

Blandine Puel
Doctorante en littérature comparée
Équipe TELEM
Université Bordeaux Montaigne

**The member of the wedding de Carson McCullers et Agostino d'Alberto Moravia,
*démesures adolescentes***

Frankie stood looking up and down the four walls of the room. She thought of the world, and it was fast and loose and turning, faster and looser and bigger than ever it had been before. [...] The world was cracked by the loud battles and turning a thousand miles a minute. [...] 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 go. Finally she stopped looking around the four kitchen walls and said to Berenice: 'I feel just exactly like somebody has peeled all the skin off me. I wish I had some cold good chocolate ice cream'

Frankie regardait l'un après l'autre les quatre murs de la cuisine. Elle pensait au monde, et il était rapide et fissuré, et il tournait, plus rapide, plus fissuré, plus immense que jamais. [...] Le monde était fissuré par le fracas de la guerre, et tournait à mille miles à la minute. [...] Elle pensait à ce monde énorme, qui tournait sur lui-même, et peu à peu ses jambes tremblaient et la paume de ses mains devenait moite. Mais elle ne savait toujours pas où il fallait qu'elle aille. Finalement, elle cessa de regarder les quatre murs de la cuisine, et dit à Bérénice :
– Je suis exactement comme si quelqu'un m'avait arraché toute la peau. J'ai envie d'une bonne glace au chocolat bien froide.¹

Dépourvu de toutes proportions vraisemblables, démesuré – l'étroitesse des quatre murs de la cuisine laisse place, insensiblement, à l'immensité d'une échelle mondiale –, ainsi Carson McCullers envisage-t-elle le monde intérieur de Frankie Addams, douze ans. De la violence de la Seconde Guerre mondiale que la jeune fille recueille dans son corps au point d'en transpirer à la familiarité rassurante d'une glace au chocolat, l'adolescence est coutumière de tels coq-à-l'âne de l'esprit et de ces effarantes enjambées spatiales traduisant

¹ McCullers, Carson, *The Member of the Wedding*, London, Penguin Books, « Penguin Classics », 2001, pp. 46-47 ; McCullers Carson, *Frankie Addams*, trad. fr. de J. Tournier, Paris, Stock, 1993, p. 53. Dans les citations longues, nous ferons systématiquement apparaître la version originale en premier. Le titre de l'ouvrage anglais ne sera pas répété, seul celui de la version française sera reproduit pour distinguer avec plus de clarté les deux références.

une angoisse existentielle. On trouve dans le roman d'Alberto Moravia, dont le personnage central est un adolescent de treize ans, de semblables aberrations.

Parus respectivement en 1944 et en 1946, *Agostino* et *Frankie Addams* sont deux fictions de l'adolescence. Plusieurs éléments contextuels renforcent l'intérêt qu'il y a à les confronter, outre leur sujet commun. Moravia et McCullers sont d'abord des auteurs qui se sont connus et rencontrés lors d'un séjour de Carson McCullers à Rome. Ils se sont lus l'un l'autre et cet échange intellectuel est d'autant plus important qu'ils sont tous deux des romanciers de l'adolescence qui comptent dans leur œuvre au moins deux romans² – voire trois dans le cas de Moravia³ – sur ce sujet. Le dialogue que je me propose d'établir ici entre leurs œuvres me paraît illustrer à petite échelle l'émergence au XX^e siècle d'un motif nouveau dans la fiction littéraire : l'adolescence. Si cette émergence s'observe en France, et ce très tôt dans le siècle⁴, l'Italie et les États-Unis contribuent de façon essentielle à la construction de ce motif nouveau, et elles y contribuent en grande partie par les voix de Moravia et de McCullers. Tous deux visionnaires, ils anticipent en 1944 et 1946 ce qui allait devenir à la charnière du siècle avec la publication du roman de J. D Salinger *L'Attrape-cœurs* (*The Catcher in the Rye*, 1951) une véritable déferlante littéraire⁵. À travers quelques jours de la vie d'un jeune garçon de treize ans et d'une jeune fille de douze, Moravia et Carson McCullers proposent chacun une vision de cet âge éphémère, « maudite période de transition » (« *sgraziata età di transizione*⁶ »), similaire à beaucoup d'égards, quoique le roman de Carson McCullers puisse paraître plus surprenant encore que celui de Moravia⁷. Le

² On peut ajouter à *Frankie Addams* le premier roman que publie Carson McCullers en 1940, *Le Cœur est un chasseur solitaire* (*The heart is a lonely hunter*), qui comporte une figure importante d'adolescente.

³ Le premier roman de Moravia, *Les Indifférents* (*Gli Indifferenti*, 1929) a pour héros deux adolescents, et *La désobéissance* (*La disubbidienza*, 1948) met également en scène un adolescent, Luca, dans lequel on a d'ailleurs souvent vu un Agostino qui aurait grandi.

⁴ On peut penser à plusieurs romans célèbres comme *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier, *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet (1923) ou encore *Les Enfants Terribles* (1929) de Cocteau, parmi d'autres.

⁵ Le roman de J. D Salinger, ayant pour héros l'adolescent Holden Caulfield, a connu un succès fulgurant depuis sa publication et il est très rapidement devenu le roman culte de la génération des adolescents des années 50 qui ont vu en Holden une icône, un modèle littéraire.

⁶ Moravia Alberto, *Agostino*, trad. fr. de M. Canavaggia, Paris, GF Flammarion, 1983, p. 156 ; Moravia Alberto, *Agostino*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, Milano, Bompiani, 1992, p.77. Dans le corps du texte, nous ferons apparaître la version originale entre parenthèses uniquement si le segment est d'une importance notable pour l'illustration du propos, comme ici cette expression qui évoque la représentation que Moravia donne de l'adolescence. Dans la plupart des cas, la version originale n'apparaîtra qu'en note pour plus de lisibilité. Par ailleurs, les titres étant les mêmes en version originale et traduite pour le roman de Moravia, nous répéterons la référence à l'œuvre complète pour référer à la version originale d'*Agostino*.

⁷ En témoignent notamment les deux titres qui, confrontés, révèlent un angle d'attaque très étonnant adopté par Carson McCullers. Le titre original, *The Member of the wedding*, énigmatique, annonce d'emblée que le roman envisagera l'adolescence à travers un événement qui n'a *a priori* aucun rapport direct avec cet âge : le mariage du frère de Frankie structure en effet toute l'œuvre. Involontairement sans doute, mais de manière regrettable, la traduction française efface cette énigme renfermée par le titre et d'un anonymat initial « *the member of the*

jeune âge des héros, les rapprochant déjà, engendre une instabilité et une fragilité propres à penser la démesure et que connaissent moins des personnages plus âgés et donc plus construits dans d'autres œuvres des mêmes auteurs⁸. Il faut dire qu'au-delà des choix spécifiques conduisant la représentation de l'adolescence chez Moravia et Carson McCullers – et penchant nettement, comme on va le voir, vers une esthétique de l'excès et de la disproportion – cette période est en soi propice à la perte de repères et de mesures.

L'absence de cadrage dont souffre – ou bénéficie, c'est selon – l'adolescence, cette instabilité constitutive qui en fait une période fragile de basculement, affleure dès lors que l'on cherche à la définir. En effet, le terme, qui vient en français d'une forme latine au participe présent, *adulescens*, évoque un état transitoire et inachevé tendant vers l'âge adulte, *adultus*, forme au participe passé qui désigne par opposition un état stable et pérenne. L'adolescence est seulement un passage vers autre chose, être adolescent c'est n'être *ni* enfant *ni* adulte, autrement dit il s'agit d'un entre-deux labile, dans lequel on ne se maintient qu'en équilibre. Dans un espace à ce point mal délimité et mouvant, tout est propice à l'incertitude. Or cette instabilité fragile, ne la retrouve-t-on pas évoquée avec une grande justesse dans le passage en épigraphe ? Le monde sans mesure saisissable qui se dérobe sous les pieds de Frankie, la terreur qui en découle ; là s'expriment les démesures de l'adolescence, là la fiction s'empare d'un objet hautement délicat à représenter puisqu'il n'a pour ainsi dire pas d'existence durable, et elle en donne à voir les subtilités.

Si l'échelle de l'épigraphe est microscopique, les œuvres prises dans leur entier donnent à voir une tendance générale à la démesure semblable à ce passage en filot. L'adolescence y est représentée certes comme période en sursis – ainsi le veut sa définition – mais encore comme un territoire effrayant d'instabilité accueillant tous les excès. La sphère de la fiction semblant autoriser toutes les distorsions et toutes les exagérations, voire même encourager le débordement des cadres – cadres de la vraisemblance que pourrait imposer, par exemple, une forme autobiographique ; Alice des temps modernes, Agostino et Frankie habitent des lieux dans lesquels les chambres à coucher rétrécissent, comparent un après-midi interminable à l'intérieur mou d'un gâteau mal cuit, et sentent sous leurs pieds que l'espace se dérobe. Eux-mêmes, d'ailleurs, se voient comme excessivement déformés et sont submergés par des émotions qui ne s'expriment jamais sur un mode mineur, mais toujours comme

wedding », indication très vague, elle aboutit à une individuation « Frankie Addams » qui rapproche le roman d'un titre plus classique, et par là même du roman de Moravia.

⁸ C'est le cas par exemple de Carla et Michel Ardengo, héros du premier roman de Moravia et plus âgés qu'Agostino, ou encore de Mick Kelly, adolescente dans *Le Cœur est un chasseur solitaire* quoiqu'ils soient eux aussi sujets aux débordements.

dévorantes. Cette démesure tient à des stratégies narratives différentes chez les deux romanciers, qui pourtant se rejoignent dans une logique d'ensemble : donner à voir une plongée dans l'intériorité du personnage adolescent, cette intériorité étant le foyer ardent de la démesure. Par le choix d'une focalisation interne, c'est à une immersion totale, même à noyade dans l'esprit agité et confus de Frankie que le roman de Carson McCullers s'emploie ; le narrateur n'anticipe ni ne juge jamais les pensées du personnage, il ne devance pas Frankie, se tient toujours à sa hauteur et cette hauteur est complexe, Frankie étant tour à tour trop grande parmi ses camarades, trop petite parmi les adultes. Dans *Agostino*, le point de vue est extérieur. Bien que la narration ne se constitue pas fondamentalement comme voix discordante de celle de l'adolescent, il arrive que le narrateur émette un jugement sur les actes et les pensées d'Agostino, mettant ainsi à distance l'impression de démesure en la relativisant. Néanmoins, ces moments sont rares et n'empêchent pas Moravia de montrer que l'adolescent est perpétuellement soumis à une représentation du monde démesurée. Le regard extérieur du narrateur, voix normative et potentiellement adulte, a plutôt pour effet d'isoler Agostino dans le désespoir d'un monde incompréhensible, rendant ainsi sa douleur plus vive, que de faire peser un doute sur les représentations de l'adolescent.

Agostino et *Frankie Addams* sont quoiqu'il en soit des œuvres qui marquent l'esprit par la force de leur évocation de l'adolescence, et les excès de leurs personnages. Est-ce à dire que la représentation de l'adolescence appelle la démesure et que dans cette démesure réside une vérité ? Cette vérité, serait-elle aussi celle de la fiction, cette « vérité plus pure de la fiction » dont parle Virginia Woolf⁹ ? Il me semble que le manque assumé de mesure contribue à approcher au plus près une forme de justesse dans la définition de l'adolescence ; paradoxe apparent soulignant qu'il est aussi difficile de capturer les réalités de cet âge que de les vivre.

⁹ Le choix de la fiction comme modalité de pensée particulièrement apte à traduire l'adolescence en littérature, par opposition par exemple au genre de l'autobiographie qui connaît un important développement au XX^e siècle, réside avant tout dans la conviction que l'absence de contrainte propre à la fiction s'avère un atout majeur à la représentation de l'adolescence. Bien loin d'envisager cette absence de contrainte comme le signe possible d'un manque de rigueur, je m'associe au contraire à Virginia Woolf et partage avec elle l'intuition que le travail sur la langue permis par l'espace de la fiction, son mouvement, l'imaginaire qu'elle soulève, sont autant de richesses qui lui permettent d'approcher une « vérité plus pure ». La fiction apparaît comme le lieu idéal pour penser les débordements propres à l'adolescence, ses à-côtés, sa marginalité, sa fragilité, un lieu où le lecteur cherche une forme de vérité, qui n'est pas celle de la réalité, mais celle de l'œuvre en elle-même. Voir Virginia Woolf, in « Comment lire un livre ? », *L'Art du roman*, trad. fr. de R. Celli, Paris, Points, 2009, p. 213.

Cadrage en souffrance : morcellement de l'espace et du temps.

Marqueurs de première importance que tout lecteur cherche à appréhender comme autant de balises en parcourant une œuvre, les indications de temps et d'espace constituent un cadrage essentiel à la représentation, *a fortiori* quand l'objet de la représentation est un âge, une période de la vie. Il va de soi que le temps, *a minima*, est une donnée essentielle pour rendre compte de l'adolescence. Or dans les deux œuvres, le cadrage spatio-temporel est dans un état de désordre le plus complet. Soumis à l'appréciation du personnage adolescent, sa représentation est entièrement guidée par la subjectivité. Les innombrables effets de distorsion et de démesure qui viennent frapper l'évocation du temps et de l'espace font que l'adolescence n'est circonscrite par aucune frontière rassurante ou familière, les personnages évoluent dans un espace-temps en mouvement perpétuel, effrayant pour eux comme pour le lecteur par son manque de rigueur.

L'espace

Le philtre d'une subjectivité adolescente à vif appliqué à la représentation des espaces dans lesquels elle évolue a pour effet premier de projeter sur ces espaces une valeur symbolique excédant de beaucoup la simple fonction spatiale. De ce glissement naît une première aberration : les lieux de l'adolescence, dans les deux œuvres, sont moins évoqués pour fournir au lecteur des repères ou circonscrire l'action que pour faire surgir la valeur symbolique et affective qu'ils revêtent aux yeux des deux héros. D'une neutralité de l'espace à une sensibilité excessive, les glissements ont tôt fait de conférer à un lieu une importance excessive ou une signification biaisée. L'ouverture d'*Agostino* évoque un paysage de mer et des promenades à bord d'une embarcation privée. De ces informations, le lecteur peut tirer une appréciation du niveau social des personnages – aisé – à défaut de pouvoir situer l'action car aucun nom de lieux n'est donné¹⁰. Très vite cependant, il devient clair que *la mer*, pour *Agostino*, est le strict équivalent de *la mère*¹¹. Les promenades en barque qui s'y déroulent sont des moments d'intimité avec elle, ce qui explique pourquoi l'évocation de la mer sature

¹⁰ On peut noter à ce titre que dans le roman de Carson McCullers le nom de la ville dans laquelle se déroule l'action est également omis, comme s'il y avait une volonté d'estomper les repères spatiaux pour donner la primauté à la perception qu'en ont les adolescents.

¹¹ Si elle n'est pas parfaite en italien, l'homophonie fonctionne tout de même puisque « *il mare* » (la mer) et « *la madre* » (la mère) sont deux mots très proches. Certes les termes convoquent deux imaginaires très différents, l'un masculin l'autre féminin, mais il n'en est pas moins clair dans le roman que le motif de la mère se surimpose à la perception de l'espace par l'adolescent.

le roman, comme un *leitmotiv* obsédant ; c'est qu'elle est métaphorique de l'évolution d'Agostino par rapport à sa mère, enjeu majeur de son parcours d'adolescent. Outre l'importance excessive qui lui est accordée, la représentation de cet espace souffre d'une progressive déformation à mesure que la sensibilité du jeune homme change. D'une mer « calme et transparente¹² » portant la complicité parfaite de la mère et du fils dans *l'incipit* on passe à une étendue beaucoup plus menaçante à mesure que leurs relations se dégradent. Ainsi, c'est comme une cartographie de l'adolescence et des lieux privilégiés de son développement qu'est envisagé l'espace dans les œuvres. Il est intéressant de noter que dans les deux œuvres, trois lieux d'importance se démarquent nettement et que cette cartographie triangulaire de l'adolescence fait alterner une échelle réduite – la chambre de la mère dans *Agostino* et la cuisine dans *Frankie Addams* – et une échelle très vaste – la mer dans *Agostino* et la ville tout entière dont on ne sait pas le nom dans *Frankie Addams*.

Or, ces espaces de l'adolescence sont poreux et la circulation de l'un à l'autre fait l'objet d'une représentation des plus étrange dans *Frankie Addams*. Sous l'effet intense des émotions lorsque Frankie est perdue dans ses pensées, certains lieux pourtant éloignés communiquent, se contaminent les uns les autres, leurs frontières se confondent et ils deviennent impossibles à distinguer nettement. De nombreuses scènes de la vie de Frankie ont lieu dans la cuisine, espace étroit qui symbolise le connu et la familiarité des conversations avec Bérénice, la nourrice, et John Henry, le cousin de Frankie. Mais l'obsession de Frankie pour le mariage de son frère donne lieu à de multiples reprises à une projection mentale dans l'espace fantasmé de Winter Hill, ville dans laquelle doit avoir lieu le mariage et qui par son nom même fait rêver Frankie en lui évoquant la neige qu'elle n'a jamais vu. Les paysages imaginaires¹³ de Winter Hill viennent alors envahir l'espace étroit de la cuisine dans laquelle se tient Frankie, et son corps qui serpente autour de la table de la cuisine laisse place à l'image du train qui serpente entre les collines, concurrençant fabuleusement l'espace familial de la cuisine, le faisant disparaître :

Frankie walked around the table and she could feel them going away. The train was travelling North. Mile after mile they went away, farther and farther away from the town [...] The train was winding up into the hills, the whistle wailing in a winter tone, and mile after mile they went away. [...] Now they had gone a long, long way from town and soon would be in Winter Hill.

Elle se mit à marcher autour de la table de la cuisine et elle sentait toujours qu'ils [son frère et sa femme] s'éloignaient d'elle. Le train roulait vers le Nord. Mile après mile, ils s'éloignaient. [...]

¹²Alberto Moravia, *op. cit.*, p. 35 ; « *calmo e diafano* », *Agostino*, in *Romanzi e racconti*, *op.cit.*, p. 3.

¹³ Jusqu'à la fin de l'œuvre et au mariage de son frère pour lequel Frankie se rend à Winter Hill, les paysages de cette petite ville ne peuvent être que de l'ordre du fantasme et de l'imaginaire, puisque Frankie ne s'y est jamais rendue auparavant.

Le train serpentait entre les collines, et la plainte de son sifflet avait la couleur de l'hiver, et mille après mille ils s'éloignaient. Ils devaient avoir fait un très très long chemin depuis qu'ils avaient quitté la ville, et bientôt ils allaient atteindre Winter Hill.¹⁴

Au fantôme associé à Winter Hill s'en mêle d'ailleurs un autre, rejoindre les mariés en Alaska où le frère de Frankie travaille. L'espace imaginaire de Winter Hill est alors recouvert par un espace supplémentaire et toujours enneigé, l'Alaska, la superposition des deux donnant lieu à des images étranges et à des confusions. La citation sur Winter Hill est extraite de la première partie de l'œuvre qui se déroule entièrement dans la cuisine et dont l'espace est constamment déformé par un espace concurrent dans lequel se projette mentalement Frankie. Il n'y a plus de frontière et la logique de découpage de l'œuvre en trois parties – chacune des parties correspondant à *un* lieu précis¹⁵ – est disloquée par l'esthétique du morcellement que la sensibilité adolescente fait subir à la représentation de l'espace. Au-delà d'un principe esthétique, le morcellement est une idée qui obsède et effraie Frankie : la vision d'un monde fragmenté, « fissuré et mal ajusté¹⁶ », surgit inopinément dans l'esprit de Frankie à de très nombreuses reprises. Reflet de ses angoisses existentielles, cette image d'un monde en guerre, à feu et à sang, « tournant à mille miles à la minute¹⁷ », se superpose sans prévenir à l'image de Frankie assise dans la cuisine. L'écart incommensurable des échelles – l'une familière, l'autre vertigineuse – est brutal, le décalage contribue à renforcer l'effet de dislocation de l'espace et l'impression qu'il obéit à une logique de la démesure, hors de tout contrôle possible. Le temps ne fait pas plus que l'espace l'objet d'une représentation conventionnelle, il est tout autant déformé par les logiques de l'adolescence.

Le temps

The afternoon was like the centre of the cake that Berenice had baked last Monday, a cake which failed. [...] Frankie had been glad the cake had failed, not out of spite, but because she loved these fallen cakes the best. She 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 edge risen light and high and the middle moist and altogether fallen – [...] the afternoon was dense and solid as the centre of that cake.

L'après-midi fut comme l'intérieur de ce gâteau que Bérénice avait cuit le dimanche précédent, et qu'elle avait raté. [...] Frankie avait été ravie que le gâteau soit raté, non par méchanceté, mais parce qu'elle trouvait les gâteaux ratés meilleurs que les autres. Elle raffolait de la pâte molle, un peu caoutchouteuse, qu'on trouvait au centre, et elle ne comprenait pas pourquoi les grandes

¹⁴ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 41 ; *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵ En effet, il y a trois parties dans *Frankie Addams* comme il y a trois lieux principaux de l'adolescence. La première partie se déroule dans la maison, notamment dans la cuisine, la deuxième se déroule dans la ville, la troisième se déroule à Winter Hill.

¹⁶ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 33 ; *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 30 : « *cracked and loose* ».

¹⁷ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 53 ; *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p.47 : « *turning a thousand miles a minute* ».

personnes disaient que ce genre de gâteaux étaient ratés. Il s'agissait, le dimanche précédent, d'un gâteau carré, parfaitement levé et doré sur les bords, mais affaissé et spongieux vers le centre – et [...] l'après-midi fut aussi épais et compact que le centre du gâteau.¹⁸

Ce recours surprenant à l'image du gâteau raté pour caractériser une après-midi illustre très justement, quoiqu'à échelle réduite, combien la subjectivité des adolescents – ici celle de Frankie – envahit la représentation de la temporalité dans les œuvres, et les bizarreries qui en résultent. « Aussi épais et compact que le centre du gâteau », l'après-midi auquel Frankie fait référence en ces termes est un moment démesurément long¹⁹ par rapport à d'autres dans l'œuvre. Avant de se pencher plus avant sur ces phénomènes de disproportion, il faut signaler que dans *Frankie Addams*, les événements sont organisés autour d'une trame temporelle en arrière-fond : celle du mariage de Jarvis et Janis. Ce mariage – présent dans le titre original, *The Member of the Wedding* – a une importance capitale aux yeux de Frankie et tout y mène. La temporalité de l'œuvre s'organise tout entière autour de ce point de convergence, le temps qui passe n'existe que dans la mesure où il mène au mariage, tous les journées ont un rapport plus ou moins direct avec le mariage. On se doute que l'importance excessive conférée à cet événement précis ne peut que produire des effets de disproportion. En effet, si les trois jours qui composent les trois parties du roman ont un rapport qui peut apparaître clair et précis avec le mariage en terme de temporalité – la première partie est l'avant-veille du mariage, le jour où Jarvis vient présenter sa fiancée ; la deuxième partie est la veille du mariage, la troisième partie est le jour du mariage – la netteté de chaque partie est en fait brouillée par la profusion des événements connexes qui y sont associés. L'esprit tourmenté de Frankie ne cesse d'empiler les uns sur les autres, sans transition, des événements qui ne sont pas situés sur le même plan temporel. À grand coup de prolepses, d'analepses et de digressions – la rudesse de la formule est voulue, elle illustre bien la violence des à-coups temporels –, elle déstructure la temporalité et fait voler en éclats l'impression d'organisation nette donnée par le découpage en parties. Tout repérage précis dans le temps devient alors très délicat. Ainsi la première partie correspond au « dernier vendredi du mois d'août²⁰ », jour où Jarvis vient présenter sa fiancée à la famille, mais se mêle en réalité à l'évocation de cette journée ponctuelle celle de tout l'été qui s'achève. Le ralentissement extrême dans la deuxième partie, très longue par rapport aux deux autres et divisée en trois sous-parties, contraste de manière tranchée avec l'évocation fulgurante du mariage :

¹⁸ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 90 ; *Frankie Addams, op. cit.*, p. 105.

¹⁹ La deuxième partie du livre est divisée en trois sous-parties. Toute la deuxième sous-partie, qui est aussi le découpage le plus long du roman, est consacrée à cette après-midi.

²⁰ Carson McCullers, *op. cit.*, p.8 ; *The Member of the Wedding, op.cit.*, p.7 : « *the last Friday of August* ».

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. 'The show is over and the monkey's dead', John Henry quoted [...] Now we go home and go to bed'.

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, elle 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 heures. Fini le spectacle et mort le petit singe, récita John Henry [...] Maintenant on rentre et on se couche.²¹

Alors que tout y mène et que c'est l'événement central qui bâtit le roman, l'évocation du mariage tient en dix lignes. Il y a là une ultime aberration dans la représentation de la temporalité et une dissonance par rapport au reste de l'œuvre qui soulignent le poids de la subjectivité. Ce mariage, Frankie l'a vécu et revécu en pensées avant qu'il n'arrive, mais il ne signifie rien en tant qu'événement ponctuel. C'est l'attente démesurément longue qui mène au mariage, ce temps déstructuré de la première et deuxième partie qui importe véritablement en ce qu'il représente – ou du moins tente de s'approcher au plus près de ce que serait une temporalité *de l'adolescence*.

Si la représentation du temps ne fait pas l'objet de semblables étrangetés dans *Agostino*, on peut néanmoins noter que la temporalité repose sur une structuration faite de décalages et de disproportions, et donc sur une logique similaire à celle de *Frankie Addams*. Alors que seulement quelques jours de la vie d'Agostino sont évoqués dans le roman, l'évolution que connaît l'adolescent est considérable – il découvre le sexe, la lutte des classes, le véritable visage de sa mère – même disproportionnée pour tenir en seulement quelques jours. Il y a donc dans les deux œuvres une volonté de représenter par l'absurde et l'étrange le temps et l'espace afin de donner à voir le plus fidèlement possible une période qu'il est difficile de circonscrire.

Or, à l'intérieur de ces dispositifs spatio-temporels menacés de toute part par le morcellement, toutes formes de démesures autres que celle du temps et de l'espace se rencontrent, à commencer par la représentation effrayante des adolescents eux-mêmes et de ceux qui les entourent.

²¹ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 168 ; *Frankie Addams*, *op. cit.*, p. 196.

Les corps : des monstres ?

Sans doute un des motifs qui se prête le mieux à l'appréciation de la démesure, le corps est central à l'adolescence. Qu'il s'agisse de celui de l'adolescent lui-même ou du corps de l'autre, il a une importance capitale, qui se traduit dans nos œuvres par une représentation des corps sous l'angle de la dislocation. Le corps de l'adolescent, soumis aux métamorphoses en cascade, est en quelque sorte la surface sur laquelle se lit l'instabilité de l'adolescence. Le corps témoigne de cette instabilité. Embarrassé et gênant, il fait voir des irrégularités et un manque de proportions harmonieuses caractéristiques de cet âge, souvent aggravés par le regard impitoyable de l'adolescent sur lui-même. L'absence d'homogénéité du corps est flagrante dans *Frankie Addams*. Par une variation sur le motif du monstre, Carson McCullers montre avec quelle cruauté l'adolescent lui-même (mais aussi les autres) se regarde et ainsi elle exhibe une violence dans la représentation du corps irrégulier.

Par ailleurs, le corps de l'Autre est aussi source de démesure car il obsède l'adolescent. Agostino ne peut se détacher de la contemplation du corps de sa mère. Des toutes premières lignes à la fin du roman, son corps est un point de fixation de l'œuvre et l'évocation de ce corps vu à travers le regard fasciné d'Agostino, ses mutations, structurent de bout en bout l'intrigue jusqu'à l'envahir complètement à certains égards.

Frankie le monstre

Il est délicat de tirer de la lecture de *Frankie Addams* une image mentale cohérente de l'apparence physique de l'adolescente. Quel que soit le regardeur, elle-même ou les autres, une logique de la fragmentation et une tendance à l'exagération conditionnent la représentation du corps de Frankie. À bien des égards, les images que l'on reçoit de l'adolescente font songer aux toiles les plus célèbres de Picasso. Comme celui des *Demoiselles d'Avignon*, le corps de Frankie est incertain, désordonné, impossible à saisir de manière homogène :

There was a watery kitchen mirror hanging above the sink. Frankie looked [...] This summer she was grown so tall that she was almost a big freak, and her shoulders were narrow, her legs too long. [...] The reflection in the class was warped and crooked...

Il y avait un petit miroir couvert de buée au-dessus de l'évier. Frankie alla s'y regarder, [...]. Elle avait tellement grandi cet été-là qu'elle avait presque l'air d'un phénomène de foire, avec ses *jambes trop longues*, ses *épaules trop étroites*. [...] Son image était *floue et déformée* dans le miroir...²²

²² Carson McCullers, *op. cit.*, p. 8 ; *Frankie Addams*, *op. cit.*, p. 9. Je souligne.

Aucune vision d'ensemble ne se dégage du corps de Frankie encadré par le miroir. Des fragments s'imposent au regard, juxtaposés les uns aux autres sans cohérence d'ensemble, proéminents : d'un côté les jambes, de l'autre les épaules, les unes trop voyantes les autres trop peu. Le criant manque d'homogénéité empêche que ne se réfléchisse une image nette de Frankie dans le miroir, la buée aidant. La représentation butte, elle s'en tient au flou.

La comparaison avec « un phénomène de foire », violente, pourrait conduire à penser que le regard de l'adolescente est excessif. C'est en partie le cas car la comparaison avec le « phénomène de foire » n'est pas l'affaire d'une seule fois, c'est même un *leitmotiv* des descriptions du corps. Frankie est obsédée par sa taille et utilise volontiers tout le registre de la monstruosité pour exprimer ce qu'elle croit être une démesure délirante. La rationalité des mathématiques ne peut rien pour un cas désespéré comme le sien :

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 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 eighteenth 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 Freak.

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-dix 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 foire*.²³

Dans son essai *Strange Bodies*²⁴, Sarah Gleeson-White a bien montré comment le motif du « *freak* », que le français traduit par « monstre de foire » permet de penser l'instabilité du corps à l'adolescence d'une part, et la nouveauté subversive de l'œuvre de Carson McCullers d'autre part²⁵. Le grotesque bakhtinien, reposant sur l'exagération, les phénomènes d'inversion, de juxtaposition des opposés et un sens du spectaculaire, se retrouve

²³ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 25 ; *Frankie Addams, op. cit.*, p. 29. Je souligne.

²⁴ Gleeson-White Sarah, *Strange Bodies, Gender and Identity in the novels of Carson McCullers*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2003. Voir notamment le premier chapitre « *Freakish Adolescents, The heart is a lonely Hunter and The Member of the wedding* », pp. 11-46.

²⁵ Sarah Gleeson-White souligne dans son introduction que la présence du grotesque dans les œuvres de Carson McCullers a souvent été mise en évidence, mais jugée négativement. Elle se propose au contraire de réévaluer le grotesque et de voir dans son utilisation par l'auteur une démarche subversive intéressante. Parce qu'elle connote l'inachevé (« *unfinished* »), et même la juxtaposition des inachevés, l'identité grotesque permet de mettre en échec tous les discours qui forcent l'appartenance à une norme et ainsi de penser des identités à la limite, à la marge (« *intersectional identities* »). Voir l'introduction, « *Carson McCullers and the grotesque* », *ibid.*, pp. 1-10.

chez Carson McCullers dans l'obsession pour le « *freak* », celui que l'on expose à la vue de tous car son corps présente des anomalies. Le « *freak* » est celui qui a un corps irrégulier, incohérent, de même que l'adolescent. Comme le « *freak* », l'adolescent se voit exclu – on y reviendra – du fait de sa bizarrerie. Par ailleurs, le corps instable, le corps brouillon de l'adolescent en fait une figure de résistance : résistance à la norme, lutte contre l'uniformisation. À cet égard on peut d'ailleurs noter que ce que ne peut pas être Frankie à cause de son corps monstrueux, c'est une « *lady* », autrement dit une femme apprêtée telle qu'on les appréciait dans le Sud des États-Unis à cette époque et telle qu'elles apparaissent souvent, en contrepoint de ses héroïnes adolescentes, dans les romans de Carson McCullers. La traduction remplace ce terme qui connote une distinction par celui, tout à fait commun, de « femme », laissant ainsi à penser que Frankie désire simplement se fondre dans la masse. On peut supposer au contraire qu'il y a dans cet emploi d'un terme connoté un emprunt de Frankie au langage de ceux qui lui reproche son attitude négligée – les adultes et, précisément, les petites filles du club auquel elle n'appartient pas, qui passent leur journée à se maquiller et à se vêtir comme des « *ladies* ». La démesure n'est plus alors une simple modalité de la représentation de l'adolescence, elle devient un principe esthétique beaucoup plus large ; la démesure comme déconstruction des mesures communément admises. Si elle peut paraître excessive, la comparaison avec le « monstre de foire » permet ainsi d'imager avec justesse les démesures auxquelles est soumis le corps de l'adolescent. Par ailleurs, on peut noter que la représentation de Frankie comme « *freak* » au corps étrange n'est pas uniquement un effet du regard déformant qu'elle jette sur elle-même.

Si les deux extraits précédents suggèrent une image de Frankie à travers son propre regard, cet autre extrait au ton bien plus léger offre une représentation de Frankie à travers les yeux d'une autre. Or les mêmes effets de disproportions surgissent, le regard de Bérénice ne parvient pas plus que celui de Frankie elle-même à saisir le corps comme un tout.

'Look there at your head, to begin with.' F. Jasmine looked at her head in the mirror. *'You had all your hair shaved off like a convict, and now you tie a silver ribbon around this head without any hair. It looks peculiar.'* [...] *'And look at them elbows',* Berenice continued. *'Here you got on this grown woman's evening dress. Orange satin. And that brown crust on your elbows. The two things just don't mix.'*

"Pour commencer, regarde ta tête." F. Jasmine regarda sa tête dans le miroir. "Tes cheveux, ils sont rasés comme ceux d'un bagnard, et toi, tu t'attaches un ruban en argent autour de la tête, et cette tête elle a pas de cheveux. C'est tout à fait bizarre." [...] "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."²⁶

²⁶ Carson McCullers, *op. cit.*, pp. 106-107 ; *Frankie Addams, op. cit.*, p. 124.

La robe orange fluo et le ruban doré que l'adolescente a enfilé en vue du mariage, censés harmoniser dans la douceur l'ensemble de son corps et dissimuler son apparence de garçon manqué, ont pour effet inverse de faire ressortir séparément les parties disgracieuses du corps de Frankie qui s'accordent mal, et forment ensemble une bizarrerie dans laquelle on retrouve, même si elle n'est pas nommée, la figure du « *freak*²⁷ ». D'ailleurs la phrase, elle-même morcelée par des phrases courtes et un rythme désagréable, suggère la monstruosité décrite par Bérénice. Le pouvoir de normalisation du vêtement – Frankie pense qu'il suffit d'enfiler une robe pour ressembler à une fille – est ici concurrencé par les disproportions et les « désobéissances » du corps. Même à travers un regard objectif et bienveillant – Bérénice est la nourrice de Frankie, elle cherche à l'aider par des conseils avisés – la représentation du corps de l'adolescente n'échappe pas à la démesure.

Les corps adultes dans *Agostino*

La représentation du corps d'Agostino n'est pas soumise à la même démesure et au même manque de proportions que celle du corps de Frankie. Il est assez rarement décrit physiquement et quand il l'est, c'est uniformément, comme un être faible que tous les gamins un peu brutaux qu'il fréquente malmènent. On peut néanmoins noter que Gilles de Van voit dans cette uniformité une forme de démesure dans la représentation de l'adolescent²⁸. En effet, la naïveté et la fragilité d'Agostino lui paraissent exagérées au point de constituer une déformation par rapport à la situation « normale²⁹ » des adolescents. Le but de cette fragilité excessive est de faire apparaître plus rude, par contraste, la chute qui attend Agostino. La démesure apparaît donc comme un ressort de la poétique moravienne pour donner une vision plus juste des difficultés de l'adolescence.

Plus nets que dans le cas du corps d'Agostino, les phénomènes de démesure sont marquants dans la représentation du corps de la mère. Le monde adulte en général exerce une fascination mêlée de terreur sur l'adolescent, qui se sent éloigné et rejeté. Comme si ces

²⁷ Cette analogie latente est d'autant plus justifiée que parmi les véritables phénomènes, ceux que Frankie et John-Henry vont observer dans leurs cages à la foire pendant l'été, on trouve « La Tête d'épingle », une sorte de pygmée. Or, la description physique qui en est faite ne peut manquer de rappeler celle de Frankie et de son ruban : « Elle avait une tête toute ratatinée pas plus grosse qu'une orange, entièrement rasée, à l'exception d'une mèche nouée d'un ruban rose au milieu du crâne. », *ibid.*, p. 29 ; *The Member of the Wedding, op. cit.*, pp. 26-27 : « [...] a shrunken head no larger than an orange, which was shaved except for one lock tied with a pink bow at the top. »

²⁸ Gilles de Van propose une analyse détaillée de l'œuvre, en introduction à l'édition étudiée. Les remarques sur les adolescents de Moravia à la « fragilité physique et psychique plus importante que celle qui est normale à leur âge » figurent à la page 13.

²⁹ *Agostino, op. cit.*, p. 13.

sentiments de terreur rejaillissaient sur la représentation des corps, certains adultes ont une apparence effrayante dans *Agostino*. Saro, le maître nageur qui chapote paternellement la bande de gamins des bains Vespucci à laquelle Agostino se désespère d'adhérer, est un pédophile. Il ressemble ni plus ni moins à un monstre avec ses narines toutes rouges et ses mains qui n'ont « pas cinq mais six doigts, gros, courts, tentaculaires qui leur donnent un aspect énorme et multiple³⁰ ». Les femmes du bordel dans lequel Agostino tente de pénétrer ont des corps impressionnants dont l'étrangeté frappe l'adolescent. L'une est excessivement déformée, « le ventre en avant, les bras pendants, le visage bouffi, renfrogné et méfiant sous une épaisse masse de cheveux³¹ », l'autre est comparée à un animal marin « elle semblait baigner comme dans de l'eau de mer » dans sa chemise « où ses membres longs et pâles flottaient presque, en courbes indolentes, autour de la tâche sombre du bas-ventre³² ». C'est l'inconnu, comme on le comprend vite, qui engendre une représentation des corps déformée par l'ignorance et la peur d'Agostino, notamment à l'égard de la sexualité.

Plus inquiétante encore est la représentation du corps de la mère. À lui seul au travers de ses mutations, il illustre les irrégularités de l'adolescence. Au début de l'œuvre, la mère est clairement associée à une déesse au corps idéal « tant aimé³³ ». Ses jambes sont longues mais délicates, elle est grande avec un port de reine, et lorsqu'elle se dénude discrètement sur la barque, cette nudité fait à Agostino l'effet d'un « mystère entre tous vénérable³⁴ ». L'arrivée d'un jeune homme qui deviendra l'amant de la mère marque pour Agostino la fin de l'enfance, et l'entrée dans l'adolescence. De déesse, il voit sa mère devenir femme désirable, agitée par des pulsions et des mouvements qu'il ne comprend pas. La sensualité s'empare d'elle avec une vigueur et une énergie dévorantes, qui révoltent Agostino. L'image du corps chéri et harmonieux se craquèle. Comme dans *Frankie Addams*, une esthétique du fragment surgit pour représenter le corps, qui se morcelle. Le ventre de la mère, motif qui évoque symboliquement l'enfance et la matrice protectrice, ce ventre dénudé qu'Agostino ne remarquait presque pas quelques jours auparavant, se détache subitement dans ce passage du reste du corps sous l'effet de l'excitation et incarne à lui seul non plus l'enfance, mais le dégoût :

³⁰ *Ibid.*, p. 64 ; *ibid.*, p. 21 : « non cinque ma sei dita che davano alle mani un aspetto enorme e numeroso e più che dita parevano tozzi tentacoli ».

³¹ *Ibid.*, p. 152 ; *ibid.*, p. 74 : « il ventre, le braccia penzolanti, il viso gonfio, immusonito e sospettoso sotto la sporgenza dei capelli ».

³² *Ibid.*, p. 155 ; *ibid.*, p. 76 : « in quel velo, le membra della donna, viste come in un'acqua marina, si disegnavano pallide e lunghe, quasi fluttuanti in curve indolenti intorno la macchia scura del grembo ».

³³ *Ibid.*, p. 37 ; *ibid.*, p. 4 : « quel corpo amato », *Agostino*, in *Romanzi e racconti* ».

³⁴ *Ibid.*, p. 38 ; *ibid.*, p. 5 : « mistero cui doveva la massima venerazione »

Ad un certo punto [...] 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 contro 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 sensi di torbida ripugnanza, per un'ostinazione dolorosa non volle asciugarsi.

À un moment donné, [...] 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 devint presque fumante, mais, bien qu'éprouvant une vive sensation de dégoût, Agostino s'entêta douloureusement à ne pas s'essuyer.³⁵

En présence du jeune homme qui éveille la sensualité et l'excitation de la mère, le ventre, isolé du reste du corps par la chaleur qui l'anime et l'immensité de l'échelle qui l'évoque – « aussi vaste que le ciel » – fracture l'image sereine et aimée de la mère. Par la suite, elle ne cesse de devenir plus effrayante aux yeux de son fils, qui la craint parce qu'il la désire et jalouse le jeune homme. C'est la nudité, objet de l'ignorance curieuse comme dans le cas des femmes du bordel, qui devient une obsession et engendre, comme dans le cas de Frankie, la monstruosité. Dans une scène magistrale où il est sur le seuil de la chambre de sa mère, tel un voyeur, Agostino observe le corps presque nu de sa mère se déformer sous ses yeux :

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. Le ascelle spalancavano all'aria come due fauci di serpenti : e come lingue nere e sottili ne sporgevano il lunghi peli molli che parevano avidi di stendersi senza più la costrizione pesante e sudata del braccio. 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'altro il soffitto. Ma nello specchio, in un'ombra misteriosa di pittura annerita, il viso pallido e lontano pareva guardarlo con occhi lusinghieri e la bocca sorridergli tentante.

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. Les aisselles s'ouvraient comme deux gueules de serpent et, telles de fines langues noires, de longs poils mous en sortaient avides, semblait-il, de s'étendre, de se libérer de la pression lourde et suante exercée par le bras. 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

³⁵ *Ibid.*, p. 10 ; *ibid.*, p. 46.

démesurément en absorbant dans la rotondité fendue de ses flancs 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.³⁶

La démesure touche ici à la fantasmagorie. En une vision hallucinatoire, le corps de la mère, ce corps désormais étranger aux yeux de l'adolescent, devient celui de Méduse, la gorgone. Magiquement, en fermentant – quel choix étrange et déstabilisant que cette « fermentation de [la] nudité » (« *lievitazione della nudità* ») ! – il change de taille et de forme, s'allonge vers le plafond, s'élargit de chaque côté, chaque partie de ce corps est autonome, animée d'une vie à part entière. La phrase n'en finit plus d'ajouter des segments, des relatives et des participes présents pour tenter de saisir, en un seul morceau, ce qui s'éparpille de tous côtés, pour tenter de rassembler ce par quoi le regard affolé de l'adolescent, submergé d'un trop-plein à observer, est fasciné. Ce passage d'*Agostino* symbolise une sorte d'apothéose de la démesure que le regard adolescent impose à la représentation. L'espace lui-même, dont on a vu combien il pouvait être instable dans les œuvres, est ici perturbé par les émanations de ce corps mouvant. Les murs de la chambre semblent mous, capables de s'élargir et de rétrécir, l'espace est aussi vigoureux que le corps de la mère, il vibre au rythme des mêmes palpitations.

Que ce soit Frankie en phénomène de foire, la prostituée en créature marine ou la mère d'*Agostino* en gorgone dont la nudité fermente et embue le regard de son fils, la représentation des corps frôle sans cesse la monstruosité dans les œuvres. Elle a dans tous les cas à voir avec l'exagération et la disproportion. C'est là une façon de pointer du doigt l'importance du corps à l'adolescence, et plus précisément du corps changeant, en constant mouvement, en perpétuelle métamorphose. Mais qu'il s'agisse de soi ou des autres, l'adolescent est pétrifié devant tant d'instabilité et se sent globalement rejeté. Le désespoir qui découle du sentiment de rejet et de non-appartenance est un motif qui fait également l'objet d'une représentation singulière.

D'une démesure l'autre : où se placer ?

La question de la place des adolescents et de leur positionnement par rapport à tel ou tel groupe, à tel ou tel espace, est essentielle dans les deux œuvres. Il suffit de convoquer le titre original du roman de Carson McCullers *The Member of the Wedding* et de lire les

³⁶ *Ibid.*, pp. 33-34 ; *ibid.*, pp. 86-87. Je souligne.

premières lignes dans lesquelles Frankie est présentée pour la première fois, pour comprendre à quel point le motif de l'appartenance est prévalent :

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 doorways, and she was afraid.

C'est arrivé au cours 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 peur.³⁷

Hormis son âge qui permet de l'identifier comme une adolescente, Frankie n'est définie que par la négativité. Elle n'est membre d'aucun groupe – le fait d'être membre du mariage de son frère sera-t-il suffisant à la définir, à lui donner une identité véritable, c'est la question que pose ce roman – et traîne « autour des portes ». Cette indication surprenante qui place Frankie dans une situation liminaire, la porte étant toujours un seuil entre deux espaces différents, évoque assez bien la situation de l'adolescent en général : ni enfant, ni adulte, en équilibre entre les deux groupes car il n'appartient ni à l'un, ni à l'autre. Dans nos deux œuvres, il est très fréquent de voir les adolescents représentés sur des seuils. Agostino se tient souvent sur le seuil de la chambre de sa mère, comme dans cette scène magistrale où il l'espionne, mais aussi sur le seuil du bordel puisque l'entrée lui en est refusée. Symboliquement, c'est l'entrée du monde adulte qui lui est interdite. De ces situations instables découle une souffrance immense qui tient à un sentiment d'exclusion et de non-appartenance quand, à l'opposé, l'intégration à un groupe fait le bonheur des adolescents. Ainsi, au sein d'un constant déchirement, l'immensité de leur solitude et de leur désespoir s'oppose à l'acharnement effréné qu'ils mettent à s'intégrer à un groupe. Ces postures contraires font toutes deux l'objet d'une représentation de tous les excès.

**« J'ai l'impression que tout a disparu, et qu'on m'a laissée seule au monde³⁸ » :
démésures de l'exclusion.**

La souffrance engendrée par l'impossible inscription des personnages adolescents dans un espace et un groupe stables tient une place considérable dans nos deux romans, sans aucun doute la plus grande place. Elle est représentée sous des formes infiniment nombreuses, allant d'une frustration passagère au traumatisme profond. On peut ainsi évoquer le désappointement d'Agostino qui constate avec amertume qu'il est exclu du dialogue

³⁷ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 7 ; *Frankie Addams, op. cit.*, p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 45.

énigmatique entre sa mère et son nouvel amant. Réduit tour à tour à une paire d'oreilles puis à chiffon sale, il est forcé d'admettre qu'il ne forme plus avec sa mère un duo idéal :

[...] *il giovane, lasciati ad un tratto i remi, si chinò in avanti, con un viso intensamente malizioso, e le disse sottovoce una breve frase che Agostino non riuscì a capire. Questa frase ebbe il potere di far sobbalzare la madre di esagerato scandalo e di finto orrore. "Abbia almeno riguardo a questo innocente," ella rispose indicando Agostino seduto al suo fianco. Agostino, al sentirsi chiamare innocente, fremette tutto di ripugnanza; come a vedersi gettare addosso un cencio sporco e non potere liberarsene.*

[...] le jeune homme, abandonnant tout à coup les rames, se pencha en avant d'un air extrêmement malicieux et lui dit tout bas une toute petite phrase qu'Agostino ne put parvenir à comprendre. Ces quelques mots eurent le pouvoir de la faire sursauter d'une horreur prétendue et de lui faire prendre des grands airs scandalisés. "Vous pourriez au moins faire attention à ces jeunes oreilles", dit-elle en montrant son fils assis à ses côtés. En entendant ces mots, Agostino frémit tout entier de dégoût comme si on avait jeté sur lui un chiffon sale dont il n'allait pas pouvoir se débarrasser.³⁹

Cette souffrance passagère peut être rapprochée des exubérances de Frankie qui se renverse le seau à charbon sur la tête et menace de faire sauter la ville pour tromper sa solitude, ou de ses vitupérations contre les autres filles de la ville qui l'ont refusée dans leur *club* – cette non-appartenance au *club* constitue une des grandes obsessions de Frankie :

There was in the neighborhood a clubhouse, and Frankie was not a member. The members of the club were girls who were thirteen and fourteen and even fifteen years old. [...] Frankie was not a member. They had said she was too young and mean. On Saturday night she could hear the terrible music [...] 'May be they will change their mind and invite you,' John Henry said. 'The son-of-a-bitches.'

Il y avait un club dans le quartier, et Frankie n'était pas membre de ce club. Les filles qui en étaient membres avaient treize, quatorze, et même quinze ans [...] et elles avaient refusé que Frankie soit membre de ce club. Parce qu'elle était trop jeune et trop peu intéressante. Le samedi soir celle-ci pouvait entendre leur affreuse musique. [...] "Peut-être qu'elles vont changer d'avis, avait dit John-Henry, et qu'elles t'inviteront." "Les salopes..."⁴⁰

La légèreté de ce passage s'oppose à d'autres dans lesquels l'amertume se change en un désespoir démesuré, qui remet en question toute l'existence des adolescents, et a pour effet de réduire leur univers à néant. Ainsi en est-il d'Agostino, moqué et rejeté par la bande de gamins pour la énième fois, qui a l'impression de naviguer en cette fin de journée interminable, sur une nef des fous.

Agostino ora provava un senso di oppressione e di chiuso dolore che il mare fresco e ventilato [...] rendeva più amaro e insoffribile. Gli pareva sommamente ingiusto che in quel mare, sotto quel cielo, corresse una barca come la loro, così colma di cattiveria, di crudeltà e di perfida corruzione. Quella barca traboccante di ragazzi in tutto simili a scimmie gesticolanti e oscene, con quel Sarò beato e gonfio al timone, gli pareva, tra il mare e il cielo, una vista triste e incredibile. A momenti si augurava che affondasse; e pensava che sarebbe morto volentieri tanto si sentiva anche lui infetto di quella impurità e come bacato.

³⁹ Alberto Moravia, *op. cit.*, p. 8 ; *Agostino, op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ Carson McCullers, *op. cit.*, pp. 17-18 ; *Frankie Addams, op. cit.*, p. 19.

Agostino se sentait maintenant écrasé sous le poids d'une lourde amertume, étouffé par *un chagrin sans issue* que la mer si fraîche sous le vent [...] ne rendait que plus intolérable. Il lui semblait *suprêmement injuste* que sur une mer et sous un ciel pareils naviguât une barque comme la leur, pleine de méchanceté, de cruauté, de perfidie, de corruption. Cette barque débordante entre ciel et mer de gamins en tous points semblables à des *singes gesticulants et obscènes* avec, à la barre, ce Saro béat et bouffi, lui faisait l'effet *d'un spectacle triste à n'en pouvoir croire ses yeux*. Par moments il souhaitait presque la voir sombrer ; il se disait qu'*il serait mort avec plaisir* tant il se sentait contaminé par cette impureté – devenu comme un fruit véreux.⁴¹

L'immensité de cette douleur ici reflétée par l'immensité de la mer rejoint la démesure du chagrin de Frankie suite au refus de la Croix-Rouge de prendre son sang pour participer à l'effort de guerre, chagrin qui prend ici des proportions *quasi* cosmiques au rythme de la cadence binaire puis ternaire de cette phrase, et de l'anaphore.

But this plan for donating her blood to the war did not come true. The Red Cross would not take her blood. She was too young. Frankie felt mad with the Red Cross, and left out of everything. The war and the world were too fast and big and strange.

Mais ce projet de donner son sang n'avait pas pu se réaliser. La Croix-Rouge avait refusé. Frankie était trop jeune. Elle en avait voulu à mort à la Croix-Rouge, et s'était sentie complètement abandonnée. *La guerre, le monde, tout était trop rapide, trop immense et trop étrange.*⁴²

Être accepté à tout prix

Si disproportionné que puisse apparaître le chagrin des adolescents, il ne l'est peut-être pas autant que les efforts démesurés déployés par Frankie et Agostino pour forcer leur insertion à un groupe. Dans le cas de Frankie, dont toute la construction identitaire et personnelle doit être pensée à travers le prisme du mariage, il s'agit de s'intégrer au couple de mariés, de quitter la ville après le mariage pour partir faire le tour du monde avec eux. Cette idée d'union avec le couple des mariés est une véritable obsession pour Frankie dès la fin de la première partie, moment de l'œuvre où elle connaît une épiphanie. Sa place auprès de son frère et de sa belle-sœur lui apparaît comme une révélation.

*There are the we of me. Yesterday, and all the twelve years of ther life, she had only been Frankie. All other people had a we to claim, all other except her. [...] All members of club have a we to belong to and talk about. The soldiers in the army can say we, and even the criminals on chain-gangs. But the old Frankie had had no we to claim, unless it would be the terrible summer we of her and John Henry and Berenice – and that was the last we in the world she wanted. Now all this was suddenly over with and changed. There was her brother and the bride, and it was as though when first she saw something she had known inside of her: They are the we of me.*⁴³

Ils sont tous deux mon nous à moi. La veille encore, et pendant les douze années de sa vie, elle n'avait été que Frankie. Rien de plus. Tout le monde pouvait se rattacher à un nous, tout le

⁴¹ Alberto Moravia, *op. cit.*, p. 51 ; *Agostino, op. cit.*, p. 114. Je souligne.

⁴² Carson McCullers, *op. cit.*, p. 31 ; *Frankie Addams, op. cit.*, p. 35. Je souligne.

⁴³ *The Member of the Wedding, op. cit.*, pp. 52-53. Je précise que dans le texte anglais, la phrase « *They are the we of me* » est en italiques, ainsi que le pronom « *we* » à chaque fois qu'il apparaît.

monde sauf elle. [...] Tous ceux qui étaient inscrits à un club appartenait à un nous et pouvaient en parler. Les soldats d'un régiment pouvaient dire nous, et même les bagnards enchaînés les uns aux autres. Mais l'ancienne Frankie n'avait aucun nous auquel se rattacher – sinon celui qu'elle avait formé avec Bérénice et John Henry, tout au long de ce terrible été là, et c'était le dernier des nous qu'elle désirait au monde. Mais *brusquement tout était fini*. Tout avait changé. Il y avait son frère, et à la seconde même où elle les avait vus, quelque chose s'était éveillé en elle, *une soudaine révélation* : ils sont tous deux mon nous à moi.⁴⁴

À la manière d'une révélation *quasi* religieuse, on retrouve l'obsession délirante de Frankie pour la notion d'appartenance – ici exprimée sous toutes les formes possibles, du club aux bagnards – étroitement liée à la construction identitaire de l'adolescente. Représentée comme exagérément soudaine, presque magique, cette révélation clôt la première partie et vient tout résoudre pour un temps. Dès la page suivante, qui marque le début de la deuxième partie, l'héroïne parcourt la ville, qu'elle fuyait jusque-là, en véritable reine :

The day before the wedding was not like any day that F. Jasmine had ever known. It was the Saturday she went into the town, and suddenly, after the closed blank summer, the town opened before her and in a new way she belonged. Because of the wedding, F. Jasmine felt connected with all she saw, and it was as a sudden member that on this Saturday she went around the town. She walked the streets entitled as a queen and mingled everywhere. It was the day when, from the beginning, the world seemed no longer separate from herself and when all at once she felt included.

La journée qui précéda le mariage fut différente de toutes les journées que *F. Jasmine* avait vécu jusque-là. Ce fut la journée du samedi où elle se rendit en ville, et soudain, après le vide de cet été refermé sur lui-même, la ville s'ouvrit devant elle, et elle sentit que, désormais, elle en faisait partie. Grâce au mariage, elle était *en contact* avec tout ce qu'elle voyait, et c'est comme un membre subitement inscrit à un club qu'elle parcourut la ville ce samedi-là. Elle marcha à travers les rues avec des privilèges dignes d'une reine et elle se rendit partout. Dès le début de cette journée, elle découvrit que le monde n'était pas séparé d'elle et que d'un seul coup elle se trouvait à l'intérieur.⁴⁵

Toute la première sous-partie de la deuxième partie est consacrée à la description très insistante de ce fameux « contact » (« *connected* ») nouveau éprouvé par Frankie à l'égard de chaque chose et de chaque être, un « contact » qui la met en connexion avec le monde entier, ni plus ni moins. Elle pense avoir trouvé une nouvelle manière de se définir parfaitement en accord avec ses aspirations. Son exubérance va jusqu'à changer de prénom pour en emprunter un qui se rapproche de celui de son frère et de sa belle-sœur, Jarvis et Janice.

De son côté, Agostino n'en est pas moins rongé par l'obsession de l'appartenance, mais c'est sur sa naïveté excessive que l'accent est mis pour représenter le personnage. Tout autant que Frankie, il a des idées fixes, entêtantes, qui prennent des proportions démesurées et en deviennent ridicules. Si Frankie est hantée par l'idée de changer de prénom et d'établir un « contact », Agostino, lui, souhaite à tout prix pénétrer dans le bordel de la ville, et y

⁴⁴ *Frankie Addams, op. cit.*, p. 61. Je souligne.

⁴⁵ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 59 ; *Frankie Addams, op. cit.*, p. 67. Je souligne.

connaître une femme. Il voit là la seule solution pour se défaire de l'image entêtante de sa mère. Or il ignore évidemment tout de ce qui se fait dans de tels lieux. Les efforts qu'il déploie pour parvenir à ses fins – il casse sa tirelire, vole de l'argent à sa mère, s'enfuit de chez lui en pleine nuit – contrastent avec son caractère ingénu, souligné à volonté. C'est d'abord par la représentation du lieu en lui-même que se manifeste les excès de sa naïveté. Ainsi, Agostino envisage le lieu comme un endroit « fantastique⁴⁶ », envahi d'une atmosphère irréelle. Son imagination touche ici à ses limites, le processus même de représentation est mis en échec du fait de l'ignorance. Mais Moravia insiste longuement sur cette ignorance. Elle ne touche pas uniquement les pensées d'Agostino, elle est véritablement constitutive de l'identité de l'adolescent. Dans le passage suivant, assez pittoresque, Agostino est assimilé à un sauvage, un primitif du fait de sa naïveté :

Nulla aveva mai fatto, nulla aveva mai visto che, sia pure in maniera lontana e imperfetta, avesse qualcosa in comune con quanto stava per intraprendere. Come un povera selvaggio cui si parli dei palazzi d'Europa e lui non sappia vederli che in forma di capanne più grandi della sua, così egli non sapeva, per raffigurarsi quelle donne e le loro carezze, che pensare a sua madre, poca cosa e diversa; e tutto il resto era vagheggiamento, congettura, velleità.

Il n'avait jamais rien fait, jamais rien vu qui eût le plus lointain, le plus imparfait rapport avec ce qu'il allait entreprendre. Tel *un pauvre sauvage* qui entend parler des palais d'Europe et ne peut se les *représenter* que sous la forme de sa cabane, à peine en un peu plus grand, Agostino, pour évoquer ces femmes et leurs caresses ne disposait que de l'image de sa mère. Tout le reste n'était que rêvasseries, vellétés, conjectures.⁴⁷

Dans ce passage se trouvent rassemblés et mis en rapport les deux points que nous venons d'évoquer. Représenté lui-même comme excessivement naïf à travers la comparaison avec un sauvage, Agostino est du même coup montré comme incapable de concevoir quoi que ce soit à sa juste mesure. Son ignorance déforme sa représentation et en fausse les limites – ici envisagées en terme de rapports de proportions erronés : trop grand, trop petit. On peut noter que le ton est assez nettement condescendant et que Moravia semble éprouver une forme de mépris pour la faiblesse de son personnage, « pauvre sauvage ». Ce n'est pas toujours le cas, mais il est vrai que Moravia représente l'adolescence en émettant occasionnellement un jugement sévère à son propos. Au contraire, Carson McCullers ne donne jamais à voir aucun recul sur les pensées et les agissements de Frankie, elle se contente d'en rendre compte, sans jugement, sans regard surplombant et sévère. C'est sans doute aussi pour cela que la démesure de l'adolescence apparaît de manière aussi évidente dans *Frankie Addams*. Les exubérances et les excès ne font l'objet d'aucune appréciation extérieure raisonnée – si ce n'est, à quelques

⁴⁶ Alberto Moravia, *op. cit.*, p. 136 ; *Agostino*, in *Romanzi e racconti*, *op. cit.*, p. 64 : « *improbabile* ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 65 ; *ibid.*, p. 137. Je souligne.

égards, les remarques de Bérénice – car l’œuvre nous plonge en immersion totale dans le monde improbable de Frankie dans lequel ont lieu les déformations les plus extraordinaires. Un petit personnage, d’ailleurs, s’avère très intéressant comme spectateur émerveillé des débordements adolescents, et je conclurais par là en évoquant la figure de John-Henry.

John Henry, le petit cousin de Frankie incarné, me semble-t-il, une autre forme de démesure représentée dans les œuvres : la démesure propre aux enfants. À l’opposé de toutes les formes d’excès angoissés et angoissantes que l’on vient de constater, et qui sont le lot de l’adolescence, la démesure d’un enfant comme John Henry est empreinte de poésie, d’émerveillement et d’une touchante capacité à accueillir sans peur l’étrange et le difforme. John Henry est amoureux de l’un des monstres de foire qu’il va voir en cage, « La Tête d’Épingle » (« *The Pin-Head* »), déjà évoquée, qui repousse Frankie, et dont lui dit : « C’est la petite fille la plus merveilleuse que j’ai jamais vue. Depuis que je suis né je n’ai jamais vu quelque chose d’aussi merveilleux. Et toi, Frankie ?⁴⁸ ».

À un moment donné de la deuxième partie du roman, lorsque Bérénice, Frankie et John Henry sont tous trois attablés et partagent un déjeuner interminable, la conversation à bâtons rompus dévie un instant sur l’évocation de ce qui serait pour chacun l’Univers idéal. Voici ce qu’il est dit de la participation de John Henry :

And Holy Lord God John Henry’s voice would rise up happy and high and strange, and his world was a mixture of delicious and freak, and he did not think in global terms: the sudden long arm that could stretch from here to California, chocolate dirt and rains of lemonade, the extra eye seeing a thousand miles, a hinged tail that could be let down as a kind of prop to sit on when you wished to rest, the candy flowers. [...] And then John Henry West would very likely add his two cents’ worth about this time, and think that people ought to be half boy and half girl, and when the old Frankie threatened to take him to the Fair and sell him to the Freak Pavillon, he would only close his eyes and smile.

Et la voix de John-Henry-Seigneur-Dieu-Tout-Puissant s’élevait, joyeuse, étrange, suraiguë, et l’Univers qu’il inventait était un mélange *de délices et de monstres*, et il était incapable de penser en termes généraux : il y avait un bras immense qui pouvait brusquement atteindre la Californie, des boues de chocolat, des pluies de limonade, un œil supplémentaire qui pouvait voir à plus de mille miles, une queue pivotante qu’on pouvait abattre comme une sorte de béquille et sur laquelle on s’asseyait quand on avait envie de se reposer, et des fleurs en sucre. [...] John-Henry essayait d’intervenir dans le débat en donnant un avis qui n’avait aucune valeur, car il affirmait que tout le monde devait être *moitié garçon, moitié fille*. Et quand Frankie le menaçait de le traîner jusqu’à la foire et de le vendre à l’Antre des Phénomènes, il *se contentait de fermer les yeux et de sourire*.⁴⁹

⁴⁸ Carson McCullers, *op. cit.*, p. 30 ; *The Member of the Wedding*, *op. cit.*, p. 27 : « *She was the cutest little girl I ever saw. I never saw anything so cute in my whole life. Did you, Frankie?* ».

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 114-116 ; *ibid.*, pp. 133-135. Je souligne.

Le monde poétique et foncièrement démesuré de John Henry est vu par Rachel Adams, qui reprend d'ailleurs à l'exact l'association de John Henry entre le délicieux et le monstrueux pour en faire le titre de son article⁵⁰, comme une manière de la part de Carson McCullers de lutter contre les préceptes normatifs qui sont imposés à Frankie pour être comme il faut, pour être une grande personne, une vraie fille⁵¹, et qui sont autant de normes sclérosantes imposées à la démesure de son âge. La mort violente de John Henry⁵² apparaît à Rachel Adams comme une condamnation de toute forme d'excès, sacrifiant le petit garçon sur l'autel de la non-conformité à cet ensemble de règles. À la fin du roman, Frankie qui a grandi d'un an s'est assagie, elle a renoncé aux espoirs fous du mariage, elle se concentre sur l'école et trouve une nouvelle amie très raisonnable. Dès lors, peut-on dire que l'adolescence est un processus d'assagissement ? Que l'adolescence est le passage d'une démesure angoissée qui s'oppose à la démesure enchantée des enfants, vers un âge de la mesure ?

⁵⁰ Adams Rachel, « *A mixture of delicious and freak: The queer fiction of Carson McCullers* », in *American Literature*, vol. 71, n° 3, Duke University Press, 1999.

⁵¹ Et non pas un garçon manqué, ce qui équivaldrait à une sorte de mélange peu clair, d'identité à la limite entre le masculin et le féminin, comme dans le monde idéal de John-Henry, et comme l'un des phénomènes de la foire : l'Hermaphrodite.

⁵² John-Henry meurt brutalement d'une méningite à la fin du roman et sa mort est clairement envisagée comme un sacrifice injuste.