the stall and let the water hit me full on* » ; « Quand je rentre ensuite à la maison, je prends une longue douche froide, je m'assois par terre et laisse le jet d'eau *fouetter mon corps*¹⁰²³ »], et à entendre le bruit bien que, la plupart du temps, rien ne soit assez fort pour briser l'effrayant silence, celui du monde comme celui des âmes : « *I don't know who Scott is. It keeps raining. And that night, after I get three of the weird silent phone calls, I break a glass by throwing it against the wall. No one comes in to see what the sound was* » ; « Je ne sais pas qui est Scott. Il pleut toujours. Et ce soir-là, après avoir reçu trois coups de fil silencieux, *je casse un verre en le lançant contre le mur. Personne ne vient me demander ce qui se passe*¹⁰²⁴ ».

¹⁰²³ *Less Than Zero*, 86 ; *Moins que Zéro*, pp. 86-87. Nous soulignons. En anglais plus nettement que dans la traduction — Brice Matthieussent délaisse ce « *full on* », pourtant tellement signifiant ici —, on voit bien comment le réalisme du verbe « *hit* » (« fouetter ») qui contient en lui l'idée du choc s'oppose à la vacuité de « *that* » (perdu dans la traduction) et comment ce choc réassemble une corporéité, reconstruit Clay dans sa chair, lui que guette sans cesse la dilution.

¹⁰²⁴ *Less Than Zero*, p. 104 ; *Moins que Zéro*, p. 115. Nous soulignons. Dans ce passage, Brice Matthieussent semble transposer, par sa traduction de « *what the sound was* » [« ce qu'il se passe »], l'envie de

Dans un autre passage que l'on évoquera pour finir et qui est beaucoup plus long que ces instantanés, un choc violent et imprévu fait brusquement jaillir, à partir d'une situation banale, d'intenses effets de sens. Alors qu'elle conduit vite en se rendant, avec Clay, à une énième fête, Blair...

*doesn't see the coyote. [...] the car hits it hard as it runs out into the middle of the street and Blair screams and tries to drive on, the cigarette falling from her lips. But the coyote is stuck under the wheels and it's squealing and the car is having difficulty moving. Blair stops the car and puts it in reverse and turns the engine off. I don't want to get out of the car, but Blair's crying hysterically, her head on her lap and I get out of the car and walk slowly over to the coyote*¹⁰²⁵.

Blair ne voit pas le coyote. [...]. La voiture le percute de plein fouet au milieu de la rue. Blair hurle et tente de continuer de rouler, la cigarette tombe de ses lèvres. Mais le coyote est coincé entre les roues, il gueule, et la voiture a du mal à avancer. Blair arrête la voiture, enclenche la marche arrière, coupe le contact. Je ne veux pas descendre, mais Blair pleure hystériquement, la tête sur les genoux. Je sors de la voiture et avance lentement vers le coyote¹⁰²⁶.

La violence du choc démasque les personnages et fait saillir, sous la façade indifférente, des émotions aussi brutales que l'instant est intense, et des failles, aussi, comme cette soudaine hystérie qui défigure Blair. Il n'arrive jamais, dans le roman, de voir les personnages perdre leur consistance impassible et sortir de leurs gonds. Il n'arrive jamais, non plus, que la confrontation avec le réel les trouble. Les personnages d'Ellis peuvent *tout* regarder en face, même le viol d'une gamine de douze ans, même le viol de leur meilleur ami. Pourtant, ici, Clay ne veut pas voir le coyote. Il l'observera, finalement, les yeux dans les yeux — l'instant intense empêche le détour — pendant les longues minutes de son agonie, avec une fascination qu'on ne lui connaît pas, et qu'on ne lui connaîtra plus. L'espace d'un instant, le choc enflamme une sensualité aussi brève que puissance entre les personnages et réveille des instincts depuis longtemps émués. Ainsi, le soir même suivant l'accident, Clay et Blair s'étreignent brutalement, comme s'ils découvraient leur corps et celui de l'autre pour la première fois : « *we kiss roughly and I've never wanted her more and she grabs my back and pushed me against her so hard that I lose my balance and we both fall...* » ; « nous nous embrassons violemment et jamais je ne l'ai autant désirée et elle me prend dans ses bras et

Clay que son geste trouve un écho, une réponse humaine à son désespoir. Le texte anglais, tout en suggérant cette idée, en reste au constat brut du son que fait le verre en se brisant.

¹⁰²⁵ *Less Than Zero*, p. 131. Nous soulignons.

¹⁰²⁶ *Moins que Zéro*, p. 142. Nous soulignons.

m'attire contre elle si brutalement que je perds l'équilibre et nous tombons tous les deux¹⁰²⁷... » et la description continue, pour faire état d'un échange sexuel enflammé, que les personnages n'ont jamais partagé avant avec autant d'intensité, ni entre eux ni avec quelqu'un d'autre. Évoqué avec l'habituel réalisme cru (« *when I enter her too quickly, she breathes in sharply* » ; « quand je la pénètre trop vite, elle geint¹⁰²⁸ »), l'acte sexuel est aussi teinté d'une forme de lyrisme, d'une attention douce aux détails, qui fait souvent défaut ailleurs (« *I can feel her hand, smooth and cool on my chest and I kiss, lick, her neck and then her hair, which smells like jasmine* » ; « je sens sa main, douce et fraîche sur ma poitrine, et je l'embrasse, lui lèche le cou et puis ses cheveux *qui sentent le jasmin*¹⁰²⁹ ») et qui ont pour effet instantané — comme c'était le cas des affleurements minuscules des vêtements sur le corps de Clay au début du roman —, de doter Blair d'une consistance palpable, d'une corporéité et d'une délicatesse qui sont, autrement, perpétuellement gommées. Son corps mince et sans relief qui ressemble à tous les autres, serré dans des vêtements trop ajustés, devient lisible sous les doigts de Clay, ici, pour la première et dernière fois. L'épreuve de l'instant est ce qu'il reste à certains personnages pour se sentir vivants.

S'il est sensualité, choc, énergie, s'il *s'éprouve* et produit une grammaire des corps dans leurs rapports heurtés au réel, l'instant est aussi essentiel à envisager par la manière, ou plutôt les manières, dont il s'inscrit dans le texte, et dans le tissu du récit, dans la façon dont il fait élever une voix. Parce qu'il est fulgurant, l'instant condense, fragmente, rétracte. Parce qu'il est associé à un fantasme de la stase, l'instant dilate, ralentit, fige. On se demandera donc dans le chapitre suivant ce que sont les moyens de sa capture, à savoir tous les bousculements du texte et du récit, travaillés dans leur plastique pour accueillir tantôt le vif, le bref, tantôt la lenteur, la délectation, la contemplation ; pour imiter, par l'alternance entre jaillissement et sidération, l'inconstance de l'instant, et les manières dont il est tantôt enlevé tantôt rendu au fil temporel, au continuum narratif ; pour traduire, aussi et surtout, son évidence, ses évidences.

¹⁰²⁷ *Less Than Zero*, p. 132 ; *Moins que Zéro*, p. 143.

¹⁰²⁸ *Idem*.

¹⁰²⁹ *Idem*. Nous soulignons.

Chapitre 6 — Poétiques de la fulgurance : saisir l'évidence de l'instant

The dimensions of a work of art are seldom realized by the author until the work is accomplished. It is like a flowering dream. Ideas grow, budding silently, and there are a million illuminations coming day by day as the work progresses. A seed grows in writing as in nature. The seed of the idea is developed by both labor and the unconscious, and the struggle that goes on between them.

*I understand only particles. I understand the characters, but the novel itself is not in focus. The focus comes at random moments which no one can understand, least of all the author. For me, they usually follow great effort. To me, these illuminations are the grace of labor. All my work has happened this way. It is at one the hazard and the beauty that a writer has to depend on such illuminations. After months of confusion and labor, when the idea has flowered, the collusion is Divine. It always comes from the subconscious and cannot be controlled. For a whole year I worked on *The Heart is a Lonely Hunter* without understanding it at all. Each character was talking to a central character, but why, I didn't know. I'd almost decided that the book was no novel, that I should chop it into short stories. But I could feel the mutilation in my body when I had this idea, I was in despair. I had been working for five hours and I went outside. Suddenly, as I walked across a road, it occurred to me that Harry Minovitz, the character all the characters were talking to, was a different man, a deaf mute, and immediately the name was changed to John Singer. The whole focus of the novel was fixed and I was for the first time committed with my whole soul to *The Heart is a Lonely Hunter*¹⁰³⁰.*

Un auteur perçoit rarement les dimensions de son travail avant de l'avoir terminé. C'est comme un rêve qui s'épanouit. Les idées grandissent, bourgeonnent en silence, et des milliers d'illuminations se produisent jour après jour tandis que le travail progresse. Une graine pousse dans l'œuvre en train de s'écrire comme dans la nature. Une graine qui se développe grâce au travail et à l'inconscient, et à la lutte qui se déroule entre les deux.

Je ne comprends que partiellement. Je comprends les personnages, mais le roman lui-même demeure flou. Il se focalise par moments, par hasard, personne ne sait pourquoi, l'auteur moins que tout le monde. En ce qui me concerne, ces moments surviennent en général après de gros efforts. Pour moi, ces illuminations sont la récompense du travail. Toute mon œuvre s'est créée ainsi. C'est à la fois le risque et la beauté de la chose qu'un auteur doit dépendre de telles illuminations. Après des mois de confusion et de labeur, l'idée qui soudain surgit provoque une collusion divine. Cela vient toujours du subconscient et ne peut se contrôler. J'ai travaillé pendant une année entière sur *Le cœur est un chasseur solitaire* sans comprendre ce que je faisais. Chaque personnage parlait à un personnage central, mais pourquoi, je l'ignorais. J'étais sur le point de décider qu'il ne s'agissait pas d'un roman et que j'allais découper mon texte en nouvelles. En même temps, à cette pensée, j'éprouvais la sensation corporelle de la mutilation, et j'étais au désespoir. Cela faisait cinq heures que je travaillais, et je sortis prendre l'air. Soudain, tandis que je traversais une rue, il me vint à l'esprit que Harry Minowitz, le personnage à qui tous les autres s'adressaient, était un homme singulier, un sourd-muet, et immédiatement

¹⁰³⁰ Carson McCullers, « *The flowering dream. Notes on writing by Carson McCullers* », in *Esquire*, n°52, décembre 1959.

je le prénommâi John Singer. Je tenais le projet complet du livre et, pour la première fois, je m'attelai de toute mon âme à la rédaction du *Cœur est un chasseur solitaire*¹⁰³¹.

Si l'instant est une modalité d'apparition du corps, assemblé dans sa puissance et dans sa visibilité sous l'effet du choc, il est aussi un mode privilégié de signification. Dans la brièveté de quelques minutes, l'esprit parfaitement lucide voit apparaître le tout qui lui était caché et, ce qui n'était alors que fragment est remis à une immensité. Paradoxalement, si l'instant est parcellaire, limité, son évidence, elle, est assembleuse : elle offre, comme ici par le biais de l'illumination, un recul, une mise au point, et accompagne alors le geste créatif, l'engendrement de l'œuvre. Le récit s'engendre de même dans nos textes, selon une même germination heurtée, faite tantôt d'une extrême lucidité, tantôt d'une dormance.

Ces instants d'illuminations, qui sont pour Carson McCullers une technique privilégiée d'écriture, écriture jaillissante approchant du miracle, l'ont accompagné toute sa vie. Sa biographe française, Josyane Savigneau, note qu'elle en faisait part à chaque fois qu'on lui demandait de s'exprimer sur son travail :

Carson vient d'expérimenter [à propos de l'écriture du *Cœur*] ce qui sera sa méthode d'écrivain, cette manière de tâtonner, de piétiner, d'écrire pendant des jours des choses qui lui paraissent n'avoir aucun sens — ou en tous cas ne pas correspondre à ce qu'elle appelle une « illumination », cette sorte de "grâce du travail d'écrivain" dont elle parlera chaque fois qu'on lui demandera de s'expliquer sur sa manière de travailler...¹⁰³²

Ce « piétinement » nous en rappelle d'autres, et, si *The Heart* n'est pas exclusivement consacré à l'écriture de l'adolescence, il ne tient peut-être pas du hasard que Carson McCullers éprouve pour la première fois cette « méthode d'écrivain » qui sera la sienne en fabriquant un roman dans lequel l'histoire de Mick tient une place considérable d'une part, et, d'autre part, qu'elle transfère ensuite sur ses personnages d'adolescentes ce même type d'expérience de révélation, cette même capacité à se saisir des instants, à en faire une puissance. Dans *The Heart* comme dans *The Member*, ce sont à Mick et Frankie que sont confiées, comme un secret, les illuminations. Ce sont elles, adolescentes, qui les éprouvent,

¹⁰³¹ Carsons McCullers, « Un rêve qui s'épanouit. Notes sur l'écriture », Françoise Adelstain (trad.) in *Le cœur est un chasseur solitaire*, « Écrivains, écriture et autres propos », pp. 489-490. À propos de la phrase « *I understand only particles* », on préfère la traduction de Jacques Tournier, qui est la suivante : « Je ne comprends que par fragments », in *Le Cœur hypothéqué*, Jacques Tournier (trad.), Paris, Stock, 1977, pp. 162.

¹⁰³² « Carson vient d'expérimenter [à propos de l'écriture du *Cœur*] ce qui sera sa méthode d'écrivain, cette manière de tâtonner, de piétiner [ce piétinement nous en rappelle d'autres], d'écrire pendant des jours des choses qui lui paraissent n'avoir aucun sens — ou en tous cas ne pas correspondre à ce qu'elle appelle une « illumination », cette sorte de "grâce du travail d'écrivain" dont elle parlera chaque fois qu'on lui demandera de s'expliquer sur sa manière de travailler... », Josyane Savigneau, *Carson McCullers, op. cit.*, p. 70.

et l'on retrouve dans le reste de nos textes, chez les autres personnages, cette façon heurtée de progresser vers l'évidence, en allant du tâtonnement à l'extrême clairvoyance.

A. Dire l'instant

'I never did say just what I was talking about', she said finally. 'But there's this. I wonder if you have ever thought about this. Here we are — right now. This very minute. Now. But while we're talking right now, this minute is passing. And it will never come again. Never in all the world. When it is gone it is gone. No power on earth could bring it back again. It is gone. Have you ever thought about that ?

Berenice did not answer, and the kitchen was now dark¹⁰³³.

— Je n'ai jamais réussi à dire exactement ce que je voulais dire. Mais il y a une chose. Je ne sais pas si tu y as déjà pensé. On est là — à cet instant précis. À cette minute précise. Maintenant. Et pendant qu'on parle, cette minute passe. Et elle ne reviendra jamais. Où que ce soit dans le monde. Quand elle est passée, elle est passée. Aucun pouvoir sur terre ne pourra l'obliger à revenir. Elle est définitivement passée. Tu as déjà pensé à ça ?

Bérénice ne répondit pas. La cuisine était tout à fait noire, maintenant¹⁰³⁴.

Ce moment du roman est le seul où une question de Frankie obtient de Bérénice le silence comme réponse. C'est également l'un des rares moments où l'adolescente, avec des mots simples et denses — « *this* » ; « *now* » — met le doigt sur sa pensée exacte et parvient à la formuler tandis que l'adulte, en se taisant, paraît aussi s'incliner devant l'évidence de ces constatations. Ce jaillissement de la parole juste au moment opportun — on est alors à la fin de la section 2 partie 2 du roman, l'interminable déjeuner-dîner s'achève et la tension se dénoue tout d'un coup, lorsque le trio de la cuisine se met à pleurer en cœur — se fait à la faveur de l'instant, à l'assaut d'une minuscule parcelle de temps sur le point de s'évanouir. C'est à l'adolescente et non l'enfant ni l'adulte silencieux aux côtés desquels elle se tient — Frankie est assise avec John Henry sur les genoux de Bérénice — qu'il revient de se saisir de l'instant. La parole qu'elle laisse éclore ici, alors que l'action est suspendue dans un moment de stase — après avoir pleuré, les trois personnages sont hébétés et immobiles, ils n'ont pas encore secoué leur torpeur et ne se sont pas levés — et que Frankie est frappée par la *saillance* de l'instant, vient défaire son mutisme et son manque de perspicacité habituels. Ce constat, s'il s'applique tout particulièrement à Frankie, dépasse « cet instant précis »,

¹⁰³³ *The Member*, p. 569.

¹⁰³⁴ *Frankie Addams*, p. 168.

« cette minute précise » et ce roman-là. Ailleurs dans le corpus, l'instant délie la voix et brise les silences, il dénoue les scléroses du langage que les textes ressassent par ailleurs. Quand elle est jaillissante, c'est-à-dire quand elle s'extériorise subitement, de manière inattendue et en formules brèves, la parole de l'adolescent a toujours le bon mot, le bon ton, le bon rythme. Elle semble toujours juste, quand elle capture l'instant.

A.1. Mise en garde contre la faiblesse du langage

Avant de dire ce que le langage a d'évident, dès lors que la densité de l'instant favorise son jaillissement et sa justesse, on peut noter cet autre élément important dans nos textes, qui constitue un préalable à ce que s'impose le dire comme fulgurance. L'une des expériences constitutives du moment adolescent est celle de la déception du langage, dont s'éprouvent, pour la première fois et comme une expérience douloureuse et troublante, les limites — on avait déjà esquissé ce constat en première partie, en remarquant combien il était difficile de circonscrire le moment adolescent dans des mots. Le langage est contingent, arbitraire, sclérosant, il est faux, il est violent aussi, coercitif même. L'adolescent, qui en est déçu, devient aussi méfiant, et l'expérience de cette déception est obsédante dans le corpus, soit qu'elle constitue un *leitmotiv* lancinant, soit qu'elle fasse l'objet, dans une scène dédiée, d'une véritable prise de conscience.

A.1.1. « That's not what I meant to say, anyway » ; « De toute façon, ce n'est pas ce que je voulais dire¹⁰³⁵ »

C'est obscurément que Frankie prend conscience de l'insuffisante signifiante du langage par rapport à l'intensité de ses émotions. Son cœur tape, mais il est muet : « *The name for what happened to her Frankie did not know, but she could feel her squeezed heart beating against the table edge* » ; « Le nom de ce qui lui arrivait, elle ne le savait pas. Mais elle avait le cœur serré, et elle l'entendait battre contre le bois de la table¹⁰³⁶ » : la touche avec le réel est sur-signifiante, mais le langage ne peut en rendre compte. Ce nom manquant est une obsession, il cribble le texte de son absence, on en a déjà vu de nombreux exemples et il en existe d'autres encore, comme il existe une infinité de passages dialogués dans lesquels

¹⁰³⁵ *The Member*, p. 563. *Frankie Addams*, p. 159.

¹⁰³⁶ *The Member*, pp. 463-464 ; *Frankie Addams*, p. 11.

Frankie fait l'expérience de l'irrésoluble tension dialectique entre signifier (« *mean* ») et dire (« *tell* » ou « *say* »). Quand il vient, — car il est plus fréquent que le mot soit coincé dans la gorge et qu'il refuse d'éclorre vers l'extérieur et d'être conduit par la voix, comme on l'a vu —, le terme n'est jamais le bon : « *'The world is certainly a small place,' she said. [...] 'I mean sudden,' said Frankie* » « — L'univers est vraiment quelque chose de petit [...] — Je veux dire de brusque¹⁰³⁷ ». Comme le reste du monde, le langage fait à Frankie des infidélités. Il renforce son impression de solitude, et d'enfermement. Même quand un mot *a l'air* beau comme une fleur par ses sons, ou triste pas son rythme, il n'exprime jamais ce que l'on voudrait y mettre de sens.

'This', she said. 'I see a green tree. And to me it is green. And you would call the tree green also. And we would agree on this. But is the color you see as green as the color I see as green? Or say we both call a color black. But how do we know that what you see as black is the same color I see as black?'

Berenice said after a moment: 'Those things we just cannot prove.'

F. Jasmine scraped her head against the door, and put her hand up to her throat. Her voice shattered and died. 'That's not what I meant to say, anyway'¹⁰³⁸.

— Écoute, dit-elle. Je vois un arbre vert. Pour moi il est vert. Et toi aussi tu dis que cet arbre est vert. Et nous sommes d'accord toutes les deux. Mais cette couleur que tu vois verte, est-elle la même que mon vert à moi ? Ou disons que nous avons toutes les deux une couleur que nous appelons noir. Mais comment savoir si le noir que tu vois est la même couleur que mon noir à moi ?

— Cette chose-là, comment tu veux la vérifier ? C'est pas possible.

F. Jasmine frotta sa tête contre la porte et posa ses mains sur sa gorge. Sa voix se brisa et s'évanouit.

— De toute façon, ce n'est pas ce que je voulais dire¹⁰³⁹.

À la non-coïncidence entre « *mean* » et « *tell* » / « *say* » que toute cette très longue scène dont on a déjà donné des extraits déroule, pendant laquelle Frankie piétine sur le seuil de la cuisine, s'ajoute ici l'arbitraire de la correspondance entre « *see* » et « *call* ». L'acte de nommer par tel ou tel terme une chose arrête l'attention de l'adolescente, et soulève en elle, si ce n'est l'indignation que l'on trouvera chez Luca face à la vacuité du régime du signe qui l'emporte dans le discours scolaire, du moins une méfiance inquiète, et une souffrance, que l'adolescente reproduit par une gestuelle physique torturée. L'impossible traduction du signifié par un signifiant quel qu'il soit, qui est l'expérience que Frankie fait ici, aggrave son sentiment de solitude et son isolement. Car si elle ne peut pas traduire « vert » par « vert », comment pourrait-elle traduire tout l'amour et toute la douleur qu'elle a dans le cœur ?

¹⁰³⁷ *The Member*, p. 464 ; *Frankie Addams*, p. 11.

¹⁰³⁸ *The Member*, p. 563.

¹⁰³⁹ *Frankie Addams*, p. 159.

Comment le langage pourrait-il médiatiser ses émotions, dont elle découvre la violence ? Derrière les nœuds qu'elle se fait ici au cerveau avec cette comparaison compliquée sur les couleurs, ce que Frankie cherche à demander à Bérénice c'est si elle ressent, comme elle, un élan d'amour envers les autres, un « contact » comme elle en a éprouvé un le matin même, en parlant du mariage avec des inconnus en ville. Frankie triture le langage et s'emmêle dans les mots pour savoir s'ils peuvent garder intact la fulgurance d'un instant. Le constat de la faiblesse du langage, dans ce passage et dans toute la scène de la deuxième partie, ne torture visiblement qu'elle, l'adolescente, tandis que l'adulte en a depuis longtemps pris son parti. L'expérience dépasse d'ailleurs cette scène-là. L'impossible expression de ce qu'elle a dans le cœur et dans la tête, et qui est devenu si lourd à Frankie depuis qu'elle est adolescente, est une épreuve lancinante, qui revient sans cesse comme une douleur sourde. L'échec de Frankie face à tous les actes de langage que sont la communication, l'expression et la traduction, est une expérience plus importante que le mariage, et subsume, même, l'essentiel du moment adolescent, ce qu'il a de long, d'insondable, d'insaisissable, de fulgurant aussi, on y vient. Comme autre titre étrange que celui qu'il a déjà, le roman pourrait porter celui-là, « *This Thing I Want, I Know Not What* » ; « Ce que je veux, je ne sais quoi¹⁰⁴⁰ », titre de la petite sonate composée par Mick. À cette adolescente-là, pour qui le langage est aussi décevant que pour Frankie, c'est la musique qui vient en aide, au secours des émotions à exprimer. La musique parle et résonne en elle à la manière d'une langage évident, intérieur et condense tout ce que Mick ne peut mettre en mots, tout ce qu'elle ne peut extérioriser par le langage « *the things in her mind — about the hot, dark nights. These nights were secret, and of the whole summer, they were the most important* » ; « ce qui la préoccupait — [les] chaudes, [les] sombres nuits. Ces nuits étaient secrètes et c'était le moment le plus important de l'été¹⁰⁴¹ ». Catherine Martin signale dans son article ce relais de la voix de Mick, souvent impuissante à mettre en mots ce qu'il lui arrive [« *Nothing much happened that she could describe to herself in thoughts or words* » ; « Il ne s'était rien produit qui puisse se décrire par des pensées ou par des mots¹⁰⁴² »] par la musique, « mode alternatif d'expression¹⁰⁴³ ».

À moindre échelle et avec résignation plutôt qu'avec transport lyrique, c'est à une même substitution de la parole impuissante par la musique que recourt Clay dans *Less Than*

¹⁰⁴⁰ *The Heart*, p. 205 ; *Le cœur*, p. 273.

¹⁰⁴¹ *The Heart*, p. 86 ; *Le cœur*, p. 125.

¹⁰⁴² *The Heart*, p. 83 ; *Le cœur*, p. 121.

¹⁰⁴³ Catherine Martin, « *Speech, Silence and Female Adolescence in Carson McCuller's The Heart is a Lonely Hunter and Angela Carter's The Magic Toyshop* », in *Journal of International Women's Studies*, Bridgewater State University, vol. 11, n° 3, 2009, pp. 4-18. La référence se trouve en page 8. Nous traduisons.

Zero. Aux instants de « *blank scene* », pour éviter qu'un véritable blanc ne vienne trouser le texte, des paroles de chansons connues s'insèrent entre les lignes. Quand ils sont prononcés par les personnages eux-mêmes, les inserts musicaux viennent combler la défaillance de communication, le délitement des dialogues : « *[Julian] begins to hum and then sing the words. 'Straight into darkness, we went straight into darkness, straight into night...' The two girls look over at us. I look at the Perrier bottle, a little embarrassed, and say, 'Yeah, I remember.'* » ; « *[Julian] se met à fredonner puis chante les paroles. « Tout droit dans les ténèbres, nous sommes allés tout droit dans les ténèbres, en franchissant la ligne, oui droit dans les ténèbres, droit dans la nuit... »*. Les deux filles nous observent. Je regarde la bouteille de Perrier, vaguement gêné, puis je dis : « Ouais, je me rappelle »¹⁰⁴⁴ ».

A.1.2. « *I really mean it* » ; « *It really does* »

Au fil de son récit, qui n'est autre qu'un acte de parole très long¹⁰⁴⁵, Holden, comme Frankie, fait l'expérience des manquements du langage et de ses failles, mais sur un mode souvent bien moins tragique. Très bavard, Holden ne cesse de jacasser, et il aurait plutôt l'air de manier aisément les mots sans se poser de question sur leur usage, bien qu'il ait, comme il le dit lui-même « *a lousy vocabulary* » [« j'ai un vocabulaire à la noix¹⁰⁴⁶ »]. Il arrive néanmoins, dans certains passages, que soit questionné de façon plus ou moins sérieuse certains mécanismes du langage, ou plus simplement le choix de certains termes. C'est le cas du terme « *mean* ». Pour l'essentiel, le terme est dé-sémantisé, et constitue tout simplement une marque d'insistance, presque une ponctuation par laquelle Holden corrige, précise ou met en relief ses propos, comme ici par exemple : « *What I was really hanging around for, I was trying to feel some kind of a good-by. I mean I've left schools and places I didn't even know I was leaving them* » ; « Ce qui m'intéressait, c'était plutôt de me pénétrer de l'idée que

¹⁰⁴⁴ *Less Than Zero*, p. 40 ; *Moins que Zéro*, p. 50.

¹⁰⁴⁵ La situation énonciative est la suivante : après son errance dans New York, Holden, à bout de forces, accepte d'être interné dans un hôpital. C'est depuis cet endroit qu'il raconte ses trois jours de fugue. Quoique cet événement — l'internement — ne fasse pas partie de l'intrigue, on le devine indirectement, au travers des renvois d'Holden à sa situation présente. Au moment où le livre se referme, comme on l'a dit, Holden se met soudain à regretter le récit qu'il vient de faire, et émet ainsi un soupçon quant à l'acte de parole, quant à la possibilité même du « *story-telling* », la pertinence de mettre les événements en récit sans en altérer la puissance, la singularité, l'individualité, surtout, puisque ce sont les gens dont Holden regrette le plus d'avoir parlé — « *Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody* » (p. 230) ; « Faut jamais rien raconter à personne. Si on le fait, tout le monde se met à vous manquer » (p. 252). Cette méfiance finale à l'égard de la parole, va de pair avec la difficulté à conclure, à refermer une parenthèse et à s'extraire des instants dans lesquels Holden s'est replongé avec délice.

¹⁰⁴⁶ *The Catcher*, p. 9 ; *L'attrape-cœurs*, p. 19.

je faisais des adieux. Y a eu d'autres collègues, d'autres endroits, quand je les ai quittés, je l'ai pas vraiment senti¹⁰⁴⁷ ». Annie Saumont, comme la plupart du temps dans ces cas-là, ne traduit pas le terme, qui est un appui du langage, et n'a pas de réelle signification dans la phrase. Dans un autre passage, à la faveur d'un jeu de mot, la répétition en cascade du terme « *mean* » sert cette fois à pointer ce que le langage peut avoir de trompeur.

*They had each their room and all. They were both around seventy years old, or even more than that. They got a bang out of things, though — in a half-assed way, of course. I know that sounds mean to say but I don't mean it mean. I just mean that I used to think about old Spencer quite a lot, and if you thought about him too much, you wondered what the heck he was still living for. I mean he was all stooped over*¹⁰⁴⁸...

Ils avaient chacun leur chambre et tout. Des gens dans les soixante-dix ans ou même plus. Ce qui les empêchait pas de s'exciter encore pour une chose ou une autre — à leur façon un peu débile, tout de même. Je sais bien que c'est plutôt salaud de dire ça mais faudrait pas le prendre mal, c'est seulement que je pensais souvent au père Spencer et si on pensait trop souvent à lui on en arrivait forcément à se demander à quoi ça servait encore d'être en vie. Vu qu'il était tout bossu, terriblement déglingué¹⁰⁴⁹...

L'homophonie entre le verbe « *mean* » [« signifier, vouloir dire »] et l'adjectif « *mean* » [« méchant »], qui disparaît entièrement de la traduction d'Annie Saumont, est l'occasion de souligner la non-coïncidence accidentelle entre ce que l'on dit (« *say* »), ce que l'on a pour intention de dire (« *mean* ») et ce qui est perçu (« *sounds* »).

Il arrive aussi que le terme « *mean* » apparaisse dans un autre cas, en fait à l'occasion d'une expression [« *I really mean it* » ; « *It really does* »] qui constitue la marque principale de l'idiosyncratisme du langage d'Holden, et qui assène l'importance du parlé *vrai* (« *real*¹⁰⁵⁰ »). L'écueil redouté est celui de la « *phoniness* », ces fameux faux-semblants, ce manque d'authenticité, cette hypocrisie qu'Holden décèle partout autour de lui — chez les gens, dans leurs poses, dans leurs actes, dans leurs intentions et, bien entendu, dans leurs paroles. Les effets de style poseurs qu'emploient certains « *phonies* » autour de lui, et qui sont des esbroufes vides de sens, exaspèrent Holden au plus haut point. Ainsi d'un « mec bidon » parmi les autres, qui commente, à l'entracte, la pièce qu'Holden a invitée Sally à voir (et qu'il trouve très mauvaise) :

¹⁰⁴⁷ *The Catcher*, p. 4 ; *L'attrape-cœurs*, p. 13.

¹⁰⁴⁸ *The Catcher*, p. 7.

¹⁰⁴⁹ *L'attrape-cœurs*, p. 16.

¹⁰⁵⁰ Le terme, soit sous forme d'adjectif (« *real* ») soit sous forme d'adverbe (« *really* ») apparaît 94 fois dans le texte. Et il est très souvent souligné par des italiques.

*He was the kind of phony that have to give themselves room when they answer somebody's question. He stepped back, and stepped right on the lady's foot behind him. He probably broke every toe in her body. He said the play itself was no masterpiece, but that the Lunts, of course, were absolute angels. Angels. For Chrissake. Angels. That killed me. [...] I was all set to puke when it was time to go sit down again*¹⁰⁵¹.

C'était le genre de mec bidon qui a besoin d'espace pour répondre quand on lui pose une question. Il a reculé, et il a marché en plein sur le panard de la dame qu'était derrière lui. Il lui a probablement cassé tous les orteils. Il a dit que la pièce elle-même était pas un chef-d'œuvre mais que les Lunt bien sûr étaient tous des anges. Des anges. Putain. *Des anges*. Ça m'a tué. [...] Quand le moment est venu de retourner s'asseoir j'étais sur le point de dégueuler¹⁰⁵².

Mise en scène de la parole, mise en scène de soi, langage spectaculaire mais vain, le tout teinté d'une indifférence complète aux autres (cette dame et son pauvre orteil), le tableau de la « *phoniness* » est ici complet. La hantise de tomber lui aussi dans cette fausseté encourage chez Holden le recours permanent aux expressions « *It really does* », « *I really mean it* », comme une manière de désamorcer le risque de fausseté, et d'accorder aux défaillances de sens une hyper-vigilance. Daniel Costello note que ces expressions récurrentes — auxquelles on peut d'ailleurs ajouter « *If you want to know the truth* » —, si elles sont en partie le reflet d'un jargon de l'époque et d'une manière très familière et orale de s'exprimer propres à tous les adolescents — un sociolecte, donc — deviennent, par leur récurrence invraisemblable dans le roman « ce qui fait qu'Holden est Holden », ce qui donne au roman « sa saveur ¹⁰⁵³ » et donc la marque d'une individualité plutôt que d'une typicité — une idiosyncrasie, on y revient. Par l'attention qu'il prête au langage, Holden est un gardien du sens, et cette fonction est répliquable bien au-delà¹⁰⁵⁴. Il est le « *catcher* », terme qui se

¹⁰⁵¹ *The Catcher*, pp. 137-138.

¹⁰⁵² *L'attrape-cœurs*, p. 156.

¹⁰⁵³ Daniel P. Costello, « *The language of 'The Catcher in the Rye'*, *American Speech*, Vol. 34, n° 3, pp. 173. Nous traduisons.

¹⁰⁵⁴ On notera tout de même qu'Holden, en dépit de ce qui vient d'être dit, est aussi, paradoxalement, un personnage de menteur. Il le dit lui-même, « *I'm the most terrific liar you ever saw in your life. It's awful* » (p. 17) ; « Je suis le plus fieffé menteur que vous ayez jamais rencontré. C'est affreux » (p. 27). Il lui arrive ainsi régulièrement d'embellir la vérité, ou d'exagérer certains faits. Néanmoins, cette tendance à l'emballement est plutôt le signe d'une frénésie du personnage, et va de pair avec son impulsivité, dont on a déjà parlé. Il ne s'agit pas, pour lui, d'employer un langage poseur comme le font les « *phonies* ». Même lorsqu'il ment sous le coup de l'emballement, une forme de vérité subsiste, et notamment, comme dans l'exemple suivant, une vérité de l'instant : « *Then, just to show you how crazy I am, when we were coming out of the big clinch, I told her I loved her and all. It was a lie, of course, but the thing is, I meant it when I said it. I'm crazy. I swear to God I am* » (p. 135, le soulignement est de l'auteur) ; « Puis, juste pour vous montrer que je suis vraiment barjot, comme on se remettait de la grande embrassade, je lui [à Sally] ai dit que je l'aimais et tout. Naturellement, c'était un mensonge. Mais au moment où je l'ai dit j'étais sincère. Je suis dingue, je vous jure » (p. 154). Reconnaître un mensonge consiste donc plutôt à se dédire d'une impulsivité favorisée par l'instant, et ne remet pas en cause la sincérité de la parole — l'intention derrière — au moment où elle est dite.

prête mal, dans ce sens-là, à une traduction française satisfaisante, et qui définit pourtant l'identité même d'Holden.

A.1.3. Les scènes de confrontation

Dans certains romans, il arrive que la prise de conscience des manquements du langage, au lieu de se faire au fil de l'eau, au fur et à mesure du récit, se fasse de manière plus condensée, et plus violente, aussi, au cours d'une seule scène ramassée. On en étudiera deux exemples pour finir.

Dans *La disubbidienza*, Luca se confronte à la vacuité de certains langages tous faits, conformistes voire coercitifs et cette expérience est constitutive de sa révolte. C'est le langage scolaire qui est attaqué, au cours d'une scène magistrale et troublante dans laquelle l'adolescent, au lieu de s'appliquer à apprendre par cœur son manuel de géographie, détourne l'exercice en un autre, pour mettre à jour tout ce que cette langue de l'école a de plat.

Aveva escogitato, oltre al sonno, un altro mezzo per non studiare e nel suo linguaggio solitario la chiamava esercizio di distrazione. Consisteva 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, che le parole, via via che le compitava, si allontanassero in una specie di prospettiva piatta e vertiginosa, rimpicciolendo progressivamente [...]; e poi, quando quasi scomparivano all'orizzonte 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..." Gli piaceva constatare che in questi movimenti avanti e indietro, le parole, pur risuonando nella sua mente sillaba dopo sillaba, restavano incomprensibili, slegata da ogni significato, disossate di ogni scheletro logico, più morte di quelle di qualsiasi linguaggio morto¹⁰⁵⁵.

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

¹⁰⁵⁵ *La disubbidienza*, p. 90. Nous soulignons.

en Europe... » Il prenait plaisir à constater que, dans ces mouvements de va-et-vient, les mots, bien que résonnant dans son esprit, syllabe après syllabe, demeuraient incompréhensibles, affranchis de toute signification, privés de tout squelette logique, plus morts que ceux de n'importe quelle langue morte¹⁰⁵⁶.

L'étrangeté du moment hallucinatoire que décrit Moravia et la condamnation d'un langage scolaire gouverné par le régime du signe qui s'y mène, repose d'abord sur un mouvement d'inversion. Luca fait ce que l'on attend de lui en tant qu'élève, il lit et écrit « machinalement », tout en donnant à l'exercice un sens inverse à celui qu'il doit avoir, puisqu'il lit sa leçon non pour la retenir mais pour l'oublier. Ensuite, c'est par les mouvements d'extériorisation et de décontextualisation, particulièrement élaborés dans le passage, que se mène l'épreuve de la vacuité. Luca sélectionne d'abord une phrase, puis il en détache les mots les uns après les autres, puis les syllabes, en rompant par cette récitation morceau à morceau tout lien logique susceptible de tenir la phrase debout. Ainsi constitués comme des entités autonomes, réifiés, les mots se comportent à leur guise, aplatis puis fabuleusement amplifiés, à la manière de cubes. Cette soudaine image terrifiante 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.

Dans *Jack Frusciante*, la scène au cours de laquelle Alex fait l'expérience des manquements du langage est une scène d'amertume, d'autant plus prononcée qu'elle est aussi une scène de rupture amoureuse.

Vivevano il loro strano sogno e si raccontavano tutto e camminavano e parlavano e ridevano e camminavano e parlavano contro tutto il già visto proprio come in un luogo sogno, quei matti. E poi, e poi

e poi, un brutto giorno, le parole, fra loro, erano state fonte di malintesi. Anzi, fonti di un malinteso, uno solo, ma che era la cosa più triste che il vecchio Alex avesse mai provato in tutta la vita

un sabato sera freddo gelido, in piazza Maggiore, il vecchio Alex le aveva chiesto di mettersi con lui. Era la cosa più ovvia, a quel punto, no ?

Solo che.

Solo che lei gli aveva stretto forte la mano, detto che ci avrebbe pensato su, ma aveva un'ombra triste negli occhi¹⁰⁵⁷.

Ils vivaient leur rêve étrange et se racontaient tout et parlaient et riaient et marchaient et parlaient et riaient et marchaient et s'insurgeait contre le déjà-vu, comme dans long rêve justement, ces dingues. Et puis, et puis

¹⁰⁵⁶ *La désobéissance*, pp. 32-33. Nous soulignons.

¹⁰⁵⁷ *Jack Frusciante*, p. 24.

et puis un jour affreux, le langage était devenu source de malentendus entre eux. Ou plutôt, source d'un malentendu, un seul, mais c'était la chose la plus moche que le mec Alex ait jamais vécue.

un dimanche soir moche et glacé, sur la piazza Maggiore, le mec Alex lui avait demandé de se mettre avec lui. Y avait-il quelque chose de plus évident, à ce point de l'affaire ?

Sauf que.

Sauf qu'elle lui avait serré la pogne très fort, dit qu'elle y réfléchirait. Et elle avait une ombre triste dans les yeux¹⁰⁵⁸.

Fluide, euphorique, et évidente, la relation entre Alex et Aïdi va de soi. Quand le langage se met en peine de se saisir de cette évidence, il l'abîme, d'autant mieux quand il s'agit de faire, avec cette navrante formule [« se mettre avec lui »] toute faite et tout particulièrement « *adolescenziale* » « adolescentesque¹⁰⁵⁹ », un tel détour par le déjà-vu et le conformisme. L'évidence alors, comme la relation, comme l'amour et comme le texte — dans cette phrase minuscule « sauf que » qui tente de rendre compte de l'indicible, de ce qui résiste — se rétractent, Aïdi se rembrunit. La formule « le langage était devenu source de malentendus » est une référence directe aux célèbres recommandations du renard, dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. L'ironie tient à ce que, dans le passage juste avant celui-ci, Alex écrit à Aïdi des lettres d'amour, précisément en citant des passages du *Petit Prince*, et notamment celui-ci :

A lei arrivano fogli di computer scritti fitti, parole un po' allegre e un po' tristi in New York 10 punti ; e il vecchio Alex l'immaginava seduta al tavolo di una camera che non aveva mai visto, mentre leggeva : « Se vuoi un amico, addomesticami ». « Cosa bisogna fare ? » aveva chiesto il piccolo principe. « Bisogna essere molto pazienti » aveva risposto la volpe. « All'inizio ti siederai un po' distante da me, così, tra l'erba. Io ti guarderò con la coda dell'occhio, e tu non dirai niente. Le parole sono fonte di malintesi. Ma giorno dopo giorno, potrai venire a sederti un po' più vicino...¹⁰⁶⁰ ».

Elle recevait des feuilles d'ordinateur bourrées de mots mi-gais mi-tristes en New York corps 10 ; et le mec Alex l'imaginait assise à la table d'une chambre qu'il n'avait jamais vue tandis qu'elle lisait : « Si tu veux un ami, apprivoise-moi. » « Que faut-il faire ? » avait demandé le petit prince. « Il faut être très patient, avait répondu le renard. Tu t'assoiras d'abord un peu loin de moi, comme ça, dans l'herbe. Je te regarderai du coin de l'œil, et tu ne diras rien. Le langage est source de malentendus. Mais chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près...¹⁰⁶¹».

Ainsi éclairée par ce passage, qui la précède tout juste, il semble que la scène de rupture soit celle de l'arroseur arrosé ayant su faire preuve de bien assez peu de patience, et de bien trop de langage. Il n'est pas rare que le narrateur — qui est, comme on l'apprend à la fin, une

¹⁰⁵⁸ Jack Frusciante, p. 29.

¹⁰⁵⁹ Jack Frusciante, p. 27 ; Jack Frusciante, p. 33.

¹⁰⁶⁰ Jack Frusciante, p. 23.

¹⁰⁶¹ Jack Frusciante, pp. 27-28.

connaissance de longue date d'Alex —, dans le roman de Brizzi, fasse preuve d'une ironie mi-tendre mi-cinglante à l'égard de son personnage, et notamment à l'égard de ses attitudes typiquement « adolescentes ». Par cette scène de rupture, qui vient mettre à mal l'image d'Épinal de la scène précédente, le narrateur met en garde son personnage contre le risque qu'il existe à utiliser des mots tous faits, et surtout à les utiliser sans les comprendre, dans le but de faire de l'esbroufe. On est alors au début du roman, et l'histoire d'amour qui s'arrête avant d'avoir commencé devra emprunter de nouvelles voies, et se dégager du risque de fausseté.

Ce détour par les manquements du langage et le soulignement de toutes les expériences déceptrices qu'il engendre chez l'adolescent nous est apparu nécessaire pour prendre la mesure des crispations qui hantent plusieurs textes — et on aurait pu en citer encore d'autres, la méfiance à l'égard du langage est latente, elle parcourt, de manière plus ou moins souterraine, tout le corpus. Sur fond de ce risque de sclérose et de perte de sens se détacheront d'autant mieux les jaillissements, toutes ces fulgurances du dire, dans lesquelles se fait une subite « mise au point » — « *focus* » — sur l'instant.

A.2. *Quand jaillissent les mots de l'adolescent*

L'évidence de certains instants décisifs, emplis de la puissance, même infime, du moment présent, délie les langues, fait éclore les mots coincés dans la gorge, fait entendre la voix et neutralise tout risque de fausseté. Quand le langage jaillit à la faveur de l'instant, il est toujours juste, et toujours assuré. À ce propos, dans un article sur l'écriture de Bernanos, Éric Benoît parle de miracle, ou plus précisément de « théologie de l'instant¹⁰⁶² ».

Son idée est celle-ci : l'écriture de l'instant, chez Bernanos, déjoue une conception du temps qui est celle du déterminisme scientifique, dominée par la linéarité et le principe de concaténation — un événement en engendre, de manière attendue et logique, un autre — pour favoriser, au contraire, la survenue inattendue d'actes improbables et, partant, dans une perspective anthropologique chrétienne qui est celle de Bernanos, pour favoriser aussi la liberté de l'homme — « en tout point du temps, l'évolution du personnage peut prendre une

¹⁰⁶² Éric Benoît, « Quand l'instant sort du temps : pour une théologie de l'instant (dans le récit bernanosien) », in *L'instant romanesque*, *op. cit.* Toutes les citations qui suivent ont été empruntées à cet article, et à cette page.

direction nouvelle, une bifurcation inattendue ». Ces actes, par leur caractère soudain et imprévisible, par le fait qu'ils suspendent le temps et semblent venir « d'un au-delà du temps », s'apparentent à des miracles. Leur durée est paradoxale, elle tient aussi bien de l'instantanéité que de l'éternité. L'un de ces actes bernanosiens sur lequel s'arrête la lecture d'Éric Benoît nous intéresse tout particulièrement parce qu'il concerne un personnage adolescent, Mouchette, et qu'il s'agit de l'éclosion subite d'une voix. Alors qu'elle tient entre ses mains la tête du braconnier Arsène, que vient de foudroyer une crise d'épilepsie, Mouchette, qui le croit mort, se met à chanter. Voici ce qu'écrit Éric Benoît :

L'instant-clé va alors se détacher sur le fond d'une scène contemplative, statique. Nous avons en effet d'abord un long paragraphe au présent. Le texte adhère au plus près du psychisme de Mouchette qui contemple le visage d'Arsène entre ses mains ; la temporalité est suspendue, il n'y a pas d'indication de durée. A cette scène contemplative statique, exprimée au présent, succède alors un paragraphe réduit à une seule phrase très brève :

« Et tout à coup, elle chanta ».

La locution adverbiale initiale signale l'aspect instantané de l'événement. La rupture temporelle est sensible par le passage du présent du paragraphe précédent au passé simple de cette phrase. [...]

Ici Mouchette n'est donc plus enfermée dans le présent qui l'accable habituellement dans le reste du récit. Au début de l'œuvre le romancier avait montré Mouchette incapable de chanter à l'école : voix alors bloquée, libérée maintenant : ici surgit donc quelque chose de radicalement nouveau, imprévisible, inexplicable, qui crève l'horizon linéaire de la temporalité pour faire advenir ce qui est de l'ordre du miracle, de l'intervention du sur-naturel dans le monde : un instant qui court-circuite la temporalité normale et le principe de causalité, un acte non-préparé logiquement, causalement. C'est la définition du miracle, comme événement de l'impossible, événement de ce qui subvertit l'horizon d'attente du prévisible. Ce « Et tout à coup elle chanta » constitue un instant absolument unique, un événement absolu, qui rejoint la définition de la temporalité de la sainteté que donne Bernanos : « Si la sainteté déroule une histoire, ce serait plutôt quelque chose comme une succession sans répétition où tout moment est unique » (Saint Dominique)

En jaillissant, ce chant inattendu qui semble la marque d'une grâce divine élève Mouchette au-delà de la pesanteur de son présent et déloge sa voix de sa gorge, en la poussant en avant. C'est la force de l'instant, sa gravité, qui favorise ce jaillissement et c'est ensuite la puissance de ce même instant, sa nouveauté radicale, qui discontinue le temps en en dilatant un fragment. Cette scène qu'écrit là Bernanos dans la *Nouvelle Histoire de Mouchette* (1937) est étonnement comparable, sur certains points, à plusieurs des scènes de notre corpus¹⁰⁶³.

¹⁰⁶³ Cette coïncidence est selon nous le signe que quelque chose se joue, dans le récit de ces années-là du XX^e siècle, quant à la prise en compte d'une évidente corrélation entre adolescence et écriture de l'instant.

A.2.1. Le sermon de Frankie

Dans *The Member of the Wedding*, à plusieurs reprises, un même jaillissement de voix que celui de Mouchette est favorisé chez Frankie, de manière tout à fait impromptue, et encourage, en même temps que la religiosité de l'instant, la levée miraculeuse de toute pesanteur — on a déjà évoqué le sens du divin qui réside dans la notion d'« illumination » pour Carson McCullers. En voici un exemple :

She stood very still, looking the queerly pictured wall, and then she closed her eyes. 'I'm going to Winter Hill. I'm going to the wedding. And I swear to Jesus by my two eyes I'm never coming back here anymore.'

She had not been sure that she would throw the knife until it struck and shivered on the stairway door. And she had not know that she would say these words until already they were spoken. The swear was like the sudden knife ; she felt it strike in her and tremble. Then when the words were quiet, she said again :

'After the wedding, I'm not coming back'¹⁰⁶⁴.

Frankie était immobile. Elle regardait les dessins bizarres sur les murs. Elle ferma les yeux.

— Je vais à Winter Hill. Je vais au mariage. Et que je perde les deux yeux si jamais je reviens ici. Je le jure devant Dieu qui m'écoute.

Jusqu'au moment où il s'était enfoncé dans la porte en vibrant, elle n'avait pas été sûre de lancer le couteau. Et jusqu'à ce que ces derniers mots aient été prononcés, elle ne savait pas qu'elle les prononcerait. Ce serment avait jailli avec autant de violence que le couteau. Elle l'avait senti se planter en elle et vibrer. Elle attendit que les mots se soient éteints, puis elle dit :

— Après le mariage, je ne reviens pas ici¹⁰⁶⁵.

Dans cet instant suspendu, alors qu'approche la fin de la première partie du roman, plusieurs choses se passent. D'une part, Frankie s'apaise brutalement. Tout ce qui a précédé n'était que confusion et agitation, et juste avant ce moment décisif, l'agitation était à son comble. Enragée de ne pas trouver les mots à mettre sur ce qu'elle éprouve, surexcitée par l'approche du mariage, agacée par les parties de cartes interminables et les plaisanteries de John Henry, Frankie s'agite comme un démon dans la cuisine et finit par empoigner un couteau, en menaçant de le lancer — ce qu'elle a l'habitude de faire. Alors que Bérénice la met en garde, le couteau siffle et se plante dans la porte. Le choc amène ainsi une suspension nette du temps et une focalisation sur l'instant¹⁰⁶⁶. Les yeux fermés de Frankie et l'évidence des mots qui s'échappent d'elle agissent comme un soulagement instantané. Tous les doutes

¹⁰⁶⁴ *The Member*, p. 492.

¹⁰⁶⁵ *Frankie Addams*, p. 52.

¹⁰⁶⁶ En réalité, immédiatement après le planter du couteau, un dialogue entre Frankie et Bérénice reprend, qui s'insère avant le jaillissement du sermon. Mais ce dialogue, qui s'échauffe, n'a que davantage pour effet de pousser à bout l'adolescente jusqu'à ce qu'elle s'arrête nette pour prononcer son sermon, s'appuyant sur la clarté soudaine de son esprit que semble avoir favorisé le choc du couteau planté dans la porte.

de l'adolescente et toute la lourdeur de son vague à l'âme viennent mourir ensemble dans la violence de cette parole péremptoire, solennelle — sans que cela soit dit, on sent le silence qui s'abaisse sur l'instant, comme à l'église, entre chaque parole du sermon de Frankie. C'est le second élément important dans ce passage, à savoir la pertinence subite des mots, qui vont droit au but comme le couteau à sa cible, au point que Frankie n'a pas le temps de se rendre compte qu'elle les prononce — la puissance de l'instant la dépasse. La justesse de ces mots est telle qu'ils semblent sortir tout droit du cœur, sans avoir l'air de passer, presque, par la médiation du langage. Ils sont la traduction simultanée des mouvements de l'âme et font jaillir ce que Frankie a « en elle » [« *in her* »]. À la différence de ce qu'il se passait dans le texte de Bernanos — et il nous paraît important de souligner ces différences, pour faire valoir les spécificités de nos textes et de leur pensée commune —, ce n'est pas seulement une voix que l'instant fait s'élever de l'adolescente, en défaisant son mutisme, mais des mots, un langage intelligible. Ce que défait, donc, ici, l'intensité de l'instant en même temps qu'une lourdeur de l'être, c'est l'indicible : l'instant fait éclore les sensations que Frankie accumule en elle sans pouvoir les laisser sortir, et les mots, surtout, qu'elle ne trouvait pas à mettre dessus et qui sont ici poussés dehors. Autre différence majeure avec le texte de Bernanos : ce passage ne représente pas, à l'échelle du texte entier, un événement unique. En effet, on en trouvera, à peu de distance les unes des autres, plusieurs répliques jusqu'à la fin de première partie. Que nous dit ici cette réplication de l'instant, dont a déjà beaucoup parlé, plus haut ? Le fait que Frankie revienne à plusieurs reprises, en la reformulant chaque fois un peu différemment, sur cette première révélation, empêche d'abord le langage de se scléroser, en le forçant à s'adapter à chaque nouvelle variation et semble ainsi souligner que la saisie d'une intensité est toujours momentanée, toujours à reconduire et toujours partielle. Une part de l'indicible est irrésorbable. Par ailleurs, la fragmentation de la saisie de l'instant en plusieurs instants-répliques assimile foncièrement l'adolescence à une — des — ponctualités minimales plutôt qu'à la durée d'un seul moment. L'acharnement de Frankie est enduring, sa frustration n'est jamais soulagée pour de bon, et les inégalités de son tempérament — ce qui fait qu'elle est adolescente — résultent en un tâtonnement permanent, à la recherche de la bonne manière de dire ce qu'elle veut.

S'il est particulièrement pertinent de parler de jaillissement à l'égard de Frankie, à qui il est si difficile de faire éclore une voix et des mots, mais qui connaît des moments d'illuminations, cette notion est également adaptée pour saisir, chez d'autres personnages, des éclats de langage qui surviennent à la faveur d'un instant décisif et qui se distinguent par

ce qu'ils ont de percutant. On considérera avec d'autant plus d'intérêt ces éclats quand ils sont le fait de personnages dont on entend par ailleurs très peu la voix, des personnages qui prennent rarement la parole de manière directe. C'est le cas des adolescents de Moravia.

A.2.2. Agostino, maître parleur

Ainsi, dans un passage d'*Agostino*, une scène se détache du reste du roman, dans laquelle l'adolescent, galvanisé par l'instant inhabituel qu'il est en train de vivre, trouve soudain non seulement les mots exacts qu'il faut dire, mais encore l'intonation qu'il faut y mettre et le rythme selon lequel il convient d'enchaîner les répliques dans l'échange verbal. S'il arrive, ailleurs dans le roman, qu'Agostino prenne la parole, les moments où on entend sa voix demeurent rares, et les scènes de dialogue ne favorisent jamais l'adolescent. Sa voix y est toujours étouffée par l'évidence — souvent humiliante pour lui — des propos des autres, et en particulier ceux de l'adulte. Ainsi, lors de la première promenade en barque qui inclut le jeune homme, la mère d'Agostino, toute excitée par la situation, se montre involontairement d'une extrême cruauté envers son fils. Par l'éclat cinglant de certaines de ses remarques, elle encourage notamment le mutisme de celui-ci, déjà prostré en silence au bout de la barque, meurtri. En s'adressant au jeune homme alors qu'elle désigne Agostino : « *Abbia almeno riguardo a questo innocente* » ; « Vous pourriez au moins faire attention à ces jeunes oreilles¹⁰⁶⁷ », puis, plus loin, « *Alla vista del suo viso accigliato, la madre ebbe dall'acqua, dove si dimenava, per la seconda volta nella mattina, una frase che umiliò e riempì di vergogna Agostino. "Perché stai così serio ?... non vedi come è bello qui ? Dio mio che figlio serio che ho."* Agostino non rispose e si limitò a girare altrove gli occhi » ; « À la vue de ce visage renfrogné, la mère, de l'eau où elle se démenait, eut, pour la seconde fois de la matinée, une phrase qui mortifia cruellement son fils : "Pourquoi prends-tu cette mine d'enterrement ? Tu ne vois pas comme c'est beau ici ? Seigneur, ce que mon fils peut-être sérieux !". Agostino ne répondit pas¹⁰⁶⁸ ». On pourrait encore citer cette autre scène en barque dans laquelle l'adolescent se trouve en compagnie de Saro, le maître-nageur pédophile, et qu'il sent obscurément sourdre chez lui des intentions malveillantes. Un dialogue s'engage, dans lequel Saro extorque littéralement ses paroles à l'adolescent terrifié, qui bafouille — pour l'essentiel, d'ailleurs, à part dans la scène que l'on évoquera ensuite, Agostino bafouille

¹⁰⁶⁷ *Agostino*, p. 8 ; *Agostino*, p. 43.

¹⁰⁶⁸ *Agostino*, p. 9 ; *Agostino*, p. 44.

dans le roman. La violence de ce langage dérobé est poussée à son comble quand Saro arrache à Agostino une récitation de poésie, tandis qu'il est allongé dans une pose langoureuse [« *Quasi supino, il Saro pareva esporre con voluttà quel suo naso dalle narici scoperte e infiammate al vento marino, come con desiderio di rinfrescarlo. Aveva la bocca semiaperta sotto i baffi, gli occhi socchiusi. Per il camiciotto sbottonato si vedeva il pelo arruffarsi sul suo petto, grigio e sporco* » ; « Presque entièrement couché sur le dos, Saro exposait avec volupté au vent de la mer ses larges narines enflammées comme s'il avait voulu les rafraîchir. Sa bouche était entr'ouverte sous ses moustaches, ses yeux à demi fermés. Sa chemise déboutonnée laissait voir sur sa poitrine une broussaille de poils gris et sales¹⁰⁶⁹ »] et qu'il serre de plus en plus fort, de sa main à six doigts, la main d'Agostino qu'il a saisie, alors que commençaient à se faire entendre les vers des *Sources du Tibre*, de Carducci. Dans ce passage, la voix de l'adolescent est mise au service du fantasme de l'adulte, qui en module, par une simple pression accentuée de sa main monstrueuse, les moindres intonations.

C'est un « *fatto* » « petit incident¹⁰⁷⁰ », instant inattendu, qui donne à voir une énième scène de promenade en barque, dans laquelle, cette fois-ci, viennent à Agostino, avec une facilité déconcertante, des répliques bien senties, dont l'adulte face à lui éprouve, approuve même, la justesse. Un matin, alors qu'il arrive trop tard aux bains Vespucci, où il a désormais pour habitude de rejoindre la bande de gamins et Saro, Agostino ne trouve personne. Un homme et son fils s'avancent, qui souhaitent faire une promenade en barque. Comprenant qu'ils le prennent pour un fils de pêcheur, Agostino s'empresse de s'emparer de ce rôle et, galvanisé par l'instant, réalise alors le moindre *acte* avec autant d'impulsivité que d'assurance et soutient, avec une assurance tout aussi affirmée, la conversation qui s'en suit une fois les trois personnages embarqués. L'opportunité de faire montre de clarté et d'évidence dans ses propos est d'autant plus belle que l'homme, qui est un fat, profite de cette promenade pour inculquer à son bourgeois de fils une leçon de choses. Agostino manie alors avec grande habileté la parole pour accentuer sa propre misère — prétendue — en qualité de fils de pêcheur.

“Vedi,” disse l'uomo rivolto al figlio, “questo ragazzo ha quasi la tua età e già lavorà.”Quindi, ad Agostino : “E a scuola ci vai ?”

“Vorrei... ma come si fa ?” rispose Agostino assumendo il tono ipocrita che aveva spesso visto adottare dai ragazzi della banda di fronte a simili domande ; “bisogna campare, signore.”

¹⁰⁶⁹ *Agostino*, p. 41 ; *Agostino*, p. 98.

¹⁰⁷⁰ *Agostino*, p. 57 ; *Agostino*, p. 125.

“Vedi,” tornò a dire il padre al figlio, “vedi, questo ragazzo non può andare a scuola perché deve lavorare... e tu hai il coraggio di lamentarsi perché deve studiare.”

“Siamo molti in famiglia,” continuò Agostino remando di lena, “e tutti lavoriamo”¹⁰⁷¹.

— Tu vois, dit l'homme à son fils, ce garçon a presque le même âge que toi et il travaille déjà.

Puis, s'adressant de nouveau à Agostino :

— Et tu vas à l'école ?

— Je voudrais bien... mais comment faire ? répondit Agostino sur le ton hypocrite qu'il avait entendu prendre par les gamins en des cas de ce genre. Il faut vivre, monsieur.

— Tu vois, dit de nouveau le père au fils, ce garçon ne peut aller à l'école parce qu'il lui faut gagner sa vie... et toi, tu oses te plaindre de faire des études.

— Nous sommes nombreux, chez nous, dit Agostino en ramant avec force, et nous travaillons tous¹⁰⁷².

L'assurance d'Agostino, que traduisent la force et la netteté de son mouvement de rame — au début du roman, lors des promenades avec le jeune homme, les adultes s'inquiétaient de ce que l'adolescent ne se fatigue à ramer —, ne se prive pas de recourir à la maxime bien tournée et lapidaire « Il faut vivre, monsieur », ainsi qu'à quelques effets d'intonation bien pensés, pour donner de l'évidence à son propos. Bien sûr, dans ce passage, une chose ne peut ne manquer de nous frapper : ce langage qui jaillit et qui vient avec évidence à l'adolescent, n'est pas un langage que l'on peut qualifier de juste, puisque précisément il découle d'un mensonge, et qu'il fait des façons. Il n'en reste pas moins que cet instant, pour Agostino, est un instant de vérité, dans lequel s'impose à lui une hypocrisie bien plus grande que celle de son ton, à savoir celle de sa classe sociale. Le garçon assis aux côtés de son père, et face à Agostino, n'est autre qu'un reflet de l'adolescent lui-même, une copie conforme. Lorsque l'homme demande à Agostino s'il n'aimerait pas avoir un ballon de cuir comme celui que son fils tient fermement serré dans ses bras, le texte note : *Ora Agostino ne possedeva due di palloni, e giacevano da tempo nella sua camera, abbandonati insieme ad altri giocattoli. Tuttavia disse : “ Sì, certo, mi piacerebbe... ma come si fa ? dobbiamo prima di tutto provvedere al necessario ”* ; « Agostino avait deux ballons qui gisaient depuis longtemps dans sa chambre, en compagnie d'autres jouets délaissés. Il n'en répondit pas moins : — Si, bien sûr... mais comment faire ? Il faut d'abord penser au nécessaire¹⁰⁷³ ». C'est donc à la faveur d'une prise de conscience fulgurante de sa propre condition de bourgeois aisé, et trop gâté, et dans un instant où il subvertit cette condition en prenant l'apparence d'un pêcheur, que le langage vient à Agostino et qu'il jaillit avec facilité. Une même évidence frappe Luca

¹⁰⁷¹ Agostino, p. 58.

¹⁰⁷² Agostino, pp. 126-127.

¹⁰⁷³ Agostino, p. 59 ; Agostino, p. 127.

à l'occasion d'un instant décisif. Une phrase, urgente, impulsive et percutante, monte aux lèvres de l'adolescent, qu'il réprime au dernier moment, par respect pour sa mère.

A.2.3. Luca

Il giorno dopo, egli aveva già quasi dimenticato l'incidente, o meglio procurava di non pensarci. Ma la sera, a tavola, in un momento che suo marito non c'era, la madre osservò seccamente : "Un'altra volta, ricordati che non si entra nella camera senza bussare". Luca arrossì e provò un impulso a rispondere : "E voi perché me avete fatto pregare tanti anni inginocchiato davanti al vostro denaro ?" La frase gli venne su dall'animo, come se si fosse formata da sé, durante il sonno, per spontanea coagulazione, allo stesso modo del ghiaccio durante le notti invernali. Egli riconobbe subito che era la frase che ci voleva e intuì che conteneva molto più di quanto egli stesso avrebbe voluto metterci. Ma si trattene e abbassò la capo, fingendosi mortificato¹⁰⁷⁴.

Le lendemain, il avait presque oublié cet incident, ou, plutôt, il faisait en sorte de ne pas y penser. Mais le soir, à table, profitant d'un instant où son mari n'était pas là, sa mère observa sévèrement :

— Une autre fois, rappelle-toi que l'on n'entre jamais dans une chambre sans frapper.

Luca rougit et eut une violente envie de répondre : « Et vous, pourquoi m'avez-vous fait prier pendant tant d'années devant votre argent ? » Cette phrase lui vint du fond de l'âme, comme si elle se fût formée toute seule, pendant qu'il dormait, par une sorte de coagulation spontanée, telle la glace durant les nuits d'hiver. Luca comprit tout de suite que c'était là la phrase qu'il fallait et qu'elle contenait beaucoup plus qu'il n'eût souhaité y mettre. Mais il se retint et baissa la tête, feignant d'être honteux¹⁰⁷⁵.

L'incident auquel il est fait référence a eu lieu juste avant, il s'agit d'un moment décisif du roman : Luca saisit ses parents sur le fait, dans leur chambre à coucher, alors qu'ils sont en train de cacher dans un coffre-fort des billets de banque, ridicules dans leurs pyjamas, juchés sur le lit. Dans cette scène d'inspiration mi-freudienne mi-marxiste, abruptement, l'adolescent prend conscience de ce que l'argent a d'avalissant et éprouve une haine redoublée pour son statut social aisé, pour la condition bourgeoise de sa famille. Le moment, en outre, vient salir de doux souvenirs d'enfance, et réduire en poussière ce qu'il restait à Luca de naïveté et d'attachement pour ses parents, quand il découvre que le coffre-fort est dissimulé à l'arrière du tableau religieux face auquel, enfant, il faisait ses prières avant de s'endormir. Comme Luca avec sa gifle, Luca emporte cette révélation incroyable avec lui, dans sa chambre, pour y réfléchir. Mais il s'endort. Le lendemain, dans la phrase qui jaillit à ses lèvres en le prenant de vitesse, tout droit sortie du « fond [de son] âme » — et on voit ce que cette description a de ressemblant avec celle que faisait Carson McCullers plus haut, à la différence qu'il n'y a, dans l'illumination de Luca, aucun sens du divin —, c'est toute

¹⁰⁷⁴ *La disubbidienza*, pp. 99-100.

¹⁰⁷⁵ *La désobéissance*, *op cit.*, p. 47.

l'intensité de l'instant traumatique qui est contenue, figée comme dans des glaces. Jaillissant de manière aussi fulgurante, et spontanée, le langage ne peut contenir aucune fausseté, à l'inverse de ce visage marri, qui ment, et frappe parfaitement juste, au contraire. La phrase est saturée de sens.

Les extraits analysés ici sont intéressants pour ce qu'ils ont d'intense mais aussi et surtout de ponctuel. Ils circonscrivent une fulgurance du dire, qui est inenvisageable sur la durée, et qui n'a de permanence que dans l'instant. À les considérer sur la longueur, les prises de parole de l'adolescent sont foncièrement heurtées, comprises entre jaillissements et sidération. Délié dans l'immédiateté de l'instant, le langage en revient presque aussitôt à l'expérience de l'indicible et du figement, à nouveau la voix se crispe, et se rétracte.

Nombreux et pesants, les silences subits, qui éteignent les voix vaines et monotones, sont également un moyen par lequel, dans *Less Than Zero*, est signifié l'indicible de l'instant.

Julian opens his eyes and stares into mine and I turn away and notice a fly buzzing lazily over to the wall next to the bed. I wonder what the man and Julian are going to do. I tell myself I could leave. I could simply say to the man from Muncie and Julian that I have to leave. But, again, the words don't, can't, come out and I sit there and the need to see the worst washes over me, quickly, eagerly¹⁰⁷⁶.

Julian ouvre les yeux, cherche mon regard, je me détourne et aperçois une mouche qui vole paresseusement près du plafond au-dessus du lit. Je me demande ce que ce type et Julian vont faire. Je me dis que je pourrais simplement partir. Je pourrais annoncer à ce type de Muncie et à Julian que je veux m'en aller. Mais une fois encore, les mots refusent de sortir et je reste assis là et le besoin de voir le pire me *submerge à toute vitesse*¹⁰⁷⁷.

Ce dont on ne prend pas suffisamment la mesure, dans cet extrait comme dans d'autres, à ne considérer que la traduction française, c'est que l'instant, même s'il est tu, n'en n'est pas moins restitué à son intensité par la virtuosité de l'écriture — c'est le sens de nos soulignements dans la version originale. Il revient en effet à l'inventivité du style et à l'exaspération des plumes de s'emparer de l'instant, de le figer par la puissance de l'image ou la concision d'une phrase, le donnant alors à voir, presque, qui surgit la surface du texte.

¹⁰⁷⁶ *Less Than Zero*, p. 163. Nous soulignons.

¹⁰⁷⁷ *Moins que Zéro*, p. 174. Nous soulignons.

B. Écrire l'instant

Quand elle ne se manifeste pas par le jaillissement de la parole, l'intensité de l'instant se lit et s'entend dans les modulations de l'écriture, dans les ruptures de ton et de registre, dans les changements de rythmes et dans le choix des cadences. Quand les mots ne viennent pas à l'adolescent, dans les espaces de trouées où l'intensité se contemple sans se dire à voix haute, et que l'instant impose le silence, quand la voix narratrice reprend en charge le récit, c'est à la puissance de l'écrit qu'il incombe de saisir les instants de crispation saturés de sens, les minuscules accidents du temps où quelque chose se joue, et enfle, que l'on ne peut se résoudre à laisser échapper. L'écriture, alors, s'applique à rendre compte de leur évidence, cristallisant l'infime par l'exaltation et la puissance de la langue, la densité de la phrase, et les trouvailles formelles. Indéniablement, dans tous nos textes, la saisie de l'instant relève d'une poétique du récit et d'une poétique de la voix adolescente autant que d'une poétique d'écriture. La fulgurance de l'instant induit un style, elle contraint la plume et, d'un texte à l'autre, les mêmes procédés se retrouvent, s'exacerbent, aussi, au fur et à mesure que les auteurs osent une audace de la langue plus grande, une restriction de la syntaxe plus extrême, et une recherche formelle plus aboutie. Plus on avance dans le siècle, et plus l'écriture de l'adolescence se confond avec une écriture de la fulgurance de l'instant.

B.1. Densités et détails

Si l'écriture imite la fulgurance, c'est d'abord parce qu'elle est dense. L'immédiateté de l'instant favorise la rétractation, l'efficacité de la phrase plutôt que sa dilatation, la condensation du sens dans l'évidence de certaines formules qui impactent le texte de leur puissance, et marquent l'esprit du lecteur. Certains fragments de nos textes se retiennent comme des vers de poésie, comme des aphorismes ou des maximes, comme des slogans, même, quand le langage publicitaire et médiatique devient une technique d'écriture. On se rappelle par ailleurs que nos auteurs, pour certains, sont aussi des poètes en plus d'être romanciers, pour la plupart des nouvellistes chevronnés et que l'importance de la proportion guide la construction de leurs récits brefs. Ce souci se retrouve dans leur prose. Ainsi, dans son travail sur Radiguet, Julia Rambert met-elle en relation l'architecture brève, en peu de pages, qui est celle du *Diable au corps* et l'efficacité de l'écriture :

Cette forme [celle de l'œuvre], cette architecture, ordonnée, presque normée, n'est pas envahie par un style ornemental ou par d'autres éléments inopportuns. L'écriture et le style puisent leur force et leur énergie dans la brièveté du roman ou la pureté de la langue qui ne s'éparpille pas¹⁰⁷⁸...

Cette concision de l'écrit est selon nous favorisée par l'écriture de l'adolescence, et notamment par l'écriture des instants. Raymond Radiguet semblait le dire, déjà, dans ses poèmes, dont plusieurs sont un kaléidoscope d'instant, petites unités qui recueille des fulgurances de vie, notamment empruntées au temps de la jeunesse. Ceux que l'on trouve, par exemple, dans *Les Joues en feu*, sont exemplaires à ce titre.

Qui monte à l'échelle de corde ?
Il a l'âge de Roméo.
Avec l'été comme il s'accorde
Sans avoir à lui parler haut¹⁰⁷⁹ !

Nous ne sommes plus ces mauvais garçons
Ivres à jamais de boissons polaires,
Depuis que les flots vivent sans glaçons¹⁰⁸⁰.

B.1.1. Concision, condensation

L'instant est brièveté, et pour le saisir, l'écriture se rétracte souvent dans une forme de minimalisme qui a pour but d'imiter par son trait vif et son rythme alerte la fulgurance, sans retrancher rien de l'évidence et de la saveur — douce ou amère — de l'intensité. La prose particulièrement resserrée que l'on trouve chez plusieurs de nos auteurs est souvent propre à illustrer une telle condensation.

Le Diable au corps, pour y revenir, est exemplaire sur ce point. Comme le notent Nadia Oudouard dans sa thèse ainsi que Julia Rambert dans son mémoire¹⁰⁸¹, c'est par son extrême simplicité que le style de Radiguet est si caractéristique dans ce roman, et c'est ce qui les

¹⁰⁷⁸ Julia Rambert, « L'ordre et le désordre dans *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet », *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷⁹ Raymond Radiguet, « Qui monte à l'échelle de corde ? », *Les Joues en feu*, in *Œuvres Complètes*, édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Stock, 1993, p. 152.

¹⁰⁸⁰ Raymond Radiguet, extrait de « Déjeuner au soleil », *Les Joues en feu*, *ibid.*, p. 63.

¹⁰⁸¹ N. Abdallah-Oudouard, *Raymond Radiguet et l'amour*, Thèse de doctorat en Littérature française, Université de Paris 7, 1974. – 792 p. Julia Rambert, « L'ordre et le désordre dans *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet », *op. cit.*

poussent toutes deux à identifier chez l'auteur une tendance au « classicisme¹⁰⁸² ». Julia Rambert note ainsi que l'écriture obéit à un art de la litote et de la sobriété :

Selon Gide : « Le classicisme — et par là j'entends le classicisme français — tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie ». L'écriture de Radiguet répond à cette définition dans le sens où elle se suffit à elle-même, c'est-à-dire qu'elle est simple, chargée de peu de détails qui sont laissés sous-entendus ou offerts à l'imagination du lecteur. L'auteur fait de sa parole une unité pure puisque non parasitée par certains ornements ou fioritures du langage : dialogue trop long, description, interjection, etc¹⁰⁸³.

Si le dépouillement et la simplicité caractérisent un style global et concernent l'ensemble du roman, l'écriture des instants d'amour avec Marthe est tout particulièrement propre à les distinguer.

Ainsi d'une succession de minutes minuscules saisies au détour d'une ou deux phrases simplissimes dans lesquelles le narrateur attrape à la dérobée la sursignifiante de l'infime, geste volé, d'autant plus fulgurant qu'il se fait à la faveur d'un après-midi d'école buissonnière. Instant de bonheur sur les chaises du Luxembourg : « Nous restions immobiles. Ainsi doit être le bonheur. Un chien sauta du bassin et se secoua¹⁰⁸⁴ ». Dès la phrase suivante, plus longue, la mise en branle des corps et l'ironie de retour, secouent l'immobilité de l'instant et le font s'envoler : « Marthe se leva, comme quelqu'un qui, après la sieste, et le visage encore enduit de sommeil, secoue ses rêves. Elle faisait avec ses bras des mouvements de gymnastiques. J'en augurai mal pour notre entente¹⁰⁸⁵ ». Plus loin à peine, image fulgurante d'une Marthe lumineuse alors qu'elle vient de se résoudre à annuler un déjeuner chez ses beaux-parents pour suivre le narrateur sur le chemin de l'école buissonnière : « Marthe sortait de la poste, rayonnante, après le premier mensonge¹⁰⁸⁶ ». Plus loin, encore, geste bref et sec, maîtrisé, qui substitue la lettre du lycée capable d'accabler le personnage auprès de ses parents : « Le lendemain matin, je guettai dans la rue le facteur qui devait apporter une lettre d'absence. Il me la remit, je l'empochai, jetant les autres dans la boîte de

¹⁰⁸² Nadia Oudouard distingue trois caractéristiques de l'écriture de Raymond Radiguet qui permettent de l'affilier à une esthétique classique. D'abord la tendance à réutiliser des grands mythes classiques, tendance que la chercheuse attribue à l'influence de Jean Cocteau sur le jeune auteur qu'il avait pris sous son aile. Ensuite, la simplicité de la forme, une écriture minimale, sans emphases et sans longues dissertations. Et enfin, la similitude entre l'écriture de Radiguet, ponctuée de maximes, et celle des moralistes.

¹⁰⁸³ Julia Rambert, « L'ordre et le désordre dans *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet », *op. cit.*, p. 15. Pour la citation de Gide, voir *Incidences* [1924], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 280.

¹⁰⁸⁴ *Le Diable au corps*, *op. cit.*, p. 559.

¹⁰⁸⁵ *Idem.*

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 560.

notre grille. Procédé trop simple pour ne pas en user toujours¹⁰⁸⁷ ». La dernière phrase, sibylline, presque un proverbe, laisse à penser que cette première journée à désertter les bancs de l'école ne sera pas la dernière.

En s'installant et en grandissant, la puissance de la relation entre les personnages occasionne d'autres instants volés, elle encourage la concision, la litote, et le silence :

Je ne souhaitais rien d'autre que ces fiançailles éternelles, nos corps étendus près de la cheminée, se touchant l'un l'autre, et moi, n'osant bouger, de peur qu'un seul de mes gestes ne suffît à chasser le bonheur.

Mais Marthe, qui goûtait le même charme, croyait le goûter seule. Dans ma paresse heureuse, elle lut de l'indifférence. Pensant que je ne l'aimais pas, elle s'imagina que je me lasserais vite de ce salon silencieux, si elle faisait rien pour m'attacher à elle.

Nous nous taisions. J'y voyais une preuve du bonheur¹⁰⁸⁸.

La brièveté de ces deux dernières phrases exprime le plus en disant le moins. L'instant ôte les mots, son intensité se suffit à elle-même.

À la manière exemplaire de Radiguet, les romans qui accordent une place au thème de l'amour le font pour l'essentiel *via* une écriture de l'instant qui privilégie la densité, reflétant ainsi les logiques du traitement narratif de ce thème. En raison du court, voire du très court laps de temps qui constitue la trame de nos récits, et de l'absence de projection dans le futur qui les caractérise, les histoires d'amour, quand il y en a, sont autant de fulgurances. Des amours estivales (*Le Blé en herbe*, *Bonjour Tristesse*) sans lendemains (*Less Than Zero*), que l'achèvement des vacances scolaires menace de faire s'effondrer (*Jack Frusciante*), des passions enflammées qui se consomment et meurent aussi vite et aussi violemment qu'elles ont commencé (parallélisme entre la mort de Marthe et la mort de Grady dans *Le Diable au corps* et dans *Summer Crossing*). Ces amours brèves sont évoquées par une multitude d'instantanés tout aussi brefs, dont l'écriture se saisit plus volontiers par la concision que par l'emphase. Ainsi on retrouve dans plusieurs textes la tendance que l'on vient de constater chez Radiguet. Dans les instants d'amour, d'infimes remuements sont saisis par des mots simples, peu nombreux, et dans des phrases courtes. Dans *Summer Crossing* par exemple, la relation amoureuse entre Grady et Clyde, par certains aspects, est taciturne. Le jeune homme est laconique et réservé, il économise sa parole et ne rit pas volontiers. Leur différence de classe sociale engendre à plusieurs reprises une incommunicabilité, notamment en raison de la

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 562.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 568

rustrierie du personnage masculin — la famille de Grady appartient à la haute bourgeoisie New Yorkaise, et Grady est habituée des mondanités ; les origines de Clyde demeurent assez mystérieuses, mais l'on comprend qu'il vient d'une famille d'immigrés, probablement de juifs allemands, qui habitent tous ensemble dans une maison de la banlieue de Brooklyn. Clyde est voiturier dans un parking souterrain de New York. À l'inverse, le personnage de Peter Bell, qui est amoureux de Grady et qui appartient au même milieu qu'elle, tient avec l'adolescente des conversations enfiévrées. La rustrierie et le laconisme de Clyde sont complétés par un caractère impulsif qui le pousse aux actes irréfléchis. C'est dans l'écriture dense de ces instants vibrants que loge toute l'évidence de la relation entre Clyde et Grady :

It was some minutes before Clyde could catch up with her ; and by the time he did it was gone, the anger that had provoked and carried her away. But he held her by each arm, as if he supposed she might try to break loose. Flakes of sunlight falling through a tree lilted about like butterflies ; at a bench beyond them a boy sat with a windup Victrola balanced on his lap and from the Victrola the eel-like song of a solo clarinet spiraled in the fluttered air. "You are something to me, Clyde ; and more than that. But I can't discover it because we don't seem to be talking about the same things ever." She stopped then ; the pressure of his eyes made language fraudulent, and whatever their purpose as lovers might be, Clyde alone seemed to understand it. "Sure, kid," he said, "anything you say."

And he bought her another balloon ; the old had shriveled like an apple¹⁰⁸⁹.

Quand Clyde la rejoignit quelques minutes plus tard, son accès de rage s'était dissipé. Mais comme si elle risquait de fuir encore, il lui saisit les bras. Des paillettes de soleil étincelaient à travers les branches d'un arbre. Assis sur un banc, un garçon écoutait un air de clarinette qui provenait d'une boîte à musique. Les notes virevoltaient dans l'air.

« Si, murmura-t-elle. Tout ce qui te concerne m'intéresse. Tu signifies tant pour moi, plus encore que tu n'imagines. Mais je ne peux pas te l'expliquer parce qu'il me semble que nous ne parlons pas la même langue. »

Le regard qu'il lui jeta lui coupa la parole, rendant toute explication absurde. Quels que fussent les liens qui les attachaient l'un à l'autre, Clyde et lui seul semblait les comprendre.

« Bien sûr, petite, dit-il. Comme tu voudras. »

Et il lui acheta un second ballon. Le premier ressemblait à présent à une pomme flétrie¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁸⁹ *Summer Crossing*, pp. 43-44.

¹⁰⁹⁰ *La Traversée de l'été*, p. 53. La traduction française, dans ce passage, accentue la condensation de l'écriture déjà présente dans la prose de Capote, en transformant en trois phrases séparées la phrase qui commence par « *Flakes of sunlight* ». Par ailleurs, on peut regretter la perte du syntagme « *catch up* », qui dit bien l'importance de la saisie, le geste d'attraper qui est si important dans le corpus, et en lien avec l'instant. À ce propos, on remarquera ce fait important : l'image de l'attrapeur, ou du chasseur, revient dans plusieurs textes — et en particulier dans le titre du roman de Carson McCullers, bien sûr —, et souvent en lien avec le fait de se saisir d'un instant. C'est lorsqu'il voit, dans un moment fulgurant, l'enfant marcher dangereusement sur un trottoir, que vient à Holden l'idée de l'attraper, d'une part, et de devenir l'attrapeur, par ailleurs. Alors qu'elle vit un instant d'illumination, sur lequel on reviendra, Frankie, pour la première fois, laisse descendre sur elle l'évidence, sans effort, et le texte anglais dit : « *she did not hunt for the name of the place* » [*The Member*, p. 500]. Dans *La disubbidienza*, alors que Luca prend la décision de désobéir désormais, et de se séparer de tout ce qui le rattache à la vie, c'est également la figure du chasseur qui surgit, pour évoquer la collecte des sources de bonheur à laquelle Luca entend se livrer : « *Come tutti i ragazzi Luca aveva molto forte il senso della caccia. Egli pensò che d'ora in poi avrebbe dato la caccia a tutte le cose che lo trattenevano a questa vita di cui si*

L'intensité de l'instant, dans ce passage, est perceptible par ce qu'il a de physique — dans ces bras que Clyde attrape, on retrouve l'idée que l'on a défendue au chapitre 5 ; le contact des corps est conducteur —, et décourage la parole. Le dialogue heurté produit une impression de discontinuité, et invite à considérer comme unité autonome chaque fragment qui entrecoupe les prises de parole. Tacite, la puissance de leur attachement saute aux yeux de Grady comme une évidence, de même qu'elle frappe le lecteur par l'énergie de l'écriture et la densité de composition du passage. On notera d'ailleurs que la traductrice est très attentive à cette efficacité, elle tendrait même à l'accentuer en insistant sur les effets de rupture et sur le rythme saccadé — les phrases sont plus courtes et plus nombreuses dans la traduction, qui fait à plusieurs endroits le choix de scinder par des points les segments que Capote juxtapose avec un point-virgule, ou avec une simple virgule. La présence de Clyde est saisie à travers un ensemble de gestes fulgurants, inattendus et chargés, tous, d'une forme de brutalité — les bras, le ballon, même son regard est évoqué avec dureté, comme une « *pressure* ». L'écriture en rend compte dans des phrases courtes. L'instant est suspendu par la soudaine attention minutieuse aux détails environnants — les sons et les couleurs flottants dans l'air —, mais même cet immobilisme est saisi avec efficacité, isolant chaque détail dans un segment de phrase différent. Pour dire l'amour entre Alex et Aïdi, qui est pourtant moins sauvage que celui qui unit Grady et Clyde, on retrouve un même type d'écriture des instants, plus dense encore.

Dans *Jack Frusciante*, la véhémence de la relation avec Aïdi ne se manifeste jamais mieux que dans l'écriture du minuscule. Il est impossible de rendre compte dans leur ensemble de ces instants dans lesquels le silence s'impose aux adolescents tandis que la prose de Brizzi se penche sur les visages, écoute les cœurs et cueille ces gestes imperceptibles. « *Ci sdraiamo abbracciati sul letto, e prima di addormentarmi sento che il mio respiro va più lento del suo. Circa tre suoi respiri ogni due miei* » ; « Nous nous allongeons sur le lit dans les bras l'un de l'autre, et avant de m'endormir, je sens que ma respiration est plus lente que

sentiva un così tranquillo e sazio disgusto » (*La disubbidienza*, p. 96) ; « Comme tous les enfants, Luca avait très fortement le sens de la chasse. Il pensa que dorénavant il allait faire la chasse à toutes les choses qui le rattachaient à cette vie pour laquelle il ressentait un aussi tranquille et aussi complet dégoût » (*La désobéissance*, p. 40). Phil serait, lui, plutôt un collectionneur, qui, non seulement entasse dans sa poche de menus trésors et qui, aussi, aimerait ajouter à sa collection une petite statuette de Vinca, la « petite idole » entrevue au moment où l'adolescente a enfilé, fait exceptionnel, une robe.

la sienne. Environ trois respirations d'Aïdi pour deux d'Alex¹⁰⁹¹ » ; « *Aidi mi ha guardato e poi ha chiuso gli occhi a tre centimetri da me. Stavano succedendo delle cose impossibili* » ; « Aïdi me regardait, et puis elle a fermé les yeux à trois centimètres de mon nez. Y se passait des choses impossibles¹⁰⁹² » ; « *Alle nove e mezzo al solito posto, tra via San Mamolo e via Codivilla ; legare la bici al cartellone su cui adesso aveva scritto tutta Sunnyside Of The Street, saltare in sella dietro ad Aidi e via, su per i colli, come il giorno prima di partire per l'Inghilterra* » ; « Neuf heure et demie, même endroit, entre la via San Mamolo et la via Codivilla ; attacher le vélo au panneau publicitaire sur lequel il avait écrit l'intégral de *Sunnyside Of The Street*, sauter en selle derrière Aïdi, et hop, sus aux collines, comme la veille de son départ pour l'Angleterre¹⁰⁹³ » — ici, la phrase tient pratiquement de la liste, il y manque des chevilles, et des groupes verbaux.

La tendance à faire des listes est d'ailleurs un procédé récurrent dans le roman de Brizzi, qui témoigne, là aussi, d'une densité de l'écriture : des actions et des gestes infimes, égrenés avec simplicité, sont mis les uns à la suite des autres dans une même phrase pour décomposer toutes les nuances de l'instant : « *Nell'anno a basso voltaggio della loro separazione, il vecchio Alex avrebbe ricordato la ghiaia che scricchiolava sotto i suoi anfibi doctor marten's, la mano lungo una venatura di ruggine della sedia in giardino, il freddo del tavolo di marmo su cui sistemavano la radio e i fogli e le matite colorate* » ; « Au cours de l'année à basse tension de leur séparation, le mec Alex se rappellerait la gravillon qui crissait sous ses doc martens, sa main sur la chaise veinée de rouille dans le jardin, le froid de la table de marbre où ils installaient la radio, et les feuilles de papier et les crayons de couleur¹⁰⁹⁴ ». La délicatesse de cette liste d'instant d'adolescence sans prétention et pourtant immensément précieux contraste avec les listes navrantes que d'autres font eux aussi :

*I parens se n'erano andati, alla fine. Prodighi di raccomandazioni. E il Cancelliere l'aveva preso da parte e gli aveva detto guarda Alex io capisco che per te tutto questo sia importante ma vedi di no fare sciocchezze e se vuoi ti lascio le chiavi dello studio di via Ghiselli, così se ti va di mostrare quelle carte geografiche all'Adelaide è tutto a posto ma badate di chiudere l'acqua ;
controllare che la porta sia ben chiusa ;
lasciare tutto come l'avete trovato.*

¹⁰⁹¹ Jack Frusciante, p. 143 ; Jack Frusciante, p. 179. Le passage en question se trouve dans les « *Archives magnétiques de monsieur Alex D.* », ce qui explique la présence d'une première personne narrative. Il est fréquent, d'ailleurs, que ce soit dans cet espace que les instants d'amour avec Aïdi soient évoqués, nous y reviendrons.

¹⁰⁹² Jack Frusciante, p. 148 ; Jack Frusciante, p. 185.

¹⁰⁹³ Jack Frusciante, p. 132 ; Jack Frusciante, p. 165.

¹⁰⁹⁴ Jack Frusciante, p. 101 ; Jack Frusciante, p. 129.

*Timeo parens et dona ferentes, il furbastro di nostra conoscenza era filato di nonna Pina*¹⁰⁹⁵...

Ses parents avaient fini par *dégager*. En multipliant les recommandations. Le Chancelier l'avait pris en aparté et lui avait dit écoute Alex je comprends que tout ça est très important pour toi mais arrange-toi pour ne pas faire de bêtises, si tu veux que je te laisse les clefs du cabinet de la via Ghiselli au cas où tu aurais envie de montrer à Adelaïde les cartes géographiques, mais veillez à :

fermer l'eau ;
contrôler que la porte soit fermée ;
tout laisser dans l'état où vous l'avez trouvé.

Timeo parens et dona ferentes, le petit malin que nous connaissons avait filé chez grand-mère Pina¹⁰⁹⁶...

« *Timeo Danaos et dona ferentes* », phrase de Laocoon dans *L'Énéide* de Virgile (II, 49) : « Je crains les Grecs, même lorsqu'ils font des cadeaux ». La référence en latin donne au style d'écriture un caractère pompeux qui n'a d'égal que la dilution et l'ineptie de la voix du Chancelier (le père d'Alex). C'est loin de la maison familiale, et à distance de la diatribe parentale que logent les minuscules instants d'amour, d'à peine quelques mots.

Pour finir on notera que la prose de Bret Easton Ellis affiche un minimalisme poussé à l'extrême. Comme dans le cas de Radiguet, il s'agit d'un style à part entière. Tout le roman est fait de phrases plus que succinctes, peu construites, reliées entre elles à grands coups de « *And...And* » (« Et...Et »). Si cette densité sert régulièrement à évoquer une intensité, et on en a déjà cité plusieurs exemples, elle est surtout révélatrice d'une accentuation de la poétique des instants pour faire le récit de cet âge, d'une jeunesse de plus en plus soumise au régime de l'immédiateté. Le roman consiste ainsi en une suite d'instantanés brefs mis les uns à la suite des autres, ignorant tout effort d'élaborer la ligne narrative selon un *continuum*. Il ne nous semble pas absurde de supposer que cette poétique des instants puisse avoir un rapport direct avec l'objet du récit, à savoir le moment adolescent. En effet, on notera qu'un tel minimalisme de l'écriture n'est pas à constater dans d'autres romans de Bret Easton Ellis. *American Psycho*, comme *Lunar Park*, sont ainsi écrits dans un style beaucoup plus travaillé, les phrases y sont plus longues et la cohérence narrative plus poussée. À l'inverse, dans *The Rules of Attraction* [*Les lois de l'attraction*] qui est un récit en lien avec la jeunesse — une année étudiante sur un campus américain —, on retrouve la discontinuité narrative de *Less Than Zero* — le roman est polyphonique et construit comme une suite de sections autonomes,

¹⁰⁹⁵ Jack Frusciante, p. 145.

¹⁰⁹⁶ Jack Frusciante, p. 181.

commençant chacune par le nom du personnage qui raconte sa propre histoire ; à l'intérieur de chaque section, leur récit consiste la plupart du temps en une succession de faits juxtaposés les uns à la suite des autres — et la densité de la prose. En voici un exemple pour terminer : « *LAUREN Went to Thirsty Thursday at Windham. Thing I had sort of started I didn't like and I was thinking about Victor and getting lonely. Judy came by the studio already drunk and tried to console me. We got high and I just got lonelier thinking about Victor. Then it's late and we're at the party and not a lot is going on : keg in the corner, REM or I think it's REM, beautiful, snow-witted Dance Majors writhing about shamelessly. Judy says 'Let's leave' and I agree. We don't* » ; « LAUREN — Suis allée au Jeudivrogne à Windham. Comme ça ne me plaisait pas trop, je pensais à Victor et restais seule. Judy est passée à l'atelier, déjà ivre, et elle a essayé de me consoler. On s'est pétéées et je me suis sentie encore plus seule en pensant à Victor. Bientôt il est tard, nous sommes à la fête, mais c'est plutôt morne : le fût dans un coin, REM, oui je crois que c'est REM, de merveilleuses étudiantes en danse ondulent lentement sans la moindre honte. Judy me souffle "Allons-y", et j'acquiesce. Mais nous restons¹⁰⁹⁷ ».

B.1.2. Le sens de la formule

Dense par l'efficacité et la brièveté des phrases, l'écriture de l'instant l'est aussi parce qu'elle encourage l'inventivité de la langue et son renouvellement. Nos textes sont ponctués de formules frappantes, marquées par des associations inattendues de mots, par un travail sur les sons et les rythmes qui rappelle l'écriture poétique que l'on annonçait plus haut. Un lyrisme soudain s'en dégage, qui tranche, dans certains textes, avec le prosaïsme de la langue, voire avec sa familiarité — dans *Jack Frusciante*, par exemple— ou avec sa froideur. Certains accents d'amour, dans *Le Diable au corps*, contrastent ainsi avec le ton moqueur qui est celui du narrateur. Il arrive à son infailible lucidité cynique de flancher, pour faire l'aveu d'un aveuglement : « L'amour anesthésiait en moi tout ce qui n'était pas Marthe¹⁰⁹⁸ » et d'un abandon qui cède à la tentation d'ornementer l'écriture de métaphores, d'effets de répétitions et d'échos : « Rien n'absorbe plus que l'amour. On n'est pas paresseux, parce que, étant amoureux, on paresse. L'amour sent confusément que son seul dérivatif réel est le travail. Aussi le considère-t-il comme un rival. Et il n'en supporte aucun. Mais l'amour est

¹⁰⁹⁷*The Rules of Attraction*, op. cit., pp. 13-14 ; *Les lois de l'attraction*, op. cit., pp. 23-24. Tout le récit de Lauren se poursuit de cette manière.

¹⁰⁹⁸ *Le Diable au corps*, op. cit., p. 626.

paresse bienfaisante, comme la pluie molle qui féconde¹⁰⁹⁹ ». Ces ruptures de tonalité, comme les recherches sur les consonances, la singularité de certaines images et la fulgurance de certaines formules, sont une fois de plus mises au service d'une écriture du minuscule, des détails, — chaque ondolement, de couleur ou de son, chacun des tressaillements de l'amour et de l'être y sont attentivement recueillis — et visent à faire percevoir la puissance de l'instant.

On trouvera ainsi chez Colette, dont l'écriture est tout particulièrement travaillée, friande de comparaisons et de métaphores, certaines de ces formules marquantes, trouvailles de style, qui associent, avec une évidence imposante, le propre et le figuré, qui réifient, personnalisent, et imagent toute l'intensité des états adolescents, durs ou doux — « la richesse de ses images la rend difficile à traduire¹¹⁰⁰ ». Que dire, par exemple, de ce « commencement de syncope¹¹⁰¹ » qui parle de la sensibilité encore dormante de Vinca ? Ou de la description, au contraire, de sa fougue, dans cette comparaison qui la montre « piétinant, comme une cavale à l'entrave, devant le long et dur passage de l'adolescence¹¹⁰² ? » et de cette autre qui dit les inégalités de son tempérament « puis elle réintégrait, âme et corps, l'amour, la jalousie, la fureur lente à se calmer, *les gîtes mentaux aussi rudes et aussi originels que le nid dans le rocher*¹¹⁰³... », et enfin de cette « fatigue de nageur, mansuétude vague et universelle de naufragé touchant terre¹¹⁰⁴ » pour dire l'hébétude de Phil, au sortir de sa nuit d'amour avec Mme Dalleray. La langue de Colette est puissante, aussi industrielle que féconde, sans cesse renouvelée par un lexique d'une richesse incomparable, attentive comme aucune autre au choix des mots et à leur diversité. Cette écriture est celle que l'on retrouve dans tous les textes littéraires de Colette, mais elle se prête tout particulièrement à évoquer l'hypersensibilité adolescente, ainsi que l'éveil au sensuel dont on a déjà parlé et qui caractérise cet âge, comme un récit des instants. Une attention aiguë est accordée au moindre détail, aux infimes remuements de tout ce « gratte », « piaule », « se serre », « tressaille », « tremble », « vacille », « verdit », « niche », « se frotte », « souffle », « craque »¹¹⁰⁵. On en

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 596.

¹¹⁰⁰ Constance Borde et Sheila Malovany-Chevalier, « Colette en anglais », in *Colette*, l'Herne, *op. cit.*, p. 195.

¹¹⁰¹ *Le Blé en herbe*, p. 67.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 166. Nous soulignons.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁰⁵ On a déjà signalé par des références aux ouvrages majeurs qui constituent la critique de son œuvre, combien l'écriture de Colette est une écriture du sensible. On rappellera ici certains des travaux qui le montrent,

a déjà évoqué quelques exemples, et il serait impossible de livrer un compte-rendu de ces instants infimes qui existent avant tout à l'état d'infinités. Le passage suivant permettra néanmoins de souligner combien l'état adolescent est propre à les enregistrer.

Ils trébuchèrent sur une sorte de foin dur, qui craqua.
— C'est le sarrasin battu, dit Vinca. Ils l'ont battu au fléau aujourd'hui.
— Comment le sais-tu ?
— Pendant que nous étions à nous disputer, tu n'entendais pas le battement des deux fléaux ? Moi, je l'entendais. Assieds-toi, Phil.
« Elle, elle l'entendait... Elle était forcenée, elle m'a frappé au visage, elle m'a dit des paroles sans suite ; — mais elle entendait le battement des deux fléaux... »
Involontairement, il compara, à cette vigilance de tous les sens féminins, le souvenir d'une autre habilité féminine¹¹⁰⁶...

Le craquement du sarrasin arrête Phil et Vinca sur le chemin de leur première nuit d'amour, et le bruit minuscule sert à mettre en perspective à la fois l'hypervigilance de Vinca, attentive au moindre son, et, chez Phil, une volupté toute neuve, qu'il réprime à peine. Il y a bien plus de sensuel dans ce que déploie l'infime craquement du foin que dans l'acte à venir, une fois que Phil aura allongé Vinca sur cette couche de sarrasin.

Dans d'autres textes, la puissance de certains instants est évoquée en termes étranges, par des phrases ou des groupes de mots qui, au lieu de privilégier la clarté du sens, favorise l'évidence des sonorités, le jaillissement d'idées maladroitement mises en forme, en prise direct avec ce que ressent le personnage. Les instants d'amour entre Aïdi et Alex donnent ainsi des formules telles que : « *erano le parole arancioni con cui lei descriveva la campagna, il mare et il vulcano, a sedurlo* » ; « il était séduit par les mots orange avec lesquels elle décrivait la campagne, la mer et le volcan¹¹⁰⁷ » ; « *Poi, quei due pirati s'erano stretti forte, senza dire niente per almeno un quarto d'ora azzurro e arancione e verde* » ; « Puis ces deux pirates s'étaient blottis très fort l'un contre l'autre, sans rien dire pendant au moins un quart d'heure bleu et orange et vert¹¹⁰⁸ ». Au lieu d'exprimer les « trucs qui bénéficient déjà d'un nom déterminé » ; « *cosa per cui erano già state trovate delle parole*¹¹⁰⁹ », le texte attrape le « truc » (« la chose » dit plutôt le texte italien) en question

par exemple, l'ouvrage de Jacques Dupont, *Physiques de Colette*, ainsi que le *Dictionnaire Colette* que Guy Ducrey a dirigé avec lui. Pour Marie-Christine Clément, Colette est une « ogresse qui, par l'acuité de ses sens, perçoit et transforme le monde en objet comestible », « Moi, c'est mon corps qui pense », *art. cit.*, p. 311.

¹¹⁰⁶ *Le Blé en herbe*, p. 181.

¹¹⁰⁷ *Jack Frusante*, p. 78 ; *Jack Fruscianta*, p. 99.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 100 ; *Ibid.*, p. 127.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 76 ; *Ibid.*, p. 97.

par des mots inattendus. Au lieu de dire « Je t'aime » à Alex, Aïdi lui dit, « *anche se suona male* » ; « même si ça sonne mal¹¹¹⁰ », « *Ti al-di-là* » ; « Je t'au-delà¹¹¹¹ ». Et pour dire l'amour qu'elle porte à son frère et à sa fiancée, Frankie dit « *They are the we of me* », formule très bizarre, dont la traduction française ne parvient pas à conserver l'effet de rime « Ils sont tous deux mon *nous* à moi¹¹¹² ». Cette formule fait écho au jaillissement d'une voix, et cherche à condenser un instant d'illumination, un moment où Frankie prend conscience de l'évidence de ce qu'elle doit faire, à savoir se rendre au mariage, et y rejoindre son frère et la mariée. Elle se mêle à des accents de lyrisme, que l'on ne trouve pas ailleurs aussi prononcés dans le roman, pour offrir une image puissante :

Car, à ce moment précis, Frankie comprit. Elle comprit qui elle était et comment elle trouverait sa place dans le monde. Son cœur était tellement serré qu'il s'ouvrit tout à coup en deux. Son cœur s'ouvrit tout à coup en deux. Son cœur s'ouvrit en deux comme deux ailes¹¹¹³.

For it was just at that moment that Frankie understood. She knew who she was and how she was going into the world. Her squeezed heart suddenly opened and divided. Her heart divided like two wings¹¹¹⁴.

B.1.3. Faire surgir l'instant sur la page

On terminera sur cette question de la densité en remarquant combien la saisie des instants encourage une plasticité du texte littéraire. Il arrive en effet, dans les œuvres les plus récentes de notre corpus, que des choix inhabituels de mise en forme permettent de détacher visuellement l'instant sur la page.

(Entre parenthèses)

Dans *Jack Frusciante*, c'est l'usage des parenthèses qui est le plus remarquable. En plein milieu de la page, isolée du reste du texte par un espace de blanc avant et après et par une importante marge de retrait au début et à la fin — on notera au passage que le texte de Brizzi, même en-dehors de ces espaces dédiés, est foncièrement fragmentaire, et qu'il est écrit, comme celui d'Ellis, comme une succession de séquences autonomes — , des phrases entre parenthèses, minimalistes pour la plupart, dérobent des instants volés et capturent

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 103 ; *Ibid.*, p. 130.

¹¹¹¹ *Idem.*

¹¹¹² *The Member*, p. 497 ; *Frankie Addams*, p. 60. Carson McCullers souligne toute la formule en italique dans son texte, la traduction française ne souligne que le « nous ».

¹¹¹³ *Frankie Addams*, p. 65 ;

¹¹¹⁴ *The Member*, p. 500.

certaines pensées rapides : « (*Maggio sui colli. Venticello fresco, nuvole, macchine che passano ogni dieci minuti e tutto quanto il resto*) » ; « (*Mai sur les collines. Petit vent frais, nuages, voitures qui passent toutes les dix minutes, et tout le toutim*¹¹¹⁵) ». C'est leur disposition sur la page qui rend ces fragments d'autant plus fulgurants qu'ils frappent l'œil.

Questo è il mio piccolo mondo facile, liceo ginnasio Caimani di Bologna, dove intreccio rapporti più o meno amichevoli, compro la merenda, si controlla il mio grado d'omologazione. Questo è il pollaio in cui me insegnano a interagire coi miei simili. A stare nel gruppo, a non alzare la testa.

E poi, c'è lei, c'è Aïdi, per cui non basta nessuna canzone, nessuna definizione, per cui spero che oggi Dio non faccia piovere. Per il nostro primo appuntamento [...] abbiamo concordato, previa telefonata, di vederci ai giardini, perché questo è proprio Giugno, è l'Adesso e il Qui, e fra due settimane non ci si vedrà più, e.

(Gli veniva da tenerla abbracciata un giorno di fila per tutte le volte in cui avrebbe voluto farlo e lei sarebbe stata a centomila chilometri.)

*Erano andati a sdraiarsi al sole vicino al laghetto delle papere, quelle stesse per cui recitato cento e cento volte la cabala delle anatre di Central Park, quando il Caulfield parla col tassista e gli chiede dovevano, quelle anatre, durante l'inverno*¹¹¹⁶.

Ça, c'est mon petit monde facile, lycée Caïmani de Bologne, où je noue des rapports plus ou moins amicaux, achète mon goûter, contrôle mon degré d'homologation. Ça, c'est le poulailler où on m'apprend à vivre activement avec mes semblables. À vivre dans le groupe, à ne pas lever la tête.

Et puis, y a Aïdi. Quand je pense à elle, je me dis qu'aucune chanson, aucune définition ne suffira jamais, et j'espère que Dieu ne nous enverra pas de pluie aujourd'hui. Pour notre premier rencard [...], nous avons décidé de nous voir, au jardin public, parce qu'on est justement en juin, c'est le Présent et l'Ici, et dans deux semaines on ne se verra plus, et.

(Il avait envie de la prendre dans ses bras une journée entière pour toutes les fois où il voudrait le faire quand elle serait à cent mille kilomètres.)

Ils étaient allés s'allonger au soleil près du petit lac des canards, ces mêmes bestioles pour qui ils avaient récité cent fois le refrain des canards de Central Park, quand Caulfield parle avec le chauffeur de taxi et lui demande où ils vont, ces bestiaux, durant l'hiver¹¹¹⁷.

La phrase entre parenthèses saisit ce que l'intensité du « Présent et l'Ici » fait jaillir en Alex, mais qu'il ne dit pas parce que la perspective angoissante de la séparation lui coupe la parole. Tout en signalant par l'usage des parenthèses que cet élément constitue un détail, le texte le met au premier plan grâce à sa disposition sur la page et semble ainsi suggérer que c'est dans les détails, et dans ce type de précision fulgurante, que loge l'essentiel. L'essentiel de l'histoire d'amour entre Alex et Aïdi d'une part, mais aussi l'essentiel — ou les essentiels — du récit de leur adolescence dans son entier, puisque ces espaces de trouées ne sont pas

¹¹¹⁵ Jack Frusciante, p. 114 ; Jack Frusciante, p. 142.

¹¹¹⁶ Jack Frusciante, p. 127.

¹¹¹⁷ Jack Frusciante, p. 159.

exclusivement réservés à l'évocation de l'amour. Ils rendent compte d'instant, d'évènements minuscules dans lesquels quelque chose se joue, de déterminant, la plupart du temps dans le silence. Ainsi de cet autre passage, dans lequel Alex dépose des fleurs sur la tombe de son ami Martino, qui vient de se suicider :

(Aveva legato la bici vicino ai cancelli d'ingresso che davano su viale Gandhi. Era la prima volta che l'andava a trovare, e non c'era proprio nessuno lungo i vialetti di ghiaia, ma solo questo enorme silenzio. Un signore vendeva mazzi di fiori divari colori e dimensioni appena fuori da un gabiotto coperto di lapidi. Lui ne aveva comprato uno, con calma, e poi aveva fatto quel che c'era da fare. Aveva cambiato l'acqua nei piccoli vasi, sistemato i suoi nuovi fiori, ascoltato quell'enorme silenzio, sfilato il walkman di tasca¹¹¹⁸.)

(Il avait attaché sa bécane à côté de l'entrée qui donnait sur la viale Gandhi. C'était la première fois qu'il lui rendait visite, et y avait pas un chat mais pas un sur les allées de gravier, y avait que ce silence immense. Un type vendait des bouquet de fleurs de couleurs et de dimensions variées juste devant une guérite couverte de pierres tombales. Il en avait acheté un, calmement, et il avait fait ensuite ce qu'il y a à faire. Changé l'eau dans les petits vases, arrangé ses fleurs, écouté ce silence immense, sorti son wacos de sa poche¹¹¹⁹.)

Toute la délicatesse et la poésie de ce moment ne tiennent qu'à la simplicité de son écriture, à la minutie des gestes que le texte détaille les uns après les autres. Si ce n'est le silence, qui confère une impression de religiosité, aucun des termes employés n'évoque en soi la tristesse de la situation.

« Archives magnétiques de Monsieur Alex D. »

Toujours dans *Jack Frusciante*, un autre espace de retrait permet de détacher l'instant sur la page : les archives magnétiques d'Alex, passages que distingue d'abord une mention en italiques, puis la présence du « je », et, visuellement, des blancs et un retrait comme pour les instants-parenthèses. Cet espace, qui fonctionne comme un journal intime, est le plus souvent dédié à une parole vaste et virulente, qui donne voix au vague à l'âme d'Alex, ainsi qu'à sa colère. Il arrive néanmoins qu'il favorise aussi l'insertion, dans le tissu narratif et textuel, d'instant fulgurants : « Dall'archivio magnetico del signor Alex D. *Mi guarda un secondo di troppo passandomi via di fianco con le sue amichette in assorbente esterno. Si vede lontano chilometri che si accorge che sono triste. Però non me lo viene mica a dire. Minimo storico* » ; « *Archives magnétiques de monsieur Alex D.* Elle me regarde une seconde de trop quand elle me croise avec ses petites copines en serviette hygiénique. Ça se voit à des

¹¹¹⁸ *Jack Frusciante*, p. 148.

¹¹¹⁹ *Jack Frusciante*, p. 185.

kilomètres qu'elle pige que je suis triste. Mais elle vient même pas me le dire. Minimum historique¹¹²⁰ ». Instant aussi rapide que cruel après sa rupture avec Aïdi, qu'Alex enregistre pour en garder une trace.

« MTV novel »

Pour finir, dans le roman de Bret Easton Ellis, c'est la structure textuelle dans son entier qui est révélatrice d'une écriture des instants, et qui contribue à les faire apparaître les uns après les autres à la surface de la page. Voici comment Sonia Baelo-Allué détaille la structure du roman : « *Less Than Zero* est un roman de 208 pages, divisé en très courtes séquences, allant d'un seul paragraphe à trois ou quatre pages¹¹²¹ ». En effet, le texte est mis en forme comme une succession de fragments au présent de narration que séparent, là encore, des espaces de blanc, et qui commencent chacun (uniquement dans la version originale) par une première phrase en gras. Par exemple : « *I'm sitting in Du-par's in Studio City, waiting for Blair and Alana and Kim* » ; « Je suis assis au Du-par de Studio City, j'attends Blair, Alana et Kim¹¹²² ». Ce séquençage est l'un des incidences de l'utilisation, par Bret Easton Ellis, de la culture populaire de masse, dont l'auteur ne se contente pas d'incorporer des éléments à son texte, mais dont il fait une nouvelle forme littéraire, et une technique narrative. En effet, Sonia Baelo-Allué, rapproche la fragmentation du texte d'Ellis du fonctionnement des « clips » musicaux diffusés sur la chaîne américaine de télévision MTV. Dans le roman, la télévision est constamment allumée, et les personnages s'absorbent machinalement dans le visionnage des « clips », souvent alors qu'ils sont dans un état de commatage encouragé par la prise de drogues ou de somnifères : « *I lay back, staring at the television hard, because I once heard that if you stare the television screen for a long enough time, you can fall asleep* » ; « je m'allonge en rivant mes yeux à la télé, car j'ai entendu dire qu'il suffisait de regarder longtemps la télé pour pouvoir s'endormir¹¹²³ » ; « *Then I go into my room and turn on MTV reallu loud and cut myself another line* » ; « Je rentre alors dans ma chambre, allume MTV en mettant le son très fort, me fais une autre ligne¹¹²⁴ ». Élément de décor, d'arrière-plan, le défilé des « clips » sur l'écran devient un langage narratif pour Ellis, le roman est qualifié de « *MTV novel*¹¹²⁵ » par Sonia Baelo-Allué, composé comme une succession de très

¹¹²⁰ Jack Frusciante, p. 27 ; Jack Frusciante, p. 33.

¹¹²¹ Sonia Baelo-Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, op. cit., p. 48. Nous traduisons.

¹¹²² *Less Than Zero*, p. 18 ; *Moins que Zéro*, p. 28.

¹¹²³ *Less Than Zero*, p. 31 ; *Moins que Zéro*, p. 42.

¹¹²⁴ *Less Than Zero*, p. 32 ; *Moins que Zéro*, p. 42.

¹¹²⁵ Sonia Baelo-Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, op. cit., p. 51.

courtes séquences qui ne sont jamais terminées puisqu'elles ne prennent sens, d'après la logique circulaire de la chaîne MTV, que dans l'infini recommencement. Chacun des chapitres, qui commence par pointer des repères spatio-temporels (je suis assis à tel endroit, il est telle heure), se distingue du suivant, qui réactualise le nouveau contexte, comme le ferait le début d'une nouvelle vidéo. Ce système de collage discontinue la ligne narrative, et se retrouve en outre à l'intérieur même des chapitres, souvent organisés comme un assemblage d'images éparses sans lien de cause à effet les unes avec les autres. Par exemple (c'est toujours Sonia Baelo-Allué qui le note, p. 53), dans l'un des chapitres, Clay achète un magazine pornographique, un homme est en train de mettre des briques sur les revues de son kiosque pour ne pas qu'elles s'envolent, des coyottes hurlent, des chiens aboient, et Clay rentre chez lui. On retrouve ici l'importance d'une écriture du détail minuscule.

Pour plusieurs penseurs de la culture, la chaîne MTV incarne la fusion post-moderniste entre une culture populaire de masse et une culture artistique plus exigeante et plus confidentielle, dans le domaine de la musique notamment, puisqu'elle dilue les limites entre le « *mainstream* » et l'« *underground* », entre l'aspect commercial et artistique. Sont ainsi diffusés sur MTV, à une audience démesurément large, des « *clips* » de groupes musicaux tels que Nirvana, qui se définit par ailleurs comme opposé à la culture « *mainstream* »¹¹²⁶. La fiction postmoderniste, qui est marquée par une culture de l'image télévisuelle éphémère, est foncièrement une fiction de l'instantanéité, et modèle une nouvelle poétique du récit de la jeunesse. C'est selon nous vers cet horizon que tend tout le corpus, dès le départ, en privilégiant une écriture des instants. Elle trouve chez Ellis un aboutissement effrayant, la multiplication des événements autonomes devenant une manière de lutter contre l'angoisse de la durée, l'incertitude du devenir et l'impossible projection des personnages dans un futur qui va au-delà de l'heure, du jour, de la semaine, du mois — laps de temps de plus en plus réduit au fur à et mesure que l'on avance dans le corpus.

¹¹²⁶ Pour cette idée, voir Sonia Baelo-Allué, p. 51, ainsi que les travaux d'E. Ann Kaplan, dans son ouvrage *Rocking Around the Clock : Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, New York and London, Routledge, 1987 ; l'article de Pat Aufderheide 'Music videos : the look of sound', in Todd Gitling (dir.), *Watching Television*, New York, Pantheon Books, 1986, pp. 111-135 et enfin de John Seabrook, *Nobrow : The Culture of Marketing, The Marketing of Culture*, New York, Vintage Books, 2000.

B.2. Les arrêts sur image : de la fulgurance de l'instant au fantasme de la stase

On le notait plus haut en introduction à ce chapitre, le rapport de l'adolescent et des textes à l'instant est un rapport foncièrement ambigu. S'il est avant tout fait d'immédiateté, et impose à la construction du récit et à l'écriture de la traduire, il est également fait d'une angoisse face à la fulgurance, induisant un fantasme de la stase. En effet, l'intensité de l'instant, étant ce qui permet à l'adolescent d'être frappé de sa réalité, est également ce qui souligne son caractère éphémère, non durable. C'est le sens de la remarque qu'adresse Frankie à Bérénice, et que l'on citait plus haut déjà :

'Here we are — right now. This very minute. Now. But while we're talking right now, this minute is passing. And it will never come again. Never in all the world. When it is gone it is gone. No power on earth could bring it back again. It is gone. Have you ever thought about that ?

On est là — à cet instant précis. À cette minute précise. Maintenant. Et pendant qu'on parle, cette minute passe. Et elle ne reviendra jamais. Où que ce soit dans le monde. Quand elle est passée, elle est passée. Aucun pouvoir sur terre ne pourra l'obliger à revenir. Elle est définitivement passée. Tu as déjà pensé à ça¹¹²⁷ ?

La vivacité de « *now* » est aussi bien, ici, ce qui permet à Frankie de s'en saisir sur le vif, par le jaillissement de cette parole juste et précise, dont l'écriture rend compte par sa brièveté, que ce qui engendre chez elle une tristesse et une inquiétude, toute aussi vive, de voir l'instant disparaître. La *saillance* de l'instant fait naître une pensée de son caractère accidentel et réveille en l'adolescente une angoisse du flux, de l'implacable écoulement temporel qui nécessite de se situer dans un régime de la continuité, de la durée. Face à ce constat, et pour lutter contre la tyrannie du devenir, nos textes pensent l'instant comme une stase, un arrêt dans le temps qui en suspend la fluidité, et l'écrivent avec des effets d'amplitude qui s'opposent à la densité que l'on vient de constater. C'est notamment la tendance à trouver des procédés pour ralentir l'instant, le retenir, traduire l'instant en une image stable, immuable, que l'on considérera ici. Elle est d'autant plus intéressante à mettre en relation avec une écriture de l'adolescence puisque cet âge est tout particulièrement exposé, à l'heure du XX^e siècle, au régime de l'image *via* notamment l'influence de la culture

¹¹²⁷ *The Member*, p. 569 ; *Frankie Addams*, p. 168.

médiatique, comme on a pu déjà l'esquisser juste au-dessus. La « conscience imageante¹¹²⁸ » de l'adolescent prend souvent appui sur des techniques propres au langage cinématographique ou télévisuel, qui deviennent aussi des procédés d'écriture.

B.2.1. Frankie ou le fantasme du corps clos — hypotypose crépusculaire

On trouve dans nos textes de nombreux exemples d'hypotyposes, descriptions longues et détaillées dans lesquelles le caractère visuel d'une scène frappe, et s'impose à l'adolescent à la manière d'une image très vive. Le plus souvent, cette mise en image s'applique à saisir des instants très courts, voire de quelques secondes à peine, et va de pair avec une aspiration à l'immobilisme de la part de l'adolescent, une volonté de retenir l'instant avant qu'il ne s'évanouisse, presque une volonté de s'y installer — d'y mourir, dans certains cas ! — et de ne plus en bouger. L'amplitude de l'écriture est alors le signe que le texte donne à l'instant une consistance suffisante pour qu'il arrête le déroulement du récit et, surtout, qu'il offre à l'adolescent un refuge contre le *continuum* temporel.

Dans plusieurs de nos textes, l'écriture de l'instant à la manière d'un arrêt sur image se fait à la faveur des jeux d'ombres et de lumières du paysage, et notamment du crépuscule. Les variations de luminosité sont tout particulièrement propices à souligner l'aspect graphique des scènes et à encourager une description longue, tout en contraste. Le fantasme de la stase dont ces instants sont porteurs se manifeste d'autant mieux quand il est mis en lien avec un paysage sémantisant déjà, en lui-même, le suspens. On en retiendra un exemple particulièrement marquant, dans *The Member of the Wedding*. Ce passage se trouve dans la section 2 de la deuxième partie du roman. Il clôt la première étape de l'interminable déjeuner qui se déroule dans la cuisine. Un blanc typographique s'insère à sa suite — dont il existe un autre exemple dans le texte de Carson McCullers, que l'on a déjà mentionné ; dans la version originale, la séparation est marquée par l'insertion d'une astérisque —, après lequel s'ouvre « la seconde étape de ce dernier déjeuner¹¹²⁹ ». Une grande agitation règne à ce moment-là dans la cuisine, Frankie rit à gorge déployée, en se moquant de son cousin, qui hurle après elle pour essayer de comprendre ce qu'elle dit.

And John Henry wailed and F. Jasmine banged around the kitchen in the wedding dress and Berenice got up from the table and raised her right hand for peace. Then suddenly they all

¹¹²⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, édition revue par Arlette Elkaïm-Sartre, « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1986, p. 22.

¹¹²⁹ *Frankie Addams*, p. 133.

stopped at once. F. Jasmine stood absolutely still before the window and John Henry hurried to the window also and watched on tiptoe with his hand to the sill. Berenice turned her head to see what had happened. And at that moment the piano was quiet.

'Oh !' F. Jasmine whispered.

Four girls were crossing the back yard. They were girls of fourteen and fifteen years old, and they were the club members. First came Helen Fletcher, and then the others walking slowly in single file. They had cut across from the O'Neils' back yard and were passing slowly before the arbor. The long gold sun slanted down on them and made their skin look golden also, and they were dressed in clean, fresh dresses. When they had passed the arbor, their single shadows stretched out long an gangling across the yard¹¹³⁰.

Et John Henry criait, et F. Jasmine tournait dans la cuisine avec sa robe du mariage, et Bérénice était debout et elle levait la main droite pour qu'ils se calment. Et brusquement ils s'arrêtèrent en même temps. F. Jasmine était absolument immobile devant la fenêtre, et John Henry la rejoignit à toute vitesse, et se dressa sur la pointe des pieds, les mains accrochées au rebord. Bérénice tourna la tête pour voir ce qui se passait. À ce moment-là le piano ne jouait plus.

— Oh ! murmura F. Jasmine.

Quatre filles traversaient la cour. C'étaient les filles de quatorze et quinze ans, et c'étaient les membres du club. La première était Helen Fletcher, et les autres la suivaient en file indienne. Elles avaient coupé à travers la cour des O'Neil, et elles passaient lentement le long des rayons obliques, et leurs visages avaient l'air d'être en or, eux aussi, et elles portaient des robes toutes neuves et toutes propres. Elles dépassèrent la treille, et il n'y eut plus que leurs ombres confondues qui s'étiraient en travers de la cour¹¹³¹.

Ici, l'instant gagne sa place dans le texte par le choix que fait l'écriture de le déployer en une image lumineuse et ralentie. Tout évoque l'immobilisme et l'arrêt, la posture de Frankie et de John Henry qui ont l'air d'être au spectacle, le piano qui se tait alors que l'on entend toujours au loin, depuis le début du roman, les notes irrégulières que frappe son propriétaire en l'accordant, l'interjection de Frankie qui lui coupe soudain la parole et fait mourir en un seul souffle son hystérie de la minute précédente, et enfin le mouvement des personnages au centre de l'image, qui traversent lentement la cour. Il ne tient pas au hasard que le choix de l'hypotypose s'applique à cet instant-là et ces personnages-là en particulier. En effet, les filles du club incarnent d'après Sarah Gleeson-White, on l'a dit, l'idéal de la « *Southern lady* » et de la « féminité arrêtée », auquel Frankie ne correspond pas. À l'instant de leur passage dans la cour, le texte produit de cet idéal une image particulièrement frappante, dans laquelle tout n'est qu'ordre et proportion et dans laquelle le ralentissement est évocateur du caractère inaltérable de cette féminité parfaite. Les membres du club semblent devoir être à jamais auréolées de lumière, impeccablement ajustées et à l'aise dans des robes propres qui ne gênent pas leur démarche souple et harmonieuse. Cette image est

¹¹³⁰ *The Member*, p. 545.

¹¹³¹ *Frankie Addams*, p. 132.

celle à laquelle « doit aspirer¹¹³² » Frankie, et à laquelle elle aspire en effet, sans parvenir à s'y conformer et sans parvenir à faire partie du club de la ville. La permanence de cette image lumineuse, qui subsiste dans les ombres s'étirant au sol même après le passage des personnages, les associe à un régime temporel de la durée, de la stabilité, et à une cohérence de tout l'être et du corps. Elle renvoie Frankie à tout ce qui lui fait défaut, et il est à ce titre particulièrement important de remettre le passage dans son contexte, puisque les lignes qui précèdent montrent toute l'agitation de l'adolescente et ses actes irréfléchis qui l'associent à l'impulsivité. C'est aussi dans les lignes précédentes que figure le moment où Frankie enfile la robe qu'elle a achetée pour le mariage, et que cet essayage se révèle un désastre. Le corps indiscipliné de l'adolescent lui donne un air de porte-manteau et la robe, au lieu d'harmoniser le tout, en accentue au contraire le manque de cohérence. L'hypotypose donne donc forme à une image de corps clos et homogène que fantasme Frankie, en même temps qu'il fige le récit dans un instant de stase.

B.2.2. L'instant passé

Le fantasme de la stase, l'envie de prolonger l'instant le plus longtemps possible avant qu'il ne s'évanouisse et qu'il ne faille passer à autre chose, éclaire la hantise du devenir et le refus d'une logique de la progression pour écrire l'adolescence qui sont les deux propos majeurs que l'on a tenus dans cette thèse. Ce fantasme permet aussi de questionner le rapport ambigu que les récits entretiennent avec le passé. S'ils refusent en effet de faire du passé une genèse du moment adolescent — en ne montrant pas l'enfance du personnage, notamment — qui commence dans le fracas de l'instant pur, en revanche les textes sont tous marqués par une tendance à la remémoration, et par une nostalgie des instants perdus qui sont régulièrement amenés dans le fil du récit, le tirant du même coup en arrière, et freinant de plus belle la possibilité d'une progression. Ainsi, avant l'instant décisif de l'acte sexuel avec Vinca, alors qu'ils marchent dans le jardin et se dirigent vers la couche de sarrasin, Phil, en entendant Vinca chuchoter dans l'ombre, se remémore une image fulgurante d'elle, plus

¹¹³² Sarah Gleeson-White commente le passage qui nous intéresse en écrivant : « La belle du Sud [« *The Southern Lady* »], qui conditionne le destin imminent de Mick et Frankie, est bien capturée, dans *The Member of the Wedding*, par la description des “membres du club”, que Frankie regarde depuis la fenêtre de la cuisine alors qu'elles traversent la cour : “ leurs visages avaient l'air d'être en or, eux aussi, et elles portaient des robes toutes neuves et toutes propres”. C'est à cette image précise de la féminité, autrement dit un type de subjectivité arrêtée, à laquelle Frankie doit aspirer. Mais parce qu'elle est un garçon manqué, et de ce fait réfractaire à la conformité de la vision, Frankie est incapable de rejoindre le club de filles du quartier », in *Strange Bodies*, op. cit., p. 13. Nous traduisons.

jeune, au temps de leurs vacances passées : « Il eût pleuré de détente à trouver Vinca si douce, toute pareille, dans l'ombre à une Vinca d'autrefois qui n'avait que douze ans et qui chuchotait ainsi, penchée au-dessus du sable mouillé où la pleine lune dansait sur le ventre des poissons, pendant les pêches de minuit¹¹³³... ». Tétanisé par l'acte fatidique qui changera à jamais la relation entre eux, et qu'il sent sur le point d'advenir, Phil se réfugie dans le confort de cette image-souvenir comme s'il reculait devant l'imminence. Il y attire Vinca, l'invitant à reculer avec lui et à faire retour vers une autre nuit que celle qui les attend : « — Tu te rappelles, Vinca, la nuit où nous avons pêché, à minuit, le plus gros carrelet¹¹³⁴... ».

La nostalgie du passé est également très prononcée dans *The Catcher in the Rye* et dans *Less Than Zero*. Si Holden clame avec audace, dans les premières lignes du roman, qu'il ne nous parlera pas de son enfance — « *If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, [...] but I don't feel like going into it, if you want to know the truth* » ; « Si vous voulez vraiment que je vous dise, alors sûrement la première chose que vous allez demander c'est où je suis né, et à quoi ça a ressemblé, ma saloperie d'enfance, [...] mais j'ai pas envie de raconter ça et tout¹¹³⁵ » —, il ne cessera en fait à de très nombreuses reprises dans le récit de faire retour vers le passé, vers son frère Allie disparu, et vers les instants heureux de son enfance. Un passage en particulier permet d'illustrer la nostalgie d'Holden, qui est foncièrement en rapport avec un fantasme de la stase. Il s'agit du moment où l'adolescent, en attendant son rendez-vous avec Sally, se rend dans le Musée d'Histoire Naturelle. Au départ, la décision de s'y rendre s'explique par le fait qu'Holden pense y trouver sa sœur, en sortie scolaire avec sa classe, comme c'est presque le cas tous les samedis. Quand il se rend compte que c'est dimanche et qu'il n'y trouvera pas Phoebé, il s'y rend quand même, et la visite occasionne alors une longue analepse pendant laquelle Holden se remémore, tout en déambulant devant les vitrines d'indiens et d'esquimaux en cire, ses propres sorties scolaires au musée, quand il était enfant. Avant de ressortir, d'en retourner à son errance, à l'agitation de la ville et à Sally, Holden conclut : « *The best thing in that museum was that everything always stayed right where it was. Nobody'd move. You could go there a hundred thousand times, and that Eskimo would still be just finished catching those two fish [...]. Nobody'd be different. The only thing that would be different would be you* » ; « Ce qui était extra dans ce musée c'est que tout

¹¹³³ *Le Blé en herbe*, p. 178.

¹¹³⁴ *Idem*.

¹¹³⁵ *The Catcher*, p. 1 ; *L'attrape-cœurs*, p. 9.

restait toujours exactement pareil. Ya jamais rien qui bougeait. Vous pouviez venir là mille fois et chaque fois cet esquimau aurait tout juste réussi à attraper les deux poissons [...]. Rien ne serait différent. Rien, excepté *vous*. *Vous* seriez différent¹¹³⁶ ». La fixité des statues, image immuable, induit chez Holden une conscience du passage du temps qui assombrit son moral et engendre alors le fantasme de la stase dès qu'il se remet en mouvement et se réinsère dans le flux urbain :

I kept walking and walking, and I kept thinking about old Phoebe going to that museum on Saturdays the way I used to. I thought how she'd be different every time she saw it. It didn't exactly depress me to think about it, but it didn't make me feel gay as hell, either. Certain things they should stay the way they are. You ought to be able to stick them in one of those big glass cases and just leave them alone. I know that's impossible, but it's too bad anyway. Anyway, I kept thinking about all that while I walked¹¹³⁷.

J'ai marché, j'ai marché, et j'en finissais pas de penser à la même Phoebé qui allait au musée le samedi comme j'avais fait. Je me disais qu'elle verrait les mêmes trucs que j'avais vus et que c'était *elle* à présent qui serait différente chaque fois qu'elle les verrait. En pensant à ça j'étais pas vraiment triste mais j'étais pas non plus follement gai. Y a des choses qui devraient rester comme elles sont. Faudrait pouvoir les planquer dans une de ces grandes vitrines et plus y toucher. Je sais bien que c'est impossible mais, bon, c'est bien dommage. Bref, je marchais je marchais et j'en finissais pas de penser à tout ça¹¹³⁸.

La hantise face à l'écoulement du temps est reportée sur Phoebé, petite idole qu'Holden voudrait ici « muséifier » pour la maintenir éternellement en enfance et ne pas la voir chuter — comme d'une falaise — en adolescence.

Dans le roman de Bret Easton Ellis, le regard nostalgique que Clay porte sur son passé, et notamment son enfance, est l'un des seuls domaines dans lequel se perçoit une sensibilité du personnage, complètement atone sinon. Les instants de réminiscence peuvent être fulgurants — on a déjà parlé, par exemple, des images de Julian « *in fifth grade, kicking a soccer ball across a green field¹¹³⁹* » ; « en CM2, tapant dans un ballon de foot sur une pelouse verte¹¹⁴⁰ » — mais font aussi l'objet d'un espace dédié dans le texte, et de récits beaucoup plus longs. En effet, certains des multiples épisodes qui constituent *Less Than Zero* sont des « *flash-back* », dans lesquels Clay se remémore son passé, plus ou moins proche. Ils se distinguent du reste du récit au présent par l'usage des italiques d'un bout à l'autre de

¹¹³⁶ *The Catcher*, p. 131 ; *L'attrape-cœurs*, p. 148.

¹¹³⁷ *The Catcher*, p. 132.

¹¹³⁸ *L'attrape-cœurs*, p. 149.

¹¹³⁹ *Less Than Zero*, p. 163.

¹¹⁴⁰ *Moins que Zéro*, p. 174.

l'épisode. On en trouve 12 occurrences sur les 108 épisodes qui composent le roman¹¹⁴¹. Ces inserts d'instantanés du passé ont pour thème la vie de famille de Clay, avant que ses parents ne se séparent et que sa grand-mère ne meurt, et sa relation avec Blair, avant qu'elle ne devienne insignifiante. Ils surgissent dans le récit « *at random moment*¹¹⁴² », souvent quand la situation présente est tout particulièrement chargée d'absurdité et que Clay n'a rien à dire. L'image d'un passé plus lumineux, époque à laquelle les gens avaient des sentiments, et les sentiments un sens, vient faire écran à l'ineptie du présent, et court-circuite certaines situations que Clay ne supporte pas d'affronter. Ainsi, lorsque son père, dans une énième scène de conversation pitoyable au restaurant, lui demande : « *'Do you want to go to Palm Springs for Christmas ?'* » ; « *Voudrais-tu aller à Palm Springs pour Noël*¹¹⁴³ ? », le passage d'analepse commence, et Clay se souvient d'un jour où il avait séché les cours pour fuir à Palm Springs, voir une dernière fois la maison que ses parents s'apprêtaient à vendre.

During the end of my senior year one day, I didn't go to school. Instead I rove out to Palm Spring alone and listened to a lot of old tapes. I used to like but didn't much anymore, and I stopped at McDonald's in Sunland for a Coke and then drove out to the desert and parked in front of the old house. I didn't like the new one that the family had bought ; well, it was okay, but it wasn't like the old house¹¹⁴⁴.

*Un jour, à la fin de mon année de terminale, j'ai séché les cours. Je suis allé seul en voiture à Palm Springs et j'ai écouté tout un tas de vieilles cassettes que j'aimais autrefois mais qui ne me plaisaient plus, et je me suis arrêté dans un McDonald de Sunland pour boire un Coca, après quoi je suis reparti dans le désert et je me suis garé devant l'ancienne maison. Je n'aimais pas la nouvelle villa que ma famille avait achetée ; enfin elle était bien, mais ce n'était pas comme l'ancienne*¹¹⁴⁵.

Quand le paragraphe se termine, deux pages après, Clay sort du restaurant, la conversation ayant été laissée en suspens.

À propos de cette nostalgie du passé, on notera une chose pour finir. Il est fréquent de trouver, dans les romans d'adolescence au XX^e siècle, un tel sentiment, mais il est le fait de l'adulte, et prend sens dans une démarche rétrospective de récit. L'adolescence y est alors redorée par la nostalgie du narrateur devenu adulte, qui regarde cette période de sa vie

¹¹⁴¹ Dans *Less Than Zero*, voir pp. 35-36 ; pp. 50-52 ; pp. 59-62 ; pp. 66-68 ; pp. 95-96 ; pp. 112-114 ; pp. 126-127 ; pp. 133-134 ; p. 143 ; p. 145 ; pp. 150-151 ; pp. 187-189. Dans *Moins que Zéro*, voir pp. 45-46 ; pp. 60-62 ; pp. 76-78 ; pp. 106-107 ; pp. 123-124 ; pp. 137-138 ; pp. 144-145 ; p. 154 ; pp. 155-156 ; p. 161 ; pp. 197-200.

¹¹⁴² Carson McCullers, « *The flowering dream. Notes on writing by Carson McCullers* », in *Esquire*, n°52, décembre 1959.

¹¹⁴³ *Less Than Zero*, p. 35 ; *Moins que Zéro*, p. 45.

¹¹⁴⁴ *Less Than Zero*, pp. 35-36. Tout le passage

¹¹⁴⁵ *Moins que zéro*, p. 45.

désormais révolue par-dessus son épaule. C'est ce que note Élisabeth Ravoux-Rallo dans l'avant-propos à son ouvrage déjà cité :

Le roman de l'adolescence présente bien une oscillation entre le regret et le remords. Autour du regret, s'organise la constellation de la nostalgie et de mélancolie, autour du remords, tout ce qui a trait à un constant effort de justification et en même temps, une certaine désespérance. [...].

Il s'agit de se retourner, de regarder ce passé sous tous ses aspects, avec l'illusion parfois qu'un secret bien gardé va être ainsi mis à jour, la vérité de l'être qui attendait pour être ainsi révélée qui attendait pour être ainsi révélée, ce retour en arrière à une époque-clé, une époque constitutive de sa personne. L'auteur est alors archéologue : il flâne dans les vestiges de sa vie, regarde chaque pierre au bord du chemin, reconstitue les monuments¹¹⁴⁶...

Ce regard rétrospectif sur une période perdue valorise le passé pour échapper au poids du présent : « le passé paraît plus riche, plus dense, plus présent que le présent du narrateur devenu adulte¹¹⁴⁷ ». Hormis *The Catcher in the Rye* et *Jack Frusciante*, aucun de nos récits n'est écrit de manière rétrospective, et même dans ces deux-là, la rétrospection est à très court terme puisque Holden narre ses trois jours d'errance dans New York depuis l'hôpital psychiatrique dans lequel il a été interné immédiatement à la suite de cette aventure et que l'histoire d'Alex et d'Aïdi est narrée à partir de « *quello stupido febbraio* » ; « ce stupide mois de février¹¹⁴⁸ », autrement dit depuis l'hiver qui fait suite à leur séparation à la fin de l'année scolaire, en juillet. La nostalgie du passé que l'on trouve dans nos œuvres n'est pas le fait de l'adulte, mais bien de l'adolescent, et s'apparente moins à une volonté de faire retour en arrière qu'à une tentative pour enrayer le devenir. Sarah Graham corrèle ce regret du passé, que l'on voit apparaître chez le personnage adolescent des romans américains du XX^e siècle à une logique inverse aux injonctions de développement et de maturité qui pèsent sur lui¹¹⁴⁹. Le transfert de la nostalgie, exprimée par l'adolescent *lui-même* et *depuis* l'adolescence après avoir été le fait de l'adulte se retournant, depuis le présent, sur son passé,

¹¹⁴⁶ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, op. cit., p. 40.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁴⁸ *Jack Frusciante*, p. 9 ; *Jack Frusciante*, p. 9.

¹¹⁴⁹ « Le *Bildungsroman* américain partage avec la tradition européenne une tendance à la nostalgie qui affecte le développement du personnage. Dans les *Bildungsromane* européens inspirés du Romantisme, au milieu du XIX^e, des personnages adultes aspirent à réintégrer une enfance édenique. Cet élan regressif, provoqué par un sentiment de perte, est de plus en plus évident dans les textes américains : au lieu de grandir (« *maturing* »), plusieurs personnages jeunes souhaiteraient plutôt en revenir à leurs primes années, le plus souvent pour renouer des liens avec quelqu'un ou quelque chose d'importance qu'ils auraient perdu en grandissant », « *The American Bildungsroman* », in *A History of the Bildungsroman*, op. cit., p. 122. Nous traduisons. Le propos plus général de Sarah Graham dans ce passage est de dire que le personnage adolescent permet une prise de conscience sur la corruption de l'innocence, et donc une dénonciation, de la part des auteurs, des dérives de la société telle qu'elle façonnée par les adultes. Cette question n'est pas celle qui nous intéresse ici, mais il n'en demeure pas moins vrai que Sarah Graham fait le constat d'un transfert du sentiment de nostalgie de l'adulte à l'adolescent lui-même.

va de pair avec une modification de la poétique du récit d'adolescence — cette modification que l'on a cherchée à montrer et qui veut que le moment adolescent se raconte *en soi*, en ignorant l'injonction à rejoindre l'âge adulte. Le rapport au passé, tel qu'il s'écrit dans nos textes, contribue selon nous à éclairer l'écriture de l'adolescence comme instant, soit parce qu'il repose comme on vient de le voir, sur un fantasme de la stase et s'apparente donc à une volonté de figer les instants signifiants du passé, soit parce qu'en faisant, comme on l'a vu dans les exemples de Colette et d'Ellis, écran à un instant insurmontable, il en éclaire du même coup l'intensité — en l'occurrence, douloureuse —, l'indépassable épaisseur, lourdeur du moment présent.

Conclusion de la troisième partie — Quand l'instant sort du temps

Avant de refermer cette partie, et bientôt cette thèse, un point de conclusion, qui est aussi une forme d'ouverture à des idées de recherches futures sur les liens entre récit de l'adolescence et récit de l'instant, nous est apparu nécessaire à pointer. Si l'on a jusque-là considéré tout ce que l'écriture de l'instant permettait — la mesure d'une intensité, l'exaltation du corps, le jaillissement d'une voix, la saisie d'évidences minuscules —, il s'agira ici de mettre en avant tout ce qu'elle empêche, les limites que l'on y peut trouver, en tous les cas les problèmes qu'elle fait surgir.

Notre corpus est ainsi intéressant à inscrire dans la pensée de l'anthropologie contemporaine, et notamment dans la pensée de l'individualisme — on a déjà dit les effets d'échos qui pouvaient être perçus entre le roman de Bret Easton Ellis et ce que théorise Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide* — ainsi qu'en parallèle de l'historiographie récente et notamment des réflexions de François Hartog dans son ouvrage sur le « présentisme¹¹⁵⁰ » comme crise du temps. La thèse de l'historien met en avant un présent « hypertrophié », devenu, sous l'effet des mutations de la société de consommation et de l'accélération des rythmes humains — tout est immédiateté, tout est éphémère —, le seul horizon d'attente et le seul référent des individus, effaçant la projection dans le futur, effaçant aussi, d'une

¹¹⁵⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (2003), Paris, Seuil, 2012.

certaine manière, la prise en compte de l'Histoire. Ce régime de l'immédiateté et du court-termisme triomphe de nos jours sous l'influence des médias, qui compressent le temps, et n'est pas sans lien avec l'histoire de la jeunesse telle qu'elle s'élabore dans les dernières décennies du XX^e siècle¹¹⁵¹.

Dans notre corpus, l'atrophie de l'instant, progressivement démultipliée, comme chez Ellis, en une série de séquences autonomes, éclaire non seulement l'écrasement du futur, mais également, et ce dès les textes les plus précoces, une forme d'indifférence historique frappante. Ainsi, si les adolescents, pour reprendre la métamorphose bachelardienne, voient les points de broderie — et avec quelle clarté ! —, ils ne voient jamais l'étoffe constituée par leur maillage. La narration des détails empêche l'ensemble d'apparaître, en quelque sorte, et de considérer le temps dans son aspect « monumental¹¹⁵² ». La poétique des instants favorise une narration expansive de l'intériorité et de l'intensité des perceptions — physiques et mentales —, qui se fait au dépend d'une prise en compte du contexte ou d'un détournement des éléments contextuels pour servir le récit de soi.

The pictures of the War sprang out and clashed together in her mind. She saw bright flowered islands and a land by a northern sea with the gray waves on the shore. Bombed eyes and the shuffle of soldier's feet. Tanks and a plane, wing broken, burning and downward-falling in a desert sky. The world was cracked by the loud battles and turning a thousand miles a minute. The names of places spun in Frankie's mind : China, Peachville, New Zealand, Paris, Cincinnati, Rome. She thought of the huge and turning world until her legs began to tremble and there was sweat on the palms of her hands. But still she did not know where she should go¹¹⁵³.

Les images de la guerre surgissaient et se confondaient dans son esprit. Elle voyait [...] des tanks, et un avion en feu, les ailes arrachées, qui s'écraserait en tombant dans le ciel vide.

¹¹⁵¹ « Dans ce progressif envahissement de l'horizon par un présent de plus en plus gonflé, hypertrophié, il est bien clair que le rôle moteur joué par l'extension rapide et les exigences toujours plus grandes d'une société de consommation, où les innovations technologiques et la recherche de profits de plus en plus rapides frappent d'obsolescence les choses et les hommes de plus en plus vite. [...] Si le temps est depuis longtemps une marchandise, la consommation actuelle valorise l'éphémère. Les médias, dont l'extraordinaire développement a accompagné ce mouvement qui est, au sens propre, leur raison d'être, procèdent de même. Dans la course de plus en plus rapide au direct, ils produisent, consomment, recyclent de plus en plus vite toujours plus de mots et d'images et compressent le temps : un sujet, soit une minute et demie pour trente ans d'histoire. [...] Le futurisme s'est abîmé sous l'horizon et le présentisme l'a remplacé. Le présent est devenu l'horizon. Sans futur et sans passé, il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin et valorise l'immédiat », *ibid.*, pp. 156-157. À la page 156, François Hartog établit un lien entre émergence du présentisme et jeunesse : « Le slogan "oublier le futur" est probablement la contribution des *Sixties* à un renfermement extrême sur le présent. Les utopies révolutionnaires, progressistes et futuristes, ô combien, dans leur principe, mais aussi passésistes et rétrospectives (les barricades révolutionnaires et la Résistance), devaient opérer désormais dans un horizon qui ne dépassait guère le seul cercle du présent : "Sous les pavés, la plage" ou "Tout, tout de suite !" proclamaient les murs de Paris, en mai 1968. Avant que n'y écrive à peu près "No future", c'est-à-dire plus de présent révolutionnaire ».

¹¹⁵² Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 2 « La configuration dans le récit de fiction », *op. cit.*, p. 200.

¹¹⁵³ *The Member*, pp. 492-493.

Le monde était fissuré par le fracas de la guerre, et tournait à mille miles à la minute. Les noms des pays étaient comme une toupie dans sa tête : Chine, Peachville, Nouvelle-Zélande, Paris, Cincinnati, Rome. Elle pensait à ce monde énorme, qui tournait sur lui-même, et la paume de ses mains devenait moite. Mais elle ne savait toujours pas où il fallait qu'elle aille¹¹⁵⁴.

Dans ce passage, qui est l'un des rares du roman à faire état de la guerre, l'affolement du monde sert à dire, par mimétisme, l'égarement de Frankie. Le conflit mondial, retravaillé par les angoisses de l'adolescente, est une image fragmentée, éparse et lointaine, qui sert très peu à situer le récit dans un contexte et bien plus à mesurer l'hypertrophie du moment d'anxiété ; celle aussi du détail — les mains moites.

Narration de l'infime, le récit de l'instant est aussi exacerbation de l'intime — le monde est vu au prisme de la seule individualité de l'adolescent —, et indifférence à l'extériorité¹¹⁵⁵. Une fois de plus, ce constat permet de mettre en avant combien le moment adolescent se pense en disjonctions et en ruptures avec les formes préexistantes de narration de cet âge. En effet, les *Bildungsromane* sont des romans dont la téléologie organiciste valorise un principe final de synthèse entre l'individu et le monde — entendu au sens large comme structure et système social¹¹⁵⁶. Même quand le doute s'insère, dans le récit de formation, quant à la

¹¹⁵⁴ *Frankie Addams*, p. 53.

¹¹⁵⁵ Yves Vadé souligne ce lien entre instant et individualisme, entre instant et impossible collectivité : « L'instant ne peut être compté parmi les chronotypes, dans la mesure où sa perception, sur le mode de l'intensité, de la plénitude, ou de la fraîcheur, ou du sentiment de l'éphémère, est essentiellement le fait de consciences individuelles non synchrones. Il ne peut donc constituer une forme collective de la temporalité. L'instant devenu chronotype signifierait la sortie de l'Histoire, c'est-à-dire la fin d'un projet collectivement assumé et de la conscience d'un destin commun. Il n'empêche qu'au tournant du siècle et jusqu'entre les deux guerres la multiplication de textes en vers ou en prose célébrant l'instant, libre, détaché de tout, disponible, peut être interprétée comme une réaction contre le chronotype qui avait dominé le demi-siècle précédent : chronotype qu'on peut nommer cumulatif et qu'on voit à l'œuvre aussi bien dans l'idéologie du progrès, dans le scientisme et dans l'historicisme que dans les fantasmes de la décadence. “ Laisse mourir les anciens dieux ”, conseille en 1894 la Monelle de Marcel Schwob. “ Regarde toutes choses sous l'aspect du moment. Laisse aller ton moi au gré du moment ”. Et Gide trois ans plus tard laisse éclater dans les Nourritures terrestres la glorification des instants : “ Nathanaël, je te parlerai des instants. As-tu compris de quelle force est leur présence ? ”, in « Présentation », *Poétiques de l'instant*, Yve Vadé (dir.), *Modernités*, n° 10, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, pp. 3-7.

¹¹⁵⁶ Au cœur de la théorie moretienne, on trouve l'impératif du « consentement ». La synthèse entre l'individu et le monde ne se fait pas au prix d'un rapport de force, mais au contraire d'un échange réciproque dans lequel l'individu consent à faire partie d'un tout, à se laisser déterminer par une extériorité qu'il accueille en lui : « Il est nécessaire que l'individu libre ” reconnaisse — en tant que citoyen convaincu et non en tant que sujet craintif — les normes sociales comme si elles émanaient de lui. Il faut qu'il les intériorise et qu'il unisse en une totalité nouvelle la contrainte extérieure et l'élan intérieur, jusqu'à ce que l'une ne se distingue plus de l'autre. Cette union, nous la nommons d'habitude « consentement » ou “ légitimation ” : et si le *Bildungsroman* nous apparaît aujourd'hui comme un moment essentiel de notre histoire, c'est qu'il a su représenter cette union avec une force de conviction, une limpidité, un optimisme qui resteront sans égal. Il n'abrite en effet aucun conflit entre individu et socialisation, entre autonomie et normalité, entre intériorité et objectivation. La formation d'un individu en tant que tel coïncide pleinement avec son intégration sociale en simple qualité de *partie d'un tout*. Ce sont deux parcours qui se nourrissent l'un de l'autre, où la douleur du “ renoncement ” — qui inspirera les grandes problématiques psychologiques et narratives des dix-neuvième et

possibilité de cette synthèse, le grand monde est là au-dehors et joue souvent un rôle déterminant dans les romans.

Il existe par ailleurs tout un ensemble de romans d'adolescence au XX^e siècle qui sont des récits « historicisés ». Non seulement ils pensent l'implication de leur personnage dans les événements de son temps — c'est le cas par exemple des trois romans qu'étudie Claudia Bouliane¹¹⁵⁷ —, mais dans certains d'entre eux également, adopter le point de vue de l'adolescent pour prendre en charge la narration s'avère une manière innovante de faire le récit de la grande Histoire. C'est le cas du roman de Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) *Le Sentier des nids d'araignées* (1978), qui envisage la lutte des Partisans italiens contre les fascistes du point de vu de Pin, le narrateur adolescent. Elisabetta Mondello note par ailleurs que les événements majeurs ayant marqué l'histoire du XX^e siècle ont leur traduction dans un récit d'adolescence : la Seconde Guerre mondiale chez Calvino, les lois et les persécutions raciales dans *Il giardino dei Finzi Contini* (1962) de Giorgio Bassani, l'après-guerre dans les milieux prolétariens des périphéries romaines détruites dans *Ragazzi di vita* (1950) et *Una vita violenta* (1959) de Pasolini. L'après-68, note-t-elle encore, fait l'objet d'un regard beaucoup plus « distant » de la jeunesse sur les événements de son temps¹¹⁵⁸. Et que dire en effet de l'implication politique du mec Alex. Du « mouvement de 77 » il ne reste qu'une « odeur » et quoique le climat politique ne soit pas apaisé — un juge en faveur de la lutte contre la mafia est assassiné —, le « Présent et l'Ici » [« *Adesso e il Qui*¹¹⁵⁹ »] de son histoire d'amour avec Aïdi polarisent l'attention de l'adolescent et celle du récit :

Odore di '77, odore di punk, odore di spranghe sotto i capotti. Molte cose erano cominciate da lì, da « Frigidaire », anche se Alex non riusciva ad afferrare tutte le implicazioni. Intanto, con Aidi, saluti, sorrisi, bigliettini nascosti tra i quaderni e lettere quotidiane. Erano

vingtième siècles — est encore de l'ordre de l'impensable », Franco Moretti, *Le roman de formation*, *op. cit.*, p. 36. Il serait trop long de le développer ici, mais il existe un parallèle intéressant à établir entre ce « consentement » dont parle Franco Moretti et le « *refusal of compromise* » (« refus de compromis ») mentionné à l'inverse par Ihab Hassan pour caractériser la figure émergente de l'adolescent dans les romans du XX^e siècle, réfractaire à la compromission que suppose le passage à l'âge adulte. Deux des exemples que donnent le critique américain sont *The Catcher* et les romans de Carson McCullers. Voir Ihab H. Hassan, « *The Idea of Adolescence in American Fiction* », in *American Quarterly*, vol. 10, n° 3, 1958, p. 312 notamment.

¹¹⁵⁷ *Les Beaux Quartiers* (1936) d'Aragon, *La Conspiration* (1938) de Paul Nizan et *Le Sursis* (1945) de Sartre. Claudia Bouliane, *L'adolescent dans la foule*, *op. cit.* Acteur de son temps, l'adolescent, en s'insérant dans la foule parisienne et en quittant la sphère intime/ le cadre familial, est à la recherche d'une communauté. Communauté politique, de pensée, d'idéal.

¹¹⁵⁸ Voir Elisabetta Mondello, *L'età difficile*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁵⁹ *Jack Frusciante*, p. 159 ; *Jack Frusciante*, p. 127.

*giorni di fogli di macchina da scrivere decorati con il sole o un prato, o il fiore a cinque petali con cui Aidi firmava i suoi messaggi*¹¹⁶⁰.

Odeur de 1977, odeur de punk, odeur de matraques sous les manteaux. Beaucoup de choses avaient commencé là, avec Frigidaire, même si Alex n'arrivait pas à en saisir toutes les conséquences. Pendant ce temps, avec Aïdi, bonjours, sourires, petits mots cachés dans les cahiers et les lettres quotidiennes. C'est les jours du papier machine orné d'un soleil ou d'un pré ou la fleur à cinq pétales avec laquelle Aïdi signait ses bafouilles¹¹⁶¹.

Ce recouvrement, par le récit des instants d'amour, des agitations du dehors, ainsi que cette posture d'indifférence, rappelle celle, très précoce, de Raymond Radiguet et de son personnage scandaleux.

Dès la troisième ligne du roman, il est question de « la déclaration de la guerre », puis de « quatre ans de grandes vacances », comme si l'histoire se confondait avec l'histoire de 1914-1918. Vers la fin apparaît l'armistice du 11 novembre, et l'action s'achève quelques mois plus tard, l'année du traité de Versailles. Presque tout se passe pendant la Première Guerre mondiale, des faits précis et des traits de vie quotidienne le rappellent avec discrétion mais constance : la mobilisation, le passage des trains militaires (gâchés de fleurs), l'offensive allemande, les blessés, les permissions, la présence d'une sentinelle, l'envoi des provisions aux armés, un aviateur en uniforme, une femme escortant son mari capitaine à la gare de l'Est, etc. Mais la sentinelle du pont de la Marne gêne seulement l'expédition galante d'un garçon de seize ans : avant d'arriver chez la jeune femme mariée prêt à le conquérir, il tient à camoufler le panier qui lui sert d'alibi familial... [...] Pour évoquer une jeunesse restée « à l'arrière », Radiguet l'insolent cueille les retombées poétiques du conflit. Il détourne le vocabulaire guerrier au profit de débats ou d'ébats intimes. Il choisit la distance, la litote, parfois le persiflage. Il ne faut pas attendre de lui qu'il parle d'abattoir légalisé et de boucherie, héroïque ou non. [...] La force du *Diable au corps* repose en partie sur son audace négligente. En 1923 paraissait *Thomas l'imposeur* de Cocteau : la guerre y était vue des coulisses. Mais cette année-là, le public découvrait aussi *Les Épargnes : Ceux de 14* de Maurice Genevoix, cinquième volume de la série commencée en 1916. Une littérature de témoignage dominait, se frayant un chemin entre carnet de route et roman. Le courage authentifiait les livres de ceux qui s'étaient battus. Les deux blessures, les deux citations et la croix de guerre de Roland Dorgelès donnaient aux Croix de bois de 1919 un retentissement particulier. On n'était pas près d'oublier non plus *Le Feu* d'Henri Barbusse. *Le Diable au corps* a donc beaucoup choqué les contemporains qui se remettaient mal d'événements encore tout proches¹¹⁶².

Dans le roman de Radiguet, l'histoire mondiale qui se joue en parallèle de celle du narrateur et de Marthe est d'abord ignorée au sens où elle ne sert qu'à planter un décor, une ambiance, qui rappelle « l'odeur » dont parle Enrico Brizzi — en l'occurrence, dans le *Diable au corps*, « une atmosphère irrespirable, propice à l'extravagance¹¹⁶³ » — mais ne fait jamais

¹¹⁶⁰ *Jack Frusciante*, p. 23.

¹¹⁶¹ *Jack Frusciante*, p. 27. « Frigidaire » est une manière ironique de désigner le mois de février.

¹¹⁶² Marc Dambre, « Préface » in *Le Diable au corps*, Pocket Classiques, 1990, pp. 6-7. Sur l'indifférence du personnage-narrateur et l'insertion du motif de la guerre dans le récit, via le détour par l'intime, nous renvoyons également à Élisabeth Ravoux-Rallo, in *Images de l'adolescence, op. cit.*, pp. 91-93. « L'essentiel n'est ni le décor, ni l'Histoire : le monde extérieur est comme étranger à l'aventure réelle vécue par le héros. Tout se passe en lui, il considère avec une désinvolture absolue ce qui n'est pas sa passion, et évolue dans le pays de la conscience... »

¹¹⁶³ *Le Diable au corps*, p. 546.

l'objet d'une conscientisation par le narrateur, qui en ignore superbement la violence, le traumatisme infligé aux populations et, bien évidemment, le dévouement de ceux qui sont au front, comme Jacques, le mari de Marthe. Mais l'indifférence à l'histoire est poussée plus loin dans *Le Diable au corps*. Il ne s'agit pas seulement, en effet, d'ignorer la possibilité d'un récit de soi teinté d'héroïsme et de « courage », d'ignorer les voies d'une « littérature de témoignage » que d'autres que Radiguet ont jugé tout particulièrement indiquée au moment où les consciences collectives et le pays étaient ravagés. Il s'agit aussi d'assimiler le matériau historique pour le mettre au service du récit de l'intime et de l'histoire d'amour avec Marthe. Ainsi, Marc Dambre rappelle cet épisode dans lequel le jeune protagoniste se rend chez Marthe nuitamment. Sa mère, à qui il a menti en lui disant qu'il irait, le lendemain, faire un pique-nique en forêt avec René, lui a préparé un panier de provision. Voilà donc le narrateur embarqué dans un épisode amoureux des plus romanesques, gêné par le panier que lui a confié sa mère et bien décidé à le cacher dans le premier buisson venu. Or « La guerre rendait cette chose dangereuse¹¹⁶⁴ », puisque le seul taillis de disponible alentour se trouve à proximité du pont de la Marne, sur lequel est postée une sentinelle. En cachant ses victuailles à cet endroit, l'adolescent risque de passer pour un poseur de bombe, et c'est en effet ce qu'il se passe : « J'hésitai longtemps, plus pâle qu'un homme qui pose une cartouche de dynamite¹¹⁶⁵ ». Courage insoupçonné des camoufleurs de paniers-repas ; ici, l'atmosphère exceptionnelle des temps de guerre, qui règne dans le pays, n'est pas au service d'un éclairage du moment historique l'ayant engendré mais d'une héroïcisation du narrateur par lui-même. On comprend que la comparaison entre le panier et la cartouche de dynamite, entre autres détournements, ait pu choquer. Dans le même chapitre, alors qu'il est entre les bras de Marthe, le narrateur va plus loin. C'est au tour du pouvoir meurtrier de la guerre d'être récupéré et employé à servir un autre récit que celui, hélas, qu'il était en train d'écrire sur les champs de bataille.

J'en voulais à Marthe, parce que je comprenais, à son visage reconnaissant, tout ce que valent les liens de la chair. Je maudissais l'homme qui avait avant moi éveillé son corps. Je considérai ma sottise d'avoir vu en Marthe une vierge. À toute autre époque, souhaiter la mort de son mari, c'eût été chimère enfantine ; mais ce vœu devenait presque criminel que si j'eusse tué. Je devais à la guerre mon bonheur naissant ; j'en attendais l'apothéose. J'espérais qu'elle servirait ma haine comme un anonyme commet le crime à notre place¹¹⁶⁶.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 575.

¹¹⁶⁵ *Idem.*

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 577-578.

L'arc narratif de la Première Guerre, dont on sait qu'il est celui d'une recrudescence de la violence, d'une accentuation des « boucheries » et, surtout, d'une redescence vers la défaite, croise l'arc de l'histoire intime, qui va dans un sens inverse, à savoir vers la découverte effrénée de la jouissance, et, si l'on en croit l'espoir du narrateur ici, vers une « apothéose » conclusive. Comme un soldat redoublerait de courage dans l'affront, pour faire face à la mort, l'adolescent ici redouble de rage pour atteindre à son but, et, sans faire preuve pourtant d'aucun courage, ne se sent pas moins investi de puissance. C'est d'avoir fait éclore sur le visage de Marthe cette « reconnaissance », consécutive à une jouissance sexuelle qu'il découvre pour la première fois, qui le galvanise à ce point. La frénésie de la possession invente alors, en Jacques, un ennemi à abattre, un prétexte à faire naître une fureur guerrière déplacée tandis que le pauvre homme n'est, la plupart du temps dans le roman, que l'objet de moqueries et de sarcasmes de la part du narrateur, bien peu susceptible d'éveiller une quelconque sensation de danger. Le récit guerrier est donc au service d'une emphase de la passion, et d'une narration des effets de la jouissance.

Le récit de Radiguet, donc, ne s'octroie pas uniquement le privilège qui est celui de tout récit de fiction, à savoir d'inventer un monde autonome qui, dans sa recreation du réel, est libre d'y emprunter tel ou tel élément de référentialité. *Le Diable au corps* n'est pas aveugle à l'Histoire mondiale de la même manière que le sont les romans de Moravia, par exemple. On peut s'étonner, en effet, de ce qu'*Agostino* et *La disubbidienza* ignorent entièrement la possibilité d'une récupération narrative en puisant au réservoir des années de guerre et de fascisme, comme le font d'autres romans qui lui sont contemporains, cités plus haut. Il est impossible de situer historiquement *Agostino* et *La disubbidienza*. Pour le premier, l'été et la plage sont véritablement les seuls éléments de contextualisation dont on dispose. Pour le second, la ville de Rome sert de décor, mais c'est tout ce l'on sait. On pourrait d'ailleurs adjoindre à ce constat le récit de Colette, qui se déroule en Bretagne le temps d'un été, mais ne donne pas matière à un ancrage historique. Le moment adolescent, dans ces romans, se suffit à lui-même, il engendre sa propre temporalité, faite de vues restreintes et de repli. Dans le roman de Radiguet, l'aveuglement à l'Histoire intègre des éléments de référence à la Première Guerre, et les détourne au profit de l'exploration de soi. *Le Diable au corps* est donc une littérature de témoignage (comme d'ailleurs celui de Salinger et de Brizzi), mais le témoignage éclaire le drame égotiste, et se fait en creux des grands événements — la conclusion générale, qui suit, revient sur ce point.

Conclusion générale

« okay, grabouillons cette histoire du début et *cogitons*, oui¹¹⁶⁷ »

L'ambition de ce travail aura été de faire émerger un territoire adolescent en littérature, en s'efforçant, tout au long de la tâche, de prendre en compte les autres efforts de circonscription de cet âge qui se menaient, en amont ou de concert, en parallèle de l'ambition littéraire ainsi que ceux qui, au sein même du champ littéraire, différaient du notre. Le constat de départ était celui d'un bruissement, d'un murmure, entendus tout deux comme les remuements d'une époque, et ceux d'individus qui demandaient à se faire entendre. Une classe d'âge à part entière attendait d'être reconnue comme telle. Sa consécration, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, a été de nature ambiguë. Les sciences, en se penchant avec passion sur les spécificités de l'âge adolescent, et en institutionnalisant une discipline, « l'hébélogie¹¹⁶⁸ », mettaient à jour un nouvel âge de la vie en même temps qu'elles soulignaient ses dangers. La fascination face aux élans de l'*âge critique*, face à la vigueur de ce *temps de turbulence*, était lourde de craintes. La naissance de l'adolescence, sa distinction comme une période à part entière, se sont faites en parallèle de l'émergence d'une rhétorique discursive marquée par le moralisme et la pédagogie. L'adolescence n'est pas née vierge, mais comme un âge connoté. Parallèlement à ce constat, et toujours dans une perspective ambiguë, un autre se faisait jour. Le germe adolescent, dangereux, faisait aussi germer l'espoir. Autour de la jeunesse se cristallisait, avec l'entrée dans le XX^e siècle, l'idée qu'elle devait être porteuse de renouveau, qu'elle se devait d'incarner le devenir. C'est le sens de l'ouvrage prophétique de Stanley Hall, *Adolescence*, qui voit dans les jeunes générations les acteurs de lendemains triomphants, ceux de la nation américaine notamment. Claudia Bouliane identifie cette foi en l'avenir larvée de peurs, qui pèse sur les adolescents, comme une pensée encore très vive dans l'entre-deux guerres françaises : « [...] comme la somme des adolescents d'aujourd'hui formera la société de demain, c'est avec une curiosité maladivement anxieuse qu'on scrute la génération de l'entre-deux guerres, qu'on croit

¹¹⁶⁷ Jack Frusciante, p. 13 ; « okay, cominciamo questa sgorbia storia daccapo e ragionamo, sì » (Jack Frusciante, p. 12).

¹¹⁶⁸ Ce terme est de Maurice Debesse, il l'emploie à plusieurs reprises dans un ouvrage de 1936, *Comment étudier les adolescents*, Paris, PUF, 1936.

deviner porteuse de germes dangereux ne demandant qu'à proliférer ¹¹⁶⁹ ». Figure d'avenir, l'adolescent agrège les espoirs du nouveau siècle, mais on la dirige dans la manière dont il se doit de les incarner. Fascinée elle aussi par le nouvel âge, la littérature converge vers l'adolescence, dès le XIX^e siècle, puis massivement au XX^e. Souvent elle reprend à son compte la vision d'un âge critique — qui était d'ailleurs, à l'origine, l'œuvre d'un littéraire, Rousseau — et fait largement reposer sur le personnage la nécessité d'un devenir formatif. Les logiques narratives sémantisent la croissance, et imitent un parcours. De cet ensemble, notre travail a cherché à extraire certaines œuvres, et à montrer comment, tout en cernant elles aussi un âge adolescent, elles le faisaient de manière singulière, en l'affranchissant notamment de la perspective développementaliste, et de la tradition de la littérature de formation. L'adolescence y est un moment en soi bien plutôt qu'un entre-deux âges, cette nouvelle architecture narrative et temporelle conduisant à réviser le format des œuvres, et les modalités de récit.

Deux forces principales auront été à l'œuvre dans notre démarche, qui se voulaient mimétiques de la logique des textes. L'une combinatoire, d'abord, cherchant à distinguer les mouvements de resserrement, d'assemblage de l'adolescence en une parcelle autonome de temps, en un morceau de fiction à part entière. C'est l'îlot qui est alors apparu, territoire à l'écart du grand *continuum* temporel, territoire de « *break* » par lequel l'adolescent ne se contente pas de transiter, mais dans lequel il s'arrête aussi, stagne, hésite, s'attarde. Fugace, quand il n'est long que de quelques jours ou de quelques semaines, le moment adolescent, paradoxalement, est aussi dense et inextricable, le personnage s'y englué. Pour dire la stagnation, le récit s'effondre aux moments de passage, le franchissement des chapitres est problématique comme celui des seuils, la progression de l'action est laborieuse, et la clause décevante. Il faudrait alors d'autres livres pour mesurer la métamorphose du moment adolescent en un autre temps que lui-même, comme la mode du roman sérié ou du roman-fleuve y ont habitué leur lecteur. Autre que cette première force établissant l'adolescence dans les limites claires d'un moment, et l'engendrant dans la durée, une force centrifuge diffracte le moment en instants. Désassemblant l'unité de la durée et celle de la ligne temporelle, les récits envisagent la dilatation des minutes et des secondes. L'écriture des détails saisit la carapace d'un petit crabe qui craque sous le pas et la contraction des muscles sous les épidermes frissonnants. Que l'adolescence soit l'âge privilégié d'un choc avec le

¹¹⁶⁹ Claudia Bouliane, *L'adolescent dans la foule*, op. cit., pp. 48-49.

sensible, âge de « la réalité rugueuse à étreindre » rimbaldienne, nous a permis d'envisager à nouveaux frais la poétique des instants présente ailleurs dans le récit du XX^e siècle. Que l'adolescence soit aussi l'âge de l'impatience, nous a permis d'inscrire nos œuvres dans une réflexion plus grande qui ne se mène pas qu'en littérature, mais également dans l'*épistémé* contemporaine : réflexion sur les changements de régimes temporels qui caractérisent l'ère post-industrielle — immédiateté, éphémère, instantanéité — et sur leurs conséquences. Quoique favorisant pour l'une l'assemblage, pour l'autre la fragmentation, chacune de ces deux forces aura permis de mesurer ce que le moment adolescent a d'épais, de saisissable en soi et ainsi d'illustrer les raisons pour lesquelles il a fait l'objet d'un type nouveau de récit. Au-delà de la dilapidation, l'écriture des instants n'est d'ailleurs pas étrangère à une pensée du resserrement et à un mouvement de rétractation vers le centre. Elle nous aura, en effet, conduit au constat de l'impossible prise en compte de l'histoire, de l'échec d'un élargissement de l'horizon. La dilatation du détail est dilatation de l'intime, indifférence à l'extérieur, convergence vers soi et repli sur l'intériorité du territoire adolescent.

Tout geste conclusif a pour but de resserrer son objet sur lui-même, avant de l'ouvrir à des perspectives plus larges et de le laisser aller vers d'autres horizons. Dans notre travail, le resserrement a étayé la réflexion dans son entier. Les tentatives d'élargissement et d'agrandissement que l'on esquissera maintenant auront pour but d'établir ce que le moment adolescent gagne à sortir de lui-même, à *faire corps* — puisque c'était là l'une des expressions de départ — avec d'autres objets, et ce que nous gagnons nous-mêmes dans notre réflexion, à mesurer la porosité de frontières patiemment établies en amont.

Du moment adolescent au sentiment générationnel de déplacement

L'une des premières voies vers un élargissement de la perspective nous est offerte par les propos d'un critique américain, Ernest Jones, qui commentait le roman de Salinger l'année de sa sortie, en ces termes : « [*The Catcher*] est un miroir, qui reflète non quelque chose d'étrange mais bien plutôt ce que tout être sensible âgé de seize ans a ressenti depuis Rousseau et bien entendu, en cela, ce que chacun d'entre nous a, sans aucun doute, éprouvé aussi ... les visées intérieures [« *insights* »] qu'offre le roman n'en sont pas véritablement, puisqu'elles sont très générales : *The Catcher* apparaît plutôt comme un témoignage de notre histoire partagée [« *a case history of all of us* »¹¹⁷⁰]. Pour Ernest Jones, la singularité de la

¹¹⁷⁰ Ernest Jones, « *Case History of All of Us* », in *The Nation*, 1951, p. 176. Nous traduisons.

voix adolescente et de l'immersion dans une intériorité ne sont pas les éléments qui font la richesse du roman de Salinger, encore moins sa nouveauté. Puisant à une matière littéraire selon lui déjà-là, *The Catcher* ouvre la voie à un universalisme de l'adolescence. Sa force est de favoriser, par le biais d'un « partage du sensible », une reconnaissance, une identification entre l'expérience du personnage et celle du lecteur, ou plutôt des lecteurs, qui sont ici envisagés comme une seule communauté. Il s'agirait alors de penser l'acuité du roman de Salinger comme médium d'une anamnèse (autre traduction possible du syntagme « *a case history* ») collective : chacun, en lisant l'histoire de l'adolescence d'Holden, peut y reconnaître sa propre adolescence, *The Catcher* encourage la résurgence d'une sensibilité passée et la constitution d'un sentiment universel, sans âge.

Ce que souligne Ernest Jones doit selon nous être nuancé. En effet, il nous semble que d'évacuer la question de l'étrangeté — on pourrait aussi dire l'originalité — de ce roman en la diluant dans une généralisation, est foncièrement problématique. Ne serait-ce que par son titre, énigmatique, qui a tant ennuyé les traducteurs, le roman de Salinger offre une résistance à la simplification, et il n'est d'ailleurs pas le seul en cela — que penser, en effet, du titre du roman de Carson McCullers *The Member of the Wedding* et de sa métamorphose en *Frankie Addams*, si ce n'est que l'étrangeté du moment adolescent s'avère difficilement transposable par endroits ? On aura par ailleurs longuement montré ce que le roman de Salinger a de singulier et comment le lignage avec Rousseau doit être également nuancé. L'*Émile* constatait sévèrement l'intempérance adolescente, du dehors : « Un changement dans l'humeur, des emportements fréquents, une continuelle agitation d'esprit, rendent l'enfant presque indisciplinable. Il devient sourd à la voix qui le rendait docile ; c'est un lion dans sa fièvre ; il méconnaît son guide, il ne veut plus être gouverné¹¹⁷¹ ». La révolte ne connaît certes pas la même médiation dans *The Catcher*, qui surgit directement de la voix du personnage en train de la vivre. C'est sans doute pour cela, d'ailleurs, parce qu'elle n'est pas relayée du dehors, que l'adolescence d'Holden favorise à ce point un processus d'identification chez le lecteur. Si on ne peut la formuler selon les mêmes termes que ceux d'Ernest Jones, l'idée d'une communauté élargie qui se formerait autour du roman par un effet de reconnaissance entre l'expérience du personnage et celle de tout un lectorat, est en effet importante à penser. Là encore, néanmoins, il faut un peu nuancer le constat. Plutôt qu'au « *all of us* » (« nous tous ») dont parle Ernest Jones, il serait plus juste de dire que c'est aux adolescents de son

¹¹⁷¹ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, op. cit., p. 237

époque que *The Catcher* tend « un miroir », et offre de se reconnaître en Holden. « Toute la génération qui a été adolescente vers 1949-1952 — “la génération silencieuse” — s’est reconnue dans Holden Caulfield¹¹⁷² ». Si nos textes se saisissent de voix singulières, travaillant en détail leur nuance et leur tessiture ; si, en cela, ils dotent l’adolescent silencieux, à qui avait été longtemps demandé de se taire, d’une voix propre, c’est aussi à l’élaboration d’une voix collective qu’ils contribuent. *The Catcher*, en cristallisant un moment adolescent, épingle aussi au passage une réalité générationnelle. Cible du *marketing* et de la mondialisation commençante, touchée de plein fouet par les mutations de l’après-Seconde Guerre mondiale (accélération des rythmes, course à la consommation et au profit), sommée d’écrire une nouvelle ère, la génération adolescente dans les années 1950 reconnaîtra, en Holden et ses vitupérations contre la « *phoniness* », non seulement l’expression d’une colère universelle, propre à Émile comme aux adolescents de tout temps, mais l’expression aussi d’un malaise contextuel, et notamment d’une difficulté à trouver sa place dans le monde. Un monde de plus en plus rapide, effréné, étrange, un monde qui exige des adolescents qu’ils suivent la cadence, et s’insèrent dans le flux, dans l’infernal tempo urbain qui fait crier Holden sans même qu’il ne s’en rende compte :

‘I hate living in New York and all. Taxicabs, and Madison Avenue buses, with the drivers and all always yelling at you to get the rear door, and [...] going up and down in elevator when you just want to go outside, and guys fitting your pants all the time at Brooks, and people always

—
‘Don’t shout please,’ old Sally said. Wich was very funny, because I wasn’t even shouting
1173’.

Je déteste vivre à New York. Les taxis et les bus de Madison Avenue, avec les chauffeurs et tout qu’arrêtent pas de gueuler après vous pour qu’on sorte par l’arrière [...], et se faire trimballer dans l’ascenseur vers le haut et vers le bas quand on voudrait seulement en sortir, et les types de Brook’s qui passent leur temps à retoucher vos pantalons et les gens qui toujours...

— Je t’en prie, ne crie pas » a dit la même Sally. Et c’était bizarre parce que je criais même pas¹¹⁷⁴.

¹¹⁷² Une fois encore, cette citation de Pierre-Yves Pétilion présente déjà en introduction, permet d’éclairer le contexte de la publication du roman de Salinger. In *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, *op. cit.*, p. 149.

¹¹⁷³ *Catcher*, *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁷⁴ *L’attrape-cœurs*, *op. cit.*, pp. 159-160. C’est sur fond de cette cadence urbaine qu’Holden connaîtra un instant d’illumination hors du temps, en observant l’enfant qui chante, au bord du trottoir. C’est de cet instant d’illumination que procède toute la métaphore de l’œuvre.

« [*The kid*] was walking in the street, instead of on the sidewalk but right next to the curb. He was making out like he was walking a very straight line, the way kids do, and the whole time he kept singing and humming. I got closer so I could hear what he was singing. He was singing that song, ‘If a body catch a body coming through the rye’. He had a pretty little voice, too. He was just singing for the hell of it, you could tell.

De cette même façon, les lecteurs adolescents du *Diable au corps* se reconnaîtront dans ceux pour qui la Première Guerre mondiale fut « quatre ans de grandes vacances », n'en déplaise à ceux qui combattaient, ceux qui sacrifiaient leur vie et ceux qui perdaient des êtres chers [« mes camarades garderont de cette époque un souvenir qui n'est pas celui de leurs aînés¹¹⁷⁵ »] et donc dans une expérience dé-historicisée, dé-placée, de cette époque — expliquée par le fait que les adolescents ne participent pas aux combats —, ou, pour le dire encore autrement, dans une expérience en creux de l'histoire.

[Le héros de Radiguet] est un personnage unique car son histoire est bien la sienne, mais aussi le représentant de ceux de sa génération, et de sa classe d'âge, les adolescents de la Guerre de 14-18. Il ne s'agit pas d'être réellement universel, mais d'incarner de façon exemplaire l'aventure, intérieure plus que réelle, l'initiation des adolescents de cette époque, et aussi des adolescents de notre société occidentale et moderne¹¹⁷⁶.

La généralisation à laquelle se livre ici Élisabeth-Ravoux nous semble plus juste que celle d'Ernest Jones. C'est la singularité de la voix et la perspective interne du récit qui favorisent l'incarnation de l'expérience et son partage par toute une génération, ainsi, éventuellement, que sa reconnaissance par d'autres, au-delà du moment 14-18. On aurait pu encore dire que *Less Than Zero*, par sa froideur glaçante et son ton nonchalant, cristallise, lui aussi, un creuset générationnel, un sentiment partagé par toute la jeunesse des années 1980 et 1990 : celui du vide et de la perte de sens, que l'on retrouve d'ailleurs dans le roman d'Enrico Brizzi. *Jack Frusciante* offre un miroir à toute une génération passée à côté de la lutte du « mouvement de '77¹¹⁷⁷ », que l'absence d'idéaux politiques encourage à se tourner vers l'individualisme¹¹⁷⁸. L'indifférence à l'Histoire, dont on parlait dans la conclusion de la

The cars zoomed by, brakes screeched all over the place, his parents paid no attention to him, and he kept on walking next to the curb and singing 'If a body catch a body coming through the rye' », (The Catcher, pp. 124-125)

« Au lieu de marcher sur le trottoir [le gosse] se baladait dans la rue mais tout près du bord du trottoir. Il faisait comme font les gosses, comme s'il marchait sur une ligne bien droite, et tout le temps il arrêtait pas de fredonner. Je l'ai rattrapé, et j'ai entendu ce qu'il chantait. C'était ce truc « Si un cœur attrape un cœur qui vient à travers les seigles ». il avait une jolie petite voix. Il chantait comme ça, pour lui tout seul. Les voitures passaient en vrombissant, les freins grinçaient tous azimuts, ses parents faisaient pas attention et il continuait à longer le trottoir, en chantant "Si un cœur attrape un cœur qui vient à travers les seigles" », (*L'attrape-cœurs*, p. 142).

¹¹⁷⁵ *Le Diable au corps*, p. 541.

¹¹⁷⁶ Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence*, op. cit., p. 103.

¹¹⁷⁷ Pour une étude des romans qui ont, à l'inverse de celui de Brizzi, saisi le moment historique de '77 (comme *Boccalone* d'Enrico Palandri ou *Porci con le ali* de Lidia Ravera et Marco Lombardo Radice, déjà mentionnés), nous renvoyons au travail de thèse de Juliette Hunin, *Le « mouvement de '77 » : perceptions littéraires*, Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée, Université Sorbonne Nouvelle, 2011.

¹¹⁷⁸ « En fait, dans l'intervalle [entre *Boccalone* et *Jack Frusciante*], les temps ont subi une profonde mutation. Les aspirations d'Alex, dix-sept ans, qui s'ennuie mortellement sur les bancs de son bahut et ne rêve que de la belle Adelaïde sont clairement de l'ordre de l'individualisme. Désormais, toute la société de

troisième partie serait alors à remettre, paradoxalement, dans une perspective historique : nos récits ont saisi des moments de creux, ils se comprennent, pour plusieurs d'entre eux que l'on vient de citer, comme des témoignages d'un sentiment de dé-historicisation, de dé-placement. « *Oggi, i ragazzi cercano di essere assenti insieme* » ; « Aujourd'hui, les jeunes essaient d'être absents ensemble », déclare Enrico Brizzi pour parler de la formation d'une communauté par la jeunesse de son temps¹¹⁷⁹ .

Il est intéressant de noter que le dé-placement, comme sentiment générationnel, a donné forme à tout un ensemble d'œuvres dans la littérature de la fin du XX^e siècle, des œuvres qui prêtent voix à une autre tranche d'âge, les trentenaires, situés à la frange entre la post-adolescence et l'âge adulte, et à un autre type de problème, celui d'une maturité non-assumée :

Les problèmes de cette génération sociale – y compris le retard, volontaire ou non, du passage à la maturité – sont devenus un thème de prédilection d'une nouvelle génération littéraire, celle de Douglas Coupland, de David Foster Wallace et de Michel Houellebecq, les écrivains de la Génération X, nés après 1955. Coupland et Wallace blâment les baby-boomers pour la plupart des problèmes de leur génération, alors que Houellebecq explique les rapports conflictuels entre les deux protagonistes des *Particules élémentaires* et leurs aînés avec une épigraphe tirée d'Auguste Comte : « Quand il faut modifier ou renouveler la doctrine fondamentale, les générations sacrifiées au milieu desquelles s'opère la transformation y demeurent essentiellement étrangères, et souvent y deviennent directement hostiles ». Les premiers récits générationnels étaient, le plus souvent, l'histoire de la trajectoire d'un jeune homme entre 17 et 25 ans, ou, parfois, un seul moment situé à l'intérieur de cette période. Mais, avec le prolongement de la jeunesse, les héros ont, de plus en plus souvent, 30 ans et plus, même s'ils sont toujours à la recherche d'une identité et dans un état de conflit avec la société. Le narrateur dans la trentaine d'un récit générationnel contemporain explique ainsi ce déplacement survenu dans la suite des âges de la vie : « Nous savions préserver notre immaturité mieux que tout le monde¹¹⁸⁰ ».

consommation est omniprésente et écrase tout sur son passage. On ne parle plus de crise, les mouvements alternatifs sont moribonds et la jeunesse n'a plus de grands idéaux ou de grands projets auxquels se raccrocher : elle est entrée dans " l'ère du vide" ou l'âge "post-moderne". Enrico Palandri, se penchant sur la génération d'aujourd'hui, la qualifie de "baroque", car en l'absence de tout projet fédérateur, elle s'est segmentée [...]. Un sectarisme qui renforce l'incommunicabilité : on se définit de manière behaviouriste par ses choix mais le débat ne peut exister entre segments séparés d'une société dont les codes et langages ne coïncident plus. C'est ce qui se passe dans *Jack Frusciante* et le titre même reflète déjà la crise d'identité par rapport à la génération précédente », Daniel Mangano, « De Boccalone à Jack Frusciante : *Continuum* ou Hiatus ? », *op. cit.*, pp. 471-472.

¹¹⁷⁹ Enrico Brizzi est ici cité par Fulvio Panzeri dans son article « *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta* », p. 41. Cet article se trouve dans l'ouvrage *Altre storie: inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Raffaele Cardone, Franco Galato et Fluvio Panzeri (dir.), Milan, Marcos y Marcos, 1996. C'est en lisant le travail de thèse de Manuella Spinetti sur le personnage de l'*inetto* que nous avons rencontré cette citation de Brizzi, ainsi que l'ouvrage dont elle est tirée. C'est à elle que nous empruntons la traduction. *Le personnage de l'inetto dans la littérature italienne de la fin du XX^e siècle*, Thèse de doctorat en Lettres, Langues et Spectacles, Université de Paris Ouest Nanterre et Université Alma Mater Studiorum de Bologne, 2014, p. 275.

¹¹⁸⁰ Viorel-Drăgăș Moraru, *Les générations dans l'histoire littéraire*, Thèse en Études Littéraires, Université Laval, Québec, 2009, p. 244. Citations de Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Paris,

Ces constats, qui font état d'un transfert de la parole en littérature, de la classe adolescente aux individus pris entre l'adolescence et l'âge adulte, nous conduiront vers un dernier point de réflexion, qui repose aussi sur une question de transfert et sur des effets des mutations du territoire adolescent, de plus en plus compris à la frange indéfinissable entre post-adolescence et âge adulte¹¹⁸¹.

Du moment adolescent au roman pour adolescents

Où est-elle l'adolescence aujourd'hui, en littérature ? Il s'avère que le personnage adolescent est aujourd'hui majoritairement présent, pour ce qui concerne la fiction, dans le champ des œuvres qui appartiennent à la littérature dite « littérature jeunesse », ou encore à ce que Alain Jean-Bart et Danielle Thaler définissent comme « le roman pour adolescents¹¹⁸² ». La « littérature jeunesse » est une catégorie qui fait l'objet de très nombreux questionnements dans la critique actuelle¹¹⁸³. Les principaux portent sur l'identification du lectorat concerné, sur les conséquences éventuelles — une moindre qualité littéraire, un intérêt mercantile, une productivité déraisonnée — qui résultent des stratégies de ciblage d'un public précis. La « littérature jeunesse » se comprend, d'abord, comme re-création éditoriale : un ensemble d'œuvres n'ayant pas nécessairement été écrites à destination de la jeunesse, mais jugées, par des éditeurs, ou des critiques, comme étant

Flammarion, 1998, p. 193 et de Benjamin Klunkel, *Indécision*, trad. de l'anglais (UK, *Indecision*) par Jean-Luc Piningre, Paris, Belfond, 2005, p. 31.

¹¹⁸¹ Dans les dernières décennies du XX^e siècle, on l'a dit, la sociologie se préoccupe très largement de redéfinir les contours de l'âge adolescent qui, avec les transformations des sociétés occidentales, se trouve de plus en plus bouleversé. Le constat, qui est fait dans les années 1980 et 1990, que l'âge adulte est une phase de la vie de moins en moins facile à établir fermement — de moins en moins de rites sociaux consacrent l'entrée dans la maturité, l'indépendance financière supposée de l'adulte est de plus en plus vacillante en raison de la précarité de l'emploi — souligne ainsi une porosité entre la fin de l'adolescence et la jeune maturité, nouvelle étape transitoire qui peut s'avérer très longue. Les sociologues et les historiens (Michael Mitterauer, Gene Bockner, Oliver Galland en sont quelques-uns. La synthèse de ces études, très nombreuses, étant trop longue à proposer ici, on renverra à ce qu'en dit Viorel-Dragos Moraru, pp. 241-242). En 2000, le psychologue américain Jeffrey Jensen Arnett propose un nouveau concept, celui d'« *emerging adulthood* » « âge adulte émergent », pour désigner les jeunes compris entre 18 et 25 ans dans les pays industrialisés. (Jeffrey Jensen Arnett « *Emerging adulthood : A theory of development from the late teens to the twenties* », in *American Psychologist*, n° 55, 2000, pp. 469-480).

¹¹⁸² Danielle Thaler et Alain Jean-Bart, *Les Enjeux du roman pour adolescents, Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, Références critiques en littérature d'enfance et de jeunesse, 2002.

¹¹⁸³ Ici, on pourra renvoyer au mémoire de Johanna Risku, « *"We Are All Adolescents Now"*, *The Problematics of Categorizing Young Adult Fiction as a Genre*, Université de Tampere, 2017 ; à l'article de Darvis Terry « *On the Question of Integrating Young Adult Literature into the Mainstream* », *ALAN Review*, 1997, pp. 5-8 ; à l'ouvrage de Déborah Danblon, *Lisez jeunesse ! La littérature pour adolescents et jeunes adultes*, Bruxelles, Éditions Luc Pire, 2002 et à celui de Bertrand Ferrier, *Tout n'est pas littérature ! La littérature à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, P.U.R., « Interférences », 2009 parmi quelques-uns des ouvrages que nous avons lus, et dont il existe d'autres exemples.

particulièrement adaptées à un public jeune, sont publiées dans des collections sur mesure. « Littérature jeunesse » s'entend ensuite comme création, c'est-à-dire comme un ensemble d'œuvres écrites spécifiquement à destination de la jeunesse, et dont il est souvent fait la promotion comme telles. On compte notamment parmi elles des *best-seller* récents, principalement issus des États-Unis, comme la saga de science-fiction dystopique écrite par Suzanna Collins en 2018, *Hunger Games*, la plus représentative d'un embranchement entre la fiction d'adolescence et le genre du fantastique, ou celui de la science-fiction ; ou encore le roman sentimental *The Fault in Our Stars* (2012) / *Nos étoiles contraires* (2013) écrit par John Green. Le succès de ce type de fictions sériées ayant trait, souvent, à des univers parallèles, remonte à une parution anglaise : les aventures du sorcier *Harry Potter*, écrites en sept tomes par J.K Rowling, et publiées de 1997 à 2007. L'émergence de ces créations littéraires, de plus en plus pensées sur mesure, n'est pas, elle non plus, exempte de logiques éditoriales. Il nous semble intéressant de considérer certaines de ces logiques, parce qu'elles font écho, par plusieurs aspects, à des démarches identifiées à propos de notre corpus.

Les éditeurs de littérature jeunesse, d'abord, se réapproprient des classiques de la littérature, annexés dans des territoires spécifiquement aménagés pour une tranche d'âge précise. C'est alors le grand jeu des étiquettes. Hachette, Bayard, Gallimard ont leur collection « jeunesse ». Hachette Jeunesse republie de nombreux romans policiers, dont ceux d'Agatha Christie, de Mary Higgins Clark et de Maurice Leblanc, jugés idoines pour les 14-15 ans¹¹⁸⁴. Gallimard Jeunesse republie les écrits autobiographiques d'Alphonse Daudet, ainsi que *Sa Majesté des Mouches* de William Golding, ou encore *Les Quatre Filles du docteur March* de Louisa May Alcott en « Folio Junior Textes Classiques » (parution de 2020), une collection au *design* travaillé, agrémentée régulièrement d'illustrations, et d'un appareil de notes pensé spécifiquement pour les lecteurs concernés (notes courtes, synthétiques, enthousiastes et expliquant des termes qui pourraient paraître évidents à un lecteur plus âgé). Les textes sont dans leur version intégrale en ce qui concerne cette collection, mais ce n'est pas le cas des *Misérables* d'Hugo, abrégé en 1996 pour « Le Livre de Poche Jeunesse » (groupe Hachette) en un tome 1, *Jean Valjean*, et un tome 2, *Cosette*. Dans les années 1980, la maison d'édition italienne Salani lance la collection « *Gli istrici* » (les hérissons), dans laquelle l'œuvre de Roald Dahl est pensée pour les lecteurs de 9 à 12

¹¹⁸⁴ Sur ce point, voir *Le Roman pour adolescents*, pp. 17-18.

ans. Mondadori crée la collection « Gaia Junior », pensée entièrement pour les filles, et Bompiani la collection « asSaggi »

La « littérature jeunesse » connaît un succès phénoménal depuis la parution d'*Harry Potter* et encourage, au-delà de l'adaptation des classiques, la création de collections visant à promouvoir de jeunes auteurs, et même la création de maisons d'édition. Une étude passionnante, détaillée et très récente (mai 2018) menée par Illaria Conni pour le Bureau International de l'Édition française, rend compte de l'édition de jeunesse en Italie¹¹⁸⁵. Elle y fait état non seulement des éclosions très nombreuses, entre la fin des années 1990 jusqu'à nos jours, de collections spécifiques pour la jeunesse dans des grands groupes éditoriaux (en 2017, par exemple « Einaudi Ragazzi »), mais aussi des naissances de maisons d'édition indépendantes spécialisées dans la littérature jeunesse, pour répondre à la demande croissante du public (*Il Castoro*, en 1993 ; *Bao publishing* en 2009) et enfin signale les éditeurs qui sont les premiers à publier les *best-seller* venus d'Outre Atlantique (ainsi, c'est « Mondadori Junior » qui publie en 2008 la trilogie de Suzanna Collins, *Hunger Games*) Les Éditions Baudelaire, créées en France en 2007 et reliées au groupe Hachette, ont une collection « Jeunesse/Fictions adolescents Jeunes adultes/Romans » et se proposent de découvrir de jeunes talents. La maison d'édition lance d'ailleurs régulièrement des appels à publication sur son site internet. S'il serait faux de dire que la présence de l'adolescence en littérature aujourd'hui se limite à ce grand marché qu'est la littérature jeunesse — pensons à des textes comme *Mentre dorme il pescecane / Quand le requin dort*¹¹⁸⁶ de Milena Agus, paru en 2005 ou à *L'amica geniale* (2011) / *L'amie prodigieuse* d'Elena Ferrante ; à *My Absolute Darling* de Gabriel Tallent (2017)¹¹⁸⁷ ou encore aux *Garçons de l'été* de Rebecca Lighieri, publié chez P.O.L en 2017 et *Leurs enfants après eux* de Nicolas Mathieu publié chez Actes Sud en 2018 — il est en revanche impossible d'ignorer la question, au vu de son ampleur.

Comment ces phénomènes éditoriaux récents intéressent-ils notre propos ? D'une part, ils les concernent parfois directement, comme en témoigne la publication de *L'Attrape-cœurs*, en 2005, chez Pocket Jeunesse, dans la collection « Pocket Jeunes Adultes ». D'autre

¹¹⁸⁵ Illaria Conni, *L'Édition de jeunesse en Italie*, Bureau International de l'Édition Française (BIEF), publié avec l'aide du Centre National du Livre, 2018. [En ligne] : <https://www.bief.org/fichiers/operation/4105/media/9815/FOCUS%20ITALIE%20JEUNESSE%202018.pdf>. Consulté le 05 septembre 2020. L'étude rend compte, pour chaque maison d'édition, du genre littéraire concerné (outre la fiction, la littérature jeunesse se nourrit de bandes-dessinées, de romans graphiques, de *manga*, et comprend aussi la littérature pour enfants) et de la tranche d'âge visée.

¹¹⁸⁶ Publié chez Liana Levi en 2010, traduit par Françoise Brun.

¹¹⁸⁷ Publié en 2018 par Gallmeister, et traduit sous le même titre par Laura Derajinski.

part, cet acte de réappropriation d'un classique de la littérature, par un geste éditorial visant à faire émerger un lectorat, un public spécifique, n'est pas sans rappeler par certains aspects les ambitions, qui sont celles de notre corpus, de faire émerger un territoire adolescent autonome, distinct du reste des âges de la vie. Le libellé et le détail des collections, en prenant en compte les infimes variations entre les tranches d'âge d'une même « jeunesse » — variations, d'ailleurs, auxquelles font écho les recherches en sociologie et les mouvances du territoire adolescent qu'elles signalent —, s'attachent à circonscrire avec soin, et en nuances, l'âge adolescent. En unissant toute une communauté de lecteurs autour d'œuvres faites *pour* eux, la littérature de jeunesse, sa réception et sa pratique, interrogent également la possibilité pour les adolescents de faire communauté, de faire groupe, et se reconnaître entre pairs. Là encore, on l'a vu, les œuvres du corpus permettaient cet effet de regroupement et de partage. Pour finir, on rappellera que le geste éditorial de promotion n'est pas étranger à l'histoire de certaines de nos œuvres. Ainsi, Bernard Grasset faisait-il un tapage autour du *Diable au corps* en mettant en avant le fait qu'il avait été écrit *par* un adolescent. « Le chef-d'œuvre d'un romancier de dix-sept ans » ; « Avez-vous lu le chef-d'œuvre d'un romancier de dix-sept ans¹¹⁸⁸ ? ». En se souvenant de sa jeunesse, Françoise Sagan revient sur la parution de *Bonjour Tristesse* en ce termes :

J'avais dix-neuf ans, je faisais ce qu'on me disait, et l'on me dit d'aller en Amérique, pour montrer ce charmant petit monstre dont avait parlé François Mauriac et qui depuis était devenu une sorte de mythe bizarre, admiré ou méprisé, rejeté ou au contraire assimilé [...]. On m'avait convaincue d'aller en Amérique démontrer que l'auteur de *Bonjour Tristesse* n'était pas une vieille dame à cheveux gris, ni un héroïque et sournois collaborateur des Éditions Julliard¹¹⁸⁹.

La désignation d'une « *nuova narrativa* », qui distingue elle aussi des premiers romans (« *romanzo di esordio* ») écrits *par* de très jeunes auteurs n'est pas non plus exempte d'une récupération éditoriale, et commerciale¹¹⁹⁰. Le projet *Under 25*, dont on a déjà parlé, est une création éditoriale, qui sollicite un certain type d'écrivains, et vise aussi un certain public. Nombre de nos romans, on le rappelle, ont été écrits par les auteurs quand ils étaient très jeunes, même si ce fait n'a pas toujours été l'objet d'un entourage médiatique. Qu'est-ce qui se perd, alors, ou se gagne, dans le transfert entre la fiction *par* et la fiction *pour* ? Qu'ont de foncièrement différentes ces œuvres qui ont cherché à faire émerger des singularités de voix

¹¹⁸⁸ Chloé Radiguet et Julien Cendres, « Notes, *Le Diable au corps* », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 641.

¹¹⁸⁹ Françoise Sagan, *Avec mon meilleur souvenir, op. cit.*, pp. 44-45.

¹¹⁹⁰ Silvia Larese le souligne dans sa thèse, *Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia, Un percorso cronologico dall'Ottocento all'età contemporanea, op. cit.*, p. 94.

et ces autres qui se créent en ayant désigné d'avance leur public ? Peut-être, d'une part, la spontanéité du geste d'écriture qui, s'il n'est pas toujours exempt de maladresses — à l'image, nous semble-t-il, du premier roman de Truman Capote, déchiré par son auteur —, est au moins exempt d'objectifs préétablis par d'autres que l'auteur lui-même — l'édition jeunesse, pour répondre à la demande très forte de ses lecteurs, encourage un lissage des productions selon des critères ayant fait leur preuve, et qui ne sont d'ailleurs pas des ressorts littéraires tout à fait neufs : plus d'action, plus de sentimentalisme, de pathétique, et de rebondissements. Que le lecteur ait la « Chair de poule¹¹⁹¹ ». Enfin, procède de ces œuvres que l'on a étudiées une sorte d'évidence, au sens de celle dont parle Michel Tournier ici et qui fait que la reconnaissance entre elles et leur lecteur coule de source et se fait sans guidage d'étiquette, sans manufacture d'identité, non plus.

Je n'écris pas pour les enfants. Quand on me dit que j'écris pour les enfants, c'est un malentendu. J'ai horreur des livres pour enfants qui sont de faux-livres, c'est de la fausse littérature pour de faux enfants. Je n'écris pas pour les enfants. Jamais. [...] Mais j'ai un idéal littéraire, des maîtres, et ces maîtres s'appellent Charles Perrault, La Fontaine, Kipling, Selma Lagerlöf, Jack London, Saint-Exupéry et pourquoi pas Victor Hugo. Or ce sont des auteurs qui n'écrivent jamais pour les enfants. Seulement ils écrivent si bien que les enfants peuvent les lire¹¹⁹².

Pour belle qu'elle soit, cette posture pourrait être contestée sans doute, car il n'est pas si sûr que les enfants puissent tous lire Victor Hugo. Au moins a-t-elle le mérite de laisser l'œuvre littéraire, dénuée d'étiquette autre que celle du nom de l'auteur, libre de se faire et se défaire à son gré. Le mérite, enfin, de se refuser à penser à la place d'autres, constitués en groupe, pour qui l'on établirait ce qui est bon, ou pas.

¹¹⁹¹ Titre d'une série à succès dans les années 1990, publiée par Hachette Jeunesse.

¹¹⁹² « Tournier face aux lycéens », propos recueillis par Alette Bouloumié in *Le Magazine littéraire*, n° 226, 1986, p. 20.

Bibliographie

N. B : Les éditions sur lesquelles nous avons travaillé en traduction françaises pour *L'attrape-cœurs* et pour *La désobéissance* ont fait le choix de ne pas mettre de majuscules aux substantifs. Nous avons respecté ce parti, aussi bien dans la thèse qu'ici en bibliographie.

I. Corpus d'étude

1. Œuvres françaises

RADIGUET, Raymond, *Le Diable au corps* (1923) in *Œuvres Complètes*, édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Stock, 1993.

COLETTE, Sidonie-Gabrielle, *Le Blé en herbe* (1923), édition présentée et préfacée par Claude Pichois, mise à jour par Frédéric Maget en 2005, Paris, Flammarion, « GF », 1969.

2. Œuvres américaines

2.1. En langue originale

MC CULLERS, Carson, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), in *Complete Novels*, édition dirigée par Carlos L. Dews, New York, The Library of America, 2001.

MC CULLERS, Carson, *The Member of the Wedding* (1946), in *Complete Novels*, édition dirigée par Carlos L. Dews, New York, The Library of America, 2001.

SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye* (1951), Londres, Penguin Books, 2010.

EASTON ELLIS, Bret, *Less Than Zero* (1985), Londres, Picador, 2011.

2.2. En traduction française

MC CULLERS, Carson, *Le cœur est un chasseur solitaire*, trad. Marie-Madeleine Fayet, édition préfacée par Denis de Rougemont, Paris, Stock, 1947.

MC CULLERS, Carson, *Le cœur est un chasseur solitaire suivi de Écrivains, écriture et autres propos (articles et essais)*, trad. Frédérique Nathan, édition préfacée par Véronique Ovaldé, Paris, Stock, « La cosmopolite », 2017.

MC CULLERS, Carson, *Frankie Addams*, trad. Jacques Tournier, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1993.

SALINGER, Jerome David, *L'attrape-cœurs*, trad. Jean-Baptiste Rossi, Paris, Robert Laffont, 1953.

SALINGER, Jerome David, *L'attrape-cœurs*, trad. Annie Saumont, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1986.

EASTON ELLIS, Bret, *Moins que zéro*, trad. Brice Matthieussent, Paris, Robert Laffont, « 10/18 », 2010.

3. Œuvres italiennes

3.1. En langue originale

MORAVIA, Alberto, *Agostino* (1944), in *Romanzi e Racconti*, II, édition préfacée par Enzo Siciliano, Milan, Fabbri-Bompiani, Sonzogno, 1992.

MORAVIA, Alberto, *La disubbidienza* (1948), in *Romanzi e Racconti*, II, édition préfacée par Enzo Siciliano, Milan, Bompiani, Sonzogno, 1992.

BRIZZI, Enrico, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una maestosa storia d'amore e di « rock parrocchiale »* (1994), Milan, Mondadori, « Oscar », 2017.

3.2. En traduction française

MORAVIA, Alberto, *Agostino*, trad. Marie Canavaggia, édition préfacée par Gilles de Van, Paris, Flammarion, « GF », 1983.

MORAVIA, Alberto, *La désobéissance*, trad. Michel Arnaud, Paris, Denoël, « Folio », 1949.

BRIZZI, Enrico, *Jack Frusciante a largué le groupe. Une grandiose histoire d'amour et de « rock paroissial »*, trad. Nathalie Bauer, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

II. Corpus périphérique

1. Œuvres de Raymond Radiguet

1.1. Poésie

Les Joues en feu, (1919-1921), in *Œuvres Complètes*, édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Stock, 1993.

Devoirs de vacances (1921), in *Œuvres Complètes*, édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Stock, 1993.

1.2. Articles

« Mon premier roman : *Le Diable au corps* », in *Œuvres Complètes*, édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Stock, 1993.

2. Œuvres de Colette

2.1. Romans

COLETTE ET WILLY, *Les « Claudine » : Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902), *Claudine s'en va* (1903), édition présentée et préfacée par Gérard Bonal, Paris, Albin Michel, 1977.

2.2. Essais

Le Pur et l'Impur, (*Ces plaisirs que l'on nomme, à la légère, physiques*, 1932, devenu *Le Pur et l'Impur* en 1941), in *Romans-Récits-Souvenirs (1920-1940)*, édition établie par Françoise Burgaud, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

3. Œuvres de Carson McCullers

3.1. Nouvelles

a) En anglais

« *Sucker* » (1936), in *Collected stories of Carson McCullers*, édition préfacée par Virginia Spencer Carr, Boston/New York, Houghton Mifflin Company, Mariner Books, 1998.

« *Like That* » (1940), in *Collected stories of Carson McCullers*, édition préfacée par Virginia Spencer Carr, New York, Houghton Mifflin Company, Boston, Mariner Books, 1998.

b) En traduction française

Sucker suivi de Comme ça, trad. Jacques Tournier, Paris, Hachette, « (Côté Court) », 2001.

3.2. Autobiographie

a) En anglais

Illumination and Night Glare, The Unfinished Autobiography of Carson McCullers, édition dirigée et présentée par Carlos L. Dews, Madison, The University of Wisconsin Press, 1999.

b) En traduction française

Illuminations et nuits blanches, Autobiographie inachevée, trad. Jacques Tournier, édition présentée par Carlos L. Dews, Paris, 10/18, « Havas Poche », 2001.

3.3. Articles

a) En anglais

« *The flowering dream. Notes on writing by Carson McCullers* », in *Esquire*, n°52, décembre 1959.

b) En traduction française

« Un rêve qui s'épanouit. Notes sur l'écriture », Françoise Adelstain (trad.) in *Le cœur est un chasseur solitaire*, « Écrivains, écriture et autres propos », pp. 489-490.

4. Œuvres d'Alberto Moravia

4.1. Romans

a) En langue originale

Gli Indifferenti (1929), édition préfacée par Sandro Veronesi, Milan, Bompiani, « Romanzo », 2012.

Opere complete, Romanzi brevi – La mascherata, Agostino, La disubbidienza, L'amore coniugale, vol. 10, Milano, Bompiani, 1975.

b) En traduction française

Les Indifférents, édition préfacée et annotée par Gilles de Van, trad. Paul-Henri Michel, Paris, Flammarion, « GF », 1991.

4.2. Nouvelles

« *Inverno di malato* » (1930), in *I Racconti di Moravia*, Bompiani, Milan, 1956.

« *La caduta* » (1940), in *I Racconti di Moravia*, Bompiani, Milan, 1956.

4.3. Essais

« *Memoria e romanzo* » (1941), in *L'uomo come fine e altri saggi* (1964), édition dirigée par Simone Casini, Milan, Bompiani, « Tascabili Bompiani », 2019.

« *La psicanalisi* » (1946), in *L'uomo come fine e altri saggi* (1964), édition dirigée par Simone Casini, Milan, Bompiani, « Tascabili Bompiani », 2019.

« *Racconto e romanzo* » (1958), in *L'uomo come fine e altri saggi* (1964), édition dirigée par Simone Casini, Milan, Bompiani, « Tascabili Bompiani », 2019.

5. Œuvres de Bret Easton Ellis

a) Roman en langue originale

The Rules of Attraction (1987), Londres, Picador, 2011.

b) Roman en traduction française

Les lois de l'attraction, trad. Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois Éditeur, « 10/18 », 1988.

6. Autres œuvres littéraires

6.1. Œuvres françaises ou écrites en français

BASHKIRTSEFF, Marie, *Journal (1873-1877)* (1890), Paris, 10/18, « Univers Poche », 2019.

SAGAN, Françoise, *Bonjour Tristesse*, Paris, Julliard, « Pocket », 1954.

6.2. Œuvres américaines

a) En langue originale

CAPOTE, Truman, *Summer Crossing* (vers 1940, première publication aux États Unis, par Random House, 2005), Londres, Penguin Books, « Modern Classics », 2006.

PLATH, Sylvia, *The Bell Jar* (1963), Londres, Faber and Faber, 1996. Le roman a été publié pour la première fois aux États-Unis en 1971, chez Harper & Row.

b) En traduction française

CAPOTE, Truman, *La Traversée de l'été*, trad. Gabrielle Rolin, édition préfacée par Charles Dantzig, Paris, Bernard Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2016.

PLATH, Sylvia, *La cloche de détresse* (1972), Michel Persitz (trad.), Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013.

6.3. Œuvres italiennes

a) En langue originale

ROCCO e ANTONIA [LOMBARDO RADICE, Marco et RAVERA Lidia], *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti* (1976), avec une nouvelle préface de Lidia Ravera, Milan, Bompiani, « I grandi tascabili », 2013.

PALANDRI, Enrico, *Boccalone, Storia vera piena di bugie* (1979), Milan, Bompiani, « I grandi tascabili », 2017.

b) En traduction française

ROCCO & ANTONIA, *Si les porcs avaient des ailes*, trad. Anne Staletti, Paris, Stock 2/Savelli, 1977.

III. Études critiques sur les auteurs du corpus

1. Ouvrages consacrés à l'œuvre de Raymond Radiguet

a) Éléments biographiques

Chloé Radiguet et Julien Cendres, « Introduction », in *Œuvres Complètes*, édition établie par Chloé Radiguet et Julien Cendres, Paris, Stock, 1993.

b) Monographies ou parties d'une œuvre

MASSIS, Henry, *Textes inédits de Raymond Radiguet*, précédés d'une étude sur l'auteur, « cahiers libres », Paris, 1927.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth, « *Le Diable au corps* ou l'initiation dégradée », in *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, pp. 79-132.

c) Articles, préfaces, postfaces

DAMBRE, Marc « Préface » in *Le Diable au corps*, Pocket Classiques, 1990.

LEZARD, Nicholas, « *The Devil in the Flesh by Raymond Radiguet* », *The Guardian*, 17 Juillet 2010.

MAURIAC, François, « *Le Diable au corps* par Raymond Radiguet », in *Les Nouvelles littéraires*, n° 23, 24 Mars 1923, p. 42.

— « Raymond Radiguet et “Le Bal du comte d’Orgel” », in *La Revue hebdomadaire*, n° 29, 19 Juillet 1924, pp. 371-374.

MONCRIEFF, Christopher, « *Translator’s Afterword* », in *The Devil in the Flesh*, New York, Melville House Publishing, The Neversink Library, 2012.

d) Thèses et travaux universitaires

RAMBERT, Julia, *L’ordre et le désordre dans Le Diable au corps de Raymond Radiguet (1923)*, Mémoire de Master en Arts, Lettres, Civilisation, sous la direction de Claude Coste et Bertrand Vibert, Université de Grenoble Alpes, années universitaires 2015-2017.

OUDOUARD-ABDALLAH, Nadia, *Raymond Radiguet et l’amour*, Thèse de doctorat en Littérature française, Université de Paris 7, 1974.

e) Document audiovisuel

Jean Cocteau et Raymond Radiguet, Les heures chaudes de Montparnasse, office national de la radiodiffusion française, 02 Janvier 1995. Archive INA : <https://www.ina.fr/video/I00006711>.

2. Ouvrages consacrés à l’œuvre de Colette

a) Éléments biographiques

BONAL Gérard et MAGET Frédéric (dir), *Colette*, Paris, L’Herne, « *Cahiers de l’Herne* », 2011.

b) Monographies

BONAL Gérard et MAGET Frédéric (dir), *Colette*, Paris, L'Herne, « *Cahier de l'Herne* », 2011.

BOUSTANI, Carmen, *L'écriture-corps chez Colette*, Villenave-d'Ornon, Fusart, « Bibliothèque d'études féminines », 1998.

DUCREY, Guy, *L'ABCdaire de Colette*, Paris, Flammarion, 2000.

— *Dictionnaire Colette* (dir. avec Jacques Dupont), Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaire et synthèses », 2018.

DUPONT, Jacques, *Physique de Colette*, Toulouse, Presses du Mirail, 2003.

c) Articles et notices

BORDE Constance et MALOVANY-CHEVALLIER Sheila, « Colette en anglais », trad. Myriam Denneby in *Colette*, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dir.), Paris, L'Herne, « *Cahiers de l'Herne* », 2011, pp. 187-195.

BURGAUD, Françoise, « Notice » du *Blé en herbe* et *Le Pur et l'Impur* in *Romans-Récits-Souvenirs (1920-1940)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, pp. 301-304 et pp. 873-876.

FREADMAN, Anne, « Colette misogyne ? » in *Colette*, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dir.), Paris, L'Herne, « *Cahiers de l'Herne* », 2011, pp. 196-203.

Pichois, Claude, « Préface et chronologie », in *Le Blé en herbe* (1923), édition présentée et préfacée par Claude Pichois, mise à jour par Frédéric Maget en 2005, Paris, Flammarion, « GF », 1969, pp. 3-22.

PICHOIS Claude et RAAPHSORT-ROUSSEAU, Madeleine, « Notice » du *Blé en herbe* in *Colette, Œuvres*, II, Alain Brunet et Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, pp. 1683-1715.

d) Documentaire radiophonique

PIVIN Clotilde et GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu (real.), « Colette », *Une vie, Une œuvre*, 18 Février 2012. Contributeurs : Frédéric Maget, Guy Ducrey, Gérard Bonnal, Yannick Resch et Bénédicte Martin.

3. *Ouvrages consacrés à l'œuvre d'Alberto Moravia*

a) Éléments biographiques

CECCATTY (DE), René, *Alberto Moravia*, Paris, Flammarion, « Grandes Biographies », 2010.

SANGUINETI, Edoardo, *Alberto Moravia*, Mursia, Milan, 1962.

SICILIANO Enzo, « *Breve Autobiografia letteraria di Alberto Moravia* », in *Romanzi e Racconti*, II, édition préfacée par Enzo Siciliano, Milan, Fabbri-Bompiani, Sonzogno, 1992, pp. XXI-LV.

b) Monographies

MASCARETTI, Valentina, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologne, Gedit, « Strumenti e saggi di letteratura », 2006.

c) Articles et préfaces

« *Io e il mio tempo, conversazioni critiche con Ferdinando Camon* », *Nord-Est*, n°4, Garzanti, 1988.

VAN (DE), Gilles, « Préface » in *Agostino* (1944), in *Romanzi e Racconti*, II, édition préfacée par Enzo Siciliano, Milan, Fabbri-Bompiani, Sonzogno, 1992, pp. 7-31.

PUEL Blandine, « La fiction de l'adolescence comme quête du *moi* et critique du fascisme : *Les Indifférents* d'Alberto Moravia », in *Essais* « Fiction de l'identité », Magali Fourgniaud (dir.), Pessac, n°11, 2/2017, pp. 79-85.

— « 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 », in *Figures de l'étudiant, du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Marie Bulté, Isabelle Durand et Patricia Victorin (dir.), *Motifs*, n° 3, 2018, pp. 85-100.

MOTEFOSCHI, Paola, « *Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza* », in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pise, Edizioni ETS, 2007, pp. 385-400.

d) Thèses et travaux universitaires

MASCARETTI, Valentina, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, thèse en Littérature, Faculté de Lettres et de Philosophie de Bologne, 2007.

4. Ouvrages consacrés à l'œuvre de Carson McCullers

a) Éléments biographiques

EVANS, Olivier *The Ballad of Carson McCullers, A Biography*, New York, Coward-McCann, 1966.

SAGAN, Françoise, « Tennessee Williams », in *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 43-57.

SAVIGNEAU, Josyane, *Carson McCullers, Un Cœur de jeune fille*, Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 1995.

SPENCER CARR, Virginia, *The Lonely Hunter, A Biography of Carson McCullers*, avant-propos de Tennessee Williams (1975), University of Georgia Press, 2003.

TOURNIER, Jacques, *Retour à Nayack, À la recherche de Carson McCullers*, Paris, Seuil, 1979.

« Carson McCullers, une vie tourmentée », *L'Yonne républicaine*, 26 juin 2019, [En ligne] https://www.lyonne.fr/saint-sauveur-en-puisaye-89520/actualites/carson-mccullers-une-vie%20tourmentee_13592346/#refresh. [N.B. : le site ne fait pas apparaître le nom du ou de la journaliste].

b) Monographies

BLOOM, Harold (dir.), *Carson McCullers' The Member of the Wedding*, Philadelphie, Chelsea House Publishers, « Bloom's Guides », 2005.

GLEESON-WHITE, Sarah, *Strange Bodies, Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2003.

HOWARD, Maureen, *Seven American Women Writers of the Twentieth Century : An Introduction*, University of Minnesota Press, 1977.

LYON CLARK, Beverly et J. FRIEDMAN, Melvin (dir.), *Critical Essays on Carson McCullers*, New York, G. K. Hall & Co, 1996.

WESTLING, Louise, *Sacred Groves and Ravaged Gardens, The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor*, Athens, The University of Georgia Press, 1985.

c) Articles et préfaces

ADDAMS, Rachelle, « "A Mixture of Delicious and Freak" : The Queer Fiction of Carson McCullers », in *American Literature*, vol. 71, n° 3, Duke University Press, 1999, pp. 35-90.

DANGERFIELD, Georges, « *An Adolescent's Four Days* », in Beverly Lyon Clark et Melvin J. Friedman (dir.), *Critical Essays on Carson McCullers*, New York, G. K. Hall & Co, 1996, pp. 3-12.

— « *The Thematic Structure and the Problem of Loneliness* », in *Carson McCullers' The Member of the Wedding*, Bloom's Guides, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2005, pp. 63-66.

FREE, Melissa, « *Relegation and Rebellion : the queer, the grotesque, and the silent in the fiction of Carson McCullers* », in *Studies in the Novel*, vol. 40, n° 4, The John Hopkins University Press, 2019, pp. 426-446.

HSU, Jen-yi, « *Queer Temporalities in Carson McCullers's The Member of the Wedding* », in *The Wenshan Review of Literature and Culture*, vol. 9, 2015, pp. 1-27.

MARTIN, Catherine, « *Speech, Silence and Female Adolescence in Carson McCuller's The Heart is a Lonely Hunter and Angela Carter's The Magic Toyshop* », in *Journal of International Women's Studies*, Bridgewater State University, vol. 11, n° 3, 2009, pp. 4-18.

OVALDÉ, Véronique, « *Autour de l'astre silencieux* », in MCCULLERS, Carson, *Le cœur est un chasseur solitaire suivi de Écrivains, écriture et autres propos (articles et essais)*, trad. Frédérique Nathan, édition préfacée par Véronique Ovaldé, Paris, Stock, « La cosmopolite », 2017, pp. 7-13.

PRÉHER, Gérald, "*Le Cœur est un chasseur solitaire* de Carson McCullers : présentation", SFLGC, Agrégation, 2019, [En ligne] <https://sflgc.org/agregation/preher-gerald-le-coeur-est-un-chasseur-solitaire-de-carson-mccullers-presentation/>.

SEYMOUR, Nicole, « *Somatic Syntax : Reploting the developmental narrative in Carson McCullers's "The Member of the Wedding"* », in *Studies in the Novel*, vol. 41, n°3, 2009, pp. 293-313.

SPENCER CARR, Virginia, « *Biographical and Literary Contexts* », in *Carson McCullers' The Member of the Wedding*, Bloom's Guides, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2005, pp. 89-98.

d) Thèses ou travaux de recherche

LE GALL, Camille, « *Translating narrative and stylistic empathy in Carson McCullers's The Member of the Wedding* », Mémoire de Recherche, ENS de Lyon, 2018.

5. *Ouvrages consacrés à l'œuvre de J.D Salinger*

a) Éléments biographiques

ALEXANDER, Paul, *Salinger, A Biography*, Londres, Picador, 2013.

b) Monographies

BLOOM, Harold (dir.), *Holden Caulfield*, Philadelphie, Chelsea House Publishers, « Bloom's Major Literary Characters », 2005.

c) Articles

BRYAN, James, « *The Psychological Structure of The Catcher in the Rye* », in *Holden Caulfield*, Philadelphie, Chelsea House Publishers, « Bloom's Major Literary Characters », 2005, pp. 31-50.

COSTELLO, Daniel P., « *The language of 'The Catcher in the Rye'*, *American Speech*, Vol. 34, n° 3, pp. 172-181.

FRENCH, Warren, « *The Artist as a Very Nervous Young Man* », in *Holden Caulfield*, Philadelphie, Chelsea House Publishers, « Bloom's Major Literary Characters », 2005, pp. 51-75.

GUENIN, Isabelle, « *The Catcher in the Rye et L'attrape-cœurs : oralité, cohérence et incohérence* », *Palimpsestes*, n° 23, 2010, pp. 87-110.

HEISERMAN, Arthur et E. MILLER, James, « *J.D Salinger : Some Crazy Cliff* », *Western Humanities Review*, 1956, pp. 12-27.

JONES, Ernest, « *Case History of All of Us* », in *The Nation*, 1951, p. 176.

OHMANN Carol et OHMANN Richard, « *Rewiewers, Critics and "The Catcher in the Rye"* », *Critical Inquiry*, vol. 3, n° 1, 1976, pp. 15-37.

SEND, Peter J., « *The Fallen Idol : The Immature World of Holden Caulfield* », in *College English*, vol. 23, n° 3, pp. 203-209.

SILBER, Martin, « Le mystère "Attrape-cœurs" », *Le Monde*, 28 Janvier 2010.

T. NOON, William, « *Three Young Men in Rebellion* », in *Holden Caulfield*, Philadelphie, Chelsea House Publishers, « Bloom's Major Literary Characters », 2005, pp. 5-20.

6. Ouvrages consacrés à l'œuvre de Bret Easton Ellis

a) Monographies ou partie d'une œuvre

BAELO-ALLUÉ, Sonia, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction, Writing Between High and Low Culture*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2011.

YOUNG, Elisabeth et CAENEY Graham, *Shopping in Space : Essays on American 'Blank Generation' Fiction*, Londres et New York, Serpent's Tail, 1992.

b) Articles

CURNUTT, Kirk, « *Teenage Wasteland : coming-of-age novels in the 1980s and the 1990s* », in *Critique*, n° 43, 2001, pp. 93-111.

FORTIER, Frances, *L'esthétique hyperréaliste de Bret Easton Ellis*, *Tangence*, n° 44, Juin 1994, pp. 94-105.

MENDES BAIAO, Helder, « L'indice de l'horreur chez Bret Easton Ellis. Le Los Angeles ville morte de *Moins que zéro* et *Suite(s) impériale(s)*, BSN Press, « A Contrario », n° 20, 2014, pp. 143-159.

c) Préface

MOSHFEGH, Ottessa, « *Introduction* », in *Less Than Zero* (1985), Londres, Picador Classic, 2019.

d) Thèse

GÖHN, Christopher, *American Adolescence : J. D. Salinger's "The Catcher in the Rye" and Bret Easton Ellis' "Less Than Zero"*, Thèse, Université Paderborn, 2008.

7. Ouvrages consacrés à Enrico Brizzi

a) Monographies ou partie d'une œuvre

CARNERO, Roberto, *Under 40, I giovani nella narrativa italiana*, Milan, Mondadori, « Campus », 2010.

PORTA (LA), Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Turin, Bollati Boringhieri.

ROOY (DE), Ronald, MIRISOLA, Beniamino, PACI, Viva, *Romanzi di (de)formazione, 1988-2010*, Florence, Cesati, 2010.

b) Articles

MANGANO, Daniel, « De Boccalone à Jack Frusciante : *Continuum* ou *Hiatus* ? », 2006. [En ligne] : https://www.researchgate.net/publication/27711657_De_Boccalone_a_Jack_Frusciante_continuum_ou_hiatus.

PANZERI, Fulvio, « *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta* » in *Altre storie: inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Raffaele Cardone, Franco Galato et Fluvio Panzeri (dir.), Milan, Marcos y Marcos, 1996.

c) Thèses ou travaux de recherche

HUNIN, Juliette, *Le « mouvement de '77 » : perceptions littéraires*, Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée, Université Sorbonne Nouvelle, 2011.

SPINETTI, Manuella, *Le personnage de l'inetto dans la littérature italienne de la fin du XX^e siècle*, Thèse de doctorat en Lettres, Langues et Spectacles, Université de Paris Ouest Nanterre et Université Alma Mater Studiorum de Bologne, 2014.

8. Ouvrages consacrés aux auteurs et aux ouvrages du corpus périphérique

8.1. Sur Truman Capote et *Summer Crossing*

a) Éléments biographiques

CAPOTE, Truman, « Ma vie d'écrivain » (1982), trad. Henri Robillot, in *Truman Capote, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2014.

GROBEL, Lawrence, *Conversations avec Truman Capote*, trad. Henri Robillot (trad.), Paris, Gallimard, « Arcades », 1987, p. 233.

b) Articles, préfaces

DANTZIG, Charles, « Où ferons-nous gala ce soir ? », in *La Traversée de l'été*, trad. Gabrielle Rolin, édition préfacée par Charles Dantzig, Paris, Bernard Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2016, pp. 11-18.

8.2. Sur Marie Bashkirtseff et son *Journal*

FRANCE, Anatole, « Marie Bashkirtseff » in *La Vie littéraire*, première série, Calman-Lévy, 1919.

FOKINE, Serguei, « Déracinée, radicalement déracinée » in *Journal (1873-1877)* (1890), Paris, 10/18, « Univers Poche », 2019, pp. 7-19.

8.3. Sur Sylvia Plath et *The Bell Jar*

AMES, Lois, « Note biographique », in *La cloche de détresse*, Michel Persitz (trad.), Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013.

BLOOM, Harold, *Sylvia Plath's The Bell Jar*, New York, Bloom's Literary Criticism, « Bloom's Guides », 2009.

Smith, Caroline J., « 'The feeding of young women' : Sylvia Plath's *The Bell Jar*, *Mademoiselle Magazine*, and the Domestic Ideal, in *College Literature*, vol. 37, n° 4, 2010), pp. 1-22.

IV. Critique générale

1. Études sur l'adolescence en littérature

a) Monographies

ABEL, Elisabeth, HIRSCH Marianne, LANGLAND Elisabeth, *The Voyage In : Fictions of Female Development*, Londres, The University Press of New England, 1983.

BOULIANE, Claudia, *L'adolescent dans la foule. Aragon, Nizan, Sartre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2018.

CNOCKAERT, Véronique, *Émile Zola. Les inachevés, Une poétique de l'adolescence*, Montréal/Paris, XYZ éditeur/ Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

GALE, Beth W., *A World Apart, Female Adolescence in the French Novel, 1870-1930*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010.

GIANONI, Robert, *La fortune d'Alain-Fournier en Italie*, Florence/Paris, Sansoni/ M. Didier, 1972.

GIULIANO, Signorelli, *Il ragazzo in cinquant'anni di narrativa italiana*, Rome, Paoline, 1962.

KIELL, Norman, *Adolescence Through Fiction : A Psychological Approach*, New York, University Press, 1959.

LYONS, John O., *The College Novel in America*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.

MONDELLO, Elisabetta, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Rome, Giulio Perrone, 2016.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

WITHAM, Tasker W., *The Adolescent in the American Novel (1920-1960)*, New York, Frederick Ungar Publishing Compagny, 1975

WHITE, Barbara A., *Growing Up Female, Adolescent Girlhood in American Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1985.

b) Articles

HASSAN, Ihab H., « *The idea of adolescence in American Fiction* », *American Quaterly*, vol. 10, n° 3, 1958, pp. 312-324.

MONDELLO, Elisabetta, « *Metamorfosi letterarie : il corpo degli adolescenti* », in *Esperienze letterarie*, Fabrizio Serra Editore, XLII, 1, 2017, pp. 23-34

ROGER, Alain, « L'adolescence, de l'âge ingrat à l'état de grâce », in *L'imaginaire des âges de la vie*, Danièle Chauvin (dir.), Grenoble, ELLUG, 1996.

WILLIAM JOHNSON, James, « *The Adolescent Hero : A Trend in Modern Fiction* », *Twentieth Century Literature*, vol. 5, n° 1, pp. 3-11.

c) Thèses ou travaux de recherche

DERREZ, Diana, *La littérature de l'adolescence de 1950 à nos jours : reflet d'une génération perdue*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Mémoire de Master 1 en « Lettres et civilisations », 2012.

2. Études sur les genres affiliés au récit d'adolescence

2.1. Sur le Bildungsroman, le roman de formation et d'apprentissage

a) Ouvrages généraux

CHARDIN, Philippe, *Roman de formation, Roman d'éducation dans la littérature française et les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

GRAHAM, Sarah (dir.), *A History of the Bildungsroman*, Cambridge University Press, 2019.

MORETTI, Franco, *Le roman de formation*, trad. de l'italien par Camille Bloomfield et Pierre Musitelli, Paris, CNRS éditions, « Culture et société », 2019.

MILLARD, Kenneth, *Coming of Age in Contemporary American Fiction*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2007.

PAPINI Maria Carla, FIORETTI Daniele, SPIGNOLI Teresa (dir.), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento et nel Novecento*, Pise, Edizioni ETS, 2007.

b) Articles et essais

BAKHTINE, Mikhaïl, « *The Bildungsroman and its significance in the history of realism* », in *Speech Genres and Other Late Essays*, Vern W. McGee (trad.), Caryl Emerson et Michael Holquist (dir.), University of Texas Press, « Slavic Series », 1986.

BANCAUD, Florence, « Le *Bildungsroman* allemand, synthèse et élargissement du roman de formation ? » in *Roman de formation, Roman d'éducation dans la littérature française et les littératures étrangères*, Philippe Chardin (dir.), Paris, Kimé, 2007, pp. 39-57.

FABRE, Daniel, « La voix des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », in *L'Homme*, t. 29, n° 99, 1986, pp. 7-40.

FINCH, Alison, « *The French Bildungsroman* », in *A History of the Bildungsroman*, Sarah Graham (dir.), Cambridge University Press, 2019, pp. 33-56.

LOUETTE, Jean-François, « "L'enfance d'un chef" : la fleur et le coin d'acier » in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2009/2, vol. 109, pp. 365 à 384.

GRAHAM, Sarah, « *The American Bildungsroman* », in *A History of the Bildungsroman*, Sarah Graham (dir.), Cambridge University Press, 2019, pp. 117-142.

MARTIGNONI, Clelia, « *Per il romanzo di formazione nel novecento italiano : linee, orientamenti, sviluppi* », in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Maria Papini, Daniele Fioretti et Teresa Spignoli (dir.), Pise, Edizioni ETS, 2007, pp. 57-90.

MASSEAU, Didier, « La hantise éducative dans *Adèle et Théodore* de Madame de Genlis », in *Roman de formation, Roman d'éducation dans la littérature française et les littératures étrangères*, Philippe Chardin (dir.), Paris, Kimé, 2007, pp. 9-25.

ROSA, Giovanna, « *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra : Agostino Arturo Ernesto* », in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento* Maria Papini, Daniele Fioretti et Teresa Spignoli (dir.), Pise, Edizioni ETS, 2007, pp. 105-121.

c) Thèses et travaux universitaires

LARESE, Silvia, *Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia, Un percorso cronologico dall'Ottocento all'età contemporanea*, travail de recherche en Philologie et Littérature italienne, Université Ca'Foscari de Venise, 2012-2013.

2.2. Sur le récit d'enfance

CHOMBART DE LAUWE, Marie-Josée, *Un Monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971.

BOSETTI, Gilbert, *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, Grenoble, ELLUG, 1997.

BOSETTI, Gilbert, *Le Mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, ELLUG, 1987.

TISON, Guillemette, *Une Mosaïque d'enfants, l'enfant et l'adolescent dans le roman français (1876-1890)*, Arras, Artois Presses Université, « Études littéraires », 1998.

2.3. Sur les formes les plus récentes : « nuova narrativa », « Young Adult », littérature jeunesse et récits de la dé-formation

a) Ouvrages généraux

CARDONE, Raffaele, GALATO, Franco, PANZERI, Fluvio (dir.) *Altre storie: inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milan, Marcos y Marcos, 1996.

CARNERO, Roberto, *Under 40, I giovani nella narrativa italiana*, Milan, Mondadori, « Campus », 2010.

DANBLON, Déborah, *Lisez jeunesse ! La littérature pour adolescents et jeunes adultes*, Bruxelles, Éditions Luc Pire, 2002.

FERRIER, Bertrand, *Tout n'est pas littérature ! La littérature à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, P.U.R, « Interférences », 2009.

PORTA (LA), Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Turin, Bollati Boringhieri.

ROOY (DE), Ronald, MIRISOLA, Beniamino, PACI, Viva, *Romanzi di (de)formazione, 1988-2010*, Florence, Cesati, 2010.

THALER, Danielle et JEAN-BART, Alain, *Les Enjeux du roman pour adolescents, Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, Références critiques en littérature d'enfance et de jeunesse, 2002.

YOUNG, Elisabeth et CAVENEY Graham, *Shopping in Space : Essays on American 'Blank Generation' Fiction*, Londres et New York, Serpent's Tail, 1992.

b) Thèses ou travaux universitaires

HUNIN, Juliette, *Le « mouvement de '77 » : perceptions littéraires*, Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée, Université Sorbonne Nouvelle, 2011.

RISKU, Johanna, « “We Are All Adolescents Now”, *The Problematics of Categorizing Young Adult Fiction as a Genre*, Université de Tampere, 2017.

c) Enquêtes, études statistiques, articles journalistiques

CONNI, Illaria, *L'Édition de jeunesse en Italie*, Bureau International de l'Édition Française (BIEF), publié avec l'aide du Centre National du Livre, 2018. [En ligne] : [https://www.bief.org/fichiers/operation/4105/media/9815/FOCUS%20ITALIE%20JEUNE SSE%202018.pdf](https://www.bief.org/fichiers/operation/4105/media/9815/FOCUS%20ITALIE%20JEUNE%20SSE%202018.pdf).

BOULOUMIE, Arlette, « Tournier face aux lycéens » in *Le Magazine littéraire*, n° 226, 1986.

3. Histoire de l'adolescence, de la jeunesse et de l'éducation

a) Monographies

ARIES, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, 1960.

BANTIGNY, Ludivine, JABLONKA Ivan, *Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, PUF, « Le Nœud Gordien », 2009.

BLANCHARD, Véronique, *Vagabondes, Voleuses, Vicieuses. Adolescentes sous contrôle, de la Libération à la libération sexuelle*, Paris, François Bourin, « Genre ! », 2019.

HUERRE, Patrice, PAGAN-REYMOND Martine, REYMOND Jean-Michel, *L'adolescence n'existe pas. Une histoire de la jeunesse* (1990), Paris, Odile Jacob, 2003 (nouvelle édition).

[N. B : Le sous-titre de la première édition était le suivant : *Histoire des tribulations d'un artifice*]

KETT, Joseph « *Adolescence and Youth in Nineteen-Century America* » in *The Family in History : Interdisciplinary Essays*, Theodore Rabb et Robert Rotberg (dir.), New York, Harper & Row, 1973.

LEVI Giovanni, SCHMITT Jean-Claude (dir.), *Histoires des jeunes en Occident*, Paris, Seuil, 1996.

NEUBAUER, John, *Adolescenza fin-de-siècle*, trad. en italien de Fulvia Galli Della Loggia, Bologne, *Il Mulino*, 1997.

SAVAGE, Jon, *Teenage. The Prehistory of Youth Culture : 1875-1945*, Londres, Penguin Books, 2007.

THIERCÉ, Agnès, *Histoire de l'adolescence (1850-1914)*, Paris, Belin, « Histoire de l'éducation », 1999.

b) Traité de pédagogie

FONSSAGRIVES, J. B., *L'Éducation physique des garçons ou avis aux familles et aux institutions sur l'art de diriger leur santé et leur développement*, Paris, Ch. Delagrave, 1870.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation* [1924], livre IV, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Garnier frères, 1924.

c) Criminologie

DUPRAT, G.-L., *La Criminalité dans l'adolescence*, Paris, Alcan, 1909.

SIGHELE, Scipio, *Le foule criminelle : essai de psychologie collective [La folla delinquente]* (1891), Ink Book édition, Paris, 2013.

d) Articles

BEJIN, André, « De l'adolescence à la post-adolescence : les années indécises », in *Le Débat*, n°25, mai 1983, pp. 126-132.

COMPAYRÉ, Gabriel, « Le siècle de l'adolescent », in *Le Matin*, 1^{er} novembre 1908, p. 1.

GIORGIO (DE), Michela, « Grandir entre deux siècles : mythes et réalités de la jeunesse féminine italienne de la fin du XIX^e à l'entre-deux guerres », in *Le temps des jeunes filles*, Gabrielle Houbre (dir.), *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, n°4, 1996. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/cli/435>.

4. Sociologie de l'adolescence

a) Monographies

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie* (1984), Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2015.

GALLAND, Olivier, *Sociologie de la jeunesse. L'entrée dans la vie* (1991), Paris, Armand Colin, 6^e édition, 2001.

SINGLY (DE), François, *Les Adonassants*, Paris, Armand Collin, 2006.

YONNET, Paul, *Jeux, modes et masses (1945-1985)*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1985.

b) Articles

GALLAND, Olivier, « Une nouvelle adolescence », in *Revue française de sociologie*, Vol. 49, 2008/4, pp. 819 à 826.

GALLAND, Olivier, « Adolescence, Post-Adolescence, Youth : Revised Interpretations », in *Revue française de sociologie*, Vol. 44, 2003/5, pp. 163 à 188.

PARSONS, Talcott, « *Age and Sex in the Social Structure of the United States* », in *American Sociological Review*, vol. 7, n° 5, pp. 604-616.

5. Anthropologie de l'adolescence

a) Monographies

BRETON (LE), David, *Une Brève Histoire de l'adolescence*, Paris, J.-C. Béhar, 2013.

LAPASSADE, Georges, *L'Entrée dans la vie. Essai sur l'inachèvement de l'homme*, Paris, Economica/Anthropos, 2020.

MEAD, Margaret, *Coming of Age in Samoa*, New York, William Morrow and Company, 1928.

VAN GENNEP, Arnold, *Les Rites de passages. Étude systématique des rites* (1909), Paris, rééd. A. et J. Picard, 1981.

b) Articles

PRONOVOST, Gilles, « Le rapport au temps des adolescents : une quête de soi par-delà les contraintes institutionnelles et familiales », in *Informations sociales*, n°153, 2009/3, pp. 22-28.

LACHANCE, Jocelyn, « La temporalité : un matériel d'autonomie », in *Adolescence*, t. 29 n°1, 2011/1, pp. 161-169.

6. Psychologie et psychanalyse de l'adolescence

a) Monographies

ANATRELLA, Tony, *Interminables adolescences. La psychologie des 12/30 ans*, Cerf/Cujas, 1998.

CAHN, Raymond, *L'Adolescent dans la psychanalyse, l'aventure de la subjectivation* [1998], Paris, PUF, 2002.

COMPAYRÉ, Gabriel, *L'Adolescence. Étude de psychologie et de pédagogie* (1909), 2^e ed., Paris Alcan, 1910.

DEBESSE, Maurice, *L'adolescence*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1943.

— *Comment étudier les adolescents*, Paris, PUF, 1936.

EMMANUELLI, Michèle, *L'adolescence*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2005.

HALL GRANVILLE, Stanley, *Adolescence : Its Psychology, and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*, New York, Appleton, 1904.

MENDOUSSE, Pierre, *L'âme de l'adolescent* (1909), Paris, PUF, 1954.

b) Articles

ARNETT, Jeffrey Jensen « *Emerging adulthood : A theory of development from the late teens to the twenties* », in *American Psychologist*, n° 55, 2000, pp. 469-480.

COMPAYRÉ, Gabriel, « La psychologie de l'adolescence », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. LXI, 1906, pp. 345-377.

MASSON, Antoine, « Pour une clinique de l'événement adolescent », in *La Naissance pubertaire. L'Archaique génital et son devenir*, Philippe Gutton et Stéphane Bourcet (dir.), Paris, Dunod, « Inconscient et culture », 2004, pp. 61-84.

— « Appui sur la poésie à l'épreuve du moment adolescent », in *Cliniques de la création*, Anne Brun et Jean-Marc Talpin (dir.), De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2007, pp. 47 à 69.

— « Le “moment adolescent” entre saisie de l'instant et constitution du présent », *ERES*, « Figures de la psychanalyse », n°9, 2014, pp. 103-126.

SPURIO (DI), Laura, « La vulgarisation de la notion d'adolescence dans l'Europe de l'après-Seconde Guerre mondiale : échanges et circulation du savoir « psy » entre l'espace francophone européen et l'Italie », in *Amnis*, Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique, 2015. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/amnis/2715>.

7. Critique littéraire

a) Ouvrages généraux

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1994.

FIEDLER, Leslie, *No ! in Thunder : Essays on Myth and Literature*, Beacon Press, 1960.

Massis, Henri, *Jugements II (André Gide, Romain Rolland, Georges Duhamel, Julien Benda — les chapelles littéraires)*, Plon, 1924.

MAY, Charles E., (dir.), *Short Story Theories*, Ohio University Press, 1976.

PÉTILLON, Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, (1992), Paris, Fayard, 2003.

RABATÉ, Dominique *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

— *L'instant romanesque* (dir.), *Modernités*, n°11, Presses Universitaires de Bordeaux, , 1998.

— *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX^e siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2018.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1967.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, 3 tomes, Paris, Seuil, « Points », 1983.

SAMOYAUULT, Tiphaine et GEFEN Alexandre (dir.), *La Taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, « Théories de la littérature », 2013.

VADÉ, Yves, (dir.) *Poétiques de l'instant, Modernités*, n° 10, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

— « Formes du temps : introduction aux chronotypes », in CORBIN Alain, *L'invention du XIX^e siècle : le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck/Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.

ZÉRAFFA, Michel, *La révolution romanesque*, Paris, 10/18, 1972.

b) Articles

BENOÎT, Éric, « Quand l'instant sort du temps : pour une théologie de l'instant (dans le récit bernanosien) », in *L'instant romanesque*, Dominique Rabaté (dir.), *Modernités*, Presses Universitaires de Bordeaux, n°11, 1998, pp. 109-137.

BOSETTI, Gilbert, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la "N.R.F" dans l'entre-deux guerres face à la francophonie fasciste », in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, t. 98, n° 1, 1986, pp. 383-432.

HERMETET, Anne-Rachel, « "Le roman de Ferrare" de Giorgio Bassani, Dire le "peu de chose que le cœur a su se rappeler" », in *Études*, S.E.R, t. 406, n° 4, 2007, pp. 508-518. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2007-4-page-508.htm>.

— « Une arrière-garde à l'italienne ? *La Ronda* », in William Marx (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008, pp. 203-213.

— « Florence 1926 : *Solaria* et la question de la modernité », *Itinéraires*, « Littérature, textes, cultures », 2009, pp. 123-134. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/itineraires/508>.

MASSIS, Henri, « Sur un nouveau poncif », in *Dix ans après : réflexions sur la littérature d'après-guerre*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1932.

MORDECAI, Marcus, " *What is an Initiation Short Story ?* ", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14 (Winter 1960), pp. 221-27, réimprimé dans *Short Story Theories*, Charles E. May (dir.), Ohio University Press, 1976.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « La reprise (note sur l'idée de roman-monde) », in *Romantisme*, Armand Colin, n° 136, 2007/2, pp. 95-104.

c) Thèses

LEBLOND, Aude, *Poétique du roman-fleuve de Jean-Christophe à Maumort*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, 2010.

VIOREL-DRAGOS, Moraru, *Les générations dans l'histoire littéraire*, Thèse en Études Littéraires, Université Laval, Québec, 2009.

8. Ouvrages philosophiques et essais

AUDI, Paul, *Au sortir de l'enfance*, Lagrasse, Verdier, 2017.

BACHELARD, Gaston *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, « Médiations », 1932.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (2003), Paris, Seuil, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1983.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, édition revue par Arlette Elkaïm-Sartre, « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1986.

V. Autres œuvres littéraires citées

ALAIN-FOURNIER, Henri, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Émile-Paul frères, 1913.

AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice* (1813), Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited, 1993.

CALVINO, Italo, *I nostri antenati* (1952-1959), Milan, Mondadori, « Oscar Moderni », 2016.

CARDARELLI, Vincenzo, « *Prologo in tre parti* », *La Ronda*, I, avril 1919.

COCTEAU Jean, *Les Enfants terribles* (1925), Paris, Grasset, « Le livre de poche », 2013.

GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, (1937), trad. fr., Paris, Julliard, 1958, rééd. UGE, 1964.

GONCOURT, Jules et Edmond, *Renée Mauperin* (1864), Paris, G. Charpentier et C^{ie} éditeurs, 1890.

GOETHE (VON), Johann, Wolfgang, *Les Années d'apprentissage du Wilhelm Meister* (1795-1796), édition dirigée et préfacée par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 1999.

GRACQ, Julien, *en lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

HOUELLEBECQ, Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.

KLUNKEL, Benjamin, *Indécision*, trad. de l'anglais par Jean-Luc Piningre, Paris, Belfond, 2005.

LARBAUD, Valéry, *Fermina Márquez* (1926), Paris, Gallimard, « Folio », 2015.

MARTIN DU GARD, Roger, *Le cahier Gris* et *Le pénitencier* (1923), in *Les Thibault*, I, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

MAURIAC, François, *Le Désert de l'amour* (1925) in *Œuvres romanesques* (1911-1951), Paris, Le livre de poche, Classiques Modernes, « La Pochothèque », 1992

— *Un adolescent d'autrefois* (1969), Paris, Flammarion, GF, 1982.

MICHAUX, Henry, « En pensant au phénomène de la peinture », texte d'introduction à *Peintures et dessins*, Paris, Les Éditions du Point du Jour, 1946.

MORANTE, Elsa, *L'isola di Arturo* (1957), in *Opere*, Mondadori, Milano, 2012.

MUSIL, Robert, *Les désarrois de l'élève Törless* (1906), trad. de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, « Points », 1960.

RIMBAUD, Arthur, *Une saison enfer* (1873) et *Les Illuminations* (1886), in *Œuvres Complètes*, édition établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

ROLLAND, Romain, *Jean-Christophe* (1904-1912), Paris, Albin Michel, 2007.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Chemins de la liberté* (1945-1949), in *Œuvres romanesques*, édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

— *Le Mur* (1939), Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1972.

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart*, ed. Armand Lanoux et Henri Mitterand, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1960-196.

Index

N.B. : Les auteurs du corpus ne sont pas présents dans cet index.

A

Abel, Elisabeth 22
Adelstain, Françoise... 340, 388, 458
Adler, Laure 296
Ajalbert, Jean 58
Alain-Fournier, Henri 48, 65, 118,
119, 470, 480
Alvaro, Corrado..... 168
Anderson Tar, Sherwood 134
Ariès, Philippe 7, 14
Arnaud, Michel 25, 68, 455
Ashendyne, Hagar 305
Audi, Paul 18, 20, 184, 293, 341, 342
Austen, Jane..... 46, 79, 480

B

Bachelard, Gaston..... 337, 360, 362,
372, 480
Baelo-Allué, Sonia 33, 159, 160, 242,
422, 423, 467
Bakhtine, Mikhaïl 113, 119, 191, 472
Balzac..... 54, 79
Barrès..... 30
Bashkirtseff, Marie 8, 9, 16, 459, 469
Bassani, Giorgio 55, 168, 435, 479
Baudelaire..... 449
Bauer, Nathalie 25, 69, 455
Bell Wright, Harold 132
Bell, Peter 412
Benoît, Éric..... 1, 399, 400
Bergson, Henri 337, 372

Bernanos, Georges..... 399, 400, 402
Bernard, Jean ... 2, 14, 30, 52, 55, 56,
450, 460, 469, 481
Bertaut, Julie..... 286
Bilenchi, Romano 274
Bloom, Harold..... 67, 376
Bloomfield, Camille..... 21, 471
Bollman, Stefan..... 296
Bompiani, Valentino . 31, 66, 69, 70,
73, 74, 105, 449, 455, 458,
459, 460, 463
Bon (Le), Gustave..... 8
Bonal, Gérard..... 297, 456, 461, 462
Bonuzzi, Guglielmo 168
Bosetti, Gilbert. 24, 30, 50, 157, 168,
169, 274, 295, 473, 479
Bouliane, Claudia 13, 24, 56, 435,
440, 441
Bourcet, Stéphane 19, 478
Bourgeois, Christian..... 459
Breton (Le), David 19, 126, 144, 156,
189
Brun, Anne 20, 478
Burgaud, Françoise 29, 157, 456,
462
Burns, Robert 32, 154

C

Cahn, Raymond..... 18
Calvino, Italo 27, 435, 480
Canavaggia, Marie 25, 74, 455

Capote, Truman .28, 66, 79, 81, 118,
123, 373, 451, 469
Cardarelli, Vincenzo 27, 480
Carla Papini, Maria..... 21
Chauvin, Danièle 14, 38, 471
Cnockaert, Véronique 13, 53, 54, 55,
273, 274, 276, 283, 285, 286,
304, 470
Cocteau, Jean. 29, 82, 209, 410, 436,
461, 480
Collins, Suzanna 448, 449
Compayré, Gabriel .. 11, 13, 14, 475,
477
Conrad, Joseph 47, 113, 119
Constant, Benjamin 46
Costello, Daniel 109, 395, 466

D

Dahl, Roald..... 448
Dambre, Marc..... 436, 437, 461
Dangerfield, Georges .. 76, 127, 134,
135, 215, 465
Dantzig, Charles 460, 469
Darca, Jacope..... 32
Daudet, Alphonse 448
Debesse, Maurice ... 10, 12, 39, 440,
477
Dell, Floyd 134
Della Costa, Francesco 347
Dickens, Charles..... 31, 47, 62, 148
Dorgelès, Roland..... 436
Ducrey, Guy 1, 224, 229, 418, 462

Duhamel, Georges.. 30, 55, 304, 478
Dupont, Jacques 229, 349, 350, 418,
462
Duprat, G.L.10, 475

E

Emmanuelli, Michèle.....8, 477

F

Fabre, Lucien29
Faulkner, William28, 50
Fayet, Marie-Madeleine 25, 98, 111,
138, 198, 353, 454
Fern, Fanny.....16, 209
Ferrante, Elena449
Fiedler, Leslie.....305, 478
Fioretti, Daniele.....21, 472
Flaubert, Gustave 47, 79, 220
Fletcher, Helen426
Fokine, Serguei8, 469
Fonssagrives, Jean-Baptiste.13, 299,
475
Foster Wallace, David.....446
France, Anatole8

G

G. Smith, Margarita29
Gall (Le), Camille... 95, 137, 304, 466
Galli Della Loggia, Fulvia15, 475
Gard (Du), Martin30, 54, 66
Gefen, Alexandre.....52, 479
Gennep (Van), Arnold.....190, 191
Gide, André ... 30, 55, 304, 410, 434,
478
Giorgio (De), Michela14, 15
Giuliano, Signorelli23, 24, 470
Gleeson-White, Sarah .23, 116, 117,
121, 205, 296, 297, 298, 300,

303, 305, 310, 313, 314, 325,
326, 327, 426, 427, 464

Goethe (Von), Johan Wolfgang ...45,
46, 52, 79, 481
Göhn, Christopher293, 468
Golding, William448
Goncourt 16, 29, 286, 481
Gracq, Julien.....115, 481
Graham, Sarah... 21, 45, 46, 54, 242,
431, 467, 471, 472, 473
Grasset, Bernard.... 30, 66, 337, 450,
460, 469, 480
Green, John448
Gutton, Philippe19, 478

H

Hamilton, Samuel52
Hartog, François432, 433, 480
Haudepin, Sabine296
Hemingway, Ernest29
Hermetet, Anne-Rachel.....1, 27, 55,
479
Higgins Clark, Mary.....448
Hirsch, Marianne22, 470
Houbre, Gabrielle15, 475
Houellebecq, Michel.....446, 481
Howard, Maureen298, 464
Hsu, Jen-yi23, 465
Huerre, Patrice 14, 189, 190, 298
Hugo, Victor448, 451

J

Jacob, Odile14, 474
Japrisot, Sébastien.....25, 96, 163
Jean-Bart, Alain447, 473
Jones, Ernest 442, 443, 445, 467
Joyce, James47

K

K. Dick, Philip142
Kafka, Franz47
Kazan, Elia53
Kett, Joseph10, 474
Kiell, Norman..... 301, 302, 470
Kröger, Tonio..... 47, 161, 168

L

L. Dews, Carlos 110, 454, 457
L. Standish, Burt132
Laffont, Robert 4, 15, 29, 31, 68, 96,
101, 297, 455, 456, 462
Lagerlöf, Selma451
Langland, Elisabeth.....22, 470
Lapassade, Georges..... 19, 189, 190,
476
Leblanc, Maurice448
Leblond, Aude 54, 55, 480
Lezard, Nicholas76, 461
Lighieri, Rebecca.....449
Lipovetsky, Gilles 140, 432, 480
Lombardo Radice, Marco 69, 70, 84,
159, 445, 460
Lombroso, Cesare.....7
London, Jack.....451

M

Maget, Frédéric .. 297, 454, 461, 462
Mallarmé, Stéphane20
Mangano, Daniel 123, 124, 446, 468
Mann, Thomas47, 161
Marburg, Sonia.....50
Marcus, Mordecai .. 21, 74, 191, 479
Maria Rilke, Rainer47
Martignoni, Clelia 48, 49, 472
Martin, Catherine 30, 54, 66, 101,
392, 462, 465, 467, 481

Mascaretti, Valentina 22, 73, 74, 80,
105, 113, 119, 294
Massis, Henri16, 304, 478, 479
Masson, Antoine..... 19, 20, 40, 126,
332, 341, 344, 347, 478
Mathieu, Nicolas..... 449
Matthieussent, Brice15, 25, 68, 382,
455, 459
Mauriac, François 30, 39, 90, 91, 99,
203, 251, 252, 264, 450, 461,
481
May Alcott, Louisa 47, 448
Mendes Baiao, Helder 141, 142, 467
Mendousse, Pierre..... 39, 270, 477
Michel, Paul-Henri 458
Millard, Kenneth 62
Moncrieff, Christopher ... 76, 89, 90,
91, 461
Mondello, Elisabetta 23, 39, 129,
133, 144, 159, 191, 219, 221,
225, 273, 274, 435, 471
Mordecai, Marcus...21, 74, 191, 479
Moretti, Franco.....21, 46, 47, 48, 57,
78, 79, 80, 129, 145, 146,
148, 161, 318, 435, 471
Moshfegh, Ottessa..... 245, 247, 288,
468
Motti, Adriana..... 32
Musil, Robert78, 145, 146, 149, 219,
481
Musitelli, Pierre 21, 471

N

Nathan, Frédérique..... 4, 25, 98, 99,
111, 138, 353, 455, 465
Neubauer, John..... 15, 475

O

O'Connor, Flannery..22, 28, 325, 465
Ohman, Richard 379

Oudouard, Nadia 409, 410, 461
Ovaldé, Véronique 4, 130, 139, 373,
455, 465
Owen, Evelyn 375

P

Pagan-Reymond, Martine... 14, 189,
190, 298
Palandri, Enrico69, 83, 84, 445, 446,
460
Parsons, Talcott 19, 99, 476
Pasolini, Pier Paolo 435
Perrault, Charles 451
Persitz, Michel67, 81, 460, 469
Pétillon, Pierre-Yves..... 32, 278, 280,
444, 478
Pichois, Claude.....29, 63, 64, 65, 77,
114, 131, 285, 286, 454, 462
Plath, Sylvia.....67, 79, 81, 205, 206,
288, 364, 459, 460, 469, 470
Porta (La), Filippo..... 333
Préher, Gérald..... 28, 29, 465
Proust, Marcel65, 66, 278, 342

R

Raaphorst-Rousseau, Madeleine 63,
65, 77, 114
Rabaté, Dominique 1, 201, 278, 334,
478, 479
Rabb, Theodore 10, 474
Radiguet, Chloé..7, 29, 30, 409, 450,
454, 456, 460
Rambert, Julia ..75, 76, 82, 408, 409,
410, 461
Ravera, Lidia.....69, 70, 84, 159, 445,
460
Ravoux-Rallo, Élisabeth... 22, 24, 38,
39, 104, 115, 129, 151, 155,
156, 219, 280, 337, 338, 431,
436, 445, 461

Reymond, Jean-Michel 14, 298
Riis, Jacob..... 8
Rimbaud, Arthur ...20, 184, 345, 481
Roger, Alain14, 38, 39, 65, 131, 155,
157, 286, 304
Rolin, Gabrielle 460, 469
Rolland, Romain..... 30, 55, 66, 304,
478, 481
Romains, Jules 30
Rosa, Giovanna 49, 472
Rosenthal, Bernard 56
Rossi, Jean-Baptiste ..25, 32, 79, 455
Rotberg, Robert 10, 474
Rougemont (De), Denis..... 454
Rousseau, Jean-Jacques.. 11, 12, 14,
15, 29, 252, 253, 254, 255,
269, 270, 441, 442, 443, 462,
475
Rowling, J.K..... 448

S

Sagan, Françoise . 67, 130, 178, 179,
287, 339, 450, 459, 464
Sartre, Jean-Paul 13, 24, 56, 57, 201,
202, 203, 205, 226, 425, 435,
470, 480
Saumont, Annie .4, 25, 31, 163, 177,
361, 378, 394, 455
Savage, Jon 7, 8, 9, 10, 11, 14, 19,
31, 32, 91, 100, 102, 269,
333, 337, 475
Savigneau, Josyane 28, 296, 388,
464
Seymour, Nicole.. 23, 146, 147, 148,
209, 282, 299, 300, 301, 302,
466
Siciliano, Enzo 66, 455, 463
Sighele, Scipio 8, 475
Spencer Carr, Virginia 28, 71, 96,
296, 457, 464, 466
Spignoli, Teresa 21, 472

Spurio (Di), Laura.....12, 143
 Stafford, Jean50
 Staletti, Anne.....70, 460
 Stanley Hall, G. 10, 11, 12, 14, 91,
 259, 269, 298, 299, 440
 Steinbeck, John50
 Stendhal46
 Stratton-Porter, Gene132

T

Tallent, Gabriel449
 Tarkington, Booth.. 16, 54, 132, 136,
 138, 178
 Terracini, Jeanne25
 Thaler, Danielle447, 473
 Thibaudet, Albert16, 55
 Thibault, Jacques..... 54, 66, 481
 Thiercé, Agnès . 9, 10, 11, 12, 13, 87,
 89, 156, 269, 270, 299, 304
 Tison, Guillemette ..50, 58, 150, 473
 Tondelli, Vittorio77, 83

Tournier, Jacques .. 4, 17, 25, 96, 97,
 110, 136, 179, 194, 196, 388,
 451, 455, 457, 464, 474
 Tournier, Michel . 388, 451, 464, 474
 Twain, Mark119

U

Ungar, Frederick.....16, 470

V

Van (De), Gilles 74, 109, 112, 167,
 233, 237, 238, 289, 340, 342,
 343, 351, 352, 366, 455, 458
 Veronesi, Sandro458
 Virgile415

W

W. Gale, Beth 23, 24, 305, 470
 Walser, Robert47

Welty, Eudora..... 22, 28, 325, 465
 Westling, Louise22, 325, 465
 White, Barbara .. 10, 16, 22, 48, 119,
 132, 134, 143, 144, 178, 299,
 300, 305, 325, 470

William Johnson, James16, 132,
 158, 471

Williams, Tennessee..... 28, 287, 464

Willis Parton, Sara16

Witham, Tasker W.....16, 23, 31, 48,
 50, 51, 52, 53, 63, 132, 133,
 143

Y

Yonnet, Paul19, 99

Z

Zéraffa, Michel145, 479

Zola, Émile13, 53, 54, 273, 275, 276,
 283, 285, 286, 304, 470, 481

Zweig, Stephan22

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	7
PREMIÈRE PARTIE ÎLOT.....	37
CHAPITRE 1 HISTOIRES BRÈVES.....	43
<i>A. En guise de prémices, l'adolescence comme régime temporel de la longueur</i>	44
A.1. Fresques de vie, fresques du temps.....	44
A.1.1. L'éternel Bildungsroman.....	45
A.1.2. Un redimensionnement du Bildungsroman au XX ^e siècle.....	47
A.2. Formats longs, architectures complexes.....	51
A.2.1. Le monument Wilhelm Meister.....	51
A.2.2. L'adolescence perdue dans les œuvres-cathédrales.....	53
<i>B. Physionomie des œuvres du « moment adolescent »</i>	58
B.1. Trames temporelles restreintes	58
B.1.1. L'adolescence en quelques jours.....	59
En trois / quatre jours de temps.....	59
En finir avec « all that David Copperfield kind of crap » [« Toutes ces conneries à la David Copperfield »].....	60
B.1.2. L'adolescence en quelques mois.....	63
La parenthèse estivale.....	63
Saisons scolaires	68
B.1.3. L'adolescence en quelques moments.....	70
B.2. De l'importance de la « proportion »	72
B.2.1. « Romanzi brevi »	73
B.2.2. Orfèvrerie et autres principes de composition.....	75

De la « novella » à l'entrelacs de récits brefs.....	75
B.2.3. Pour une systématisation de la brièveté formelle	78
B.3. Premiers romans	80
B.3.1. Des brouillons?	81
B.3.2. Romans d'une vie	82
B.3.3. « I giovani scrittori »	83
CHAPITRE 2 UN TEMPS EN SOI.....	87
<i>A. Circonscrire l'adolescence.....</i>	<i>88</i>
A.1. Nommer l'adolescence?.....	88
A.1.1. Hantise de l'innommable	92
A.1.2. Où sont les « teenagers »?.....	99
A.2. Situer l'adolescence, territoire aux confins étroits	104
A.2.1. Le repli.....	105
Territoire de l'adolescence, territorialisation de l'œuvre	105
Agostino, aventurier des plages	106
La chambre	109
A.2.2. Écrin/ Étau, le confinement par l'espace.....	113
La ville	114
A.2.3. Voyages immobiles	118
Rêves de neige	121
Voyages initiatiques?	123
<i>B. L'autonomie de l'adolescence.....</i>	<i>126</i>
B.1. Rien que l'adolescence	127
B.1.1. Un « petit roman d'amour »	127
B.1.2. Affirmation de l'inquiétude.....	130
B.1.3. « Nothing happens » : quand la fête est finie	134

Un mariage ? Quel mariage ?	134
'Everybody go home ! The door is shut ! The party is over !	138
« People are afraid to merge » ; « Les gens ont peur de se perdre »	140
B.2. L'adolescence autarcique	144
B.2.1. Le refus du récit en trois actes	145
B.2.2. Pâleurs d'enfants	150
B.2.3. « L'inconsistance spectrale des Vieux »	155
Les figures parentales	155
Les professeurs	161
DEUXIÈME PARTIE LE SUSPENS.....	183
CHAPITRE 3 SCÉNOGRAPHIE DE L'INDÉCIDABLE	187
<i>A. Au seuil.....</i>	<i>189</i>
A.1. Une scène pour laisser ouvert le moment adolescent	192
A.1.1. L'entrée en récit selon Carson McCullers	193
A.1.2. L'impossible bascule dans l'âge adulte	200
A.2. Une scène charnière ? Les espaces liminaires, écrans et demeures.....	208
A.2.1. « Lobby », « hall » : effacer la nuit ou l'impossible transition dans <i>The Catcher in the Rye</i>	210
A.2.2. « Flowering », « blooming », le seuil comme barrage à l'éclosion dans <i>The Member</i>	214
A.3. Le seuil au masculin	219
A.3.1. « Holden Caulfield et son Violon Magique »	220
A.3.2. Ce « seuil ignoble [qu'on passe] en sifflotant »	222
<i>B. Paysages en sursis.....</i>	<i>227</i>
B.1. Clairs-obscur	228
B.1.1. Quand l'été sent l'automne, équivoques des saisons.....	229
B.1.2. Équivoques moraviennes en intérieur	233
Clairs-obscur de la femme Gli Indifferenti.....	233

De clarté en ténèbres, la « pénombre du cœur » dans Agostino	237
B.1.3. Miettes de clairs-obscurs ou le reste à dire dans <i>Less Than Zero</i>	241
B.2. Cieux d'orage	251
B.2.1. Orages « en-dedans »	252
Les récits français de 1923 : des tempêtes contenues ou s'éloigner de « l'orageuse révolution » rousseauïste	254
<i>Le Diable au corps</i> : le refus de l'orage comme manière d'entretenir la frustration	254
<i>Le Blé en herbe</i> et la « grande marée d'août »	257
« Heat storm » dans le corpus américain	259
<i>The Member</i> : orages « dans les os »	261
B.2.2. L'orage qui éclate, lecture d'un extrait de <i>La disubbidienza</i>	263
CHAPITRE 4 LE CORPS RÉFRACTAIRE.....	273
<i>A. Corps lacunaires ; la réticence à la mise en chair</i>	<i>276</i>
A.1. L'adolescent sans le voir	277
A.2. Maigreurs	280
A.2.1. L'adolescent dans l'ombre.....	281
A.2.2. De la « fleur grâce » à la « houssine cinglante » ; le décharnement, de la jeune fille à l'adolescente.....	285
A.3. Afflictions	289
A.3.1. Faiblesse et maladie	289
A.3.2. Effacement et stagnation	292
<i>B. Retenir le devenir-femme</i>	<i>296</i>
B.1. Des jeunes filles en fleurs ?	298
B.1.1. Les attendus qui pèsent sur le corps.....	298
B.1.2. L'effacement du récit pubertaire	300
B.2. Ambiguïtés.....	304
B.2.1. Endurance du schème de l'androgynie	305
B.2.2. Féminités parodiques.....	307

TROISIÈME PARTIE L'INSTANT.....	331
CHAPITRE 5 ÉPREUVES DE L'INSTANT.....	337
<i>A. Instants du corps ou les chocs du réel.....</i>	<i>339</i>
A.1. Rugosités de l'instant, genèse du moment adolescent	341
A.1.1. Jaillissements ex-nihilo	342
Carla.....	342
Cinglante Vinca	343
A.1.2. L'électrocution de Luca	345
A.1.3. Et pourtant...Clay	348
A.2. Touchers (fiévreux) du sensible.....	349
A.2.1. Corps touchant-touché.....	350
A.2.2. Affleurements déplacés, féminité jaillissante	352
A.2.3. Fièvres de Phil.....	355
<i>B. Ondes de choc ou les nervures de l'instant.....</i>	<i>360</i>
B.1. La brûlure lancinante.....	361
B.1.1. Conduction électrique.....	361
B.1.2. La gifle.....	365
B.1.3. Trépidations.....	369
B.2. L'énergie continuée	372
B.2.1. Mick et Frankie	373
B.2.2. Holden l'enragé.....	376
B.2.3. Les coups de pédale furieux du mec Alex.....	379
CHAPITRE 6 POÉTIQUES DE LA FULGURANCE : SAISIR L'ÉVIDENCE DE L'INSTANT.....	387
<i>A. Dire l'instant.....</i>	<i>389</i>
A.1. Mise en garde contre la faiblesse du langage	390

A.1.1. « That's not what I meant to say, anyway » ; « De toute façon, ce n'est pas ce que je voulais dire »	390
A.1.2. « I really mean it » ; « It really does »	393
A.1.3. Les scènes de confrontation.....	396
A.2. Quand jaillissent les mots de l'adolescent	399
A.2.1. Le sermon de Frankie.....	401
A.2.2. Agostino, maître parleur	403
A.2.3. Luca.....	406
B. Écrire l'instant	408
B.1. Densités et détails	408
B.1.1. Concision, condensation	409
B.1.2. Le sens de la formule	416
B.1.3. Faire surgir l'instant sur la page	419
(Entre parenthèses).....	419
« Archives magnétiques de Monsieur Alex D. »	421
« MTV novel »	422
B.2. Les arrêts sur image : de la fulgurance de l'instant au fantôme de la stase.....	424
B.2.1. Frankie ou le fantôme du corps clos – hypotypose crépusculaire	425
B.2.2. L'instant passé	427
CONCLUSION GÉNÉRALE	440
BIBLIOGRAPHIE	454
INDEX.....	482