

UNIVERSITE DE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE

ECOLE DOCTORALE 138

Lettres Langues et spectacles

Langues, littératures et civilisations romanes : italien

Nathalie MARCHAIS

La figure maternelle dans la littérature féminine italienne des quarante dernières années

Thèse dirigée par Madame Silvia CONTARINI

Professeur des Universités

Soutenue le 13 décembre 2010

Jury :

Madame Claude CAZALE BERARD

Madame Donata MENEGHELLI

Madame Nadia SETTI

Monsieur Walter ZIDARIC

Résumé de la thèse

Depuis l'essor du féminisme dans les années soixante-dix, les écrivaines ont commencé à occuper une place importante dans le panorama littéraire italien. Parmi les thématiques les plus souvent traitées, celle de la mère et de la maternité représentent un intérêt constant. Loin de reproduire l'habituel stéréotype de la *mamma* italienne, les écrivaines ont contribué à une déconstruction progressive des mythes inhérents à cette figure centrale de la culture et la société. Les années soixante-dix ont été caractérisées par le refus de la maternité en tant que vocation naturelle de la femme, en lien avec les revendications féministes de disposer de son corps, (légalisation de l'avortement, développement de la contraception, révision du droit de la famille). Dans les années quatre-vingt et jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix, le thème de la relation mère-fille s'est imposé comme une réhabilitation des mères du passé. Le genre autobiographique s'est affirmé dans cette phase sous d'autres formes. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix et jusqu'à nos jours, la nouvelle génération d'écrivaines tend à faire de la mère dans les récits une femme tourmentée, inadaptée, instable, voire un être monstrueux qui peine à remplir son rôle et met la vie de ses enfants en danger. Dans cette optique, une partie des héroïnes font d'ailleurs le choix de ne pas devenir mères. Parmi les auteures analysées : Dacia Maraini, Carla Cerati, Giuliana Ferri, Gina Lagorio, Francesca Duranti, Francesca Sanvitale, Fausta Cialente, Elena Ferrante, Simona Vinci, Letizia Muratori, Alina Marazzi, Cristina Comencini.

Mots clés : femme, féminisme, littérature féminine, maternité, mère, stéréotype.

The figure of the mother in the Italian women literature of the last forty years

Since feminism emerged in the seventies, women writers have occupied an increasingly important place in the Italian literary panorama. Among the most dealt with subjects, those of the mother and motherhood have been of constant interest. Far from reproducing the usual stereotype of the Italian *mamma*, women writers have contributed to a progressive deconstruction of the myths inherent to that central figure of the culture and

society. The seventies were characterized by the refusal of motherhood as a natural vocation of women, in connection with the feminist claims to own and control their own bodies, (abortion right, development of contraception, revision of the family law). In the eighties and until the middle of the nineties, the theme of the mother-daughter relationship imposed itself as a rehabilitation of the mothers of the past. The autobiography asserted itself at that stage under other forms. Since the middle of the nineties and until today, the new generation of women writers has tended to turn the mother of the narrative into a tormented, maladapted and unstable woman, even a monstrous being who fails to play her role, and puts her children's lives in danger. This might be the reason why some heroines actually make the choice not to become mothers. Among the women writers studied: Dacia Maraini, Carla Cerati, Giuliana Ferri, Gina Lagorio, Francesca Duranti, Francesca Sanvitale, Fausta Cialente, Elena Ferrante, Simona Vinci, Letizia Muratori, Alina Marazzi, Cristina Comencini.

Key words: woman, feminism, women writing, mother, motherhood, stereotype.

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Silvia Contarini, sans qui ce travail n'aurait jamais été possible. Certaines rencontres sont décisives dans le cours d'une vie. En 2001, j'ai eu la chance de connaître une professeure passionnée par son travail, qui m'a permis de découvrir la littérature italienne et notamment Sibilla Aleramo, première étape décisive qui a prélué à ce travail. Au cours de ces dernières années, ses précieux conseils, son sérieux et sa disponibilité m'ont été d'une grande aide. D'elle, j'ai beaucoup appris et je souhaite me souvenir encore longtemps de ce qu'elle m'a enseigné.

Je souhaite également remercier Madame Adalgisa Giorgio dont les travaux ont guidé une grande partie de ma réflexion. Sa gentillesse et sa générosité à mon égard m'ont beaucoup touchée.

Je souhaite aussi remercier ceux qui, de près ou de loin, m'ont soutenue et encouragée dans mon travail, par leur présence, leurs discussions et leur gentillesse.

Merci à Rémy pour sa patience d'ange, son intelligence, son amour et sa présence au cours de ces quatre dernières années. Merci également à Pierre et Bertille, qui m'ont faite mère et ont accepté avec amour cette aventure.

Un grand merci à Christophe pour son aide pratique, concrète et moins concrète, son regard critique et parfois candide, sa vision différente qui m'a toujours stimulée et poussée à aller au-delà de mes propres limites.

Merci à Karine et Christophe pour les samedis soir et les Capucins. Sans eux, tout aurait été bien plus compliqué et souvent bien plus triste.

Merci à Damien pour sa collaboration très professionnelle en traduction, son soutien et son amitié.

Merci enfin à Joëlle pour ses lumières en anglais et sa disponibilité à mon égard.

A la *lieta brigata*, et à sa descendance actuelle et à venir.

Au *Decameron* nantais et à mon odyssée personnelle en leur compagnie.

Un clin d'œil tout particulier au *scoiattolo della penna*.

Sans oublier Benoît Croix.

Table des matières

Introduction	10
PREMIERE PARTIE : LA MERE DANS LA LITTERATURE FEMINISTE DES ANNEES SOIXANTE-DIX	35
Introduction	36
Chapitre 1 Mères heureuses, épouses insatisfaites ?	43
Introduction	44
1.1 Le roman de formation féministe	45
1.1.1 Un mariage parfait...	45
1.1.2 A la recherche d'un nouveau modèle	48
1.1.3 Une femme en guerre	50
1.1.4 Une longue jeunesse	53
1.2 Le conditionnement social des femmes	56
1.2.1 L'éducation des femmes	56
1.2.2 Le modèle maternel	62
1.2.3 Prise de conscience	67
1.3 Les relations hommes femmes : le mirage du mariage	70
1.3.1 L'ange du foyer ou la fée du logis	71
1.3.2 Autoritarisme et soumission	77
1.3.3 La relation amoureuse	81
1.4 Des mères heureuses ?	86
1.4.1 Mère solitaire	86
1.4.2 La maternité : un obstacle à la vie de femme	92
1.4.3 Pères absents	97
1.4.4 Maternité sublimée	99
Conclusion	102
Chapitre 2 La maternité, une vocation naturelle ? Sexualité féminine et procréation	105
Introduction	106
2.1 La grossesse involontaire	110
2.1.1 La contraception : un domaine encore mal maîtrisé	111
2.1.2 L'annonce de la grossesse	114
2.1.3 Le désir impossible ?	116
2.1.4 Le bébé avant tout	122
2.1.5 La complexité du choix	129

2.2	La bataille pour l'avortement	132
2.2.1	Un acte traumatisant	134
2.2.2	Contre l'avortement	137
2.2.3	Une question d'éthique	139
2.3	L'affirmation de soi, le droit à la jouissance	143
2.3.1	Domination et soumission	144
2.3.2	La recherche de l'orgasme	149
2.3.3	L'adultère et la liberté sexuelle	151
	Conclusion	156

DEUXIEME PARTIE : LES ANNEES QUATRE-VINGT : LA MERE DANS L'HISTOIRE, L'HISTOIRE DE NOS MERES 160

	Introduction	161
Chapitre 1	Des mères réelles ?	173
	Introduction	174
1.1	Des mères distantes	174
1.2	La nourrice	180
1.3	La mère éducatrice	189
	Conclusion	192
Chapitre 2	Biographie d'une mère	194
	Introduction	195
2.1	Des jeunes filles	199
2.1.1	Un avenir prometteur	199
2.1.2	Une enfance sacrifiée	202
2.1.3	S'approprier sa mère	204
2.1.4	Une jeune fille mystérieuse	208
2.1.5	Une petite fille capricieuse	210
2.2	Des existences difficiles	212
2.2.1	De fortes femmes	213
2.2.2	L'engagement politique	216
2.2.3	Une héroïne méconnue	221
2.3	Dans l'ombre des maris	223
	Conclusion	229

Chapitre 3	La relation mère-fille	231
	Introduction	232
3.1	Une relation distante	234
3.1.1	Une enfance sans affection	235
3.1.2	L'adolescence dans la solitude	242
3.2	Les conflits	246
3.3	Se réconcilier avec la mère	257
	Conclusion	262

TROISIEME PARTIE : DU MILIEU DES ANNEES QUATRE-VINGT DIX A NOS JOURS : DEPASSER LES TABOUS 265

	Introduction	266
Chapitre 1	Le point de vue des mères	280
	Introduction	281
1.1	Le corps de la mère	281
1.2	Les mères inaptés	293
1.3	La mère monstrueuse	304
	Conclusion	310
Chapitre 2	Le point de vue des enfants	312
	Introduction	313
2.1	La mère absente	314
2.1.1	La mère dépressive	320
2.1.2	Frères et sœurs	321
2.1.3	Jouer à la mère	323
2.1.4	Bonne mère et mauvaise mère	328
2.2	L'inceste	330
2.2.1	La mère incestueuse	330
2.2.2	La mère complice d'inceste	333
2.3	L'attachement extrême à la mère	339
2.3.1	Un père faible, une mère castratrice	345
2.3.2	La mise à mort de la mère	349

2.4	Le refus de la maternité	353
2.4.1	La représentation du féminin	354
2.4.2	Le rapport aux hommes	359
2.4.3	La maternité en question	361
	Conclusion	366
	Conclusion générale	369
	Bibliographie	382
	Index des noms	402

Introduction

Qu'elle soit figure principale ou secondaire des récits et des représentations, héroïne ou simple figurante, la mère est un personnage important dans la culture italienne, y compris dans la production littéraire, ancienne et contemporaine. Les études récentes de Arianna Montanari¹ et Marina D'Amelia² ont montré que la mère italienne est un stéréotype national largement diffusé, tant en Italie que hors des frontières de la péninsule. Véhiculée pendant plus d'un siècle par la littérature, puis par le cinéma et les médias, l'image de la mère italienne est celle d'une femme « possessive [...] et autoritaire », « courageuse », « capable de résoudre les problèmes sans trop se préoccuper de la volonté masculine », « altern[ant] reproches et sacrifice de soi »³ pour le bien de ses enfants, une femme asexuée en somme, plus préoccupée par le bien-être de sa progéniture que par celui de son époux ou d'elle-même.

Dévouement, sacrifice et oblation sont les termes récurrents qui qualifient l'attitude maternelle. L'amour que la mère italienne voue à ses enfants, et plus particulièrement à ses fils, a donné lieu à la création du mot *mammismo*, terme désignant le maternage excessif des garçons et qui les rend dépendants affectivement de leur mère. Si D'Amelia affirme que le mythe de la *mamma* résulte de « l'invention d'une tradition »⁴ dont l'origine se situerait à l'époque du Risorgimento, elle met en exergue le fait que cette création est essentiellement le fruit de la littérature masculine, tout comme Montanari s'appuie sur des exemples de la littérature et de la production cinématographique masculine⁵.

Les auteures précitées parlent indifféremment de mythe ou de stéréotype, ces deux termes recouvrant aujourd'hui une signification relativement proche. Dans les deux cas, il s'agit d'une représentation qui n'est pas toujours en lien avec une réalité attestée. Elle peut aussi s'autoalimenter ou bien subir des modifications. Arianna Montanari et Marina

¹ MONTANARI, Arianna, *Stereotipi nazionali. Modelli di comportamento e relazioni in Europa*, Naples, Liguori Editore, 2002.

² D'AMELIA, Marina, *La mamma*, Bologne, Il Mulino, 2005.

³ MONTANARI, Arianna, *op. cit.*, p. 264-265. Toutes les citations figurant dans la thèse sont nos traductions personnelles. Dans le cas contraire, le nom du traducteur est indiqué dès la première référence à l'ouvrage. « possessiva [...] e autoritaria », « coraggiosa », « capace di risolvere i problemi senza troppo preoccuparsi della volontà maschile », « altern[ando] rimproveri e sacrificio di sé »

⁴ D'AMELIA, Marina, *La mamma*, cit., p. 20.

⁵ Le sous chapitre dédié à la « grande madre » de Montanari s'appuie notamment sur les pièces de théâtre de Eduardo de Filippo et Ippolito Nievo. D'Amelia quant à elle construit son argumentaire sur la base d'un article de Corrado Alvaro paru dans les années cinquante et qui, le premier a créé le néologisme Mammismo.

D'Amelia ont émis l'hypothèse que la *mamma* italienne était avant tout un stéréotype véhiculé par les hommes. On peut se demander comment les femmes se sont positionnées face à la figure de la mère.

Pour ne s'en tenir qu'à la contemporanéité, il est certain que la mère figure aussi dans la littérature féminine – nous pensons à Sibilla Aleramo et à son roman *Una donna*⁶, à Grazia Deledda qui a écrit *La madre, Cenere...* ou encore aux personnages de mère abondamment décrits dans les romans d'Elsa Morante ou de Natalia Ginzburg. Ces mères ne correspondent pas au stéréotype décrit ci-dessus. Toutefois, les œuvres écrites et publiées par les femmes restent relativement restreintes en nombre sur l'ensemble de la création littéraire, et ce jusque dans les années soixante-dix. La question de la représentation est-elle par ailleurs soumise au nombre ? Si les hommes ont longtemps eu une visibilité littéraire plus importante que celle des femmes, est-ce la raison pour laquelle le mythe de la *mamma* a perduré jusqu'à nos jours ?

Partant de ce questionnement, il nous semble intéressant de nous attacher à la littérature des femmes depuis les années soixante-dix et d'étudier la représentation que les écrivaines offrent du personnage maternel. S'il est vrai que ce sont principalement les hommes qui ont, jusque là, imposé et exporté cette image de *mamma* à l'italienne, quelle(s) image(s) alternative(s) proposent les écrivaines aujourd'hui face à ce mythe ? Ainsi posé, le sujet « La mère dans la littérature des femmes » élimine de fait tout un pan de la littérature qui mériterait, dans un travail ultérieur, une analyse symétrique, à savoir la mère telle qu'elle est décrite par les écrivains (masculins et non écrivains au sens général) d'aujourd'hui. Une telle étude permettrait sans doute de mettre en lumière les changements récents de la société italienne et leur impact sur ce mythe. S'attacher en revanche à cette autre « moitié du ciel »⁷, c'est-à-dire la littérature féminine, c'est tenter de saisir ce que les écrivaines disent de cette fonction maternelle à laquelle les femmes ont longtemps été assimilées, ce qu'elles expriment et comment elles l'expriment.

La mère a en effet longtemps existé en littérature sous la plume des hommes, entre autres parce que l'arrivée des femmes en littérature est un phénomène récent. Le vingtième siècle, connu comme le siècle des femmes a vu s'affirmer un grand nombre d'écrivaines mais leur présence reste marginale dans la culture littéraire italienne jusque dans les années

⁶ ALERAMO, Sibilla, *Una donna*, Milan, Feltrinelli, [1906], 1983.

⁷ Référence à un proverbe attribué à Mao Tsé Toung, « les femmes portent la moitié du ciel » utilisé couramment dans les années soixante-dix par le féminisme pour désigner les femmes.

soixante-dix. La représentation de la mère proposée par les hommes n'était-elle pas un enjeu dans la société patriarcale ? La reproduction d'un stéréotype, voire l'expression d'un fantasme plus que la description « objective » d'une « réalité » pour la conservation et le maintien d'un ordre préétabli ? Si oui, quelle représentation proposent alors les femmes ? Ont-elles répondu à la diffusion du mythe de la mère, et si tel est le cas, qu'ont-elles modifié, corrigé ou ajouté à ce portrait partial dès lors qu'elles ont occupé l'espace littéraire ?

En prenant pour critère de sélection le genre sexué de l'écrivain, on est invité à entrer alors dans le domaine des *gender studies*, notion que nous définirons ultérieurement. Pour autant que ces études soient aujourd'hui largement diffusées en Europe et aux Etats-Unis, est-il légitime de penser que les femmes écrivains aient autre chose à dire que ce que disent les hommes qui puisse justifier cette distinction ? Ont-elles par ailleurs une manière différente de s'exprimer quant à la maternité ? Dans la mesure où la mère est toujours une femme – les progrès scientifiques n'ont jusque-là pas permis aux hommes d'enfanter – on peut émettre l'hypothèse que les femmes ne portent pas le même regard que les hommes sur un rôle lié à leur nature biologique. Cependant, la littérature est un domaine artistique où la création peut échapper à la condition biologique de celui qui écrit. On se rappelle l'exemple, maintes fois cité, de Flaubert confessant : « Madame Bovary, c'est moi » et il existe inversement de nombreux cas de romans d'écrivaines mettant en scène des héros masculins. On peut également objecter que le phénomène des *transgender* et de la culture *queer*, certes plus présents dans la culture anglo-saxonne que dans la culture sud européenne, permettent aujourd'hui de repenser, voire dépasser les différences hommes femmes dans une dichotomie trop rigide, invitent à nuancer le propos et à ne pas limiter au seul critère biologique notre sélection. Christine Planté rappelle que tout, dans la littérature, est « construit », comme la différence des sexes est « une construction socio-culturelle »⁸. Néanmoins, il serait sans doute dangereux, selon elle, de « sous-estimer les investissements subjectifs du *masculin* et du *féminin*, par lesquels se structurent les sujets individuels, leur expérience et leurs œuvres, qui ne sauraient être lues et comprises dans

⁸ PLANTE, Christine, in « Genre, un concept intraduisible ? », in *Le genre comme catégorie d'analyse*, , Dominique Fougeyrollas-Schwebel et Christine Planté, (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, 2003, p. 130.

l'ignorance de ces investissements, quelle que soit la critique qu'on puisse mener du dualisme et de ses catégories »⁹.

La périodicité de l'étude qui s'étend des années soixante-dix à nos jours conduit à centrer le débat sur l'impact du féminisme dans la littérature des femmes et ses répercussions sur les modèles de mères. On a, encore aujourd'hui, souvent tendance à confondre littérature féminine et littérature féministe. Parler de littérature féminine signifie s'intéresser à une partie de la littérature écrite par des femmes. La notion de féminisme induit une autre dimension, celle d'une pensée axée sur la condition féminine, attentive aux évolutions sociales de la femme. 1975 a marqué la société italienne, non seulement par l'affirmation du mouvement féministe et la réforme du code de la famille mais également par l'entrée massive des écrivaines sur le marché de l'édition¹⁰. Ainsi donc, littérature féminine et féminisme se trouvent étroitement liés dans ce contexte, mais il est important de souligner que de nombreuses femmes écrivains n'ont qu'un rapport très lointain avec les mouvements féministes, soit parce qu'elles s'en détachent complètement, soit parce qu'elles refusent absolument une telle assimilation. Par ailleurs, les trente années que nous proposons d'étudier ne peuvent être perçues de manière uniforme. La période du féminisme militant a subi un net fléchissement durant les années quatre-vingt. On peut ainsi distinguer la période féministe, appelée également « seconde vague » (en référence au premier féminisme de fin du dix-neuvième siècle) qui va de la fin des années soixante à la fin des années quatre-vingt et la période « post-féministe »¹¹ qui s'étend des années quatre-vingt à nos jours. Pour comprendre le contexte dans lequel s'est développée la littérature féminine italienne, il convient de faire un rappel des événements marquants du féminisme italien et plus globalement des féminismes américains et européens. Le féminisme italien s'inspire en effet des féminismes étrangers et reprend quelques théories qu'il est nécessaire de rappeler ici.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Maria-Rosa Cutrufelli parle d'un « véritable boom éditorial » féminin, in « Creazione e critica letteraria al femminile », in *Saperi e libertà. Maschile e femminile nei libri, nella scuola e nella vita*, Ethel Porzio Serravalle (sous la dir. de), Milan, Polite-Associazione italiana editori, 2000, pp. 69-81.

¹¹ Le terme « post féministe » n'est pas représentatif de l'opinion générale. Beaucoup de femmes s'opposent à cette dénomination, tendant à présenter les programmes du féminisme comme obsolètes et désormais inutiles. (cf. BRAIDOTTI, Rosi, « L'importanza della nozione di genere nelle problematiche relative a "donne e scienza" », in *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Maria Serena Sapegno (sous la dir. de), Rome, Casa editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2004, p. 41)

Le féminisme a émergé en 1968, conjointement aux mouvements sociaux et politiques d'extrême gauche. C'est sans doute en raison de la présence féminine à l'intérieur des formations politiques de gauche, présence non reconnue et à laquelle les hommes n'accordaient que peu d'importance, que des groupes de femmes se sont constitués hors des mouvements masculins. L'empreinte du marxisme, base théorique des mouvements sociaux de la fin des années soixante, est commune aux mouvements masculins et féminins. La lutte pour l'égalité et la justice sociale se manifeste dans le monde du travail entre classe dirigeante et masse salariale et dans la société civile entre hommes et femmes. Les premiers groupes féministes, majoritairement constitués d'étudiantes et de femmes diplômées, s'insurgent contre l'inégalité qui persiste dans la société entre hommes et femmes, et ce malgré l'obtention du droit de vote et la reconnaissance de l'égalité civile entre les sexes. Contrairement aux premières féministes de début de siècle, celles de la « seconde vague » situent le débat dans la sphère privée, au sein de la famille et abordent la question de la sexualité. La différence biologique, anatomique, physiologique, « sexuelle » au sens littéral, a jusqu'alors justifié la domination masculine et imposé à la femme un rôle subalterne. La pensée féministe souligne l'inadéquation entre « sexe » anatomique et « genre » au sens de rôle social, elle invite à repenser la maternité en tant que rôle social et non plus en tant que vocation naturelle. Par ailleurs, elle dissocie - phénomène nouveau - sexualité et reproduction sexuelle, reconnaissant aux femmes le droit à disposer de leur corps, c'est-à-dire le droit de choisir ou non d'être mère, et le droit à revendiquer la jouissance sexuelle.

Aux conceptions dominantes, prétendues neutres et objectives, les féministes opposent une autre lecture, sexuée, des réalités sociales et élaborent différentes théories concepts ou schémas pour mettre à jour et expliquer l'inégalité des sexes, ses formes et ses origines¹².

Plus largement, la pensée féministe a influencé de nombreux domaines des sciences humaines parmi lesquels la philosophie, la psychanalyse et la linguistique.

¹² ROCHEFORT Florence, « La critique féministe. Introduction », in *Le siècle des féminismes*, Eliane Gubin et Catherine Jacques, (sous la dir. de), Paris, Les Editions de l'Atelier, Editions ouvrières, 2004, p. 284.

Les premiers ouvrages de psychanalyse¹³ publiés aux Etats-Unis proposent une révision des théories freudiennes et dénoncent le phallocentrisme de la psychanalyse. Ils déconstruisent en effet les principes même de la théorie de l'infériorité de la femme et le rôle que la psychanalyse « assigne » à la mère dans le développement psychique de l'enfant. Des notions telles que le complexe de castration féminin ou l'envie du pénis sont remises en cause dans le développement sexuel de la petite fille. Le rôle maternel dans le développement psychique de l'enfant est à la fois revalorisé et recentré par rapport au rôle du père. La petite enfance et les soins aux bébés ne sont plus du domaine exclusif de la mère, le père est invité à jouer un rôle tout aussi fondamental dans les premières années de l'enfant¹⁴.

La psychanalyse a joué un rôle fondamental dans la prise de conscience des féministes. En France, le groupe *Psychanalyse et Politique*, organisé autour de la personne d'Antoinette Fouque, trouve en de nombreuses intellectuelles des théoriciennes du féminisme essentialiste, qui repose sur la revendication de la différence sexuelle. Luce Irigaray publie en 1974 *Spéculum. De l'autre femme*¹⁵, où, comme les psychanalystes américaines, elle dénonce le phallocentrisme des théoriciens ainsi que celui d'une bonne partie de la philosophie occidentale et propose une nouvelle définition de la femme, non plus perçue comme image inversée de l'homme tel que le proposait Freud mais en tant qu'entité à part et positive¹⁶. Dans la lignée de Anne Koedt puis de Carla Lonzi en Italie, Irigaray s'oppose à la vision freudienne de la sexualité féminine selon laquelle le plaisir vaginal serait le seul véritable plaisir féminin, le plaisir clitoridien étant jugé immature, puisque simulation du pénis dont les petites filles se croient pourvues. Au-delà de la

¹³ La première vague américaine est particulièrement riche en essais psychanalytiques, politiques et philosophiques qui seront repris par les féministes européennes. Cf. notamment, MILLET, Kate, *La politique du mâle*, Paris, Stock, 1971 ; KOEDT, Anne, *Le mythe de l'orgasme vaginal*, in « Libération des femmes. Année zéro », Partisans n° 54-55, Juillet octobre 1970, pp. 54-60, FIRESTONE, Shulamith, *La dialectique du sexe*, Paris, Stock, 1972, DALY, Mary, *The church and the second sex*, New York, Harper and Row, 1968, BROWNMILLER Susan, *Against our will. Men, Women and Rape*, New York, Fawcett Book, 1975, RUBIN, Gayle, *The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, in *Toward an Anthropology of Women*, New York, London, Monthly Review Press, 1975, RICH, Adrienne, *Naître d'une femme, la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980.

¹⁴ Deux psychanalystes américaines proposent le même type de réflexion : DINNERSTEIN, Dorothy, *The mermaid and the minotaur. Sexual arrangements and human malaise*, New-York, Harper and Row, 1976, et CHODOROW, Nancy in *The Reproduction of mothering : psychoanalysis and the sociology of gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.

¹⁵ IRIGARAY, Luce, *Spéculum. De l'autre femme*, Paris, Editions de minuit, 1974.

¹⁶ En reprenant la théorie lacanienne du miroir, Irigaray y oppose le spéculum, mot latin qui signifie miroir et instrument d'auscultation gynécologique. Alors que Lacan évoque le stade du miroir dans le développement psychique du petit enfant - stade au cours duquel l'enfant se regardant dans le miroir prend conscience de soi en tant que sujet, et non plus en tant que tout avec sa mère – Irigaray lui substitue le spéculum, instrument qui révèle la richesse intérieure de la femme, jusqu'ici perçue comme un creux, un manque, un néant.

déconstruction de certaines théories freudiennes, Irigaray souligne la dimension sexuée et androcentrée du langage et prône la création d'un nouveau langage porteur de valeurs féminines¹⁷. Julia Kristeva, sémiologue, publie en 1974 *La révolution du langage poétique*¹⁸ et s'appuie, quant à elle, sur la théorie lacanienne de l'ordre symbolique du père auquel elle oppose l'ordre sémiotique de la mère, ensemble de signes tels que les caresses, les soins, les manifestations de l'affect dominant dans la phase préoedipienne et tout aussi important dans le développement de l'enfant. Le langage poétique serait une réactivation de la sémiotique maternelle. Kristeva poursuit par ailleurs ses recherches, en tant que sémiologue et psychanalyste, sur les différences entre le langage masculin et le langage féminin. Hélène Cixous, essayiste et poétesse, soutient quant à elle l'existence d'un langage poétique, imprégné par la langue maternelle. La différence entre l'écriture des femmes et celle des hommes provient d'un rapport au corps et d'un inconscient différents. Elle met en exergue la fausse neutralité du langage masculin et propose dans ses écrits une mise en application de l'écriture féminine¹⁹.

Dans le même temps, la sociolinguistique conduit des études sur la notion de genre en linguistique. Elle tente de démontrer que « les langues peuvent être le lieu et le moyen d'entretenir ou de développer le sexisme »²⁰ et qu'il existe des pratiques différenciées entre hommes et femmes. Si ces recherches donnent lieu dans certains pays comme la France, à des mesures concrètes comme la création d'une circulaire ministérielle²¹ féminisant les noms de professions, fonctions grades et titres, elles ne démontrent pas totalement la sexuaton du langage. Les travaux menés depuis les années soixante-dix ne semblent pas aujourd'hui validés scientifiquement et si la recherche questionne encore l'identité sexuelle dans le discours, « les bilans présentés par les linguistiques eux-mêmes sont contradictoires »²².

Irigaray, Kristeva et Cixous sont les représentantes du *French feminism* qui se développera outre Atlantique dans les années quatre-vingt. Cette théorie de la différence sexuelle s'oppose au féminisme égalitaire, lequel n'aurait qu'un champ d'action réduit et serait circonscrit au domaine social et politique. Ainsi dans les années soixante-dix, on note une opposition entre les féministes qui se déclarent telles et les théoriciennes de *Psy et*

¹⁷ Cf. IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Editions de minuit, 1985.

¹⁸ KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1974.

¹⁹ Cf. CIXOUS, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Editions Galilée, [1975], 2010.

²⁰ MORSLY, Dalila, « Revisiter la langue », in *Le siècle des féminismes*, cit., p. 319.

²¹ Circulaire ministérielle datant de 1986 sous la direction de Yvette Roudy et révisée en 1998.

²² MORSLY Dalila, *op.cit.*, p. 328.

Po. Les premières dont la figure de proue est Gisèle Halimi, avocate et chef de file du mouvement *Choisir la cause des femmes*, militent en faveur d'avancées sociales, telles que la légalisation de l'avortement et l'accélération de la mise en place de la loi Neuwirth, sur l'accès libre à la contraception. Les autres, plus radicales, refusent tout compromis ou aménagement dans la société « patriarcale » et soutiennent une action plus profonde qui révolutionne la base même de la société française.

En Italie, les femmes optent en majorité pour le féminisme de la différence dont l'enjeu n'est pas la revendication de l'égalité et de la parité, considérée comme un leurre, mais celle du droit à la différence. Si ces deux tendances ne s'excluent pas complètement l'une l'autre²³, (les Italiennes militent en faveur de la contraception et du droit à l'avortement et revendiquent également une égalité des droits parentaux au sein de la famille), elles reposent sur des idéaux assez différents. Les égalitaristes, appelées également « universalistes », considèrent les femmes et les hommes comme des êtres certes différents dans leur nature biologique, mais égaux dans leurs aspirations. Les « différentialistes » refusent tout amalgame avec l'homme sous prétexte d'un universalisme du genre humain, dans la mesure où les femmes ont toujours été exclues des centres décisionnels et du pouvoir politique.

L'égalité est un principe juridique : le dénominateur commun présent en chaque être humain auquel doit être rendue justice. La différence est un principe existentiel qui concerne les manières d'être de l'être humain, la particularité de ses expériences, de ses finalités, de ses ouvertures, de son sens de l'existence dans une situation donnée et dans la situation qui se présente. La différence entre femmes et hommes est la différence de base de l'humanité²⁴.

²³ Yasmine Ergas reprend la remarque de Joan Scott qui souligne, à juste titre, l'incohérence de l'opposition « égalitarisme » et « différence », le contraire de l'égalité n'étant pas la différence mais l'inégalité et le contraire de la différence étant l'identité. « Les féministes », commente Yasmine Ergas, « ont de tout temps revendiqué aussi bien des droits égaux que des droits spéciaux au nom soit de leur identité avec les hommes, soit de leur différence avec ceux-ci » in « Le sujet femme. Le féminisme des années 1960-1980 » in *L'histoire des femmes en occident. Le XX siècle*, Volume V, Georges Duby et Michelle Perrot (sous la dir. de), Paris, Perrin, [1992] 2002, p. 678.

²⁴ LONZI, Carla, « Sputiamo su Hegel », cité par La libreria delle donne, in *Non credere di avere dei diritti*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1987, p. 30. « L'uguaglianza è un principio giuridico : il denominatore comune presente in ogni essere umano a cui va reso giustizia. La differenza è un principio esistenziale che riguarda i modi dell'essere umano, la peculiarità delle sue esperienze, delle sue finalità, delle sue aperture, del suo senso dell'esistenza in una situazione data e nella situazione che vuole darsi. Quella tra donna e uomo è la differenza di base dell'umanità ».

Leur mouvement repose sur le séparatisme et s'achemine peu à peu vers une forme de communautarisme. Les formes que prennent les groupes féministes en Italie sont d'abord de type associatif. Les collectifs quasiment exclusivement constitués de femmes²⁵, s'appuient en majorité sur les écrits de Luce Irigaray et sur la pratique américaine et française de la psychanalyse. Naissent alors un peu partout dans les grandes villes des groupes de prise de conscience où les femmes prennent la parole en présence d'autres femmes et tentent de faire émerger ce qui constitue leur identité féminine, dans ce qu'elle a de plus inconscient. Cette pratique est à l'origine des théories qui seront ensuite développées et diffusées par le biais des essais, manifestes et revues de collectifs féministes. La prise de conscience permet de « partir de soi »²⁶ pour élaborer une théorie et non de théoriser de façon abstraite, sans rapport avec le réel.

La présence des Italiennes dans le domaine philosophique est essentiellement due à l'initiative de *Rivolta Femminile*, créée en 1970 à Milan, *La Libreria des Femmes* de Milan créée en 1975 sur le modèle de la librairie des Femmes de Paris, ou à l'association *Diotima* de Vérone, créée en 1984. Carla Lonzi, issue du groupe *Rivolta Femminile*, publie en 1970 *Sputiamo su Hegel*, essai philosophique dont le titre fait implicitement référence à la dialectique du maître et de l'esclave et en 1971, *La donna clitoridea e la donna vaginale*²⁷, réaffirmation des théories de Anne Koedt et précurseur des écrits de Irigaray. Adriana Cavarero, active tout d'abord à Milan puis intégrée à l'association Diotima, reprend les travaux de Kristeva et insiste plus particulièrement sur la notion d'un langage féminin à inventer²⁸. Luisa Muraro développe la théorie du maternage, née de la pratique des collectifs féministes, et appelée en italien *l'affidamento*²⁹. Elle publiera en 1990 *L'ordine simbolico de la mère*³⁰, réponse à l'ordre symbolique du père, développé par Lacan et auquel elle oppose l'institution ou la réhabilitation du rôle de la mère. La mère,

²⁵ À l'exception du groupe Demau - **Demistificazione Autoritarismo** = démystification autoritarisme, devenu par la suite Demistificazione autoritarismo patriarcale : démystification autoritarisme patriarcal – qui, lors de sa création à Rome en 1966, n'était pas encore féministe.

²⁶ Cf. DIOTIMA, *La sapienza di partire da sé*, Milan, Liguore Editore, 1996.

²⁷ Les deux textes ont été rassemblés en 1978. Ils sont actuellement en cours de réédition. LONZI Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milan, Scritti di Rivolta Femminile, 1978.

²⁸ Cf. CAVARERO, Adriana, « Per una teoria della differenza sessuale », in *Il pensiero della differenza sessuale*, Diotima (sous la dir. de), Milan, La Tartaruga, Baldini e Castoldi, 1987.

²⁹ Dans le texte publié en 1987 par La libreria delle donne de Milan, *Non credere di avere dei diritti*, la pratique de *l'affidamento* est justifiée par le manque de représentation du rapport mère/fille dans la société italienne, la mère étant plus volontiers représentée avec son fils dans les bras. Ce maternage, illustré par le récit biblique du *Livre de Ruth* et la relation que Ruth entretient avec sa belle-mère Noémie, donne lieu à une relation privilégiée entre femmes, où les plus avisées et les plus sages servent de guide spirituel. Le maternage s'apparente également à une forme de sororité.

³⁰ MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Rome, Editori Riuniti, 1990.

rejetée dans les premiers temps du féminisme comme la complice de l'ordre patriarcal apparaît alors comme une figure centrale grâce à laquelle les femmes peuvent se réconcilier avec leur féminité.

L'associationnisme italien valorise donc une forme de communautarisme féminin qui s'oppose à la pratique de la politique masculine. Pour les femmes, il s'agit, comme nous l'avons dit, de partir de soi pour théoriser, alors que la politique des hommes est jugée trop abstraite et trop conceptuelle. L'un des slogans les plus connus de l'époque féministe est «le privé est politique», ce qui ressort du domaine privé, l'intime, est également l'affaire de la société toute entière. Les collectifs qui naissent dans les années soixante-dix ne se reconnaissent pas dans les organisations politiques préexistantes, telles que l'Unione femminile Nazionale créée en 1899 ou l'Unione Donne Italiane (l'UDI) créée au lendemain de la seconde guerre mondiale. Ces organisations liées historiquement au Parti Socialiste et au Parti Communiste n'ont qu'une autonomie restreinte et souffrent des lourdeurs de la structure hiérarchique. A l'intérieur de ces organisations féministes, la présence des hommes est souvent perçue, sinon comme un obstacle, du moins comme un frein à la liberté des femmes.

Concrètement, les Italiennes se mobilisent et obtiennent des changements de grande envergure. En Italie, pays où s'exerce le code napoléonien comme en France, mais dont certaines restrictions légales sont liées au caractère confessionnel du droit, les structures sociales sont marquées par le patriarcat. Si les femmes ont obtenu en 1918 la citoyenneté civile, dans le domaine familial, elles sont soumises comme les Françaises à l'autorité patriarcale. Le père demeure le chef de famille et en tant que tel exerce tous les droits. C'est lui qui a en charge la tutelle de la famille et donc celle des enfants, lui qui gère le patrimoine familial. Le divorce n'est pas un droit reconnu, l'adultère est plus durement sanctionné quand il est le fait des femmes que celui des hommes. En matière de contraception, la société italienne, particulièrement marquée par le poids de la religion catholique du fait des liens forts existants entre Etat et Eglise, reste soumise à l'interdit. L'avortement est un délit.

Les conquêtes du féminisme vont ainsi transformer les valeurs de la société italienne. Le code de la famille est révisé en 1975, la *patria potestà* disparaît au profit d'une égalité de droits entre mari et femme, l'autorité parentale est partagée entre époux, le

divorce est rendu légal après référendum. La contraception devient un droit. L'avortement est légalisé en 1978 par la loi 194. En l'espace de trois ans, le statut de la femme et de la mère change radicalement. Les femmes s'approprient leur corps et s'affranchissent de la tutelle masculine. Néanmoins, les mentalités évoluent plus lentement que le code pénal. En 1979, un procès pour séquestration et viol défraye la chronique et scandalise l'opinion publique³¹. Médiatisé pour la première fois et retransmis en Italie sur une chaîne nationale, il pose la question de la violence sexuelle, considérée alors comme une atteinte aux bonnes mœurs. L'avocat de la défense, représentatif d'une part de l'opinion publique masculine, met en doute la véracité de l'accusation, allant jusqu'à soupçonner la victime d'avoir voulu séduire ses quatre agresseurs. Si les féministes s'insurgent contre cette injustice et dénoncent la violence faite aux femmes, il faudra néanmoins attendre 1996 pour que le viol soit reconnu comme un crime en Italie.

En 1988, Chiara Valentini faisant le bilan des années du féminisme, rapportait une idée commune qui circulait alors : « le mouvement des femmes est mort. Vive les femmes »³². Si effectivement, une grande partie des avancées sociales avait été réalisée entre 1970 et 1980, il y avait lieu de penser que le féminisme n'avait plus raison d'être en tant que mouvement de contestation sociale. Toutefois, le mouvement des femmes a pris une autre direction, celle d'un travail en profondeur visant à faire évoluer les mentalités et la société toute entière et dirigé dorénavant vers l'éducation et la transmission de nouvelles valeurs. De nombreuses organisations se créent autour de ce projet. Elles sont de type associatif, universitaire et institutionnel et elles ont chacune un domaine particulier, politique, professionnel, culturel etc. Il serait sans doute long et hors de propos de les énumérer toutes³³, nous nous attacherons plus précisément à situer celles concernant

³¹ Le procès pour séquestration et viol eut lieu à Rome en 1978. La victime Fiorella, était défendue par Maître Tina Lagostena Bassi. Le documentaire réalisé par Loredana Dordi, *Processo per stupro*, a reçu le prix Italia et figure parmi les épisodes marquants de la rétrospective du féminisme présentée dans le DVD *Futuro femminile. Passioni e ragioni nelle voci del femminismo dal dopoguerra a oggi*, Lorella Reale (sous la dir. de), Rome, Luca Sossella editore, 2008. Dans l'interview de Tina Lagostena Bassi, qui jalonne les extraits du procès, l'avocate explique comment l'avocat de la défense tente de discréditer la victime et fait inversement le procès de la jeune femme, accusée de mœurs légères. L'avocate de la partie civile dénonce le vice de procédure classique, puisque se trouvant contrainte à devoir défendre la victime et non à accuser les malfaiteurs.

³² VALENTINI, Chiara, « L'attualità del femminismo », in *Scritture, scrittrici*, Maria-Rosa Cutrufelli (sous la dir. de), Milan, Longanesi, 1988, p.105.

³³ Pour un panorama complet des associations féministes italiennes contemporaines, nous renvoyons à la publication récente, *Futuro femminile, Passioni e ragioni nelle voci del femminismo dal dopoguerra a oggi*, cit.

l'histoire et la littérature. Les associations culturelles telles que La librairie des femmes, Diotima ou l'association Orlando, à l'origine de la création de la bibliothèque des femmes de Bologne, ont entrepris des travaux visant à « rechercher, reconstruire et documenter le parcours de l'identité féminine »³⁴. Ces associations ont permis de constituer des fonds documentaires importants, de mettre à jour des archives, d'analyser et de diffuser la culture féminine. C'est également dans les années quatre-vingt que le féminisme entre dans les universités avec l'institutionnalisation des recherches féminines, appelées *Women's studies*. Nées tout d'abord aux Etats-Unis puis en Europe, les *Women's studies* ont permis « d'élargir le sens et la pratique de la recherche scientifique afin que celle-ci reflète les changements de la condition féminine »³⁵. Dans certaines universités, les *Women's studies* se sont transformées en *Gender studies*, les études du genre, incluant ainsi tout type de recherche qui tienne compte de la notion de genre, masculin ou féminin. En pratique, les *Gender studies* sont encore étroitement associés aux études sur le féminin. Leur champ d'action touche aujourd'hui tous les domaines scientifiques³⁶. Parmi les centres les plus connus, on peut citer le CIRSDe de Turin, La Sapienza de Rome III, Diotima hébergée par l'université de Vérone, le Centro Donne e Differenza di Genere de Milan ou encore l'Université orientale de Naples.

En histoire, le féminisme a conduit à la nécessité d'une relecture du passé, incluant l'action des femmes, longtemps restée sous silence. Le mouvement féministe a contribué à faire prendre conscience que la mémoire des femmes avait droit à une catégorie spécifique dans l'historiographie. En 1989 a été créé la Società delle Storiche (SIS). Il s'agissait pour un grand nombre d'historiennes de se réapproprier « 'les mères historiennes', qui n'étaient pas historiennes de métiers mais nos mères dans l'histoire »³⁷. Elaborée tout d'abord de manière régionale³⁸, l'histoire des femmes a occupé tout un pan de l'historiographie des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix. La recherche franco-italienne menée sur une histoire

³⁴ Programme de l'association Orlando, 1983, disponible sur le net, <http://www.women.it/orlando/>

³⁵ BRAIDOTTI, Rosi, « L'importanza della nozione di genere nelle problematiche relative a "donne e scienza" », *art. cit.*, p. 43.

³⁶ L'Osservatorio d'Ateneo di gender-women's studies, observatoire nationale des études de genre-femmes, créé en 2004 et hébergé sur le site Internet de l'université de Padoue permet de recenser sur le territoire italien les différentes expériences didactiques et élaborations théoriques dans chacun des départements scientifiques universitaires. <http://www.unipd.it/osservatoriogenere/index.html>

³⁷ BAËRI, Emma, « Les dix premières années de la Società italiana des Historiennes (1989-1999) Réflexions d'une membre fondatrice », in *Les femmes dans l'espace public, Itinéraires français et italiens*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, Le fil d'Ariane, Université de Paris 8, 2004, p. 222.

³⁸ On trouve dans les archives de la bibliothèque des femmes de Bologne un grand nombre d'écrits sur les femmes dans l'histoire locale, qui vont de la résistance des femmes dans le Piémont à la présence féminine dans les salons de Venise au siècle des Lumières.

plus exhaustive a donné lieu à la création d'un ouvrage de référence, *L'histoire des femmes en occident*³⁹, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot. L'histoire de la maternité a également fait l'objet d'études spécifiques en Europe⁴⁰.

De la même manière, l'historiographie littéraire a conduit à un « repêchage »⁴¹ de la création littéraire féminine. Des anthologies féminines, centrées sur les écrivaines du dix-neuvième et vingtième siècle⁴², des monographies sur les premières féministes ont permis d'exhumer des auteures que la critique littéraire masculine avait partiellement ou totalement ignorées. Les femmes italiennes ont eu à cœur de réhabiliter les mères de la littérature, cherchant sans doute dans leurs aînées trop rapidement oubliées des modèles et des références qui leur manquaient⁴³. En 1996, c'est la Società Italiana delle Letterate (SIL) qui voit le jour, dans le but de promouvoir les études de genre à l'intérieur de la littérature. La Società Italiana delle Letterate, active à Rome, organise chaque année des colloques ayant pour thème l'écriture féminine et publie régulièrement ses actes.

La littérature féminine s'est développée dans les années soixante-dix parallèlement aux mouvements féministes. Les écrivaines déjà actives avant cette période ont poursuivi leur itinéraire littéraire, parfois centré sur la question de la femme, parfois en marge des thèmes que l'époque faisait émerger. Lalla Romano, Elsa Morante et Natalia Ginzburg figurent parmi la génération de femmes qui ne s'identifient pas au féminisme. Agées respectivement de 69, 63 et 59 ans en 1975, ces écrivaines constituent l'ancienne génération, celle qui a connu la période du fascisme, de la guerre, traversé la reconstruction, le miracle économique et assisté de loin à la lutte des femmes. Certaines de

³⁹ DUBY, Georges, PERROT, Michelle (sous la dir. de), *L'histoire des femmes en occident*, cit.

⁴⁰ D'AMELIA, Marina (sous la dir. de), *La storia della maternità*, Bari, Laterza, 1997. KNIBIEHLER, Yvonne, *L'histoire des mères et de la maternité en occident*, Paris, PUF, 2000.

⁴¹ NOZZOLI, Anna, *Tabù e coscienza, la condizione femminile nella letteratura italiana del novecento*, Florence, La nuova Italia, 1978, p. VII.

⁴² Parmi les anthologies des années quatre-vingt, on peut citer MORANDINI, Giuliana, *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milan, Bompiani, 1980, PETRIGNANI, Sandra, *Le signore della scrittura*, Milan, La Tartaruga, 1984, BLELLOCH, Paola, *Quel Mondo dei Guanti e delle Stoffe*, Vérone, Essedue, 1987.

⁴³ Dans *Une chambre à soi*, Paris, Editions 10/18, 1929, [1996], Virginia Woolf déplorait que la littérature féminine soit orpheline et n'ait aucune tradition la précédant. Les nombreuses recherches menées en littérature féminine italienne ont explicitement fait référence à Virginia Woolf dans leur quête des mères de la littérature.

leurs œuvres peuvent néanmoins s'inscrire dans une perspective historique des années soixante dix. Il s'agit de *Le parole tra noi leggere*⁴⁴, *Caro Michele*⁴⁵ et *La storia*⁴⁶.

La génération des écrivaines dites féministes envisage la littérature sous un aspect militant. Il s'agit d'une littérature autoréférentielle, de femmes qui s'adressent à des femmes. Les récits, romans et œuvres hybrides traduisent cette prise de conscience qui émerge des groupes féministes. A travers l'autofiction, genre privilégié de cette génération, se dessine une écriture du « je », à la foi nécessaire pour la prise de conscience personnelle et la transmission de nouvelles valeurs. Les thèmes développés sont en lien direct avec la réalité sociale de l'Italie féministe, le conflit de générations, le divorce, l'avortement, l'amour et la jouissance sexuelle, l'égalité entre hommes et femmes. Le roman *Donna in guerra* est un exemple de *Bildungsroman* féministe. Parmi les auteures majeures des années soixante-dix, citons Dacia Maraini, Marina Jarre, Giuliana Ferri, Carla Cerati, Lidia Ravera et Gabriella Magrini.

Dans les années quatre-vingt, les thématiques abordées par la littérature féminine s'élargissent peu à peu. Les femmes explorent des espaces littéraires jusqu'alors peu ou pas fréquentés, comme les sagas familiales ou les romans historiques. Les relations mère-fille semblent alors occuper une place importante chez les écrivaines. La dimension féministe des romancières demeure présente, notamment au travers de la thématique de la mère, non plus abordée du point de vue de la mère, tel que dans les années soixante-dix mais du point de vue de la fille. C'est en revanche dans les années quatre-vingt-dix que les nouvelles générations prennent leurs distances avec leurs aînées. Moins proches des mouvements ou bien nées après les grandes conquêtes, elles sont certes débitrices d'une tradition, encore brève dans son existence, mais elles affirment d'autres valeurs et leur identité n'est plus seulement marquée par leur appartenance sexuelle. Peu à peu, des thèmes comme l'égalité homme-femme disparaissent. Il n'est plus question de divorce ni même de séparation. L'avortement reste un thème sous représenté en littérature. Les jeunes écrivaines appréhendent le monde de manière moins militante et parfois de façon défaitiste. Si leurs aînées ont combattu pour des causes comme le divorce et la légalisation de l'avortement, les nouvelles générations éprouvent des difficultés à rencontrer les

⁴⁴ ROMANO, Lalla, *Le parole tra noi leggere*, Turin, Einaudi, [1969], 1996.

⁴⁵ GINZBURG, Natalia, *Caro Michele*, Turin, Einaudi, 1973

⁴⁶ MORANTE, Elsa, *La Storia*, Turin, Einaudi, [1974], 2005.

hommes et à établir des liens durables avec eux. Quant aux enfants, il n'en est pas toujours question.

Le regard sur la littérature des femmes a évolué en l'espace de trente ans. Cette littérature a d'abord fait l'objet de promotions spécifiques visant à valoriser la création féminine, présente et passée. Elle s'est diffusée par le biais de maisons d'éditions, telles que La Tartaruga, créée en 1975 à Milan, Essedue, créée en 1981 à Vérone, ou encore La luna, à Palerme en 1986, toutes spécialisées dans la publication d'œuvres féminines, romans, essais philosophiques et littéraires. La promotion des œuvres à signature féminine a également été assurée grâce aux revues culturelles ou spécifiquement littéraires qui présentaient régulièrement les œuvres nouvellement parues, tel que la revue DWF créée en 1975 et liée à l'association du même nom *Donna Woman Femme, Leggere Donna* créé en 1980 ou bien *Tuttestorie*, créée par Maria-Rosa Cutrufelli en 1991. Les associations telles que la bibliothèque des femmes de Bologne, la Società delle letterate, puis la création des *gender studies* comme le CIRSDe de Turin, ont permis d'alimenter la représentation des femmes dans l'espace littéraire. Le séparatisme a longtemps semblé nécessaire pour parer à la crainte d'une mainmise et d'un amalgame avec la création littéraire masculine, jusqu'alors dominante. Toutefois, le risque d'une discrimination de la production littéraire féminine a pu parfois dissuader certaines auteures de se présenter sous leur identité féminine. Il est notoire par exemple qu'Elsa Morante refusait le terme de *scrittrice* et préférait la neutralité de l'appellation *scrittore*. Cette crainte de ghettoïsation est aujourd'hui plus présente, notamment dans les jeunes générations qui ne perçoivent plus leur identité comme uniquement conditionnée par le genre sexuel. Des écrivaines telles que Simona Vinci ou Silvia Ballestra ont parfois plus d'affinités littéraires avec Carlo Lucarelli ou Pier Vittorio Tondelli qu'avec leurs consoeurs appartenant à un autre genre littéraire, même si dans l'anthologie de Elisabetta Mondello, elles font l'objet d'un chapitre à part, « Le scrittrici : teorie di genere e nuove forme di scrittura »⁴⁷.

Quarante ans après les débuts du militantisme féminin, on pourrait supposer que la position des femmes en littérature ait enfin rejoint celle des hommes. Cependant, les œuvres publiées aujourd'hui par les femmes n'atteignent pas en nombre celles des hommes. Au vu des données de l'ISTAT, les femmes publiées en 2005 ne représentent

⁴⁷ MONDELLO, Elisabetta, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Rome, Meltemi Editore, 2004.

encore qu'un tiers des œuvres publiées en Italie⁴⁸. Les statistiques ne détaillant pas le genre des œuvres, on ne peut présumer de la représentativité des femmes dans des catégories telles que le roman, la nouvelle ou la poésie. Les prix littéraires pourraient fournir un indice⁴⁹ mais il n'y est pas question de représentativité du genre. Par ailleurs, le talent n'a pas de sexe. Tout comme en politique où les lois sur la parité obligent à faire figurer un quota féminin sur les listes électorales, la question de la qualité face à la quantité reste posée. Si les femmes sont moins publiées ou moins récompensées, est-ce parce qu'elles sont moins nombreuses à produire des romans de qualité ? Sans doute ne faut-il pas négliger le fait qu'une bonne partie de l'édition reste dans les mains des hommes⁵⁰ et qu'à ce titre, les femmes y sont peu, voire mal représentées. Les phénomènes de mode auxquelles les maisons d'édition se livrent parfois, tel que la publication d'anthologies de textes écrits par des femmes, prouvent qu'un certain type de littérature féminine représente encore un argument de marketing, (d'autant plus si l'on précise que l'anthologie est érotique ou lesbienne⁵¹), et qu'elle n'est de ce fait pas entrée dans la « normalité ». Le marché de l'édition reste soumis à la loi de l'offre et de la demande et dans cette perspective, on sait que les lecteurs de romans, nouvelles, poésie et théâtre sont en majorité des femmes⁵². On peut donc légitimement se poser la question pourquoi les éditeurs ne valorisent pas plus la production féminine, sachant que plus de la moitié du lectorat est féminin. On ne s'étonnera donc pas de voir perdurer des maisons d'édition spécialisées en littérature féminine, et le marché n'est pas saturé si l'on en juge à la création récente de la maison d'édition romaine *Il caso e il vento*⁵³.

⁴⁸ Cf. ISTAT, *La produzione libraria, (Dati definitivi), 2005*. Diffusé le 12 avril 2007. Le tableau n°29 reporte les chiffres de 60432 livres d'auteurs masculins contre 23970 livres d'auteurs féminins. Si les femmes sont quasiment à égalité dans le domaine des publications scolaires, elles représentent moins de 50% des auteures de livres pour la jeunesse, et à peine 30% des auteurs de livres divers pour adultes.

⁴⁹ On note que depuis 1975, les prix littéraires attribués aux femmes dans la catégorie roman sont au nombre de six pour le prix Strega, de sept pour le prix Viareggio et de huit pour le prix Campiello, soit un rapport de 18 à 25% des prix littéraires attribués en 33 ans.

⁵⁰ Cf. GENNA, Giuseppe, *Introduzione a Tu sei lei*, Rome, Minimum fax, 2008, p. 10.

⁵¹ Cf. *Ragazze che dovresti conoscere, The Sex anthology*, Turin, Einaudi Stile libero, 2004 ou *Principesse Azzurre, Racconti d'amore e di vita di donne tra donne*, Delia Vaccarello (sous la dir. de), Milan, Piccola biblioteca Oscar Mondadori, 2003.

⁵² Cf. ISTAT, « La lettura di libri in Italia », *Famiglia e società*, 10 mai 2007, p. 8. Les femmes lisent à 58,2% contre les hommes 42,3%.

⁵³ *Il caso e il vento*, maison d'édition créée en 2007, qui a pour projet éditorial la promotion de la pensée féminine et de la différence et soutient la création littéraire des femmes qui débutent.

Très peu de recherches ont été conduites sur la maternité dans la littérature italienne. Les différentes études que mène Adalgisa Giorgio⁵⁴ depuis plus de dix ans concernent plus spécifiquement les relations mère-fille dans la littérature féminine et hormis quelques monographies et articles dédiés à la thématique de la maternité chez certaines écrivaines - la figure maternelle dans l'œuvre de Grazia Deledda⁵⁵, ou bien la maternité dans l'œuvre d'Elsa Morante⁵⁶ pour ne citer que deux exemples – ce thème appartient le plus souvent au domaine de la psychanalyse, de la sociologie ou de l'historiographie. Or, une étude qui entend analyser le personnage de la mère en littérature doit se comprendre différemment d'une étude en histoire, en sociologie ou encore en psychanalyse. L'histoire tout comme la sociologie, s'appuie sur des faits, des dates, des chiffres, c'est-à-dire des données objectives. Seule l'interprétation qui s'en suit sera éventuellement subjective, selon qu'elle sera orientée politiquement par exemple. La littérature, tout comme la psychanalyse, repose sur des récits subjectifs. La matière même de ces études - récits et fragments de discours de séances pour la psychanalyse ou textes narratifs écrits pour la littérature - ne peut prétendre à l'objectivité et son interprétation ne sera pas non plus univoque et objective. Nous n'entendons pas aboutir à un portrait exhaustif et fidèle de la mère italienne, il serait d'ailleurs plus approprié de parler au pluriel « des mères italiennes ».

Mais en nous appuyant sur les autres sciences, nous souhaitons mettre en relief les spécificités de la mère en tant que figure de l'imaginaire féminin.

Reflète-t-elle ou non la réalité sociale de l'Italie des quarante dernières années ? Est-elle d'ailleurs toujours dépeinte dans un contexte contemporain ? De quels fragments de l'histoire est-elle porteuse ? Quels traits psychologiques récurrents la composent ? S'éloigne-t-elle des stéréotypes récurrents et de quelle manière ? Nous reprenons les mots de Geneviève Brissac : « La littérature n'est pas, comme on le croit très souvent, à côté de la vie, des vrais combats, elle en fait partie et aide à comprendre, à vivre et à éprouver. Si l'on trouve les mots justes pour décrire les situations, alors la vie est démultipliée »⁵⁷. La

⁵⁴ GIORGIO, Adalgisa, *Writing mothers and daughters. Renegotiating the mother in Western European narratives by women*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2002.

⁵⁵ PIANO, Maria-Giovanna, *Onora la madre. Autorità al femminile nella narrativa di Grazia Deledda*, Turin, Rosenberg & Sellier, [1998], 2006.

⁵⁶ CAZALE BERARD, Claude, « Le raccontatrici di fiabe. Maternità e infanzia. Chiavi di poetiche visionarie », in *Scritture di maternità, paternità, infanzia*, *Ecritures*, n°2, Décembre 2006, Paris, Presses universitaires de Paris X - Publidix, 2006, pp. 113-137.

⁵⁷ BRISAC, Geneviève, « A-t-on encore besoin du féminisme ? », in *Les femmes dans l'Histoire*, Les rendez-vous de l'Histoire, Nantes, Editions Pleins Feux, 2005, p. 48.

littérature, lieu d'imaginaire et de création, ne se substitue pas à la réalité, elle propose son concours pour lire, vivre et éprouver d'une autre manière le monde qui s'impose à nous. Les écrivaines qui donnent naissance à des personnages de mère contribuent à illustrer la situation dans laquelle les mères réelles vivent. Que le portrait soit un reflet réaliste de la condition des mères ou qu'il soit l'expression d'un fantasme, il apporte un supplément d'information que d'autres domaines scientifiques ne peuvent donner. Notre intérêt porte donc sur le réalisme autant que sur l'imagination et la création littéraire.

La littérature a ses propres codes, il convient donc de l'analyser en tenant compte des thèmes, mais également de la langue, du style, de la structure du récit. En étant attentif au langage qu'utilisent les auteurs, on peut déceler le sens profond de leur propos, c'est la raison pour laquelle nous privilégierons l'analyse textuelle. A quel ensemble de valeurs littéraires se réfère une œuvre, dans quel contexte littéraire s'insère-t-elle ? Quelles sont les références explicites et implicites présentes dans l'œuvre ? Notre étude s'appuiera donc tout particulièrement sur l'analyse du discours des écrivaines, car c'est à travers l'étude minutieuse du texte que nous pensons donner de l'épaisseur à cette étude et sur laquelle nous fondons nos hypothèses concernant l'évolution du personnage de la mère dans la littérature féminine. Puisque, par ailleurs, l'un des objectifs du féminisme était de retrouver les mères de la littérature, quelles sont les traces d'intertextualité repérables dans les œuvres que nous nous proposons d'étudier ? Est-il possible d'identifier un réseau de relations entre les écritures des femmes contemporaines et passées ?

Pour définir notre corpus, il était nécessaire dans un premier temps d'identifier les auteures qui ont publié entre 1975 et 2010. Notre souci n'est pas d'être exhaustif mais d'avoir une vision suffisamment large pour effectuer une sélection appropriée. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur les anthologies et plus particulièrement sur celles dédiées aux femmes, puisque certaines anthologies de littérature ne réservent qu'une maigre place à la littérature féminine⁵⁸. Les travaux de Neria De Giovanni⁵⁹ ont été par

⁵⁸ La célèbre anthologie de Segre et Martignoni *I testi nella storia*, (Il Novecento, Milan, Edizioni scolastiche Mondadori, 1992), ne consacre qu'une ligne à Sibilla Aleramo, évoquée en page 520 en raison de sa liaison avec Dino Campana. De même, Dacia Maraini figure en marge en tant que compagne d'Alberto Moravia. Certes, les noms de Gianna Manzini et de Anna Banti sont mentionnés parmi les auteurs de *Solaria* et Natalia Ginzburg ainsi que Lalla Romano sont insérées dans le chapitre dédié au roman bourgeois. Mais on peut regretter l'absence de nombreuses femmes telles que Renata Vigano par exemple, parmi les écrivains néoréalistes.

exemple une aide précieuse pour un premier tour d'horizon de la production féminine des trente dernières années. Nombreux sont également les actes de colloques, articles et publications scientifiques récents et moins récents, italiens, français et anglo-saxons qui traitent de la question de la littérature féminine. On y aborde les thèmes, la forme du discours et les spécificités de l'écriture féminine. Les revues précédemment citées comme *Leggere Donna*, *DWF* ou *Tutttestorie*, aujourd'hui disparue, offrent également une source non négligeable de renseignements sur la littérature italienne féminine. Une fois identifiés les noms les plus cités parmi les écrivaines de la période, nous avons privilégié les œuvres ainsi que les auteures les plus connues, la question de la représentativité de la littérature étant déterminante pour une étude qui se propose de relier création artistique et réalité sociale. Quelle valeur représentative peut avoir une œuvre lue par un lectorat restreint ? Nous n'avons donc pas exclu, pour ces mêmes raisons, certaines œuvres abondamment plébiscitées pour des raisons de marketing et ayant à notre goût des valeurs littéraires discutables. La rencontre personnelle avec les militantes de la Librairie des Femmes de Milan ainsi que celles du Centre de Documentation des Femmes de Bologne a permis en outre de consolider notre recherche et d'approfondir les sujets inhérents à la littérature féminine italienne.

Une difficulté demeure, dès lors que l'on s'occupe d'un sujet extrêmement récent, le manque de recul face à ce sujet. Comment évaluer l'impact des œuvres que l'on se propose d'analyser, leur signification et leur valeur ne se révélant bien souvent qu'à l'épreuve du temps ? Pour la période des années soixante-dix, il semble qu'il soit plus aisé de tirer des conclusions, mais pour ce qui est de la période récente, il est parfois difficile d'opérer un choix qui tienne compte de la représentativité de l'œuvre. D'autres critères comme le phénomène de mode ou le goût personnel peuvent facilement orienter la critique. On doit donc s'efforcer de tenir compte

[du] poids toujours connu et de ce fait déformant du goût et des orientations personnelles sur un matériel encore fluide de contemporanéité, passible donc

⁵⁹ DE GIOVANNI, Neria, *Carta di donna*, Turin, Società editrice internazionale, 1996, et *E dicono che siamo in poche*, Giacomo F. Rech (sous la dir. de), Rome, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Commissione nazionale per la parità e le pari opportunità tra uomo e donna, 2004.

d'éventuels modelages forcés, d'omissions programmées ou involontaires, de surévaluations ou de coupes liées à des critères contingents⁶⁰.

Pour ce qui est du genre littéraire, nous avons sélectionné majoritairement des romans, forme littéraire privilégiée des femmes. Si ce phénomène a été identifié au début du vingtième siècle (nous y reviendrons dans notre étude), il demeure une constante encore actuelle de la littérature féminine. L'abondance d'œuvres susceptibles d'entrer dans le corpus de textes traitant de la mère nous a amenés à opérer une sélection. Notre corpus comprend des romans mettant en scène de façon centrale ou secondaire des mères. Nous n'avons pas systématiquement écarté les œuvres n'ayant qu'un rapport périphérique à la question de la maternité, notamment lorsqu'il s'est agi de parler du refus de la maternité, car la présence des mères dans les récits est bien sûr un discriminant mais son absence peut également en constituer un autre. Les romans historiques ont été écartés lorsqu'ils font référence à une période antérieure au vingtième siècle. Certes, ils peuvent éclairer certains aspects de la maternité et témoignent de la volonté de revisiter l'histoire et les personnages historiques pour proposer une lecture différente de l'histoire des femmes. Mais ils sont insérés dans un contexte qui ne concerne pas directement la condition de la femme et de la mère au vingtième siècle.

Un premier regard sur la production féminine des quarante dernières années fait apparaître des différences entre les œuvres, suivant la période à laquelle elles ont été publiées. Sans prendre de manière figée l'année 1988 à laquelle nous faisons référence plus haut, comme marquant la fin du féminisme, on peut considérer qu'il existe bien une différence entre la littérature née dans les années du militantisme féministe et la littérature apparue à partir des années quatre-vingt-dix, à une période où la question féminine semblait en partie résolue. Les œuvres se réfèrent à des moments différents de l'histoire des femmes, elles ne véhiculent donc pas les mêmes idées, ne revêtent souvent pas les mêmes formes littéraires. Il faut par ailleurs distinguer les œuvres de leur auteure. En effet, à toute époque, il est important de considérer la dimension générationnelle des écrivaines. Dans les années soixante-dix, des écrivaines déjà actives et reconnues publient des romans qui s'inscrivent dans la lignée de leur production. Natalia Ginzburg a, par exemple,

⁶⁰ MALATO, Enrico, (sous la dir. de), *Letteratura del Novecento*, « Il ritorno all'intreccio: il romanzo "medio" e il romanzo neostorico fra tradizione e postmodernismo », Rome, Salerno Editore, 2000, p. 1090. « [...] il peso sempre notevole e perciò distorcente del gusto e degli orientamenti personali su un materiale ancora fluido di contemporaneità, passibile dunque di eventuali modellature forzate, di omissioni programmate o involontarie, di ipervalutazioni o stroncature legate a criteri contingenti ».

commencé à publier pendant la seconde guerre mondiale. On ne peut ainsi assimiler son roman *Caro Michele*, paru en 1973 à celui de Dacia Maraini *Donna in guerra*, paru en 1975. D'une part, parce que ces deux romans ne sont pas assimilables du point de vue de leur contenu, de leur forme, mais également parce que ces deux romancières n'appartiennent pas à la même génération, que leur production littéraire n'en est pas à la même maturité et que, de ce fait, leur façon de traiter le sujet n'est pas la même.

Il convient de garder présent à l'esprit l'âge de l'écrivaine, son entrée en littérature et la période de publication du roman considéré. Si notre étude identifie trois époques, elle « balaie » deux générations d'écrivaines : les auteures nées dans l'entre-deux-guerres ou immédiatement après la guerre et ayant commencé à écrire dans les années soixante, soixante-dix et les écrivaines nées dans les années soixante soixante-dix et qui ont commencé à publier dans les années quatre-vingt-dix.

L'analyse doit également tenir compte de l'aire géographique des auteures. L'habituelle dichotomie nord sud qui implique des nuances d'ordre culturel, social et économique est une donnée importante de la création féminine. Parmi les stéréotypes de mères italiennes que l'on retrouve souvent, la *mamma* méridionale est celle qui semble le plus diffusée.

Sur la base des éléments ci-dessus exposés, pour parvenir à une étude approfondie de notre sujet et à des conclusions satisfaisantes, nous comptons procéder de manière à la fois thématique et chronologique. Notre étude repose sur un découpage des quarante dernières années en trois époques fondamentales. La première concerne les années soixante-dix et la littérature féministe, la seconde s'attache aux années quatre-vingt jusqu'à la moitié des années quatre-vingt-dix, la dernière période concerne enfin la littérature féminine qui a émergé depuis le milieu des années quatre-vingt-dix jusqu'à nos jours.

Nous avons vu que la maternité représentait une thématique abondamment questionnée à l'époque du féminisme militant. Les femmes des années soixante-dix ont remis en cause le modèle de leur(s) mère(s), refusé l'assujettissement dont les générations de femmes qui les précédaient avaient été victimes. La contestation de 1968 est la toile de fond du féminisme, on peut la percevoir comme un conflit de générations entre filles et

mères. A partir du moment où les femmes ont choisi de s'approprier leur corps, de dissocier sexualité et reproduction, la maternité est devenue un choix personnel et non plus une fatalité biologique. Mais on peut émettre l'hypothèse que la question du choix n'ait pas été résolue de façon immédiate et qu'elle n'ait pas signifié systématiquement maternité heureuse. Être mère, était-ce répondre à un désir personnel, ou bien continuer d'endosser un rôle social balisé et préétabli ? Ou bien encore subir une pression sociale inconsciemment assimilée comme un désir personnel ? Pour les femmes qui ont fait le choix de devenir mère, de quels modèles disposaient-elles pour se construire ? Face à l'héritage des mères, soumises à une société patriarcale qui ne leur avait donné qu'un rôle bien maigre à jouer durant leur vie, les femmes des années soixante-dix n'ont-elles pas dû inventer d'autres formes de maternité, d'autres façons d'être mère ? L'accession au monde du travail ayant connu un rebond dans les années soixante-dix, comment les mères ont-elles concilié travail rémunéré, travail domestique et éducation des enfants ? En quoi les avancées du féminisme ont-elles influencé la création littéraire dans la définition du rôle de la mère ?

Ces différentes questions permettent dans un premier temps d'analyser les récits des écrivaines sous l'angle de la critique sociale. Les écrivaines dénoncent la situation difficilement supportable des mères soumises aux différentes pressions sociales. Surchargées par leur travail à l'extérieur, l'éducation des enfants et l'administration des tâches ménagères inhérentes aux soins des enfants, elles renoncent bien souvent à leur carrière pour assumer leur rôle de mère. Mais est-ce véritablement un choix ou bien une contrainte imposée par la société au sens large, par la famille ou encore le mari ? Quels sont les problèmes auxquels ces mères sont confrontées, quels questionnements et quels troubles sont alors exprimés ? Comment se résolvent les crises à l'intérieur du ménage ?

En renonçant au travail rémunéré, les mères deviennent économiquement dépendantes de leur époux. Cet aspect, cher à Simone de Beauvoir, est-il présent dans la littérature des années soixante-dix en Italie ?

En marge de ces difficultés rencontrées, quels liens les mères entretiennent-elles avec leurs enfants ? De quelle nature sont les rapports mère enfant ? De la mère nourricière à la mère éducatrice, la palette des rôles est infinie. Lesquels sont privilégiés, lesquels écartés ? La mère décrite par les femmes ressemble-t-elle à la *mamma* stéréotypée dont

nous avons parlé précédemment ? Une mère aimante, protectrice, prête au renoncement et au sacrifice de soi pour accomplir sa mission ?

Au rôle social de la mère s'oppose la vocation naturelle, liée à la réalité physique de la femme. Cette fonction biologique que seules les femmes possèdent est-elle toujours vécue comme une évidence incontournable ? Quelle place occupent des thèmes comme la conception d'un enfant, la grossesse, l'accouchement, l'allaitement ? Quel rapport les mères ont-elles avec leur propre corps ?

De ce questionnement dérive une autre considération : si le féminisme a permis de dissocier sexualité et reproduction, devenir mère n'est donc plus un acte naturel. Comment se positionnent les mères face à l'éventualité de la grossesse ? Quelles réflexions préludent à l'acceptation de la grossesse et inversement quels questionnements conduisent au refus de la maternité ? L'avortement a-t-il fait l'objet de récits de femmes ? Et le cas échéant, sous quel angle a-t-il été traité ?

En élargissant la notion de maternité, on peut considérer qu'être mère ne signifie pas toujours être mère biologique. Tout comme dans la pratique de *l'affidamento*, la mère de substitution peut jouer un rôle important dans la vie d'un enfant. On songe bien sûr à l'adoption, mais également à toute femme appelée à s'occuper d'un enfant au sein d'une famille, la tante, la grand-mère, parfois la sœur aînée ou encore la nourrice. Comment ces femmes sont-elles présentées face aux mères biologiques ? De quels investissements affectifs sont-elles porteuses ?

Dans les années quatre-vingt, il semble que le thème de la mère soit développé de façon bien différente. La place centrale qu'occupe la relation mère-fille a déjà fait l'objet d'études approfondies desquelles il ressort que les écrivaines se sont occupées majoritairement de cette relation afin d'amorcer un retour vers les mères, après s'en être longtemps distancées. L'histoire des mères devient alors un thème fondamental, dans le souci de retourner aux origines de la famille, de la généalogie et de la condition de la femme. Ce retour vers le passé possède donc deux versants. D'une part, les femmes écrivent l'histoire de leur mère, réelle ou imaginaire, d'autre part, elles situent la mère dans l'Histoire, lui restituant bien souvent un rôle que l'historiographie masculine avait

complètement ou partiellement occulté. Ce retour vers la mère, que Luisa Muraro a théorisé dans *L'ordre symbolique de la mère*, constitue une réponse à la quête d'identité que les filles poursuivent. C'est l'occasion d'un face-à-face souvent troublant, d'une relation spéculaire où les femmes, cherchant leur mère, se trouvent elles-mêmes. Quelles sont ces mères vers lesquelles les écrivaines se tournent à cette époque ? Ce retour en arrière vers la période précédant la seconde guerre mondiale est-il motivé par une forme de nostalgie envers les mères ? S'agit-il d'une littérature militante, de la dénonciation des mères en tant que complices de l'ordre patriarcal ou bien d'une réhabilitation ? Parallèlement à cette relation mère-fille, qui occupe en effet grande partie de la littérature féminine des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, la relation mère-fils est également présente. Mais si elle est le fruit de très peu de romans, on peut s'interroger sur cette disproportion et voir plus précisément dans ces quelques romans la spécificité de cette relation. Y a-t-il par exemple une illustration dans la littérature féminine du *mammismo* ?

La génération d'écrivaines qui a commencé à publier à la fin des années quatre-vingt-dix et au début des années 2000, *les dark ladies*⁶¹, est porteuse de nouveaux thèmes en rapport avec la maternité et la figure maternelle. Dans la lignée des romans *trash* et *pulp*, des jeunes *Cannibales*, les femmes semblent vouloir dépasser les tabous inhérents à la figure maternelle. Si la mère a perdu en littérature cet angélisme et cette douceur, elle acquiert dès lors une image inversée, celle de la mère perverse, dangereuse, névrosée, voire meurtrière. Cette mère monstrueuse est-elle le fruit de l'imagination littéraire ou le reflet d'une société décadente et menaçante ? Peut-elle encore représenter un point d'ancrage rassurant pour l'enfant ? Quels sont aujourd'hui les nouveaux visages littéraires des mères italiennes ? Ces portraits s'inscrivent-ils dans la continuité de la littérature féministe ? Y a-t-il trace d'un quelconque engagement féministe dans cette littérature ?

D'autres questions demeurent en suspens. Les mères lesbiennes ont-elles une place dans le panorama littéraire féminin actuel ? Qu'en est-il de la procréation médicalement assistée, question longuement débattue dans l'opinion publique et toujours en suspens à l'heure actuelle ? Les nouvelles formes de procréation ont-elles une incidence sur l'imaginaire féminin ? Y a-t-il une illustration littéraire du phénomène de la désaffection de la maternité dans la société italienne ?

⁶¹ Cf. DE GIOVANNI, Neria, *E dicono che siamo in poche*, cit., p. 25.

Si toutes ne peuvent trouver de réponse, notre objectif est en revanche de trouver des lignes orientations, des tendances de fond.

Première partie :

**La mère dans la littérature féministe
des années soixante-dix**

Introduction

Pendant les années soixante-dix, après une décennie caractérisée par l'opposition entre la néo-avant-garde et la littérature conventionnelle, la littérature italienne connaît une période de transition due entre autres aux mutations de la société italienne. La fin des années cinquante et le début des années soixante avaient été marqués par le boom économique et les mutations socioculturelles (scolarisation de masse, développement industriel et technologique, télévision, mass media, société de consommation...). Cette transformation se poursuit à la fin des années soixante par le développement de mouvements de contestation de l'ordre établi et de la société traditionnelle. Le mouvement des femmes s'inscrit dans ce contexte qui culmine en 1968. Il concerne à la fois la sphère politique et la sphère privée. Sur le plan littéraire, les tendances à l'expérimentalisme, apparues à la fin des années cinquante en rupture avec le néoréalisme, marquent le pas. La critique situe la fin de ces tendances précisément en 1969, avec la disparition de la revue *Quindici*. Les tentatives de rénover les genres littéraires, notamment la poésie et le roman, et d'en déconstruire les codes, les structures, et ce parfois jusqu'à l'illisibilité⁶² avaient occulté pendant un temps la question de l'engagement politique en littérature⁶³. En opposition, le roman des années soixante-dix paraît revenir à la question clé du rôle de l'écrivain et de ses écrits dans la société. Alors que l'auteur des années soixante semble se couper de son lecteur, celui des années soixante-dix retrouve le chemin d'une littérature accessible au lecteur. Le contexte social a changé, le climat politique se durcit, l'intellectuel reprend son rôle d'éclaireur.

⁶² Cf. CONTARINI, Silvia, « Années 70, une transition traumatique », in *Actes de la Conférence Internationale: La valeur de la littérature pendant et après les années 70: le cas de l'Italie et du Portugal*, Université de Utrecht, 11-13 mars 2004, publié sur Internet en 2007 sous la direction de Monica Jansen et Paula Jordao, <http://congress70.library.uu.nl/index.html?000008/index.html>, site consulté le 9 janvier 2009. « Les années 60 s'étaient distinguées par une exigence profonde de changement, par la recherche formelle et l'explosion linguistique. L'action du *Gruppo 63*, en particulier, avait apporté un souffle nouveau à la littérature italienne. Dans le sillage des avant-gardes, leur travail de révision, de contestation et de réinvention des techniques d'écriture touchant au genre, au style, à la structure, à la composition, avait donné à l'écrivain une très grande liberté formelle. Tout était permis en littérature. Y compris l'illisibilité ».

⁶³ La question de l'engagement politique de l'écrivain, théorisée en 1947 par Jean-Paul Sartre dans un article « Qu'est ce que la littérature ? » paru dans la revue *Les temps modernes*, est particulièrement présente au lendemain de la seconde guerre mondiale en Italie et notamment dans le courant néoréaliste. Sur ce point, voir entre autres *Littérature et cinéma néoréalistes, Réalisme, Réel et représentation*, Michel Cassac (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, 2004.

C'est dans ce contexte que s'inscrit une grande partie de la littérature dite féministe. Renouant avec les auteures de début de siècle, les féministes des années soixante-dix trouvent dans l'écriture un moyen d'exprimer leur engagement social en lien avec la condition féminine. Elles s'inscrivent dans cette mouvance qui replace au centre du débat public l'écrivain engagé et trouvent dans le nouveau féminisme à la fois les motifs de leurs écrits et les outils pour y parvenir.

Le courant féministe de début de siècle, initié en littérature par Sibilla Aleramo, n'a pas connu d'émules dans les générations suivantes. Le fascisme ayant mis un terme à l'émancipation féminine, l'écrivaine s'est retrouvée confinée dans un rôle subalterne à partir du début des années trente. Ainsi, la plupart des anthologies littéraires ne mentionne aucun nom féminin parmi les auteurs de l'entre-deux-guerres. On peut y voir, certes, le signe du machisme des critiques littéraires de l'époque. Car il est possible aujourd'hui, grâce à de nouveaux travaux plus attentifs à la production féminine, d'attester l'existence d'une « société littéraire féminine », selon la définition de Zancan⁶⁴, qui s'est développée à la marge et le plus souvent loin des lieux typiquement féminins (foyer, famille ...) et dont les principales représentantes étaient parties en exil hors d'Italie. C'est le cas par exemple de Fausta Cialente, Natalia Ginzburg et Alba de Cespedes.

Cette génération d'écrivaines semble naître directement de la littérature et découvrir en elle, presque inconsciemment, son être de femme, plutôt que d'y parvenir à l'intérieur d'une conscience collective, comme c'était le cas de la génération précédente, ou même de façon contradictoire à l'intérieur d'un rôle qu'elle s'approprie⁶⁵.

L'émancipation féminine, pour ces écrivaines d'entre-deux-guerres, n'est plus un thème « choral », c'est au contraire un problème individuel, vécu de façon isolée. Certaines auteures de cette génération continueront d'être actives dans les années soixante-dix, sans jamais adhérer aux mouvements féministes. Natalia Ginzburg, Elsa Morante et Lalla Romano appartiennent par ailleurs à ce que Clelia Martignoni nomme la « littérature

⁶⁴ ZANCAN, Marina, « Quadri storici », in *Il doppio itinerario della scrittura*, Turin, Einaudi, 1998, p. 101. « una società letteraria al femminile ».

⁶⁵ *Ibid.* « Questa generazione di scrittrici sembra nascere direttamente alla letteratura e scoprire in essa, quasi inconsapevolmente, il proprio essere donna, piuttosto che giungervi, come era accaduto alla generazione precedente, dall'interno di una consapevolezza collettiva, o dall'interno di un ruolo fatto, sia pur contraddittoriamente, proprio ». Marina Zancan évoque les nombreuses écrivaines actives entre les années trente et les années soixante : Fausta Cialente, Gianna Manzini, Paola Masino, Alba de Cespedes, Elsa Morante, Anna Banti, Anna Maria Ortese, Maria Bellonci, Natalia Ginzburg et Lalla Romano.

bourgeoise », c'est-à-dire une littérature ne se posant pas en rupture avec les conventions littéraires⁶⁶.

Après la guerre, avec l'expérience de la Résistance, d'autres femmes redécouvrent une dimension collective à leurs revendications : ce sera le point de départ qui les conduira ensuite au néo-féminisme. Ainsi donc, aux côtés des écrivaines actives depuis plus de trente ans se développe la littérature dite féministe. Cette mouvance se caractérise par les thèmes qu'elle développe et par la forme littéraire qu'elle adopte. Les thèmes développés reflètent sans ambiguïté la réalité émergente de la condition féminine, le roman se nourrissant de « l'humus socio-culturel, à travers lequel la lutte pour la libération de la femme devient expression littéraire »⁶⁷. Anna Nozzoli rappelle que la littérature exerce dans ce cadre une double fonction. Elle est l'instrument qui permet de lire la réalité socio-culturelle des années soixante-dix et elle « exerce une fonction déterminée auprès du public de lecteurs, devenant instrument de diffusion à large échelle de la nouvelle conscience féminine »⁶⁸. C'est en cela que l'écrivaine s'engage intellectuellement et politiquement dans la société. Par ailleurs, la littérature féministe des années soixante-dix se distingue de celle de début de siècle en ce qu'elle ne représente plus l'émancipation féminine en termes de parité, mais accentue bien plus sa réflexion sur les contradictions d'une société qui a accordé dans le droit civil l'égalité aux femmes (droit de vote, travail extérieur) mais qui, sur le plan privé, continue de les maintenir dans un rôle subalterne.

Le personnage féminin qui symbolise le mieux cette contradiction est, d'après Anna Nozzoli, celui de l'« épouse-mère ». En effet, de par son statut, l'épouse-mère est – en tant que femme – l'égale sociale de l'homme mais – en tant que mère - demeure assujettie au père, à l'intérieur du foyer.

⁶⁶ Cf. MARTIGNONI, Clelia, « Romanzieri "borghesi" », in *Testi nella storia*, Il Novecento, Milan, Edizioni scolastiche Mondadori, 1992, p. 1301.

⁶⁷ NOZZOLI, Anna, « Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta », in *Nuova DWF*, n°5, 1977, p. 57. « l'humus socio-culturale attraverso cui la lotta per la liberazione della donna diviene espressione letteraria ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 57. « esercita una determinata funzione presso il pubblico dei lettori, divenendo strumento di diffusione su larga scala della nuova coscienza femminile ».

Pour ce qui est de la forme, le roman reste le genre littéraire privilégié des femmes. Déjà soulignée par Virginia Woolf en 1929⁶⁹, cette caractéristique est aussi visible en Italie chez les féministes.

La prédilection pour le genre narratif est du reste caractéristique tout court du féminisme italien qui déjà dans sa phase historique affirmait vouloir privilégier nettement les formes du roman face à celles de la poésie, à tel point que pour le roman, il est possible d'indiquer de nombreux archétypes littéraires (ne serait-ce qu'au début du siècle, on pense à l'exemple d'Aleramo), alors que pour la poésie, on ne peut nier l'inconsistance de la tradition italienne⁷⁰.

Toutefois, si les femmes s'inscrivent dans cette « maigre » tradition du roman féminin, elles n'en sont pas moins à la recherche de nouveaux modèles littéraires :

A côté d'une tradition lyrique, mince mais continue, la prose narrative se maintient comme genre dominant, contaminée cependant, dans les vingt dernières années, par des formes diverses d'écriture, qui s'expliquent par la réflexion théorique et politique sur l'identité féminine, accompagnée par une recherche diffuse, d'en reconstruire la profondeur historique et la tradition, et par des recherches à caractère historique littéraire et philosophique⁷¹.

Le roman reste ainsi le genre littéraire de prédilection des femmes et tout particulièrement le roman autobiographique. Au début de cette décennie, les romans publiés privilégient le narrateur féminin à la première personne. Si l'on trouve des formes hybrides de roman, à mi-chemin entre autoportrait et essai philosophique, psychologique ou sociologique (c'est le cas par exemple de *La mela e il serpente* de Armanda Guiducci⁷²

⁶⁹ Cf. WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, cit., pp. 115-116. Au terme d'une réflexion sur les écrits des femmes, l'écrivaine britannique conclut « Seul le roman était assez jeune pour être malléable entre ses mains [de femme] ».

⁷⁰ NOZZOLI, Anna, « Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta », cit., p. 55-56. « La predilezione per il genere narrativo è del resto caratteristica *tout court* del femminismo italiano che già nella sua fase storica mostrava di voler privilegiare nettamente le forme del romanzo rispetto a quelle della lirica, al punto che mentre per le prime è possibile indicare taluni archetipi letterari (si pensi soltanto, agli inizi del secolo, al caso Aleramo), per le altre non si può deprecare l'inconsistenza della tradizione italiana ».

⁷¹ ZANCAN, Marina, « La donna », in *Letteratura italiana. Le questioni*, volume n°5, Alberto Asor Rosa (sous la dir. de) Turin, Einaudi, 1984, p. 826. « Accanto ad una tradizione lirica, esigua ma continua, la prosa narrativa si mantiene come genere dominante, accostata però, negli ultimi vent'anni, a forme diverse di scrittura, che si dispiegano dalla riflessione teorica e politica sull'identità femminile, accompagnata da una ricerca diffusa di ricostruirne la profondità storica e la tradizione, alle indagini a carattere storico, letterario e filosofico ».

⁷² GUIDUCCI, Armanda, *La mela e il serpente*, Milan, Rizzoli, 1976.

ou bien, dans une certaine mesure, de *La figlia prodiga* de Alice Ceresa⁷³, inspirée quant à elle par le nouveau roman italien et l'expérimentalisme), les textes d'inspiration autobiographique restent prépondérants et correspondent au besoin, déjà développé dans les groupes de prise de conscience, de se dire, de se découvrir. On relève souvent à l'intérieur même des récits une réflexion sur le besoin et la nécessité de l'écriture chez les femmes. Le journal intime, la correspondance qui sont les premières formes d'écrits féminins⁷⁴, figurent parfois dans les fictions et rappellent que le roman est une étape supplémentaire dans l'expression de la femme⁷⁵.

L'écriture correspond également à ce que défendent les féministes, la nécessité de partir de soi. « Cela consiste à trouver les mots pour dire le réel et pour l'amener à sa vérité »⁷⁶. Partir de soi pourrait orienter la production littéraire vers l'autobiographie, qui, comme le souligne Paola Splendore, est l'« espace privilégié de l'expression féminine, de la recherche de soi et de l'identité » mais le roman et plus précisément l'autofiction permet d'élargir le cadre de l'autobiographie et « devient paradoxalement le véritable lieu de la confession et de la révélation de soi, qui permet en même temps une plus grande liberté créative et expressive »⁷⁷. Les femmes s'imposent par l'affirmation de la subjectivité et selon le précepte féministe mis en avant dans ces années : le privé est politique. C'est la raison pour laquelle bon nombre des romans féministes des années soixante-dix se situent dans la sphère privée. Il convient néanmoins de faire une distinction entre des œuvres à dimension privée, centrées sur l'évolution du personnage féminin et les autobiographies ou les biographies historiques, s'insérant dans l'histoire de l'Italie telles qu'elles apparaîtront dans les années quatre-vingt. Toutes deux typiques de l'écriture féminine, elles ne correspondent pas aux mêmes périodes de création.

⁷³ CERESA, Alice, *La figlia prodiga*, Milan, La Tartaruga, [1967], 2004.

⁷⁴ Voir à ce sujet, *Il racconto delle donne*, Angiolina Arru et Maria-Teresa Chialant (sous la dir. de), Naples, Liguori Editore, 1990.

⁷⁵ Cf. RUSCONI, Marisa, « Nuovi percorsi tra esperienza e scrittura », in *Scritture scrittrici*, Maria-Rosa Cutrufelli (sous la dir. de), Milan, Longanesi, 1988, p. 15.

⁷⁶ ZAMBONI, Chiara, Prefazione, in *La sapienza di partire da sé*, cit. p. 1. « Consiste nel trovare le parole per dire il reale e per portarlo alla sua verità ».

⁷⁷ SPLENDORE, Paola, « La difficoltà di dire "io" : l'autobiografia come scrittura del limite », in *Il racconto delle donne*, cit., p. 73. « L'autobiografia, spazio privilegiato dell'espressione femminile, della ricerca del sé e dell'identità », p. 74, « Il romanzo diventa paradossalmente il vero luogo della confessione e dell'autorivelazione, consentendo allo stesso tempo una maggiore libertà creativa ed espressiva ».

Les thèmes que les écrivaines féministes explorent concernent essentiellement la condition féminine. Le mariage, les rapports homme-femme, les conflits de couple et le divorce sont par exemple abondamment questionnés dans les œuvres de fiction. Le bonheur conjugal, bien souvent absent des récits, est une recherche constante qui guide la quête de l'identité féminine. Comment les femmes peuvent-elles trouver le bonheur et leur raison de vivre au sein du couple ? Le roman se prête alors à une analyse psychologique et sociale de la condition de la femme mariée. Se référant à leur éducation et aux modèles qui les précèdent, les femmes des années soixante-dix dénoncent l'injustice qui leur est faite dans la société « patriarcale ».

Plus spécifiquement, le roman féministe s'attaque à la position de la mère dans la société, à son rôle au sein de la famille et à sa difficulté de conjuguer harmonieusement vie sociale et vie privée. Si le personnage de la mère a souvent été évoqué en littérature féminine - depuis le roman de Sibilla Aleramo, *Una donna*, on le retrouve de manière constante dans les œuvres de Grazia Deledda (*La madre, Cenere, Cosima...*), de Natalia Ginzburg, (*È stato così, La madre...*), de Paola Masino, Gianna Manzini, Alba de Cespedes, Elsa Morante ou Lalla Romano, pour n'en citer que quelques unes, il acquiert cette fois une autre dimension. Plus centrée sur ses intérêts personnels, la mère est avant tout une femme qui réclame le droit à l'amour et au bonheur et se bat pour obtenir une place digne de son rôle dans son propre foyer.

Lorsque les écrivaines se confrontent au thème de la maternité et mettent au centre de leur récit une mère de famille, c'est pour exprimer la tension contradictoire entre féminin et maternel. Devenir mère, est-ce renoncer à sa vie de femme et d'épouse ? Presque toutes les auteures racontent la situation d'isolement dans laquelle la mère de famille se retrouve. Ecrasée sous le fardeau des tâches ménagères, elle perd peu à peu le contact avec la vie sociale, se voit reléguée à une place subalterne, soumise à l'autorité du mari et souffre du manque de communication avec son conjoint. Les romans illustrent la difficulté à laquelle sont confrontées les mères, bien souvent seules à s'occuper de leurs responsabilités parentales. Font alors figure d'exception les romans dépeignant la maternité heureuse et la mère de famille épanouie. Gina Lagorio publie en 1969 *Un ciclone chiamato*

*Titti*⁷⁸ où la grossesse tardive et involontaire de la narratrice représente certes un bouleversement de son mode de vie mais demeure un événement heureux. De même, le roman *La spiaggia del lupo*⁷⁹ de la même auteure, paru en 1977, présente l'histoire d'Angela, jeune fille de vingt ans qui accepte une grossesse non désirée plutôt que d'opter pour l'avortement. Dans les autres romans, au contraire, devenir mère se révèle un rôle ingrat.

Mais les protagonistes des romans féministes ne sont pas toujours des mères. Dans la mesure où les années soixante-dix font émerger la question de la maternité choisie, de la contraception et de l'avortement, il est logique que les écrivaines féministes se fassent l'écho de ces revendications. Entre le refus de se soumettre à un rôle social et le désir de grossesse, Oriana Fallaci publie en 1975 *Lettera a un bambino mai nato*⁸⁰, qui pose la question de l'avortement et la difficulté pour les femmes de se positionner face au choix. Lidia Ravera, dans un style plus léger et humoristique, campe le point de vue d'une féministe célibataire, aux prises avec ses doutes dans *Bambino mio*⁸¹. Le refus de la maternité représente enfin une alternative à la situation d'exclusion et de réclusion des mères. C'est le cas par exemple du roman de Dacia Maraini, *Donna in guerra*⁸² ainsi que *Lunga giovinezza*⁸³ de Gabriella Magrini.

⁷⁸ LAGORIO, Gina, *Un ciclone chiamato Titti*, Milan, BUR, [1969], 2003.

⁷⁹ LAGORIO, Gina, *La spiaggia del lupo*, Milan, Garzanti Elefanti, [1977], 2006.

⁸⁰ FALLACI, Oriana, *Lettera a un bambino mai nato*, Milan BUR, [1975], 2009.

⁸¹ RAVERA, Lidia, *Bambino mio*, Milan, Bompiani, 1979.

⁸² MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, Milan, BUR, [1975], 1998.

⁸³ MAGRINI, Gabriella, *Lunga giovinezza*, Milan, Mondadori, 1976.

Chapitre 1

Mères heureuses, épouses insatisfaites ?

Introduction

La littérature féministe semble focalisée sur la relation homme-femme afin de dénoncer les injustices qui règnent dans la société mais également au sein du couple. Les épouses apparaissent souvent comme des femmes malheureuses. Mais qu'en est-il de leur vie de mères ? Nous nous proposons d'étudier le récit des femmes à travers quatre romans emblématiques publiés à peu d'années d'intervalle, *Un matrimonio perfetto*⁸⁴, de Carla Cerati, paru en 1975, *Un quarto di donna*⁸⁵ de Giuliana Ferri, publié en 1973, *Donna in guerra* de Dacia Maraini, publié en 1975 et *Lunga giovinezza* de Gabriella Magrini, de 1976. Ce panel nous semble représentatif du roman féministe, comme l'affirme également Carol Lazzaro-Weis⁸⁶. Les quatre romans présentent quatre narratrices féminines, mariées, dont le parcours respectif les conduit, en fin de récit, à se séparer de leur mari. Le divorce n'est pas encore légalisé à l'époque de certains de ces récits, (les deux romans publiés en 1975 se réfèrent pour l'un aux années soixante, pour l'autre à l'année 1970), pourtant la séparation est inéluctable et plaide en faveur d'une légalisation du divorce. Ces narratrices témoignent, chacune à sa manière, de la difficulté de vivre pleinement une vie de femme et de mère. Deux des protagonistes sont mères de famille alors que les deux autres font le choix de ne pas le devenir. Nous insistons sur le fait que la mère est très peu présente dans le roman des années soixante-dix et qu'il est rare de trouver des œuvres prenant le point de vue de la mère. Par exemple, le roman de Marina Jarre, *Negli occhi di una ragazza*, également roman féministe de formation, s'attache à montrer l'éducation d'une jeune fille de quinze ans et comporte un personnage de mère, peu développé.

Nous nous attacherons au double aspect de la mère heureuse et de l'épouse insatisfaite, afin de mettre en lumière l'inadéquation entre le conditionnement social et la réalité du rapport homme-femme tel qu'il est vécu par les personnages des romans, et voir si et comment ce rapport interfère sur le sens de la maternité. Nous verrons aussi quel rapport la mère entretient avec son/ses enfants, quels aspects de la mère sont privilégiés et quel rôle cette relation joue dans sa vie de femme. Nos analyses des textes seront précédées

⁸⁴ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, Milan, Frassinelli, [1975], 1990.

⁸⁵ FERRI, Giuliana, *Un quarto di donna*, Turin, Einaudi, [1973], 1976.

⁸⁶ Cf. LAZZARO-WEIS, Carol, « The female bildungsroman », in *From margins to mainstream. Feminism and fictional modes in Italian women's writing 1968-1990*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 95.

d'un résumé des œuvres qui permettra de mieux percevoir les trames de ces romans féministes et de voir quelles thématiques ils illustrent.

1.1 Le roman de formation féministe

1.1.1 *Un mariage parfait...*

Le roman de Carla Cerati *Un matrimonio perfetto*, expose la situation de la mère de famille de façon exemplaire. Publié pour la première fois en 1975, revu et republié en octobre 1990, ce roman est le premier volume d'une trilogie intitulée *Una donna del nostro tempo*⁸⁷, qui rassemble aujourd'hui *La condizione sentimentale* parue en 1977, et *Il sogno della bambina* publié dans les années quatre-vingt. Carla Cerati a débuté sa carrière d'écrivaine en 1973 avec *Un amore fraterno*. Connue aujourd'hui comme écrivaine mais également comme photographe, elle a réalisé un reportage photographique avec Raymond Depardon sur les hôpitaux psychiatriques et s'est engagée dans la lutte pour la suppression de ces lieux d'enfermement au moment de la réforme Basaglia⁸⁸. Les romans de Carla Cerati sont tous centrés sur la vie affective des femmes et sur leurs liens avec le milieu familial. Les rapports entre frères et sœurs sont le sujet de *Un amore fraterno*, les liens conjugaux sont illustrés dans *Un matrimonio perfetto* et dans *La condizione sentimentale*. Enfin, les liens parentaux sont au cœur de *La cattiva figlia* de 1990, roman qui dépeint les relations mère-fille dont nous reparlerons ultérieurement et de *L'intruso*, dernier roman publié en 2004 sur les relations avec le père. *Un matrimonio perfetto* a obtenu lors de sa sortie le prix de sélection Campiello et fait partie des romans classiques italiens de facture féministe.

Le titre évocateur (en ce que l'adjectif « parfait » révèle de conventionnel et d'illusoire) et son ton ironique (ce mariage convenu n'a rien de parfait aux yeux de la protagoniste) annoncent un regard critique sur l'institution du mariage. Roman rédigé à la première personne, *Un matrimonio perfetto* est un *Bildungsroman* féminin qui raconte l'histoire de Silvia, jeune fille âgée de dix-sept ans au début du roman, son mariage, sa vie

⁸⁷ CERATI, Carla, *Una donna del nostro tempo*, Venise, Marsilio Tascabili, 2005.

⁸⁸ La réforme Basaglia, du nom du psychiatre Franco Basaglia, a donné lieu en 1978 à la promulgation de la loi n°180, qui encadre la fermeture des hôpitaux psychiatriques en Italie.

d'épouse puis de mère au foyer. Le style qu'emploie Carla Cerati est simple, les descriptions alternent avec les analyses psychologiques de la narratrice et les dialogues permettent de situer la teneur des rapports de Silvia avec son entourage. Le récit de la narratrice est une longue prise de conscience de sa condition de femme sacrifiée dans une société en changement. La situation initiale expose en prolepse l'agonie du couple. Le roman s'étend de la seconde guerre mondiale au début des années soixante, à l'époque du miracle économique.

Une première date fournie au début du roman indique le 25 juillet 1943 et le récit s'achève sur quelques indications littéraires, *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Beauvoir publié en France en 1958 et traduit en italien en 1960, et cinématographiques telles que le film d'Antonioni, *La notte*, sorti en 1961⁸⁹. Si l'Histoire revêt un caractère mineur pour l'économie du récit – il y est fait peu allusion, non sans raison du reste, car la protagoniste avoue s'être laissée enfermer dans son foyer et ne jamais avoir lu un journal, ni s'être tenue au courant de l'actualité – la période est de première importance car elle constitue le ferment des idées féministes, ce que Luisa Passerini appelle « la fracture »⁹⁰.

Femme au foyer et mère de famille, Silvia n'avait pas envisagé sa vie de la sorte. Empêchée par ses parents de poursuivre ses études, car c'est une femme et que son destin est d'avoir des enfants et de s'occuper de son foyer, Silvia rencontre pendant la guerre Fabrizio, jeune étudiant de Turin. Après le mariage et les études de son mari, Silvia se rend vite compte que le bonheur conjugal avec Fabrizio est impossible. Son mari, sensible et intelligent, appartient cependant à une génération d'hommes qui ne conçoivent pas les rapports entre époux sur le mode égalitaire. Fabrizio trouve un travail qui très tôt l'accapare toute la journée et le contraint à l'absence. Silvia seule et délaissée, doit s'occuper de ses enfants et ne trouve aucun motif de consolation dans son seul rôle de mère. Contrainte à devoir rester au foyer, elle travaille à domicile en tant que couturière, tant pour « arrondir les fins de mois » que pour y trouver une échappatoire à l'ennui. Lors

⁸⁹ Ces deux références littéraires et cinématographiques correspondent à l'évolution du personnage de Silvia, jeune fille conforme à l'éducation qu'elle a reçue, qui découvre avec amertume la faillite de son couple, tout comme dans le film d'Antonioni.

⁹⁰ Cf. PASSERINI, Luisa, *Autoritratto di gruppo*, Florence, Giunti, 1988, p. 37. L'auteure est historienne et professeur universitaire, particulièrement attentive à l'histoire des femmes. Cet ouvrage, qui mêle histoire personnelle et histoire collective retrace le parcours de la génération des femmes et des hommes qui ont vécu en tant que protagonistes la révolte de 1968. Elle examine de façon détaillée les différences générationnelles entre les gens nés avant la guerre et ceux qui avaient vingt ans en 1968. Passerini commente ainsi les années de l'après-guerre : « Aux racines de notre mémoire, dans des dizaines d'histoires de vie, je trouve une fracture ». (« Alle radici della nostra memoria, in decine di storie di vita, trovo una frattura »).

de vacances en compagnie de son amie Irène, elle rencontre différents hommes dont certains deviendront des amants et cherche dans ces relations adultères une compensation sentimentale qu'elle n'a pas au sein de son foyer. La succession des amants scande la maturation de Silvia et se révèle être une recherche vaine, une impasse puisqu'aucune de ces relations ne permet à Silvia de refaire sa vie (le mariage est indissoluble et les barrières morales de Silvia ne lui permettent pas de passer outre l'institution). Ce n'est qu'à travers l'affirmation de soi que Silvia parvient à remettre en cause son éducation et son rôle social. Le roman se conclut sur la séparation, sans que toutefois le divorce soit clairement évoqué.

Le récit repose sur la recherche de l'amour et du bonheur conjugal qui constituent les bases du mythe de la famille. Mais derrière cette apparente naïveté, (l'amour est-il le seul remède au désespoir féminin ?) c'est une critique de la société et de la condition de la femme que propose Carla Cerati.

Le roman est caractérisé par un rythme lent et une intrigue peu dense. L'absence de situations romanesques et l'insistance du quotidien et de la banalité reflètent le « réalisme féministe » dont parle Anna Nozzoli. La vie n'est constituée que de petits événements, à peine ponctuée par le rythme des saisons et l'alternance entre sa vie à Milan et sa vie estivale dans différents lieux de villégiature. Les différents chapitres du roman portent le nom de couleurs : vert, gris, bleu, noir, vermillon évoquant la déclinaison possible des couleurs de la nature au cours des saisons. L'impression d'ennui que suscite parfois la lecture, reflète celui de la narratrice, engluée dans la répétition de situations analogues, mettant en scène la femme aux prises avec la mélancolie, tiraillée entre ses amours adultères et l'hostilité de son mari. L'évolution de Silvia est marquée négativement par le renoncement à une formation professionnelle, la déception amoureuse face à un homme peu loquace et peu investi dans sa relation de couple, l'enfermement progressif dans un foyer et dans un rôle de mère et de ménagère, puis par la domination qu'exerce son mari sur elle et enfin par la négation de soi. La fin du récit représente une ouverture, une libération des carcans sociaux, la vie de Silvia ainsi racontée doit servir de contre-modèle aux futures générations de femmes.

Dans cette œuvre féministe, trois thèmes en lien avec la maternité retiennent l'attention. L'éducation des jeunes filles et leur conditionnement social sont particulièrement mis en exergue pour expliquer le décalage et la déception à laquelle la narratrice se trouve confrontée. Les relations homme-femme ont naturellement une

position centrale dans un roman qui se propose d'illustrer « le mariage parfait ». Le personnage du mari incarne le stéréotype masculin d'après-guerre, mâle dominant et père absent. Enfin, dans ce portrait assez noir du mariage, la maternité ne représente pas le point lumineux auquel une femme puisse s'attacher pour trouver un sens à sa vie.

L'épouse-mère représente le personnage qui illustre les contradictions de la société italienne de l'époque. Cette contradiction s'exprime en termes de bonheur et de satisfaction. Tel que le déclare Silvia, « une mère heureuse peut très bien être une femme malheureuse car la maternité n'est pas tout, ne peut pas être tout »⁹¹. En soulignant cette opposition, la narratrice invite le lecteur à réfléchir à la notion de féminité et de maternité. Dans les années soixante-dix, la critique adressée à l'encontre de la société est qu'elle ne rend pas les femmes heureuses. Comment les conditionne-t-elle ? En quoi est-elle contradictoire ?

1.1.2 A la recherche d'un nouveau modèle

Le bref roman de Giuliana Ferri, publié en 1973 *Un quarto di donna*, ressemble en certains points au roman de Carla Cerati. Unique roman d'une auteure décédée prématurément en 1975, et qui avait consacré une partie de sa vie à l'engagement communiste, *Un quarto di donna* appartient également à la vague du roman féministe en tant qu'autofiction comportant une narratrice à la première personne, une femme, mère de famille qui travaille à l'extérieur. La période à laquelle le récit se réfère est contemporaine, c'est le début des années soixante-dix. On y évoque les années de guerre et l'existentialisme comme des événements du passé. L'Histoire, encore une fois, joue un rôle mineur même si la guerre et le fascisme encadrent certains souvenirs d'une jeunesse éprouvée par les destructions. Contrairement au roman de Carla Cerati, celui de Giuliana Ferri se situe en pleine période féministe, il ne raconte pas une prise de conscience avec des étapes déterminées mais décrit la condition féminine, montrant comment cette femme a intériorisé les attentes de la société et comment elle se retrouve dans une situation inextricable. L'auteure raconte dans un style beaucoup plus lyrique et elliptique le malaise

⁹¹ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 308. « [...] una madre felice può ben essere una donna infelice, perché la maternità non è tutto, non può essere tutto ».

d'une mère de famille, atypique dans sa façon de concevoir son rôle d'épouse et de mère, travaillant à l'extérieure, et sans cesse tiraillée par le besoin de liberté et la mauvaise conscience de mal remplir ses différents rôles. Ce malaise, matérialisé par une fatigue chronique et une mélancolie récurrente, atteint le paroxysme au milieu du récit lorsque la femme décrit « une maladie » qui se révèle être la « maladie de la liberté ».

Dans ce roman, la recherche formelle est plus élaborée que dans celui de Carla Cerati. La structure du récit n'est pas linéaire, il n'y a aucune chronologie. La jeune femme, mère de deux enfants vit à Rome dans un appartement avec son mari et décrit ses états d'âme dans un quotidien stressant, partagé entre son « devoir » de mère, son rôle d'épouse et sa carrière en souffrance. Elle évoque le quotidien matériel du foyer, ses relations avec ses enfants, avec son mari, ses dîners avec ses amis, un voyage à Paris, son avortement clandestin, ses rencontres avec des femmes, le suicide d'une de ses amies, une relation adultère et enfin sa séparation d'avec son mari. Les courts chapitres portent des titres explicites tels que « Réveil », « Mon fils », « Après le dîner », « Retour », « Été », « Voyage », « Malade » et « Avortement », évoquant une sorte de *stream of consciousness* typique du roman féministe⁹². Le roman est entièrement rédigé au présent, d'où l'impression d'une certaine immobilité. Aucune tension si ce n'est celle, permanente, de la femme qui décrit son malaise.

Le titre difficilement interprétable propose deux pistes : « un quart de femme » signifie que la femme possède trois facettes, outre celle générique de femme, à savoir celle de l'épouse, de la mère et de la femme active. On peut également imaginer, dans la mesure où le roman ne fournit aucune explication, que cette femme, fatiguée, éreintée par la vie ne se sent plus une femme entière mais seulement un quart de femme tout comme elle déplore, au cours du récit, n'avoir que des « quarts » de pensées.

Les personnages du roman ne portant pas de nom, ils sont identifiés par leur fonction, mari, enfants, amis... en rapport avec la narratrice. Les personnages ont valeur de modèles et offrent une peinture sociale de l'Italie des années soixante-dix. Le conditionnement social de la femme est constamment présent de façon implicite, sous-

⁹² Sur ce point, nous renvoyons à l'analyse d'Anna Nozzoli « Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta », cit., p. 71. « C'est l'espace de la conscience ou mieux de la prise de conscience qui ne permet pas de structures organiques ou de modulations harmonieuses de prose, nécessitant plutôt des formes anormales, destructives, subversives à l'égard de la statique de l'écriture » (« È lo spazio della coscienza o meglio dell'autocoscienza che non consente strutture organiche o armoniche modulazioni prosastiche, necessitando piuttosto di forme anomale, distruttive, eversive nei confronti della staticità della scrittura »).

jacent mais jamais analysé. On ne sait que peu de choses de l'enfance de cette femme et de son éducation. La difficulté de la lecture de ce roman réside le plus souvent dans l'ellipse et dans l'implicite. Son style très concis et souvent poétique en fait un récit parfois obscur dont la finesse s'éloigne du récit factuel des habituelles mémoires féminines. Le lecteur est plus souvent invité à lire entre les lignes qu'à suivre page après page l'évolution du personnage principal.

La rupture d'avec le mari qui intervient en fin de récit ne représente pas un *happy end* conventionnel. La femme ne se libère pas en quittant son mari. Elle constate tout au plus l'échec de leur couple. C'est par petites touches que l'on comprend les motivations qui poussent la femme à quitter son mari. Contrairement au roman de Carla Cerati, il n'y a ni victime, ni bourreau, le coupable n'est pas à chercher nommément, mais à trouver dans une société en plein changement qui contraint les femmes à endosser différents rôles. Cette femme est tour à tour mère, épouse, amie, amante et femme active et sa difficulté à vivre réside probablement dans l'absence d'unité et de cohérence et dans les contradictions entre les différents rôles sociaux.

1.1.3 Une femme en guerre

Dacia Maraini fait partie des auteures féministes italiennes les plus connues. Née en 1936, elle a débuté sa carrière littéraire en 1962 avec son premier roman, *La vacanza*, récit d'une jeune adolescente et de sa découverte de la sexualité. L'année suivante, elle publie *L'età del malessere*, dans la même veine que le premier roman et en 1967 *A memoria*, où elle explore pour la première fois la technique du journal intime. En parallèle, elle compose également de la poésie, mais c'est dans le domaine théâtral qu'elle s'illustre en écrivant de nombreuses pièces engagées, telles que *Maria Stuarda*, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* et plus récemment, *Veronica meretrice e scrittrice*. Elle fonde d'abord le théâtre Porcospino, puis en 1973 le théâtre Maddalena, géré et dirigé par des femmes. Le théâtre devient ainsi un lieu pour informer le public sur des sujets sociaux et politiques. Écrivaine féconde, Dacia Maraini est aujourd'hui encore très active⁹³. Auteure de romans, recueils de

⁹³ Pour une bio-bibliographie complète de Dacia Maraini, on peut consulter son site personnel <http://www.daciamaraini.it/index.htm>

nouvelles, romans historiques, mémoires, pièces de théâtre, elle a obtenu différents prix littéraires et demeure une auteure phare du féminisme italien.

En 1975, lorsque *Donna in guerra* est publié, Dacia Maraini est déjà connue du public pour évoquer des thèmes en lien direct avec la condition féminine. Ce roman *Donna in guerra* s'inscrit clairement dans les perspectives féministes des années soixante-dix. Bien que l'héroïne Vannina ne soit pas une mère, elle complète le panorama que nous avons esquissé dans la mesure où le roman dépeint des relations conflictuelles entre époux et montre comment le choix de renoncer à la grossesse est en lien direct avec la mésentente et la revendication d'une vie libre et digne.

Ce roman se présente sous la forme du journal intime de l'héroïne, Vannina, jeune institutrice âgée de 27 ans. La première date qui figure dans ce journal est le 1^{er} août 1970, premier jour de vacances sur l'île d'Addis, petite station balnéaire, imaginaire, située par l'auteure dans la baie de Naples, où Vannina passe ses vacances en compagnie de son mari, Giacinto, ouvrier mécanicien dans une entreprise familiale romaine. À travers chacune des journées que l'héroïne raconte se dessine le quotidien d'une femme qui évolue peu à peu, dans un milieu qui lui était jusqu'alors étranger. Les premières pages sont un compte rendu de faits simples et ordinaires, mais peu à peu, à mesure des rencontres, Vannina y relate des conversations, des événements plus substantiels qui mettent en relief sa personnalité et son évolution psychologique. L'évolution même de l'écriture reflète la prise de conscience de Vannina. Le journal intime diffère ainsi des canons habituels du genre. En y introduisant des dialogues, Dacia Maraini permet une vision multifocale et donne au récit une plus grande objectivité que ne l'aurait un récit à la première personne. Le lecteur impliqué activement dans la lecture perçoit différents points de vue qui lui permettent de reconstituer la « réalité » du récit. Le style du roman est simple, les dialogues introduisent un registre familier et parfois dialectal du sud.

Le titre, « femme en guerre », est à entendre comme le combat d'une femme qui s'éveille peu à peu à la conscience féminine et mène une guerre non seulement contre « l'opresseur » masculin mais également contre sa propre personne, perçue le plus souvent comme trop douce et trop docile. Vannina ne se libère qu'au prix d'une transformation difficile, une bataille contre sa propre éducation.

Plus en prise avec la réalité sociale de l'Italie des années soixante-dix que les romans cités précédemment, *Donna in guerra* propose en parallèle une réflexion sur le sud

déshérité, l'exploitation sexuelle des milieux sociaux défavorisés par les touristes étrangers, l'exploitation des femmes du sud et le travail au noir. Il illustre également l'engagement politique de la jeunesse, la vie des groupuscules révolutionnaires qui demeurent insensibles aux revendications du féminisme. Alors que les activistes d'extrême gauche s'engagent contre l'exploitation des masses laborieuses, ils ne perçoivent pas les problèmes des femmes assujetties dans la société patriarcale. Ce thème que nous avons évoqué en introduction sera repris par Fabrizia Ramondino quinze ans après dans *Un giorno e mezzo*⁹⁴. Empreint d'un certain érotisme sur fond de libération sexuelle, le roman de Dacia Maraini décrit également l'évolution des mœurs de ces années.

Pendant que son mari passe le plus clair de son temps à la plongée et à la pêche sous-marine, Vannina occupe ses journées entre le ménage, les courses au marché et les siestes. Lors de ses sorties, elle rencontre des femmes du pays, Tota et Giottina, qui l'initient aux secrets de cette petite île du sud et fréquente également un groupe de jeunes gens, engagés politiquement à gauche dans un groupuscule appelé « Vittoria proletaria ». Mais c'est principalement grâce à une jeune fille du groupe, Suna, que Vannina prend conscience de son rôle d'épouse soumise et peu heureuse. Suna est l'antithèse de Vannina. Jeune paralytique qui a contracté la poliomyélite durant son enfance, elle ne se déplace qu'avec grande difficulté, mais c'est une jeune fille volontaire et pleine d'élan, « libérée » sur le plan sexuel. C'est elle qui apprendra à Vannina à être indépendante. Vannina suivant la trajectoire de cette ouverture vers un monde différent, rencontre un jeune adolescent, Orio, âgé de quatorze ans avec lequel elle a une relation amoureuse. Giacinto, homme peu présent, sympathique mais entièrement tourné vers ses propres intérêts et préoccupations, se révèle incapable de satisfaire les besoins de Vannina, tant sur le plan émotionnel que sur le plan sexuel. La fréquentation assidue du groupe de jeunes gens ainsi que la relation avec Orio contribuent à éloigner peu à peu Vannina de Giacinto. L'héroïne prend conscience du caractère dominant de son mari et de sa situation de femme soumise et décide de se séparer de lui. Le roman s'achève sur l'avortement de Vannina, conséquence d'un abus de son mari pendant une de leurs dernières nuits conjugales. Elle quitte Giacinto à la fin de l'année 1970 et commence une nouvelle vie.

⁹⁴ RAMONDINO, Fabrizia, *Un giorno e mezzo*, Turin, Einaudi, [1988], 2001.

Dans le roman de Dacia Maraini, le thème de la maternité est peu présent. Vannina s'exprime peu sur son propre désir d'être mère. Aucun des personnages principaux de l'histoire n'est mère, on n'évoque que quelques figures maternelles comme des personnages annexes, tels que la mère d'Orio et Santino, celle de Vittorio, un des membres du groupe « Vittoria proletaria », absente du récit mais évoquée dans une conversation entre Vittorio et Suna. Nous nous appuyerons cependant sur ces modèles marginaux et sur leur impact dans l'évolution du personnage de Vannina.

1.1.4 Une longue jeunesse

Le roman *Lunga giovinezza* de Gabriella Magrini - alors jeune écrivaine - a été publié en 1976 et considéré également comme un roman féministe. Il présente l'histoire de Luisa Parvis, jeune femme de trente-quatre ans, journaliste pour un hebdomadaire milanais et mariée à Enrico Riggi, ingénieur. Rédigé à la troisième personne, avec focalisation interne, *Lunga giovinezza* diffère sensiblement des trois autres récits que nous venons d'évoquer, tout d'abord parce que le personnage principal ne s'exprime pas à la première personne et que de ce fait, l'identification narratrice/lectrice est moins immédiate. Gabriella Magrini offre en revanche un roman basé sur l'introspection et le cheminement d'une pensée féministe. Par ailleurs, les personnages sont moins caricaturaux que dans les romans de Carla Cerati et Dacia Maraini, le malaise de Luisa est plus voilé et moins conditionné par un univers hostile. Le milieu professionnel dans lequel Luisa évolue, le journalisme, offre une réflexion supplémentaire et critique sur l'exploitation du féminisme et de la libération des femmes dans la presse. Il rappelle les considérations qu'évoquait Sibilla Aleramo dans son roman, *Una donna*, sur l'essor d'une presse féminine, non pas axée sur l'émancipation mais sur l'exploitation d'un sujet à la mode susceptible de faire vendre. En outre, le travail de Luisa n'est pas un passe-temps mais un véritable engagement, qui fait contrepois avec sa vie conjugale peu épanouissante.

Le roman s'ouvre sur la rencontre de Luisa avec sa demi-sœur Diomira, vivant à Londres. Diomira est la fille illégitime que le père de Luisa a eue autrefois avec une jeune femme, mais avec qui il n'a pu se marier, étant par ailleurs déjà engagé auprès de la mère de Luisa. Le père des deux femmes, atteint d'un cancer incurable est hospitalisé depuis

deux mois et a souhaité, avant de mourir revoir sa fille Diomira. Luisa, fascinée par son aînée, renoue un lien qui s'était perdu dans le temps.

Parallèlement, Luisa vit une crise conjugale avec Enrico dont elle ne se sent pas aimée. Enrico est un homme distant et sarcastique, peu porté sur le dialogue avec son épouse. Il méprise le travail de Luisa et ne prête aucune attention à ses demandes. Même au lit, il se comporte comme un rustre, essayant de profiter de sa femme quand elle dort. Tous deux n'ont pas d'enfants, contrairement au groupe d'amis qu'ils rencontrent chaque fin de semaine au bord d'un lac et avec lesquels Enrico est particulièrement lié. Luisa en revanche n'a aucune affinité avec les compagnes des amis de son mari. Elle se sent sans cesse en décalage et en rupture, notamment parce qu'elle n'est pas mère. A la mort de son père, Luisa vit une crise existentielle forte. Ses rapports avec son mari se délittent totalement, Enrico postule pour un emploi en Espagne sans avertir sa femme et veut la contraindre à le suivre et à quitter son travail de rédactrice. Luisa s'enfuit de chez elle et part rejoindre sa demi-sœur à Londres. Épuisée nerveusement, elle fait une cure de sommeil et est soignée durant six mois en Angleterre. Sa convalescence lui permet de prendre conscience des raisons de son malaise et de sa relation frustrante avec son mari. Elle retrouve une forme de complicité avec Diomira, rencontre un jeune homme Thomas, avec lequel elle a une brève relation amoureuse. Lorsqu'elle revient à Milan, elle commence une nouvelle vie ; son mari a déménagé en Espagne et demande l'annulation de leur mariage, au motif qu'ils n'ont pas eu d'enfants. Enrico ne souhaite pas divorcer mais annuler six ans de leur vie commune. Pourtant l'annulation est refusée par l'Église. Luisa apprend par ailleurs que parmi leurs amis, Valentina, mariée avec deux enfants, a eu une relation avec Enrico et est tombée enceinte. La petite Elisabetta, qui naît quelques mois après le retour de Luisa est, tout comme la demi-sœur de Luisa, une fille illégitime qu'Enrico refuse de reconnaître. Luisa et Valentina gardent le secret et décident de ne pas en parler. Le roman se termine alors que Luisa rentre de la clinique où elle était venue rendre visite à Valentina. Seule dans son appartement, Luisa dialogue avec le fantôme de son père mort, se réconcilie avec lui après l'avoir rejeté comme elle avait rejeté son mari. Le père consolateur lui propose du lait chaud avec du miel mais Luisa répond : « Tu sais que le lait avec le miel ne m'a jamais plu »⁹⁵. Cette conclusion sur le père mort est sans doute l'image d'une société patriarcale agonisante, le refus du lait au miel suggère probablement le refus de la maternité comme une douce réalité.

⁹⁵ MAGRINI, Luisa, *op. cit.*, p. 271. « Lo sai che il latte col miele non mi è mai piaciuto ».

Le roman de Gabriella Magrini est centré sur l'évolution psychologique d'une femme déphasée ou en décalage par rapport à la société dans laquelle elle évolue. Luisa perçoit la réalité et explore ses pensées dans la solitude, sans aucun soutien de son milieu. Les mots souvent lui manquent pour s'exprimer. Ce n'est que peu à peu, au contact de sa sœur Diomira, puis de ses collègues de la rédaction qu'elle arrive à donner à sa vie et à ses choix une cohérence que seule la parole peut apporter. De nouveau, la prise de conscience est au centre du récit. Mais elle n'aboutit pas à une vérité univoque et à un ensemble de certitudes. Au contraire, tout comme les autres héroïnes, Luisa se retrouve face à sa nouvelle vie, avec la nécessité de devoir se reconstruire. Le titre « longue jeunesse » se réfère au conflit mère-fille qui naît entre les deux femmes lorsque Luisa affirme ne pas vouloir rester avec son mari. Sa vie sans engagement conjugal et sans maternité apparaît aux yeux de sa mère comme un refus de mûrir ou de vieillir ; Luisa semble condamnée à une « longue jeunesse ».

Les quatre romans que nous venons de résumer donnent la mesure de la littérature féministe qui apparaît dans les années soixante-dix. Ils offrent des contenus souvent analogues, des thématiques communes telles que le couple et la recherche d'harmonie et de sentiments avec le partenaire, le rôle de la femme au sein du foyer, la difficulté de s'affirmer professionnellement dans un monde hostile aux femmes, la maternité comme source d'aliénation, l'avortement, le divorce etc. Les personnages principaux ont également des traits communs, ce sont des femmes, âgées de vingt-cinq à trente cinq ans, qui évoluent au fil du roman, se libèrent du carcan de la famille et du couple. Les formes romanesques, en revanche, diffèrent sensiblement, même si le récit à la première personne semble la forme privilégiée, sous forme de confessions ou de journal. La dimension psychologique est fondamentale : c'est sur la capacité d'introspection de la femme que repose l'évolution de son personnage.

1.2 Le conditionnement social des femmes

1.2.1 L'éducation des femmes

Analysons à présent les thèmes ayant trait à la maternité, et au paradoxe de l'épouse insatisfaite et de la mère heureuse.

L'éducation représente la première phase de conditionnement social durant laquelle les petites filles apprennent le rôle qu'elles joueront dans le monde. Cette éducation est transmise de manière active, lorsque les parents inculquent les préceptes à leurs enfants ou bien passive par reproduction ou mimétisme des figures parentales. C'est une dimension importante dans les romans que nous venons d'énumérer, et tout particulièrement dans le roman de Carla Cerati qui centre le récit de la protagoniste sur les antagonismes entre l'éducation et la transmission, d'une part, et la réalité d'une société en plein changement d'autre part. Comment ces femmes ont-elles été éduquées ?

Les petites filles ne sont pas incitées à étudier car elles n'ont pas pour « destin » de travailler à l'extérieur mais de trouver un mari qui puisse, par son travail, les entretenir. Ainsi, Silvia, héroïne de *Un matrimonio perfetto* se souvient des discours de son père.

Mon père estime qu'une femme n'a pas besoin d'étudier pour devenir une parfaite maîtresse de maison. Que mon destin est d'être une bonne épouse et une bonne mère ; que je dois vivre en me préparant au mariage et seulement pour le mariage⁹⁶.

L'idée est reprise plus tard par la mère, « Crois moi, la place d'une femme est à la maison, une femme n'a pas besoin d'étudier »⁹⁷. Silvia, soutenue par son futur mari Fabrizio, tente l'examen d'entrée à l'académie des Arts de Brera, et le réussit brillamment. Pourtant elle ne peut se résoudre à renoncer au mariage et à l'idée d'avoir des enfants. Car il n'existe qu'une alternative, étudier et travailler, ou bien se marier et avoir des enfants. Le choix de se marier est alors le plus fort et Silvia renonce à ses études.

⁹⁶ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 5. « Mio padre sostiene che una donna non ha bisogno di studiare per diventare una perfetta padrona di casa. Che il mio destino è di essere una buona moglie e una buona madre; che devo vivere preparandomi al matrimonio e solo per il matrimonio ».

⁹⁷ *Ibid.*, p. 56. « Credi a me, il posto di una donna è a casa, una donna non ha bisogno di studiare ».

C'est un discours que l'on retrouve également dans le roman de Dacia Maraini, dans la bouche du père d'Orio et Santino qui n'envisage pas que sa fille suive une longue scolarité. « Elle est déjà fiancée, pourquoi aller à l'université? »⁹⁸ commente le père de famille. Dans le roman de Marina Jarre, *Negli occhi di una ragazza*⁹⁹, centré sur « le processus de domestication »¹⁰⁰ d'une jeune fille, l'éducation de la jeune Maria Cristina subit la même inflexion de la part du père. Appelée à devoir remplacer sa mère morte auprès de son père et de son frère, elle souhaite suivre des cours de dessin. Mais le dessin ne sert à rien et ne rentre pas dans les projets du père pour sa fille.

Les filles sont destinées au mariage, une ambition qu'elles doivent toutes avoir, sous peine de ne pas « se réaliser » dans leur existence. Le modèle parental joue en ce sens un rôle important. Les parents de Silvia sont un couple en apparence harmonieux auquel elle s'identifie et souhaite ressembler : « Nous étions à l'intérieur d'un nid chaud duquel nous voulions sortir seulement pour en construire un identique »¹⁰¹.

Mais au-delà du mariage, c'est également de leur destin de mères dont il est question. Ainsi, l'héroïne de *Un matrimonio perfetto* souhaite avant tout faire un mariage parfait pour connaître les joies de la maternité.

Depuis que j'étais enfant, on m'avait élevée dans un seul but, et si j'avais accepté de renoncer à mes projets pour attendre le mariage, c'était parce que cette idée était aussi solidement enracinée en moi. J'imaginai une maison pleine d'enfants, de joie, d'amour¹⁰².

En se mariant avec Fabrizio, Silvia opère donc un choix conforme à son éducation. La maternité est le « destin » de la femme, c'est sa « mission »¹⁰³, terme qui renvoie à la

⁹⁸ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 32. « È già fidanzata, che c'entra l'università! ».

⁹⁹ Cf. JARRE, Marina, *Negli occhi di una ragazza*, Turin, Einaudi, 1971, p. 220. « Mais non – dit le père – c'est des histoires. Reste à la maison et ensuite, quand tu seras grande, tu te marieras, tu auras des enfants. Tu vois bien que tu peux faire ce que tu veux, je te laisse de l'argent, fais ce que tu veux ». (« Ma no - disse il padre - sono storie. Stai a casa, e poi, quando sei grande ti sposi, hai dei bambini. Vedi bene che puoi fare quel che vuoi, ti lascio i soldi, fai quel che vuoi »).

¹⁰⁰ GIORGIO, Adalgisa, « The novel 1965 2000 », in *A history of women's writing in Italy*, Letizia Panizza et Sharon Wood (sous la dir. de), Cambridge, CUP, 2000, p. 223. « [...] the process of domestication [...] ».

¹⁰¹ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 58. « Eravamo dentro un nido caldo dal quale volevamo uscire solo per costruire uno identico ».

¹⁰² *Ibid.* « Fin da bambina mi avevano cresciuta con una sola meta, e se avevo accettato di rinunciare ai miei progetti per aspettare il matrimonio, era stato perché anche in me quest'idea era saldamente radicata. Immaginavo una casa piena di figli, di allegria, di amore ».

¹⁰³ *Ibid.*, p. 93. « [...] mi faceva pensare di aver fallito la mia missione ».

terminologie mazzinienne¹⁰⁴ de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle où la femme, telle qu'elle est définie dans le nouveau royaume d'Italie, a pour mission d'enfanter et de donner à la patrie de futurs citoyens. Cette idée a également été reprise par l'idéologie fasciste, elle est en lien avec la nature féminine. « Combien de fois avais-je entendu dire “une femme sans enfant est comme une branche morte, la femme se réalise seulement dans la maternité” »¹⁰⁵. D'où le sentiment d'échec lorsque Silvia ne parvient pas à être enceinte. « Je me projetais dans le futur, une pauvre femme éteinte, sans affection »¹⁰⁶.

Dans le roman de Dacia Maraini, Giacinto tente de convaincre sa femme qu'une grossesse pourrait changer le cours de sa vie ; il recourt au même argument naturaliste affirmant ainsi : « Une femme mariée sans enfants est comme une chatte sans petits, qui pleure, se démène, se mange la queue et fait pitié »¹⁰⁷. Enrico qui souhaite avoir un enfant de Luisa dans *Lunga giovinezza* lui reproche de ne pas s'alarmer de son apparente stérilité. « Toi pourtant, tu n'as jamais paru être obsédée par le lit, ni par le fait d'avoir des enfants. Au fond, c'est un comportement peu féminin et cela m'a toujours heurté »¹⁰⁸. La femme est principalement définie dans la société que dépeignent les romans par son appartenance biologique et par sa capacité reproductive.

Le conditionnement social incite par ailleurs les femmes à être des épouses soumises et dociles. Le personnage qui incarne le mieux cette personnalité soumise est celui de Vannina dans la première partie du roman *Donna in guerra*. Elle ne se rebelle jamais, ni contre son mari, ni contre ses voisins napolitains insupportables, ni contre les hommes du groupuscule politique qui la rabrouent sans ménagement. C'est une femme « calme, affectueuse, patiente, soumise »¹⁰⁹ qui plait aux hommes pour ces raisons. Comparé au portrait de l'épouse idéale que fait l'un des amis étudiants, celui de Vannina a en effet beaucoup de points communs :

¹⁰⁴ Cf. DE LONGIS, Rosanna, « Maternità illustri : Dalle madri illuministe ai cataloghi ottocenteschi », in *Storia della maternità*, cit., p. 193.

¹⁰⁵ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 93. « Quante volte avevo sentito dire : “una donna senza figli è come un ramo secco, la donna si realizza solo nella maternità ».

¹⁰⁶ *Ibid.* « Mi vidi proiettata nel futuro, una povera donna spenta, senza affetti [...] ».

¹⁰⁷ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 246. « Una donna sposata senza figli è come una gatta senza gattini, che piange, si dimena, si mangia la coda che fa pena ».

¹⁰⁸ MAGRINI, Gabriella, *op. cit.*, p. 112. « Tu però, hai sempre dimostrato di non morirci, per il letto, o per il non avere figli. In fondo è un atteggiamento poco femminile e mi ha sempre urtato ».

¹⁰⁹ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 141. « calma, affettuosa, paziente, remissiva ».

Tranquille, disponible, amoureuse, affectueuse, intéressée à la politique mais sans ambitions, une qui sait cuisiner, faire des enfants, tenir une maison en ordre mais aussi faire l'amour et rire et blaguer sans trop de problèmes¹¹⁰.

Le père de Suna, amie de Vannina aime « les choses les plus merdiques de [s]on caractère, soumission, douceur, disponibilité, peur »¹¹¹. Vannina est décrite par Suna comme une « épouse bonne et obéissante »¹¹². Elle s'oppose donc totalement à Suna qui, selon Giacinto est « une salope », une femme qui « ne fait que parler à tort et à travers et dire des conneries et casser les pieds aux gens »¹¹³.

Vannina, quant à elle, se décrit comme une femme peu sûre d'elle : « Et à moi, peu de mots me suffisent pour me sentir vide et incertaine »¹¹⁴. Elle obéit à des injonctions parfois totalement stupides, mais prend conscience peu à peu que cette forme de passivité correspond à ce que les hommes attendent d'elle.

J'aurais voulu dire non. Mais je me suis laissé aller à la douceur de dire oui, d'être attentive, humble, d'exécuter une tâche avec soumission, pour recevoir ensuite l'approbation de celui qui est plus sûr et plus habile. C'était ce qu'on attendait de moi, c'était naturel, c'était mon devoir de femme¹¹⁵.

Pour Giacinto, la douceur est même une qualité inhérente à la nature féminine.

- Tu trahis ta nature, mon amour.
- Quelle nature ?
- Tu as une nature bonne, douce, sensible, et tu veux en faire une chose dure, agressive.
- Je suis agressive parce que je n'ai pas envie de faire l'amour avec toi ?
- Tu es agressive avec toi-même, tu fais violence à ton caractère.
- Peut-être que mon caractère s'était formé sur le tien, ce n'était pas vraiment le mien.
- Mais va te faire foutre ! quand je t'ai connue, tu étais déjà comme ça, je n'ai rien fait pour te changer.
- Je voulais seulement te plaire.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 242-243. « Tranquilla, disponibile, innamorata, affettuosa, interessata di politica ma senza ambizioni ; una che sa cucinare, fare figli, tenere in ordine la casa ma anche fare l'amore e ridere e scherzare senza troppi problemi ».

¹¹¹ *Ibid.*, p. 245. « le cose più merdose del [s]uo carattere: remissività, mitezza, disponibilità, paura ».

¹¹² *Ibid.* « moglie buona e ubbidiente ».

¹¹³ *Ibid.*, p. 141. « una troia. [...] non fa che parlare a vanvera e dire cazzate e rompere l'anima alla gente ».

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 69. « E a me bastano poche parole per farmi sentire vuota e incerta ».

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 108. « Volevo dire no. Ma mi sono lasciata andare alla dolcezza di dire si, di farsi attenti, umili, di eseguire con remissività un incarico, per ricevere poi l'approvazione di chi è più sicuro e più abile. Era quello che si aspettava da me, era naturale, era il mio compito di donna ».

- C'est vrai, parce que tu m'aimais.
- Je voulais être une bonne épouse.
- Et tu l'as été, mais maintenant tu changes, maintenant, tu refuses la meilleure partie de toi.
- Meilleure parce que ça t'arrange.
- Tu ne comprends rien Vanni, rien à toi, rien à moi, ni au mariage, viens ici, embrasse moi, je t'aime...¹¹⁶

Un épisode relaté par Vannina en fin de roman, montre que l'éducation joue un rôle essentiel dans la construction des individus. Cette scène reflète la passivité féminine, lui renvoie sa propre image et lui ouvre d'autres perspectives. Elle lui permet de comprendre comment, à son niveau, elle peut agir dans la société afin de changer le cours des choses. A l'école où Vannina reprend son travail après le mois de septembre, la classe divisée entre garçons et filles se livre à des jeux qui semblent reproduire un modèle social. Quatre garçons miment le viol d'une de leurs camarades de classe sans que les autres interviennent. Vannina tente d'expliquer à la classe que « l'amour est une chose qui se fait à deux, avec douceur, avec tendresse, sans autorité » et que « tous les deux doivent être contents »¹¹⁷. Cette remarque a d'autant plus d'écho pour Vannina qu'elle a été violée dans les jours précédents par son propre mari. Elle suggère que si les autres petites filles ne sont pas venues secourir leur camarade, c'est parce qu'« elles pensent que les hommes ont le droit de faire ces choses »¹¹⁸. Lorsqu'elle demande à Maria Stella si les garçons se seraient attaqués à elle si elle avait été un garçon, la fillette ne comprend pas le propos mais répond d'une manière qui confirme le plus basique des stéréotypes. « Non ça a rien à voir, la fille

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 236-237.

« - Tu tradisci la tua natura, amore mio.

- Quale natura?
- Hai una natura buona, morbida, sensibile, e la vuoi fare diventare una cosa dura, aggressiva.
- Sono aggressiva se non mi va di fare l'amore con te?
- Sei aggressiva contro te stessa, fai violenza al tuo carattere.
- Forse il mio carattere si era formato sul tuo, non era mio veramente.
- Ma vaffanculo ! quando ti ho conosciuta eri già così, io non ho fatto niente per cambiarti.
- Volevo solo piacerti.
- Era giusto, perché mi volevi bene.
- Volevo essere una buona moglie.
- E lo sei stata, ma ora stai cambiando, ora rifiuti la parte migliore di te.
- Migliore perché comoda.
- Non capisci un cazzo Vanni, né di te, né di me né del matrimonio, vieni qui, abbracciami, ti amo... ».

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 257-258. « L'amore è una cosa che si fa in due, con dolcezza, con tenerezza, senza prepotenze e tutti e due devono essere contenti ».

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 257. « pensano che i maschi hanno diritto di fare queste cose [...] ».

fait la femme et elle est dessous, le garçon fait l'homme et il est au dessus et il la baise »¹¹⁹. Dacia Maraini invite implicitement à réfléchir à la nécessité d'éduquer les futures générations au respect des femmes, tant les petits garçons que les petites filles du reste, pour qu'elles apprennent à se faire respecter et à se défendre.

Silvia, l'épouse de Fabrizio, dans *Un matrimonio perfetto* subit également cette éducation au silence et à la rémission mais elle comprend que cette passivité ne l'aide pas. Elle sert tout au plus à rendre la vie des hommes plus facile.

Une bonne épouse doit supporter en silence, c'est ce que l'on m'avait enseigné, c'est ce que j'avais lu dans tous les livres, ce que j'avais appris des innombrables récits de femmes négligées, trahies, avilies, qui retrouvaient la sérénité grâce à leur silence doux et tenace. Les journaux féminins étaient pleins de ces histoires exemplaires mais je n'avais plus envie de croire à un système créé à l'usage et à la consommation d'hommes insensibles et paresseux¹²⁰.

La protagoniste du roman de Giuliana Ferri vit difficilement sa vie de femme et se rend compte que son existence a été marquée par le renoncement à soi :

[...] je me demande si mon apprentissage de vie avec sa part obligatoire de soumission ne m'a pas rendue atone. Je me demande s'il n'a pas fini par me faire confondre le bon sens avec la raison, la paresse morale avec la maturité, le renoncement avec le fait d'être raisonnable. Je me demande à quel point ma vie n'a pas été une reddition, une retraite ininterrompue conditionnée par l'arrêt de la liberté, par l'interruption de l'espoir qui m'a prise au dépourvu au milieu de ma jeunesse¹²¹.

Ainsi, dans ces romans, les héroïnes ont à l'esprit un modèle de femme douce et obéissante auquel elles doivent se conformer, soit parce que ce modèle leur a été inculqué

¹¹⁹ *Ibid.* « No, che c'entra, la femmina fa la donna e sta sotto, il maschio fa l'omo e sta sopra e la fotte ».

¹²⁰ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 98. « Una buona moglie deve sopportare in silenzio. Così mi avevano insegnato, così avevo letto su ogni libro, avevo imparato dagli innumerevoli racconti di mogli trascurate, tradite, avviliti, che ritrovavano la serenità grazie al loro dolce, tenace silenzio. Di queste storie esemplari erano pieni i giornali femminili, ma io non mi sentivo più di credere in un sistema creato a uso e consumo di uomini aridi e pigri ».

¹²¹ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 48. « [...] mi domando dunque se il mio tirocinio di vita con la sua porzione obbligata di sottomissione non mi abbia reso atona. Mi chiedo se non abbia finito per farmi confondere il buon senso con la ragione, la pigrizia morale con la maturità, la rinuncia con la ragionevolezza. Mi domando a che punto la mia non sia stata una resa, una ininterrotta ritirata condizionata dall'arresto della libertà, dall'interruzione di speranza che mi ha colto alla sprovvista nel mezzo della mia gioventù ».

dans l'enfance, soit parce que la société ne valorise que cet aspect de la féminité. Le conditionnement social tel qu'il est évoqué ressemble à une illustration littéraire des travaux de sociologie qui émergent dans les années soixante-dix en Italie. Dans le sillage des travaux américains, Elena Gianini Belotti publie en 1973 un des essais les plus remarquables de l'époque *Dalla parte delle bambine*¹²². Cette auteure féministe montre dans son ouvrage que

[...] la spécialisation des sexes ne cherche pas à préparer les enfants à leur rôle de futur parent, mais de préparer les petites filles aux rôles d'épouses et de mères et les petits garçons à leur avenir de détenteurs du pouvoir. La spécialisation préétablie au sens biologique est réelle exclusivement en ce qui concerne la reproduction ; tout le reste est culturel, jusqu'à preuve du contraire¹²³.

C'est contre ce modelage de la féminité passive que les héroïnes des romans féministes se rebellent. A la fin de leur parcours initiatique, elles agissent concrètement, se séparent de leur conjoint car elles refusent ce modèle qui ne correspond pas à leurs aspirations.

1.2.2 *Le modèle maternel*

Si l'accent est posé, dans l'éducation des petites filles, sur la dimension maternelle des femmes, la place que les mères occupent dans la société est proportionnellement inverse à l'insistance avec laquelle la société les éduque à devenir des mères. Les mères sont peu ou mal considérées, elles doivent avant tout savoir se sacrifier pour le bien de leurs enfants et de leur famille. Le roman de Carla Cerati est constamment marqué par la répétition de dictons, aphorismes, phrases toutes faites qui ponctuent le récit. « On ne devrait pas mettre au monde des enfants si ensuite, on n'est pas capable de se sacrifier pour

¹²² GIANINI BELOTTI, Elena, *Dalla parte delle bambine*, Milan, Saggi universale Economica Feltrinelli, [1973], 2007.

¹²³ *Ibid.*, p. 102. « [...] la tipizzazione dei sessi non cerca di preparare i bambini al loro ruolo di futuri genitori, ma di preparare le bambine al ruolo di mogli e di madri e i maschietti al loro avvenire di detentori del potere. La tipizzazione prestabilita in senso biologico è tale esclusivamente nei riguardi della procreazione; tutto il resto è culturale, fino a dimostrazione contraria ».

eux »¹²⁴ ; ou bien « Pour ses enfants, on doit se sacrifier quand c'est nécessaire ! »¹²⁵. La figure de la mère sacrificielle est présente dans les anciennes générations. Dans *Un matrimonio perfetto*, c'est notamment à travers la mère de Fabrizio que Carla Cerati dépeint ce stéréotype.

La mère de Fabrizio est une femme de la campagne, autoritaire et castratrice, conventionnellement attachée à son fils. C'est le stéréotype de la *mamma* italienne. Vêtue de noir, aguerrie aux tâches ménagères, elle se sacrifie pour son fils et court des risques lorsque pendant la guerre, elle tente de le cacher.

Pour la famille, le fait que la mère de Fabrizio ait traversé le lac en hiver sur une barque avait été une entreprise dont on parlerait plus tard avec admiration. [...] Qu'était-elle allée faire, je ne le sus jamais exactement ; j'imagine qu'elle avait demandé asile pour Fabrizio dans un couvent qu'on lui avait indiqué. Son entreprise fut sans suite mais on en parla longtemps¹²⁶.

Opportuniste plus que fasciste, elle s'oppose à tout engagement de son fils dans les groupes de partisans par peur de le voir s'exposer aux dangers de la résistance. Mariée à un homme falot, au « visage doux et silencieux » mais qui n'a « aucun poids »¹²⁷ dans la famille et dont on ne parle que très peu dans le récit, c'est elle qui prend toutes les décisions et qui dirige la maison. Cette *mamma* italienne renvoie au stéréotype de la « femme autoritaire et socialement faible » que décrit Anna Scattigno¹²⁸. Catholique pratiquante, elle va à l'église le dimanche, plus préoccupée par le qu'en dira-t-on que par la religion elle-même. Fabrizio se rend à l'église obéissant à sa mère, et choisit d'écouter la messe dans le chœur de l'église - lieu d'où les femmes sont traditionnellement exclues - se comportant comme s'il n'était pas marié.

¹²⁴ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 113. « non si dovrebbero mettere al mondo i figli se poi non ci si sente di sacrificarsi ».

¹²⁵ *Ibid.*, p. 226. « Per i suoi figli, ci si deve sacrificare quando è necessario ! ».

¹²⁶ *Ibid.*, p. 28. « Che la madre di Fabrizio avesse attraversato il lago d'inverno su una barca a remi, sembrò ai suoi famigliari un'impresa di cui parlare negli anni con ammirazione. [...] »

Che cosa fosse andata a fare non lo seppi mai esattamente; immaginai avesse chiesto asilo per Fabrizio in un convento che le avevano indicato. La sua impresa fu senza seguito ma se ne parlò a lungo ».

¹²⁷ *Ibid.*, p. 27. « Rividi la figura mite e silenziosa che qualche volta avevo incontrato per casa; capii che non aveva peso ».

¹²⁸ SCATTIGNO, Anna, « La figura materna tra emancipazione e femminismo », in *Storia della maternità*, cit., p. 285. « Le madri [...] erano al tempo stesso autoritarie e socialmente deboli ».

Cette belle-mère est un personnage profondément antipathique, sans doute parce qu'elle est « complice des normes patriarcales »¹²⁹. En élevant son fils de la sorte, elle reproduit le modèle du mâle dominant, à la fois adulé et castré. Elle contraint par exemple les nouveaux époux à dormir séparément lorsqu'ils séjournent à son domicile. « Dans la décision de ma belle-mère, je vis la tentative de ne pas reconnaître notre mariage »¹³⁰. Fabrizio n'assume pas sa position d'homme marié face à elle. A chacune des visites du couple au domicile de la belle-mère, toute vie sexuelle est proscrite, même lorsqu'ils dorment dans la même chambre.

La discussion ne s'arrêta pas ce soir là: je repris les provocations, jusqu'à ce que Fabrizio se décide à expliquer que chez sa mère il lui était impossible de penser à un rapport sexuel ; il ajouta que, enfant, quand il se masturbait, le respect de la maison paternelle était tel qu'il allait s'enfermer aux toilettes dans la cour. Moi, je pensais qu'on s'enferme toujours quand on ne veut pas être surpris, je lui dis qu'à trente ans passés, il devrait se libérer de certains complexes. Il se tut, puis murmura pensivement : « Juge moi comme tu veux, je n'y peux rien »¹³¹.

La perception que Fabrizio a du rôle de la femme est fortement conditionnée par l'image de sa propre mère. Or Silvia n'a rien de commun avec sa belle-mère. Ni la culture, ni le milieu familial, ni l'époque. Fabrizio ne fait que reproduire un modèle familial où seule la mère dirige les affaires du foyer. Tout comme son père, Fabrizio est un homme absent et sans poids dans son foyer.

Inévitablement, la relation entre Silvia et sa belle-mère est faite d'hostilité et de jalousie. La belle-mère éprouve du mépris envers sa belle-fille. Les différences générationnelles se manifestent dans l'art culinaire, la préparation du risotto provoque irritation et incompréhension. Chez la belle-mère, les recettes ressemblent à une sorte de magie. « Et là, je la revoyais comme celle qui dose les filtres magiques »¹³². Croyances,

¹²⁹ C'est en effet un des traits marquants du roman féministe qu'Adalgisa Giorgio évoque dans l'introduction à l'ouvrage, *Writing mothers and daughters. Renegotiating the mother in western European narratives by women*, cit., p. 5. « her complicity with patriarchal norms ».

¹³⁰ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 84. « Nella decisione di mia suocera vidi il tentativo di non riconoscere il nostro matrimonio ».

¹³¹ *Ibid.*, p. 165. « La discussione non terminò quella sera: ripresi le provocazioni, finché Fabrizio non si decise a spiegare che in casa di sua madre non gli era possibile neppure pensare a un rapporto sessuale; aggiunse che da bambino, quando si masturbava, era tale il rispetto per la casa paterna, che si andava a chiudere nel gabinetto in cortile. Io pensai che sempre ci si rinchiude quando non si vuole essere sorpresi; dissi che a trent'anni compiuti avrebbe dovuto liberarsi di certi complessi. Lui tacque, poi mormorò pensieroso: "Giudicami come vuoi, non posso farci niente ».

¹³² *Ibid.*, p. 136. « E qui la rivedevo nelle sue funzioni di dosatrice di filtri magici ».

obscurantisme et traditionalisme expliquent en grande partie le décalage parfois brutal entre les deux femmes. Mais il y a également une forme de rivalité pour l'amour de Fabrizio. Après le mariage, la belle-mère fait envoyer les effets personnels de son fils au nouveau domicile. Le linge envoyé matérialise et symbolise une forme d'intronisation de l'épouse comme mère de substitution. Silvia est désormais celle qui doit veiller sur Fabrizio.

Ici, les relations entre belle-mère et belle-fille symbolisent la fracture entre deux générations, la première faisant de la mère le pilier central de la famille où le père reste un éternel adolescent, materné par son épouse et la seconde, sensible à l'évolution de son statut de femme, qui l'empêche de se soumettre au modèle archaïque de la *mamma*.

Dans le roman de Dacia Maraini, il est fait mention de deux mères, celle d'Orio et Santino et celle de Vittorio, jeune étudiant qui fait partie du groupe de *Rivolta proletaria*. La mère d'Orio et de Santino est une femme du sud, soumise à un mari grossier et autoritaire qui ne la respecte pas. Lors d'un dîner auquel sont conviés Vannina et Giacinto, elle ne parle quasiment pas et passe son temps à cuisiner, à apporter les plats à table. La scène est décrite de façon répétitive, insistante, pour bien appuyer l'aberration de la situation et le regard critique de Vannina. Lorsqu'elle se permet d'intervenir dans la discussion, interrompant le récit sordide de son fils, racontant le viol collectif d'une touriste allemande, elle se fait rabrouer par son mari qui lui reproche de s'occuper de ce qui ne la regarde pas. « Mais pourquoi tu mets toujours le nez dans les affaires des autres, idiote »¹³³. A l'évidence, « son opinion compte peu ou pas du tout. A présent, on attend d'elle qu'elle desserve les assiettes sales »¹³⁴. C'est la seule qui s'inquiète enfin de savoir si le dîner a plu aux invités et s'ils se sont sentis offensés par les paroles du père. Au moment du départ, elle leur serre la main « avec chaleur, tiède, éteinte »¹³⁵ et s'excuse de l'attitude de son mari et de ses enfants.¹³⁶

Dans une conversation entre Vittorio et Suna, le travail d'une mère de famille est jugé bien peu de chose. Vittorio se montre incapable de comprendre la réalité de la

¹³³ MARAINI, Dacia, *Donna, in guerra*, cit., p. 34. « Ma perché cacci sempre il naso nelle cose degli altri, idiota ! »

¹³⁴ *Ibid.*, p. 35-36. « la sua opinione conta poco o niente. Ormai si aspetta da lei che porti via i piatti sporchi ».

¹³⁵ *Ibid.*, p. 37. « con calore, trepida, spenta ».

¹³⁶ La famille de Santino et Orio illustre à elle seule la société patriarcale. A table, seuls les hommes ont droit de parler. Mère et fille se taisent. La violence faite aux femmes est sujette à plaisanterie. Les garçons se complaisent dans des récits de prostitution et de viol.

condition de sa mère, non pas perçue comme une femme, mais comme « une vieille » asexuée.

- Ta mère, elle fait quoi ?
- Rien, elle est à la maison.
- Vous avez une femme de ménage ?
- Non.
- Et alors pourquoi tu dis qu'elle ne fait rien ?
- Ben, elle est à la maison, elle fait le travail de maison.
- C'est-à-dire qu'elle te prépare le déjeuner, refait ton lit, lave ton linge, repasse tes chemises, fait tes courses, lave ta vaisselle, non ?
- Ma mère est une paysanne, avant c'était la misère, maintenant elle a un peu d'argent, pas tant que ça, juste de quoi manger et se permettre une maison avec le chauffage et une place de cinéma le dimanche après-midi.
- Tu as des frères et sœurs ?
- Six, deux sont encore petits.
- Et qui s'en occupe ?
- Ma mère.
- Elle n'a jamais eu d'amants ta mère ?
- Mais qu'est-ce que tu dis ? si tu la voyais, tu comprendrais que c'est une question bourgeoise, hors-sujet, ma mère c'est une vieille, c'est pas une femme.
- Justement, une vieille asexuée et sans cervelle, une vieille qui vous nettoie le cul à tous¹³⁷.

A la lecture de ces quelques portraits que Vannina prend soin de consigner dans son journal, il est aisé de comprendre pourquoi le rôle de mère rebute et comment il agit en tant que contre-modèle pour Vannina. Dans une société dominée par les hommes, les femmes

¹³⁷ *Ibid.*, p. 73-74.

- Tua madre, cosa fa ?
- Niente, sta a casa.
- Avete una cameriera?
- No.
- E allora come fai a dire che non fa niente?
- Beh, sta a casa, fa i lavori di casa.
- Cioè ti prepara il pranzo, ti rifà il letto, ti lava la biancheria, ti stira le camicie, ti va a fare la spesa, ti cucina, ti lava i piatti o no?
- Mia madre è una paesana, prima faceva la liseria, ora ha un po' di soldi, mica tanti, giusto di che mangiare e permettersi una casa con riscaldamento e un cinema la domenica pomeriggio.
- Hai fratelli?
- Sei, due sono ancora piccoli.
- E chi ci bada?
- Mia madre.
- Ha mai avuto un amante tua madre?
- Ma che dici? Se la vedessi capiresti che la tua è una domanda borghese, fuori luogo, quella mia madre è una vecchia, mica è una donna.
- Appunto, una vecchia, senza sesso e senza cervello, una vecchia che pulisce il culo a tutti voi.

n'ont aucune liberté, aucun pouvoir et sont traitées comme des individus de second rang. Parmi elles, les mères font figures d'esclaves, au service de la famille.

Dans le roman de Gabriella Magrini, la mère de Luisa est une femme dévouée à son mari malade et qui « n'a jamais pris une seule décision de toute sa vie. Elle a toujours obéi »¹³⁸. C'est une esclave face à son maître, tel que le décrit Luisa : « Les maîtres sont fils de maîtres, par simple appartenance à la race. Comme [Enrico] et mon père. Les esclaves sont fils d'esclaves, comme ma mère et moi »¹³⁹. Cette mère apprend un jour que son mari a décidé, seul, de donner à sa fille illégitime une partie de la maison qu'ils avaient achetée ensemble avec sa dote. La mère n'a donc aucun pouvoir de décision dans les finances conjugales, ce qui correspond en effet à la situation des épouses avant la réforme du code de la famille en 1975. C'est une victime, ou bien, telle qu'elle se décrit elle-même dans une lettre à sa fille, une « pauvre maman »¹⁴⁰. Cette mère soumise ne comprend pas l'attitude de sa fille qui se rebelle contre un mariage dans lequel elle ne se sent pas heureuse. Pour elle en effet, les épouses ont des devoirs envers leur mari.

1.2.3 *Prise de conscience*

Evidemment, ce modèle de mère ne correspond à aucune des femmes présentées dans les romans. Elles souffrent toutes de l'écart entre éducation et réalité d'une société en mouvement. Pour les femmes qui ne sont pas encore mères, ce modèle fonctionne comme une sorte de répulsion. Dans les romans de Dacia Maraini et Gabriella Magrini, elles font toutes deux le choix de ne pas avoir d'enfants.

Vannina décide de mettre un terme à sa grossesse involontaire, refusant « de faire un enfant non voulu, fait dans le dos »¹⁴¹. Elle sait que Giacinto, loin de vouloir assumer enfin sa paternité, espère surtout la voir redevenir « la femme douce, obéissante, disponible, vaincue comme avant »¹⁴². La prise de conscience de Vannina la conduit à rejeter un destin auquel elle ne se sent pas vouée et, qui plus est, n'a pas de sens pour un

¹³⁸ MAGRINI, Gabriella, *op. cit.*, p. 64. « Non ha mai preso una sola decisione in tutta la vita. Ha sempre obbedito ».

¹³⁹ *Ibid.*, p. 104. « I padroni sono figli di padroni, per pura appartenenza alla razza. Come lui e mio padre. Gli schiavi sono figli di schiavi, come me e mia madre ».

¹⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 187. « [...] tua povera mamma ».

¹⁴¹ MARAINI, Dacia, *Donna, in guerra*, cit., p. 261. « [...] un figlio non voluto, strappato a tradimento ».

¹⁴² *Ibid.*, p. 261. « [...] la donna dolce, remissiva, disponibile, arresa di prima ».

couple à la dérive. La maternité n'est donc pas inéluctable, ce n'est pas le seul destin de la femme, et en tout état de cause, elle doit dériver d'un choix réel et non d'une contrainte imposée par le conjoint.

L'absence de maternité chez Luisa, dans *Lunga giovinezza* est liée à l'absence de projets communs entre Enrico et elle. Son mari semble déterminé à avoir des enfants mais Luisa n'exprime pas ce désir, notamment parce que les relations sexuelles entre époux sont insatisfaisantes et qu'elles montrent un désintérêt du mari pour son épouse.

Je suis désolée Enrico, mais je ne peux pas te regarder faire l'amour avec moi. Et je ne veux pas. C'est comme l'histoire de l'enfant, Enrico : ce grand remords que tu m'as mis sur le dos de ne jamais avoir été enceinte. Mais l'espèce ne se commande pas, Enrico, et le corps non plus. Et on n'est pas coupable de ne pas se désespérer¹⁴³.

Rien ne spécifie dans le roman s'il s'agit d'une stérilité réelle ou d'une impossibilité chez Luisa de se projeter dans le rôle de mère. Enrico devient involontairement père lorsqu'il couche avec une de ses amies, Valentina, ce qui exclut sa propre stérilité. Par ailleurs, Luisa regarde avec une certaine méfiance les mères qui l'entourent et elle se sent différente d'elles. « Epouses, femmes qui procréent, cette possibilité exclusive d'exister leur va bien et leur sied bien comme un vêtement sur mesure et usé »¹⁴⁴. Accepter une grossesse signifie accepter de faire partie de cette communauté de femmes. Mais Luisa s'y refuse parce qu'elle sait qu'elle n'a pas que cette possibilité pour exister.

En ce qui concerne les deux protagonistes-mères des romans de Carla Cerati et Giuliana Ferri, elles s'opposent au modèle conformiste des mères qui les entourent. Nous avons vu que pour Silvia, l'anti modèle est celui de sa belle-mère, pour l'héroïne de *Un quarto di donna*, ce sont les femmes qu'elle côtoie à la sortie de l'école.

¹⁴³ MAGRINI, Gabriella, *op. cit.*, p. 77. « Mi dispiace Enrico, ma non posso solo guardarti fare l'amore con me. E non voglio. È come per la storia del figlio, Enrico: quel gran rimorso che m'hai messo addosso per non essere mai rimasta incinta. Ma non si comanda alla specie, Enrico, e nemmeno al corpo. E neanche si è colpevoli di non disperarsi ».

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 19. « Mogli, femmine procreanti, questa esclusiva possibilità di esistere gli va comoda e decorosa come un vestito tessuto addosso e consunto ».

Tout comme chaque jour à midi, quand les mères se retrouvent dehors devant le portail de l'école et se racontent tout en vitesse, presque à l'unisson. Comptes-rendus plus que récits : un apologue sur la vie familiale, le mérite de la sédimentation en moins¹⁴⁵.

De même, lors de soirées, elle ne participe pas aux conversations des femmes repliées sur elles-mêmes qui ne savent parler que de menus détails tous liés à la vie domestique, ces femmes « fabriquées en série », qui « avec une fougue déraisonnée » entrent dans « la chronique noire d'un de leurs petits et récents désespoirs domestiques »¹⁴⁶. Ces femmes représentent la norme, la tradition. Mais « l'amie » rencontrée pour un éventuel travail à New-York ne correspond pas non plus à un modèle de femme enviable. Si cette personne lui propose un travail et semble croire en ses qualités professionnelles, elle est cependant trop opposée à la protagoniste. Reflet inverse de la mère de famille, cette femme, trop exubérante, « parfaitement caractérisée par l'élan d'une affirmation très individuelle »¹⁴⁷, célibataire sans enfants, ne saisit pas le sens de la vie de la protagoniste. Trop centrée sur son travail, elle ne s'intéresse pas vraiment à la vie de famille de son interlocutrice et la réduit très vite à son microcosme. « Les enfants, le mari, tu en es toujours au même point ? »¹⁴⁸.

Ces romans se présentent comme des romans de formation féminins. La situation initiale est celle d'épouses insatisfaites qui vivent mal leur couple. Mais toutes ont en commun de vivre leur situation de façon isolée. Elles se battent seules, essaient de se comprendre et de comprendre leur mari, de mettre en mots leurs malaises. C'est souvent dans le dialogue avec d'autres femmes qu'elles réussissent à prendre conscience de leur situation de femmes exploitées, malheureuses, emprisonnées dans les carcans d'une société qui les a maintenues dans leur foyer, au service de leur mari ou de leur famille. Dans le roman de Gabriella Magrini, c'est le dialogue avec la demi-sœur, Diomira qui permet à Luisa de se libérer de son mariage avec Enrico. Dans *Donna in guerra* de Dacia Maraini,

¹⁴⁵ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 21. « Proprio come ogni mattina a mezzogiorno, quando si ritrovano le madri fuori dai cancelli della scuola, che si raccontano tutto in fretta, all'unisono quasi. Resoconti più che racconti: un apologo di vita familiare senza il pregio della sedimentazione ».

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 21. « Le rivedo avanzare contemporaneamente di qualche centimetro sul proprio cuscino, come fabbricate in serie e con una irragionevole foga addentrarsi nella cronaca minuta di una loro piccola e recente disperazione casalinga ».

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 82. « perfettamente caratterizzata dall'impeto di un'affermazione molto individuale ».

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 84. « I figli, il marito, sei sempre allo stesso punto? ».

Vannina s'émancipe au contact de Suna. Il est plus difficile en revanche d'identifier dans le roman de Giuliana Ferri ou celui de Carla Cerati l'élément déclenchant la prise de conscience. Il semble que ce soit plutôt le malaise croissant des héroïnes et l'impasse que constitue peu à peu le mariage qui les contraignent à agir et à se libérer.

Ces romans dénoncent ce qu'Anna Scattigno appelle « la maternité comme source d'aliénation, régression dans le privé, la maternité comme exclusion, solitude, amputation »¹⁴⁹. La femme est sans cesse confrontée aux stéréotypes de la société avec lesquels elle prend ses distances. La difficulté est de trouver sa propre voie et de faire ses propres choix. Il n'est donc pas étonnant de trouver régulièrement le terme de « mauvaise conscience » dans les romans que nous venons d'évoquer pour caractériser la fracture entre les attentes de la société et les aspirations de l'individu. On ne perçoit pas, dans ces romans, une conscience féministe collective, une vision de groupe. Les nombreuses femmes qui sont présentées dans ces romans n'éprouvent jamais les mêmes malaises que la narratrice. Elles sont soit des mères de famille centrées sur leur vie domestique, soit des carriéristes qui ont refusé la maternité, soit des femmes dépressives qui se sont donné la mort. Les protagonistes ne rencontrent jamais l'alter ego auquel elles puissent s'identifier et qui leur permette de se sentir moins seules et isolées. La quête d'identité des narratrices reflète la crise sociale et culturelle qui traverse les années soixante-dix. Dans cette période de transformation, les femmes sont en pleine mutation et recherchent de nouveaux modèles, mais ces modèles sont encore à inventer.

1.3 *Les relations hommes-femmes : le mirage du mariage*

Le roman féministe, tel qu'il se présente dans ces quelques exemples, montre comment les femmes conditionnées à devenir des épouses et des mères prennent conscience du malaise de leur situation. Le roman de Carla Cerati met en évidence l'éducation des jeunes filles et la déception qui s'en suit lorsque la réalité ne rejoint pas le « mythe ». Le récit de Giuliana Ferri dépeint la complexité de la situation de la mère, contrainte par la société à devoir affronter différentes responsabilités. Face à l'évolution

¹⁴⁹ SCATTIGNO, Anna, *art. cit.*, p. 288. « la denuncia della maternità come fonte di alienazione, regressione nel privato, alla maternità come esclusione, solitudine, amputazione ».

des rôles sociaux, les femmes et notamment les mères doivent inventer une nouvelle manière d'être et de vivre en adéquation avec leurs propres désirs. L'héroïne du roman de Gabriella Magrini prend conscience de sa marginalité dans la société à laquelle elle appartient et de la différence entre ses aspirations personnelles et celles de ses amies. Quant à Dacia Maraini, elle souligne les aberrations de la société patriarcale et ses conséquences sur les relations hommes femmes. Elle montre comment les femmes ont intériorisé les règles de la société et se trouvent assujetties, dans un rôle qui ne les satisfait pas et ne leur offre aucune dignité. Elle dénonce également la contradiction d'un engagement politique de gauche, aux côtés du prolétariat, mais ignorant l'exploitation et la soumission des femmes. L'exploitation du prolétariat s'exerce dans la société alors que celle des femmes a lieu dans leur foyer. C'est pourquoi le mouvement féministe développe le mot d'ordre : « Le privé est politique », indiquant que ce qui se passe au sein des murs d'une maison concerne tout autant l'avis de la cité que ce qui s'y passe à l'extérieur.

C'est en effet dans la sphère privée, c'est-à-dire au sein du couple et de la famille que s'exerce l'autorité, voire la violence faite aux femmes. Le rapport homme-femme tel qu'il est décrit dans le roman féministe est le « point noir » des récits. Les femmes qui s'expriment à travers la plume des auteures des années soixante-dix décrivent le plus souvent des situations de conflits entre époux et dénoncent l'institution du mariage et les travers du couple.

1.3.1 *L'ange du foyer ou la fée du logis*¹⁵⁰

La mère de famille exemplaire correspond, dans les années d'après guerre, à une bonne ménagère qui sait entretenir son foyer. Cette fonction requiert une totale disponibilité, tant les tâches à accomplir sont nombreuses. Mais cette fonction de ménagère tend à se substituer entièrement à d'autres fonctions dont on pourrait penser qu'elles sont prioritaires dans le rôle de mère. Être mère, ce n'est donc pas éduquer les enfants, leur transmettre des valeurs humaines, entretenir avec eux un rapport affectif, les accompagner dans leur développement personnel, c'est au contraire s'occuper de toutes les tâches

¹⁵⁰ La « fée du logis » équivaut en italien à « l'angelo del focolare », l'ange du foyer. Cette équivalence montre un écart sensible entre les deux cultures. En français, cette parfaite ménagère est associée à un personnage merveilleux, qui possède des dons magiques mais c'est un être sexué, une fée. En italien, c'est un être asexué qui fait des miracles, un ange.

matérielles inhérentes à l'enfant et à toute personne occupant le foyer, y compris bien sûr le mari.

La récurrence du quotidien dans les récits féministes est un signe fort de cette aliénation. Les tâches ménagères occupent une grande partie du temps des femmes et une place importante dans les romans, tel que le note Marisa Rusconi, près de quinze ans après la publication de ces romans¹⁵¹. Pour Rusconi, ces rituels domestiques représentaient alors ce que les femmes refusaient ou acceptaient passivement. Il faut ajouter que ces rituels ont pour fonction de décrire la réalité féminine, mais surtout de souligner à travers eux l'assujettissement au sein de la famille. Ce que les femmes refusent n'est pas l'acte en soi, mais le fait qu'il leur soit totalement imparti parce qu'elles sont des femmes. Dans le livre de Dacia Maraini, *Donna in guerra*, Giacinto part chaque matin à la pêche pendant que Vannina s'occupe de la maison. Elle passe ses vacances à faire les courses, mettre la table, cuisiner, servir et desservir. Ce rituel lui confère, au début du roman, une étroitesse d'esprit, où rien ne semble avoir plus d'importance que l'accomplissement de ces tâches. Le style simple des premières pages de son journal intime, phrases courtes et lapidaires en témoigne : « Quand j'ai fini, il était onze heures. J'avais encore à préparer les poivrons farcis. Je devais laver la salade »¹⁵². Ou bien « A dix heures, je me suis mise à débarrasser la table. J'ai lavé la vaisselle. J'ai dégraissé les casseroles. J'ai rincé les verres »¹⁵³. Et pourtant Vannina a d'autres occupations, elle lit, aime se reposer sur une natte dans la cuisine. Mais elle consent « librement » à remplir son devoir de ménagère. Ce sont des tâches qu'elle accomplit systématiquement seule et sans aucune aide. Giacinto reste assis, commande mais « ne sait rien faire à la maison, c'est [elle] qui fai[t] tout »¹⁵⁴.

De même, Silvia dans *Un matrimonio perfetto*, se voit bien souvent réduite à sa seule fonction de ménagère. Elle s'occupe de tout ce qui concerne le ménage, la lessive, la préparation des repas, la charge des enfants ; elle se lève de bonne heure le matin pour préparer le petit déjeuner de son mari avant qu'il parte au travail. Enrico, le mari de Luisa Parvis, l'héroïne de *Lunga giovinezza*, attend sa femme le soir pour qu'elle lui prépare le dîner et se lamente auprès de ses amis que sa femme ne soit pas une bonne cuisinière.

¹⁵¹ Cf. RUSCONI Marisa, « Nuovi percorsi tra esperienza e scrittura », in *Scritture, scrittrici*, cit., pp. 11-26.

¹⁵² MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 3. « Quando ho finito erano le dodici. Avevo ancora da preparare i peperoni ripieni. Dovevo pulire l'insalata ».

¹⁵³ *Ibid.*, p. 4. « Alle dieci mi sono messa a sparecchiare. Ho lavato i piatti. Ho sgrassato le pentole. Ho sciaquato i bicchieri ».

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 138. « Giacinto non sa fare niente a casa, faccio sempre tutto io ».

Il n'y a dans ces romans aucun partage du travail domestique ; la répartition des rôles au sein du couple repose sur l'identité sexuelle de chacun. Tout ce qui a trait au privé est du ressort de la femme, alors que tout ce qui est public concerne l'homme. Les pères se définissent comme étant ceux qui travaillent à l'extérieur et contribuent, grâce à leur salaire, à faire vivre la famille. Dans *Un matrimonio perfetto* Fabrizio est moins investi affectivement que sa femme dans leur relation, il consacre tout son temps à son travail à l'extérieur, part parfois pendant plusieurs jours, laissant sa femme sans nouvelles. Le travail représente pour lui un tremplin social car c'est un homme aux origines modestes, qui a étudié et tente de s'adapter à un univers professionnel difficile. Mais son conditionnement social est typiquement masculin.

Le quotidien et les tâches ménagères véhiculent un modèle archaïque que les hommes reproduisent et que les femmes subissent. La notion de foyer acquiert une autre signification chez les hommes que chez les femmes. Pour Fabrizio, « la maison, la famille, n'auraient dû être rien d'autre que le lieu où se poser pour reprendre son souffle »¹⁵⁵. Ce n'est pas un lieu où l'on vit et où l'on crée quelque chose. L'épouse idéale s'apparente à la fée du logis. En témoigne la lettre « d'amour » que Fabrizio écrit à sa femme.

Pour comprendre ce qu'est ta femme, il suffit de regarder autour de toi: la maison est vide, en ordre, rien n'est mal placé. Les objets sont à portée de main, on peut les utiliser, les toucher, les prendre. Et pourtant chaque chose perd de son sens réel pour en acquérir un différent, mystérieux, chaque chose s'entoure de vide et se dénature un peu.

Ta femme est celle qui limite la décomposition des choses, qui leur donne une unité de mesure, et en ce qui te concerne, cette unité de mesure, elle la reconstruit autour de toi. Une maison sans ta femme devient un musée où l'on collectionne les assiettes, les armoires, les serviettes, les disques, les livres, les chaises et les draps, les calendriers et les journaux, toutes des choses utiles mais tellement seules et un peu tristes aussi¹⁵⁶.

Cette lettre maladroite aux accents scolaires met en évidence la dimension affective que véhiculent les tâches domestiques. Une femme aimante doit exprimer son attachement à

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 171. « Per lui la casa, la famiglia, avrebbero dovuto essere nient'altro che un luogo dove sostare per riprendere fiato ».

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 218. « A capire cosa è la tua donna basta che ti guardi attorno : la casa è vuota, ordinata, nulla è fuori posto. Gli oggetti sono a portata di mano, li puoi utilizzare, toccare, avere. Eppure ogni cosa perde il suo senso reale per acquistarne uno diverso, misterico; ogni cosa si circonda di vuoto, e un poco si snatura. La tua donna è quella che arresta ai margini delle cose questo loro decomporsi; dà loro unità di misura, e, per quel che ti riguarda, questa unità di misura la ricostruisce attorno a te. Una casa senza la tua donna diventa un museo dove si collezionano piatti, armadi, asciugamani, dischi, libri, sedie e lenzuola, calendari e giornali; tutte cose utili, ma così sole anche un poco tristi ».

son mari par la qualité de son travail. Dans le cas contraire, si par exemple Silvia se lève trop tard, Fabrizio est alors « irrité »¹⁵⁷, le retard déclenche sa colère, sans doute parce qu'il y voit une absence d'amour. Il rappelle à sa femme quels sont ses devoirs : « Souviens toi : ton premier souci, ce sont mes chemises »¹⁵⁸. Cette exigence croît à mesure du récit, lorsque peu à peu, Silvia se désinvestit de son rôle. Fabrizio se comporte alors comme un homme intransigeant et capricieux :

Il ne tolérait pas un petit point sur le col, ni le moindre petit pli ; intransigeant, il exigeait que les chaussures soient toujours très bien cirées, et avec la même intransigeance, il prétendait alors que je ne m'en occupais pas¹⁵⁹.

Dans le roman de Giuliana Ferri, la mère ressemble moins à une parfaite ménagère. Elle se sent sans cesse fatiguée car elle doit endosser deux rôles à la fois, celui de maîtresse de maison et de femme travaillant à l'extérieur. Pourtant elle ne pointe pas du doigt l'éducation ou la société mais sa responsabilité personnelle en tant que femme ayant intériorisé la contrainte sociale qui s'exerce sur elle. La conséquence de cette aliénation est le malaise qui surgit à chaque page du récit.

La fatigue constitue le *leitmotiv* du roman : « je m'y fatigue », « je me suis réveillée fatiguée », « je réponds que j'ai sommeil », « à présent, je suis vraiment fatiguée »¹⁶⁰. C'est une fatigue physique et morale, une dépression liée à la situation de mère de famille, vécue comme une fatalité, c'est « l'inéluctabilité de la vie »¹⁶¹ et envisagée par le médecin comme « facultative ». Lorsqu'elle tombe malade au milieu du roman, elle souffre « d'une grande confusion, de désolations, d'inquiétudes et de réveils inattendus vers la vie »¹⁶² et voudrait s'appuyer sur des « fragments de lucidité, plein contre vide, conscience contre inconscience »¹⁶³ pour renaître à la vie. Le malaise psychologique dont elle souffre est difficilement explicable parce qu'il repose en permanence sur des codes sociaux

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 99. « indispettito ».

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 124. « Ricordati: il tuo primo pensiero devono essere le mie camicie ».

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 123. « Non tollerava un puntino sul colletto né la minima piegolina ; esigevo che le scarpe fossero sempre lucidissime, e questo con la stessa intransigenza con cui allora pretendeva che non me ne occupassi ».

¹⁶⁰ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, « mi ci stanco dentro », p. 3. « mi sono svegliata stanca », p. 5, « rispondo che ho sonno » p. 19, « ora sono davvero stanca », p. 29.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 9. « [...] delle ineluttabilità della vita ».

¹⁶² *Ibid.*, p. 52. « [...] una gran' confusione di desolazioni, inquietudini e di improvvisi risvegli verso la vita ».

¹⁶³ *Ibid.*, « [...] frammenti di lucidità, pieno contro vuoto, coscienza contro incoscienza ».

intériorisés qu'elle-même a du mal à identifier. Elle n'est pas libre et se sent « malade de liberté »¹⁶⁴, privée de liberté, parce qu'elle a renoncé à elle-même et s'est soumise.

Malgré la certitude que cette dépression soit liée à un rôle social, on ne trouve pas chez la narratrice le sentiment de faire partie de la communauté des femmes. Elle refuse ce qui caractérise l'épouse et la femme d'intérieur et en premier lieu le ménage ; elle parle d'« un désordre digne d'un manque d'amour »¹⁶⁵. Sa maison n'est pas un point d'ancrage mais « un point de passage »¹⁶⁶, le ménage y apparaît comme une besogne « superflue »¹⁶⁷ qu'on ne peut accomplir qu'au détriment d'une autre mission plus fondamentale, celle d'élever ses enfants. Elle se rend compte un matin qu'elle oublie de porter le café à son mari et se sent obligée de le faire. Elle réprimande ses enfants parce qu'ils ont réveillé leur père, alors qu'elle-même, fatiguée, a dû se lever pour leur préparer le petit-déjeuner. « Vous avez vu ? Vous l'avez réveillé, - m'écrié-je »¹⁶⁸. A aucun moment du récit, le mari n'est décrit comme participant à la vie de la maison. On le voit le plus souvent au dehors du foyer, c'est à la mère que revient la responsabilité de s'occuper des enfants et des tâches domestiques. Même si elle a quelques défaillances, elle n'est pas moins consciente de ce qu'elle « devrait » faire.

Voilà la via Veneto, voilà le cauchemar : mon mari qui attend depuis je ne sais combien de temps dans notre maison qui n'est pas une maison. Persiennes restées abaissées, lit défait de la nuit, tasses sales du petit déjeuner, chambres des enfants sans les enfants, sa chemise sale au col, la poubelle vide dehors devant la porte [...]. Dans la totalité de mes imperfections figure également une facture de gaz que je devais payer et il me vient soudain à l'esprit que je ne l'ai pas payée¹⁶⁹.

Les femmes ont donc mission de s'occuper seules du foyer, mais de plus elles doivent le faire avec un certain zèle et au détriment de leur fonctions de mère. On perçoit

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 56. « [...] ammalata di libertà ».

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 6. « [...] un disordine quasi da mancanza d'amore ».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 7. « [...] un punto di passaggio [...] ».

¹⁶⁷ *Ibid.* « [...] Un superfluo che assorbirebbe fatalmente un tempo che io devo saper impiegare diversamente dedicandomi a una mia più significativa competenza: crescere i figli [...] ».

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 8. « -Visto? Lo avete svegliato, - strillo ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28. « Ecco via Veneto, ecco l'incubo : mio marito che aspetta chissà da quanto tempo nella nostra casa che non è una casa. Persiane rimaste abbassate, il letto disfatto della notte, le tazze macchiate della colazione, le stanze dei bambini senza bambini, la sua camicia con il collo sporco, il secchio delle immondizie vuoto fuori dalla porta. [...] Nel totale delle mie imperfezioni figura anche una bolletta del gas che dovevo pagare e ora mi viene in mente che non ho pagato ».

très clairement le glissement de sens qui s'opère entre la fonction maternelle qui implique les soins aux enfants et la fonction ménagère au service du mari.

La rupture d'équilibre se produit au sein des couples car cette répartition des rôles devient caduque, à partir du moment où les femmes travaillent à l'extérieur ou deviennent productives comme leur époux. Vannina est institutrice, les protagonistes de Giuliana Ferri et de Gabriella Magrini ont un emploi à la rédaction d'un journal, et Silvia, l'héroïne de *Un matrimonio perfetto* accepte des travaux de couture qu'elle effectue chez elle. Si toutes ont une activité rémunérée, leur travail n'est pas reconnu par leur mari. Les hommes acceptent que leur femme travaille mais refusent que ce travail perturbe le bon déroulement de la vie au foyer. A partir du moment où l'équilibre est rompu, ils souhaitent voir leur compagne réintégrer le foyer. C'est le cas de Fabrizio dans *Un matrimonio perfetto*.

J'appris ainsi que Fabrizio était fatigué, exaspéré même par notre mode de vie.
« A présent, je gagne suffisamment pour lui permettre un peu de repos et à moi un peu de tranquillité » avait-il dit, « nous ne pouvons pas continuer ainsi »¹⁷⁰.

Les maris refusent l'idée de devoir, eux aussi, participer aux travaux ménagers. Ainsi, lorsque Vannina à la fin du roman se révolte contre son mari et lui reproche de ne pas faire les courses, Giacinto élude le problème. Il préférerait voir sa femme ne pas travailler plutôt que de partager le travail domestique.

Giacinto reflète l'idéal populaire de l'époque du miracle économique, où l'amélioration des salaires devait permettre aux hommes de pourvoir seuls aux besoins de la famille, tandis que la femme réintégrait le foyer, après avoir été contrainte, des années durant, à travailler à l'extérieur pour subsister. Giacinto ne comprend pas que le travail de Vannina puisse l'épanouir, parce qu'il exerce une profession physiquement éprouvante et surtout parce qu'il n'a pas le choix, en tant qu'homme de ne pas travailler. Au moment où Vannina tombe enceinte, Giacinto espère enfin la voir revenir au foyer.

¹⁷⁰ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 163. « Seppi così che Fabrizio era stanco, addirittura esasperato dal nostro modo di vivere. "Ormai guadagno abbastanza da poter permettere a lei un po' di riposo e a me un po' di pace" aveva detto "non possiamo continuare così" ».

Tu laisseras cette école de merde, plus de bus, plus d'énervement, même si en ce moment tu t'amuses, mais l'amusement au travail, ça ne dure pas, les groupes de travail, les séminaires sur le sexe, la classe en autogestion, toutes ces nouvelles conneries, laisse-les à cette folle de Rosa Colla ; tu dois te consacrer à lui, à ton enfant¹⁷¹.

Mais l'enfant n'est qu'un prétexte. Lorsque Vannina, à la fin du roman, quitte son mari, il lui écrit une lettre qui résume la situation de dépendance matérielle dans laquelle il se trouve. Le manque se manifeste par l'absence des gestes quotidiens féminins, c'est-à-dire la cuisine, le ménage et l'acte sexuel.

La maison sans toi est vide, ça me dégoûte, je ne sais foutre jamais où sont les choses, je n'aime pas non plus manger, le lit me semble une place vide, froide, et qu'est-ce que je fais tout seul dans ce lit qu'on a acheté ensemble ?¹⁷²

L'héroïne de Giuliana Ferri se dit fatiguée par son travail à l'extérieur et sa vie familiale. Mais elle n'a pas droit de s'en plaindre. « Mon mari ne sait que faire de ma fatigue. Ma fatigue ne doit pas donner de signes de fatigue »¹⁷³. Enrico, le mari de Luisa Parvis, dans *Lunga giovinezza* « déteste qu[elle] travaille. Mieux : il méprise [s]on travail »¹⁷⁴.

Le travail féminin extra domestique n'a finalement qu'une valeur marchande. Il n'est pas reconnu comme une source d'épanouissement et ne peut se substituer au rôle que la femme est censée jouer chez elle, surtout auprès de son époux.

1.3.2 Autoritarisme et soumission

Les relations entre époux sont fortement marquées par des rapports de pouvoir. Le pouvoir des hommes est un pouvoir réel, concret. Ce sont eux qui prennent les décisions, eux qui détiennent les responsabilités financières du foyer, tel que l'écrit Gabriella Magrini

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 262. « Lascerei quella merda di scuola, niente più autobus, niente più arrabbature, anche se ora ti diverti, ma tanto non dura sai il divertimento sul lavoro, i gruppi di lavoro, i seminari sul sesso, la classe autogestita tutte le nuove stronzate lasciale a quella demente di Rosa Colla ; tu devi dedicarti a lui, al figlio ».

¹⁷² *Ibid.*, p. 268. « [...] la casa senza di te è vuota, fa schifo, non so mai dove cazzo sta la roba, non mi va neanche di mangiare, il letto poi mi sembra una piazza vuota, fredda, e che faccio io da solo in quel letto che abbiamo comprato insieme ? ».

¹⁷³ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 28. « Della mia stanchezza mio marito non sa che farsene. La mia stanchezza non deve dar segni di stanchezza ».

¹⁷⁴ MAGRINI, Gabriella, *op. cit.*, p. 13. « detesta che io lavori. Meglio: disprezza il mio lavoro ».

dans son roman, *Lunga giovinezza*. Les hommes représentent l'autorité à laquelle les femmes se soumettent. Mais cette autorité reconnue socialement se transforme systématiquement en autoritarisme. On regrette parfois que les portraits des hommes qui figurent dans ces romans ne soient pas plus nuancés. Mais il est vrai que les figures emblématiques de mâles dominants que représentent Giacinto dans le roman de Dacia Maraini, Fabrizio dans *Un matrimonio perfetto* ou bien Enrico dans *Lunga giovinezza* revêtent une fonction clé dans le récit. Elles caricaturent l'autoritarisme aveugle des hommes et exacerbent les désirs d'émancipation des femmes.

Fabrizio, le mari de Silvia, est un homme violent dans ses propos, il semble toujours mécontent et renfrogné, et maintient une tension psychologique dans ses relations avec sa femme. « Je craignais la dureté de ses reproches et le silence maussade avec lequel il me punissait »¹⁷⁵. Manque de tolérance, exigence, intransigeance marquent le caractère de l'époux dominant. Il la rabroue sans cesse avec autoritarisme : « Tu as tort, ne discute pas. Tu as tort »¹⁷⁶. Fabrizio a par ailleurs des « idées bien précises sur que l'on [peut] exiger d'une épouse »¹⁷⁷, il ne considère pas Silvia comme « une personne avec des droits égaux mais plutôt comme une inférieure à son service »¹⁷⁸.

Mon silence tout d'abord et mes mots ensuite ne modifièrent pas le comportement de Fabrizio puisqu'il ne réussissait pas à identifier le point où sa liberté entraînait en conflit avec la mienne : il se limitait à vivre comme il le croyait opportun, sans intention de me nuire mais sans tenir compte de mon existence¹⁷⁹.

Giacinto, dans le roman de Maraini, est également un mâle dominant qui maintient sa femme dans une situation subalterne. Absent la plupart du temps du foyer, il parle peu à Vannina et semble satisfait tant que sa femme se comporte de façon douce et passive. Mais dès que Vannina manifeste d'autres désirs et s'oppose à lui, il la rabroue de manière violente, la frappe et se montre sans aucune ressource pour essayer de la convaincre. Lorsqu'elle décide de passer quelques jours à Naples en compagnie de Suna, laissant

¹⁷⁵ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 122. « Io temevo la durezza dei suoi rimproveri e il silenzio imbronciato con cui mi castigava ».

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 124. « “Hai torto, non discutere, hai torto !” ».

¹⁷⁷ *Ibid.* « aveva idee precise su ciò che si poteva esigere da una moglie ».

¹⁷⁸ *Ibid.* « Egli non mi riteneva una persona con eguali diritti bensì un'inferiore al suo servizio ».

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 99. « Il mio silenzio prima e le mie parole poi non modificarono il comportamento di Fabrizio poiché non riusciva a individuare il punto in cui la sua libertà entrava in conflitto con la mia: si limitava a vivere come credeva opportuno, senza intenzione di nuocermi ma senza tener conto della mia esistenza ».

Giacinto repartir seul à Rome, il s'énerve et s'oppose à cette décision. Il considère l'autonomie de sa femme comme antinaturelle, non féminine et affirme son autorité maritale : « tu m'aimes, tu as besoin de moi, tu dépends de moi »¹⁸⁰.

L'impossibilité de communiquer

Dans tous les romans que nous avons évoqués, la communication s'avère difficile entre hommes et femmes. Dans *Un matrimonio perfetto*, l'absence d'échanges satisfaisants avec Fabrizio constitue le centre des préoccupations de Silvia, ce d'autant qu'il est le seul univers de sa vie. Les mots « silence » et « solitude » reviennent régulièrement comme des *leitmotiv* dans le roman, soulignant la situation d'isolement de la jeune épouse. « Dans la solitude de mes journées, j'accumulais un sentiment d'injustice et de révolte, comme si j'avais été manipulée »¹⁸¹ ou bien « C'est la solitude qui m'a poussée à t'écrire, je me sens très, trop seule »¹⁸². C'est également la solitude qui la pousse régulièrement dans les bras d'autres hommes car Silvia ne peut se satisfaire uniquement de sa vie de mère pour être heureuse. Avec son mari, la communication d'égal à égal est impossible :

Je me dis qu'une femme doit aussi être la compagne de son mari. Mais Fabrizio ne semble pas du même avis, lui ne veut pas une femme, il préfère un automate qui acquiesce, une esclave dévouée et sans idées personnelles.

J'en ai la confirmation plus tard quand il me relate une discussion et me demande mon avis. D'une voix volontairement docile, je réponds : « il n'y a que toi qui puisses décider, je ne connais ni le contexte, ni la situation ». Au contraire, j'ai les idées très claires à ce sujet.

Fabrizio me pose une main sur l'épaule, ravi : « Bravo, c'est comme ça que doit répondre une bonne épouse ! »¹⁸³.

¹⁸⁰ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 142. « ami me, hai bisogno di me, dipendi da me ».

¹⁸¹ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 65. « Nella solitudine delle mie giornate andavo accumulando un senso di ingiustizia e di rivolta, quasi fossi stata truffata ».

¹⁸² *Ibid.*, p. 154. « Mi ha spinto a scriverti la solitudine; io mi sento molto, troppo sola ».

¹⁸³ *Ibid.*, p. 186-187. « Mi dico che una donna deve essere anche la compagna del proprio marito. Ma Fabrizio non sembra dello stesso avviso, lui non vuole una moglie, preferisce un automa acquiescente, una schiava devota e senza idee proprie.

Ne ho la conferma più tardi, quando mi racconta una discussione e chiede il mio parere. Con voce volutamente docile rispondo: "solo tu puoi decidere, io non conosco né l'ambiente né la situazione". Invece ho le idee molto chiare in proposito.

Fabrizio mi batte la mano sulla spalla, contento: "Brava, così risponde una buona moglie!" »

De même, les discussions entre Vannina et Giacinto sont banales, voire insipides. Peu de dialogues interviennent dans la première partie du roman. Giacinto est un homme qui, selon Vannina « parle peu, rumine », qui est « grognon, cabochard », parfois aussi un peu « absent »¹⁸⁴. Pourtant, Vannina ne formule aucune critique à l'égard de son mari, comme si en effet, cette relation correspondait à la norme acceptable entre hommes et femmes. En l'absence de discussion entre époux, il ne peut y avoir désaccord. La relation repose donc sur le sentiment amoureux de l'épouse qui accepte sa condition afin de plaire à son mari.

Dans le roman de Giuliana Ferri, le manque de communication entre époux constitue bien souvent un motif de frustration. La femme se sentirait souvent prête à parler, mais l'homme n'y prête pas attention. « Seulement une question – pensé-je – et j'essaierai de lui donner tout ce qui est à l'intérieur de moi, cette luminosité qui me reste. Mais lui ne demande plus rien »¹⁸⁵ La femme a des attentes différentes de celles de l'homme quant à la vie de couple. Pour l'homme, il s'agit de vivre côte à côte sans demander quoi que ce soit, pour la femme, il manque à cette vision une dimension intime d'échange et de partage.

Giuliana Ferri développe à travers son roman l'idée de l'essentialisme, responsable des fractures entre hommes et femmes. La nature de chacun des sexes est une donnée immuable, de sorte qu'hommes et femmes sont destinés à ne pas se comprendre. Dans la description des rencontres entre amis, la protagoniste de son roman établit clairement une distinction entre hommes et femmes qui confine parfois au stéréotype. Les conversations des uns ne correspondent pas aux conversations des autres : les hommes débattent sur le thème du sport, alors que les femmes s'entretiennent sur les petites choses de la vie, se perdant le plus souvent dans le détail et cantonnées à la sphère privée de la famille. L'explication de cet écart entre hommes et femmes s'explique par la « loi de la nature » mais aussi par le conditionnement social.

Les hommes, eux, ont tendance à généraliser. C'est une loi de la nature. Ou peut-être est-ce parce qu'ils ont fait des voyages d'affaires. Et ils parlent toujours comme ce soir de plans régulateurs, des expériences des pays nordiques, des espaces verts, et quand ils touchent terre, ils arrivent aux fiancés de Paris qui s'embrassent dans les rues, aux Anglais qui font la queue pour prendre l'autobus, aux enfants allemands bien

¹⁸⁴ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 89. « [...] parla poco, rimugina, è musone, testone. [...] È assente ».

¹⁸⁵ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 78. « Solo una domanda – penso – e io tenterò di dargli tutto ciò che è dentro di me, questa luminosità che mi rimane. Ma lui non chiede più niente ».

éduqués, aux femmes suédoises qui savent ce qu'elles veulent, aux ouvriers qui au Danemark vont au concert. Une espèce d'album photo de supériorités civiles avec des didascalies dédiées à une autre façon de vivre qui n'est pas la nôtre¹⁸⁶.

Dans le roman de Gabriella Magrini, les échanges entre homme et femme sont vains car ils ne parlent pas la même langue. Enrico ne perçoit aucun intérêt dans les discussions, il impose son point de vue, voire son propre mode de vie à sa femme et lui reproche de trop vouloir parler :

Toi, tu as cette manie, disons cette foi infondée dans les mots, dans les explications. Comme s'ils étaient capables de transformer la réalité. D'abord tu me parles, ensuite je t'explique, et puis toi de nouveau, et comme ça jusqu'à l'infini. Et alors ? Pourquoi ? Ne nous aventurons pas sur cette voie qui ne mène nulle part¹⁸⁷.

En réalité, Enrico refuse le dialogue et ne cherche pas à convaincre Luisa mais à lui imposer leur départ pour Barcelone, sans qu'elle ait à dire quoi que ce soit.

1.3.3 *La relation amoureuse*

Le mirage du mariage repose sur l'inéquation suivante : les hommes recherchent des ménagères à leur service tandis que les femmes recherchent en leur mari des compagnons de vie, avec qui partager et dialoguer. Leur amertume face à l'absence de sentiment chez leur conjoint affleure dans les romans. Silvia constate que Fabrizio n'a pas l'ambition d'être aimé : « Il n'était pas important que je reste parce que je l'aimais : la certitude que je ne puisse pas m'éloigner lui suffisait »¹⁸⁸. Lorsqu'elle tente de le rendre jaloux pour tester ses sentiments, il refuse de rentrer dans son jeu : « Je ne fais concurrence

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 22. « Gli uomini sì, tendono al generale. È una legge di natura. O forse perché hanno viaggiato per motivi di lavoro. E parlano sempre come stasera di piani regolatori, delle esperienze dei paesi nordici, di spazi verdi, e quando toccano terra arrivano ai fidanzati di Parigi che si baciano per le strade, agli inglesi che fanno la fila per prendere l'autobus, ai bambini tedeschi beneducati, alle donne svedesi che sanno quello che vogliono, agli operai che in Danimarca vanno ai concerti. Una specie di album fotografico di superiorità civili con didascalie dedicate a un altro modo di vivere che non è il nostro ».

¹⁸⁷ MAGRINI, Gabriella, *op. cit.*, p. 103. « Tu hai questa mania, diciamo questa fede infondata nelle parole, nelle spiegazioni. Come se fossero capaci di trasformare la realtà. Adesso tu dici a me, poi io spiego a te, e poi tu a me, e così all'infinito. E che cosa? Perché? Non mettiamoci su questa via che non porta in nessun luogo ».

¹⁸⁸ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 98. « Non aveva importanza che restassi perché lo amavo: gli bastava la certezza che non mi sarei potuto allontanare ».

à personne, je ne te dois rien et je ne suis pas disposé à être ton sigisbée »¹⁸⁹. Or Silvia ne voit de sens dans sa vie de couple que dans l'amour qu'elle ressent pour son mari et que son mari lui porte. Sans amour, le contrat de mariage devient caduc, la vie de couple se résume à un engagement social mais pas à un engagement amoureux.

De même, Vannina fait l'expérience de l'absence de jalousie chez Giacinto. « La jalousie c'est de la merde, tu es ma femme, il n'y a pas à discuter, je ne veux pas faire le mari jaloux, tu es libre, mais tu n'as pas à me casser les couilles avec tes vérités à la con »¹⁹⁰. Dans les deux cas, les hommes refusent de rentrer dans une forme de concurrence, de se remettre en question, car pour eux, les liens du mariage sont indéfectibles et ne peuvent être menacés.

L'amour entre Vannina et Giacinto est un sentiment flou que même Vannina peine à identifier. C'est son amie Suna qui sème le doute en elle. « Je ne pense pas qu'il t'aime beaucoup, tu sais, je pense qu'il s'en fiche un peu, je suis désolée que tu sois aussi mal chanceuse, tu as un mari mais c'est comme si tu n'en avais pas »¹⁹¹.

Vannina affirme qu'elle aime son mari, sentiment qu'elle exprime souvent dans son journal, mais lorsqu'elle parle avec Suna, celle-ci émet l'hypothèse qu'elle confonde le « devoir d'épouse » et l'amour. Vannina ne se résout pas tout de suite à entendre ce que dit son amie.

- Tu crois que tu l'aimes parce que tu te soumetts à lui, tu l'assistes, tu le soignes, tu le subis, mais ce n'est pas de l'amour.
- Qu'est-ce que c'est ?
- Du devoir, tu es amoureuse de ton devoir.
- Je ne pourrais pas vivre sans lui.
- Mais vous ne vous entendez pas sexuellement.
- Pas tellement.
- Tu vois ?
- Giacinto dit que le sexe compte peu quand on s'aime.
- Il dit ça parce que ça l'arrange.
- Il est sincère.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 183. « "Io non faccio concorrenza a nessuno, io non ti devo niente e non sono disposto a essere il tuo cicisbeo!" ».

¹⁹⁰ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 104. « La gelosia è una merda, sei mia moglie, non c'è niente da discutere, non voglio fare il marito geloso, tu sei libera, però non devi rompere i coglioni con le tue verità del cazzo ».

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 59. « Ci crederà subito, è il tipo che crede tutto, perché non si interessa di niente, non penso che ti ama molto sai, penso che se ne frega un po', mi dispiace che sei così disgraziata, hai un marito che è come se non ce l'avessi ».

– Et toi qu'est-ce que tu en penses ?

Rien, je ne pensais rien. Je ne savais pas quoi répondre. Ce que dit Giacinto je le fais mien. Il ne m'est jamais venu à l'esprit de le contredire. Je pense qu'il est meilleur que moi, qu'il a raison, que je l'aime, que ce qu'il dit vaut pour nous deux¹⁹².

Elle donne à Suna l'impression que Giacinto est son « maître »¹⁹³. Ce n'est qu'à la fin du roman, lors d'une dispute avec Giacinto que Vannina reprendra en termes identiques le point de vue de Suna pour le faire sien.

Vannina comprend que son couple ne fonctionnait que sur sa soumission et que les sentiments de Giacinto à son égard n'étaient dictés que par la satisfaction de ses désirs.

La frustration sentimentale que connaissait Silvia dans *Un matrimonio perfetto* est présente dans le roman de Giuliana Ferri. Elle apparaît au détour d'une séance de cinéma durant laquelle la femme rêve d'élan amoureux, de sentiments « à haute tension », d'« amour », de « désespoir », de « bonheur » et de « beauté »¹⁹⁴. Les termes répétés deux à deux donnent le sentiment d'un amour à l'unisson. Mais lorsque la lumière se rallume, et qu'ils rentrent à la maison, le quotidien reprend son cours, et le mari n'a pas perçu les attentes de sa femme.

¹⁹²*Ibid.*, p. 90.

« - Credi di amarlo, perché ti sottometti a lui, lo accudisci, lo curi, lo subisci, ma non è amore.

– Che cos'è ?

– Dovere, sei innamorata del tuo dovere.

– Non potrei vivere senza di lui.

– Ma non andate d'accordo con il sesso.

– Non tanto.

– Lo vedi?

– Giacinto dice che il sesso conta poco quando si vuole bene.

– Lo dice perché gli fa comodo.

– È sincero.

– E tu cosa pensi?

– Niente. Non pensavo niente. Non sapevo che rispondere. Quello che dice Giacinto lo faccio mio. Non mi è mai venuto in mente di contraddirlo. Penso che è migliore di me, che ha ragione, che lo amo, che quello che dice ha valore per tutti e due ».

¹⁹³ Cf. *Ibid.*, p. 138. « Lo dici come se fosse il tuo padrone ».

¹⁹⁴ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 10. « Riproduzione di sentimenti tutti ad alta tensione: amore amore, disperazione disperazione, felicità felicità, bellezza bellezza ».

Nous sommes rentrés à la maison. Première, seconde, troisième, ouvre la vitre, ferme la vitre, interrupteur, brosse à dents, bouillotte parce qu'il fait froid. Mes premières rides au même endroit comme les pantoufles¹⁹⁵.

Le quotidien et l'habitude, représentés par l'énumération de gestes répétitifs, rendent le mari insensible aux demandes de son épouse.

La rupture advient en fin de roman avec une manifestation de « vérité » ; c'est un « différend spirituel, quasi mystique, vaguement intellectuel »¹⁹⁶ qui s'est créé entre mari et femme et plus prosaïquement une divergence de points de vue sur la vie de couple. Ils vivent une crise. Ce différend au sein du couple est lié à la personnalité de chacun. Mais il est également dû au fait qu'homme et femme n'ont pas les mêmes attentes. Par conséquent, le mariage est perçu comme un leurre, le fantasme d'une union spirituelle, liée en réalité au besoin de fonder une famille. Le mariage apparaît comme l'ennemi du sentiment amoureux, l'amour a été « trop longtemps enfermé à l'intérieur d'un mariage, trop aride de nouveautés, trop bien pensant, agressé de façon continue »¹⁹⁷. Tout comme pour Silvia, l'amour est le moteur de la relation et dès lors que ce sentiment disparaît, l'union devient caduque. Dans le roman de Giuliana Ferri, l'infidélité du mari et de la femme n'est pas vécue comme une trahison mais fait apparaître l'incommunicabilité de la douleur, substituée par la tolérance perçue ici comme de l'indifférence. Le quotidien en revanche trahit l'amour. « Je regrette ses ambitions tombées trop tôt et les miennes, la soumission prématurée de sa personnalité et de la mienne à la stupidité de l'expérience quotidienne »¹⁹⁸. Mais le constat est sans appel, elle ne l'aime plus.

Les héroïnes des romans féministes prennent conscience de l'impasse que représente l'univers sclérosant du foyer, et ce d'autant qu'elles ne partagent rien avec leur époux et sont le plus souvent considérées comme des êtres inférieurs, dénués de toute autonomie. Alors qu'elles rêvent d'une vie de couple harmonieuse, riche en échanges et en partages, les hommes désertent le foyer, négligent leur compagne et ne perçoivent pas ce

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 11. « Siamo tornati a casa. Prima, seconda e terza, apri il finestrino, chiudi il finestrino. Chiavi, interruttore, spazzolino da denti, borsa calda perché fa freddo. Le mie prime rughe al solito posto come le pantofole ».

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 111. « [...] divario spirituale, quasi mistico, vagamente intellettuale [...] ».

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 117. « [...] per troppo tempo racchiuso dentro un matrimonio, arso di novità, troppo perbene, aggredito continuamente ».

¹⁹⁸ *Ibid.* « Io rimpiango le sue ambizioni cadute troppo presto e le mie, la sottomissione prematura della sua e della mia personalità alla goffaggine dell'esperienza quotidiana ».

qui peut la rendre heureuse. Pire, ils se comportent parfois en véritables despotes familiaux, seuls maîtres des lieux, ne concédant aucune liberté à leur épouse.

Lorsque ces femmes sont mères, leur situation d'enfermement s'accroît dans la mesure où leur rôle de mère les contraint d'autant plus à s'occuper de leur foyer du fait de la présence des enfants. Aux travaux ménagers s'ajoutent les soins aux enfants, ce qui implique la plupart du temps un renoncement à toute vie sociale ou professionnelle. Si elles ont l'ambition de mener une carrière professionnelle, c'est au détriment de leur équilibre psychologique. Inversement, les maris s'investissent bien plus dans le travail extérieur pour faire vivre leur famille. Si cette répartition des rôles semblait convenir aux anciennes générations, elle ne satisfait plus les femmes des années soixante-dix qui sont à la recherche du sens de leur vie au travers de l'amour et du couple.

Les personnages féminins des romans que nous avons cités ont en commun de vivre douloureusement leur vie conjugale. Toutes sont mariées à des hommes qui ne reconnaissent pas l'égalité entre les sexes. Cette notion d'égalité se traduit de façon nuancée selon les récits. Mais le constat de la faillite du couple est sans appel. Les femmes décident en fin de récit de quitter leur mari et de poursuivre ou de refaire leur vie seules. La conclusion des romans porte précisément sur cette nouvelle ouverture : « Je ne serai plus jamais la même, mais je veux être moi-même »¹⁹⁹ ; « Mon histoire est une histoire de qualité même si son apparence est d'un commun aussi désolant, un billet de loterie qu'il me revient de transformer en une trace de grand roman »²⁰⁰ ; « A présent, je suis seule et j'ai tout à recommencer »²⁰¹. Anna Nozzoli analyse ce genre de final comme emblématique d'une situation de crise, qui ne peut se résoudre par le triomphalisme²⁰².

Il nous semble en effet que les femmes ne sont pas des modèles de femmes « libérées » mais de femmes en mouvement qui prennent conscience pour la première fois de leur existence de l'injustice de leur situation d'épouses-mères.

¹⁹⁹ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., 349. « Non sarò mai più la stessa, ma voglio essere me stessa ».

²⁰⁰ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 118. « La mia è una storia di qualità anche se la sua apparenza è stata così desolatamente comune, un foglio della fortuna che tocca ora a me trasformare in una traccia da grande romanzo ».

²⁰¹ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 269. « Ora sono sola e ho tutto da ricominciare ».

²⁰² Cf. NOZZOLI, Anna, « Sul romanzo femminista degli anni settanta », cit., p. 68.

1.4 *Des mères heureuses ?*

Le couple représente un carcan où la liberté est avant tout celle de l'homme. Silvia se sent flouée et frustrée de ne pas avoir une vie amoureuse épanouissante, la narratrice de Giuliana Ferri porte en elle un malaise permanent, une culpabilité dont elle ne sait que faire, Vannina refuse de se soumettre à l'autorité d'un mari qui ne la satisfait ni affectivement, ni sexuellement, Luisa refuse de continuer à vivre avec un homme avec lequel elle n'a aucune forme d'échange. Qu'en est-il alors de la relation de la femme avec la maternité ? Quels rapports la mère a-t-elle avec ses enfants ? Sont-ils une source de bonheur, comment ces femmes se positionnent-elles par rapport au rôle de mère à proprement parler ? Sont-elles des mères heureuses ?

On peut déjà émettre l'hypothèse que si les femmes ne sont pas heureuses en amour, elles ne peuvent être des mères totalement épanouies. La nouveauté du personnage maternel dans la littérature féministe réside dans sa capacité à s'exprimer non plus seulement en tant que mère mais également en tant que femme. On peut donc penser que la mère heureuse est un mythe que les écrivaines tentent de déconstruire.

1.4.1 *Mère solitaire*

Dans les deux romans où les protagonistes sont mères, il semble que la maternité soit essentiellement une affaire de femmes, non parce que les mères choisissent volontairement de s'approprier les enfants et leur éducation, mais parce que les maris sont absents une bonne partie du temps et ne s'investissent pas dans leur rôle de pères. Dès la grossesse, cette séparation homme-femme est perceptible. Dans le roman de Carla Cerati, Silvia ne réussit pas à associer son mari à la joie de mettre un enfant au monde. Ce n'est pas un événement vécu avec grande exaltation parce que l'attitude de l'époux face à sa femme enceinte n'invite pas à la manifestation des sentiments les plus tendres. Fabrizio n'éprouve aucune compassion pour sa femme, ne lui offrant aucune aide matérielle. Loin de se comporter comme une personne en difficulté, Silvia reste une femme solide, capable d'assumer toutes les tâches matérielles, mêmes celles pouvant parfois menacer sa santé et

celle de son bébé. Si le père de Silvia considère qu'une femme enceinte « a quelque chose de mystérieux et de majestueux »²⁰³, Fabrizio compare sa femme à un bateau ou à une patte d'éléphant²⁰⁴, envisage la grossesse comme une « déformation passagère »²⁰⁵ et se sent embarrassé dès qu'il s'affiche avec elle « dans cet état »²⁰⁶. A la deuxième grossesse, il note les molletons de poussière et la négligence de sa femme²⁰⁷.

Le premier accouchement, long et douloureux, se passe loin du mari (mais c'est l'usage dans les années soixante). On ne trouve dans la description de l'accouchement aucune emphase. La délivrance est presque banale, elle est seulement menacée par la mort de l'enfant.

Après huit minutes d'une douleur quasiment insoutenable, j'éprouvai un grand bien-être, mais je n'entendis pas le cri que j'attendais : seulement des pas précipités, des bruits de claques, la voix du médecin qui donnait sèchement des ordres. Enfin les pleurs du nouveau né. Seulement alors je me rendis compte que j'avais crié convaincue que mon enfant était mort. J'eus un instant la vision du médecin devant moi : il me sembla couvert de sang, portant des hautes bottes de pêcheur, un tablier et des gants en plastique²⁰⁸.

La douleur et l'angoisse du premier accouchement sont accentuées par la réaction du mari qui, durant trois jours, refuse de voir le bébé et menace même de s'en aller si Silvia fait amener la petite fille dans la chambre. La maternité ne peut donc être vécue comme un événement joyeux, partagé avec le père. Le deuxième accouchement, plus rapide mais aussi plus heureux, correspond à la maturation de Silvia, moins angoissée par la délivrance, plus active et consciente de ses actes.

Je sentis à l'intérieur une force énorme. « Si c'est un accouchement » me dis-je, « c'est une chose merveilleuse ». Sans plus faire attention à la douleur, j'expulsai le bébé. Tout de suite, je l'entendis crier.

²⁰³ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 94. « “Una donna incinta ha qualcosa di misterioso e maestoso che trovo sublime” ».

²⁰⁴ *Ibid.* « [...] “regia nave” e “zampa d'elefante”[...] ».

²⁰⁵ *Ibid.* « [...] una momentanea deformazione ».

²⁰⁶ *Ibid.* « [...] “in quello stato” ».

²⁰⁷ Cf. *Ibid.*, p. 119-120.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 95. « Dopo otto minuti di un dolore insostenibile provai un grande benessere, ma non udii il vagito che aspettavo: solo passi affrettati, rumore di schiaffi la voce del medico che dava ordini secchi. Infine il pianto del neonato. Solo allora mi resi conto di aver gridato nella convinzione che il bambino fosse morto. Ebbi per un momento la visione del medico davanti a me: mi sembrò tutto imbrattato di sangue, con alti stivali da pescatore, grembiule e guanti di gomma ».

Lavée et changée, détendue dans les draps frais, je me sentais très bien. Il ne s'était pas passé plus d'une heure depuis mon entrée à la clinique et tout était déjà conclu. [...] A la différence de la première fois, Fabrizio avait déjà vu le bébé et le trouvait très beau. Cela compléta ma sensation de victoire : mon fils et moi comme une force de la nature²⁰⁹.

La victoire dont parle Silvia concerne le rapport de Fabrizio à ses enfants. La présence du père et sa satisfaction face à un bébé « très beau » représentent un progrès sur le chemin de la famille. C'est un événement heureux, sans doute parce qu'il s'agit d'un fils et non d'une fille. La différence de sexe n'occasionne pas la même réaction, tout comme dans le roman de Gabriella Magrini. Lorsque Valentina accouche de la petite Elisabetta, elle dit avoir plus souffert que pour ses deux garçons et son mari commente ironiquement : « Tu ne t'es pas forcée, elle pèse à peine deux kilos, comme une grosse poule »²¹⁰. Mettre au monde un garçon suscite apparemment plus de fierté chez les pères et les mères que mettre au monde une fille.

Définition du rôle

Qu'est-ce qu'une mère ? Est-il possible de définir son rôle et comment le décrivent ces auteures ? Chez Carla Cerati, l'accent porte essentiellement sur la description des différentes tâches qui accaparent l'héroïne de *Un matrimonio perfetto*. Lorsqu'ils sont petits, les enfants mobilisent beaucoup de temps, et principalement en raison des différentes tâches ménagères qu'ils représentent²¹¹. C'est un travail particulièrement physique qui fatigue la mère. Dans les premiers temps, Silvia n'arrive pas à se lever de bonne heure le matin, pour préparer le petit déjeuner de son mari. La fatigue est d'ailleurs un élément que l'on trouve également dans le récit de Giuliana Ferri, mais cette fatigue est encore plus accentuée parce qu'elle ne semble pas seulement physique mais aussi morale,

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 120. « Sentii dentro una forza enorme. “Se questo è un parto”, mi dissi, “è una cosa meravigliosa”. Senza più badare al dolore spinsi fuori il bambino. Subito lo sentii strillare.

Lavata e cambiata, rilassata tra le lenzuola fresche, mi sentivo benissimo. Non era ancora trascorsa un'ora dal mio ingresso in clinica e tutto era già concluso. [...] A differenza della prima volta, Fabrizio aveva già visto il bambino e lo trovava molto bello. Questo completò la mia sensazione di vittoria: io e mio figlio come una forza della natura ».

²¹⁰ MAGRINI, Gabriella, *op. cit.*, p. 266. « Non ti sei forzata, pesa meno di due chili, come una grossa gallina ».

²¹¹ Remarquons que la mère attentive trouve, malgré le travail domestique, le temps de faire quelques portraits de sa fille et de noter dans un carnet les événements marquants de l'évolution de son bébé, comme elle l'indique elle-même, in CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 99.

et mène peu à peu à la dépression. La fatigue naît probablement aussi de la répétition des mêmes gestes.

Le roman de Carla Cerati est ponctué par les inscriptions en école maternelle et primaire, la fréquentation des cours de danse de Valentina, les cours de natation des enfants ou encore la préparation de la communion. Dans tous les cas, la mère se retrouve seule à devoir accompagner ses enfants à chacune de leurs activités, sans jamais pouvoir partager ces tâches avec le père de ses enfants. Quelques moments privilégiés apparaissent souvent en compensation du manque d'amour que la femme éprouve dans sa vie. La séance du bain, ou bien les retours de la piscine sont des moments de tendresse où le lien maternel peut s'exprimer à travers les contacts physiques.

Dans le tram, Valentina posait sa tête sur mon épaule, Stefano sur mes genoux ; nous avions les yeux rougis par le chlore, les cheveux séchés sommairement au soufflet d'air chaud, nous étions agréablement fatigués. A la maison, il y avait une récompense à la fatigue : être à trois dans le même lit, à rire, à parler, à faire des « gros mimis », comme disait Stefano. Je leur faisais la lecture à la lumière d'un lampadaire, nous étions unis sans ombres, sans silences vides. Si dans ces moments, Ivo téléphonait, je lui disais que je le rappellerais plus tard. Une fois, il commenta : « tu les gâtes, tes enfants ! ».

Je répondis : « je ne les gâte pas, je les aime, ils sont très importants, pour moi ».

« Ils sont tout ? »

« Presque tout »²¹².

Mais globalement, la narratrice ne fait que peu référence à ses relations avec ses enfants. La maternité s'exprime essentiellement dans un quotidien pesant, tout comme dans le roman de Giuliana Ferri où le rôle de mère n'est présenté que sous ses aspects négatifs. La sensation d'être dispersée dans différents rôles donne à l'héroïne de *Un quarto di donna* une sensation de dépression. La narratrice se sent absorbée par la charge de s'occuper des enfants, tant sur le plan psychologique que physique. « Depuis dix ans, il me

²¹² *Ibid.*, p. 204. « Sul tram Valentina mi appoggiava la testa sulla spalla, Stefano in grembo; avevamo gli occhi arrossati dal cloro, i capelli asciugati sommariamente al soffio d'aria calda, eravamo piacevolmente stanchi. A casa c'era un premio alla fatica: stare in tre nello stesso letto a ridere, a parlare, a farci "le coccole", come diceva Stefano. Io leggevo per loro alla luce della lampada a stelo; eravamo uniti senza ombre, senza silenzi vuoti. Se in quei momenti Ivo telefonava, gli dicevo che lo avrei chiamato più tardi. Una volta commentò: "Li vizi, i tuoi bambini!"

Risposi: "Non li vizio, li amo; sono molto importanti, per me".

"Sono tutto?"

"Quasi tutto" ».

semble que je n'ai rien fait d'autre que des enfants, l'un plus grand que l'autre, l'un plus petit que l'autre »²¹³. La maternité est *chronophage*, la mère n'a jamais de temps pour soi.

[...] mes aubes les yeux ouverts avec un enfant dans les bras. Jamais une minute pour moi, le temps de prendre le soleil sur le visage, les yeux fermés, de me passer de l'huile sur la peau sèche du corps, de me baigner en silence. Rien à faire. Je dois toujours me pencher pour récupérer quelque chose tombé à terre²¹⁴.

Le quotidien est pesant et stressant à cause des mille détails qui accaparent la mère de famille. Cette femme souffre d'un dédoublement de soi, contradictoire et inconciliable. Être soi et être mère ne vont pas ensemble. Elle semble sans cesse soumise à la réflexion sur ses actes, s'observe de façon extérieure et se rend compte que son malaise est dû à un sentiment profond qui n'arrive pas à se dire, « un monde d'idées confuses ».

Mais je le supporterais si je n'étais pas persécutée par une activité de mon cerveau à base de regrets, de remords, de désirs, de repentis, de hontes inattendues, de décisions qui durent un instant. Un monde d'idées confuses m'accompagne dans toutes les pièces de ma maison, m'isole du reste, souvent me hante comme un châtiment et je sais que je pourrais m'en libérer si seulement je réussissais à faire de mes quarts de pensée des pensées entières²¹⁵.

Elle est tellement perturbée dans sa vie quotidienne qu'elle n'arrive pas à penser. La relation avec les enfants est donc un conflit qui s'évanouit dès que les enfants sont en souffrance. Seulement en cas de maladie, de blessure, de danger grave, la mère arrive à rassembler ses esprits pour « exécuter [s]on métier de mère »²¹⁶.

²¹³ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 35. « Da dieci anni mi sembra di non aver fatto altro che figli, uno più grande dell'altro, uno più piccolo dell'altro ».

²¹⁴ *Ibid.* « [...] le mie albe a occhi aperti con un figlio in braccio. Mai un minuto per me, il tempo di prendere il sole sulla faccia con gli occhi chiusi, di passarmi l'olio sulla pelle secca del corpo, di fare un bagno in silenzio.

Niente da fare. Io devo sempre curvarmi per raccogliere qualcosa caduta a terra ».

²¹⁵ *Ibid.*, p. 36. « Ma lo supporterei se non fossi perseguitata da una attività del mio cervello a base di rimpianti, rimorsi, desideri, pentimenti, improvvise vergogne, decisioni che durano un attimo. Un mondo di idee confuse mi accompagna in tutte le stanze della mia casa, mi isola dal resto, spesso mi assilla come un castigo e so che potrei liberarmene solo se riuscissi a fare dei miei quarti di pensiero pensieri interi ».

²¹⁶ *Ibid.*, p. 37. « [...] eseguo il mio mestiere di madre [...] ».

Pourtant être mère ne devrait pas signifier être une parfaite femme d'intérieur, mais savoir éduquer ses enfants et leur transmettre des valeurs humaines. C'est ce que souhaite la narratrice.

[...] élever ses enfants sans religion, leur donner le sens concret de la vie, de la sagesse de la mort, de l'humanité des princes, des sujets de l'histoire, des querelles à présenter contre la société. Il faut faire la distinction, savoir choisir les valeurs qui doivent compter pour la vie, au-delà de la vie et appuyer sur celles là²¹⁷.

Giuliana Ferri distingue dans son roman la maternité en tant que rôle social et la maternité en tant que statut. Elle fait la différence entre « jouer le rôle de la mère » et « être mère ». Selon la narratrice, la maternité est un ensemble de gestes exécutés au quotidien, un rôle à acquérir plutôt qu'une qualité innée ancrée dans la femme, d'où la difficulté que peuvent éprouver certaines mères face à l'apprentissage de ce rôle. C'est un savoir-faire qui peut s'apprendre mais aussi se désapprendre.

De la mère, j'ai les gestes, le rythme, l'amour toujours. Je sais me pencher et me relever avec frénésie, mesurer la température sur les tempes, distinguer l'odeur de l'haleine, déchiffrer les mots à peine prononcés, je sais reconnaître un petit mal dans la respiration du sommeil. Mais l'expérience de mes mains pendant que je le caresse, le lave, l'endors, me semble destinée à devenir trop tôt un souvenir²¹⁸.

Il ne suffit pas, par ailleurs, de mettre un enfant au monde pour se sentir aussitôt mère. Il n'y a donc rien de déterminé biologiquement et l'instinct maternel n'existe pas, ce que la narratrice souligne par la répétition :

De la mère, j'ai les gestes, l'impulsion, mais pas encore l'intelligence. Il ne me suffit pas de l'avoir mis au monde. Je réfléchis. J'ai en tête une conception différente de la maternité, même si elle est vague encore, inégale, exubérante, discutable comme je

²¹⁷ *Ibid.*, p. 7. « [...] crescere i figli senza religione, dargli il concreto senso della vita, della saggezza della morte, dell'umanità dei principi, dei soggetti della storia, delle querele da presentare contro la società. Bisogna distinguere, saper scegliere i valori che devono contare per la vita, oltre la vita e puntare a quelli ».

²¹⁸ *Ibid.*, p. 16. « Io della madre ho i gesti, il ritmo, l'amore sempre. So chinarmi e alzarmi con frenesia, misurare la temperatura dalle tempie, distinguere l'odore dell'alito, decifrare le parole ancora incompiute, so riconoscere un piccolo male nel respiro del sonno. Ma l'esperienza delle mie mani mentre accarezzo lui, lo lavo, lo addormento, mi appare destinata a diventare troppo presto ricordo ».

n'aurais jamais imaginé qu'elle puisse l'être. Je ne veux pas retourner me noyer dans l'instinct²¹⁹.

Par conséquent, il est possible de ne pas s'épanouir dans la maternité et de ne pas se sentir spontanément mère. Une mère peut ne pas se sentir heureuse dans ce rôle. De fait, la maternité est présentée chez Giuliana Ferri comme un rôle qui accapare la femme et contre lequel elle ne cesse de se défendre de peur de s'y perdre. De même qu'elle ne se présente pas comme une femme modèle, elle n'est pas une mère classique.

Mes réponses ne sont pas des réponses complètes. Elles ne laissent pas transparaître un modèle tranquille de mère, mais un enchevêtrement de personnalité maternelle, pittoresque dans sa fougue, anxieuse dans ses attentions, pitoyable dans ses mensonges, toujours un bout de mère, jamais entier²²⁰.

1.4.2 *La maternité : un obstacle à la vie de femme*

Les romans sur lesquels se concentre notre analyse dénoncent la maternité comme enfermement dans un rôle répétitif et sclérosant. La relation avec les enfants contraint les femmes à se dévouer entièrement à cette seule et unique tâche de mère. La souffrance est alors d'autant plus grande que les autres dimensions de l'existence deviennent accessoires et n'ont plus de place dans la vie de ces femmes. Faut-il alors sacrifier sa vie de femme et se dédier entièrement à ses enfants, ou bien est-il possible d'aménager son temps, de manière à trouver un équilibre satisfaisant entre la maternité, la vie amoureuse, sociale et professionnelle ?

Dans *Un matrimonio perfetto* de Carla Cerati, les obligations de la mère se heurtent avec les désirs de la femme. Différentes situations mettent en scène cette difficulté à

²¹⁹ *Ibid.*, p. 16-17. « Io della madre ho i gesti, l'impulso, ma non ancora l'intelligenza. A me non basta averlo messo al mondo. Io nella mente ho un concetto diverso di maternità, anche se ancora così vago, così ineguale, così prolisso, così discutibile come io non avrei mai immaginato che potesse essere. Non voglio tornare ad affogare nell'istinto ».

²²⁰ *Ibid.*, p. 5. « Le mie risposte non sono mai delle risposte compiute. Da esse non traspare la tranquilla sagoma di madre, ma un groviglio di personalità materna, pittoresca nella sua foga, ansiosa nelle sue premure, pietosa nelle sue bugie, sempre un pezzo di madre, mai un intero ».

concilier la présence maternelle et le besoin d'amour qu'elle est contrainte à chercher à l'extérieur. En tant que mère, elle ne dispose que de peu de liberté dans ses journées pour pouvoir rencontrer son amant. Trop préoccupée par l'un d'eux, elle arrive un jour en retard à la sortie de l'école et vit mal ses propres manquements de mère. Silvia est très sensible au conditionnement social et se rend compte qu'elle n'est pas la mère parfaite qu'elle aurait souhaité être. Elle est sans cesse rongée par la culpabilité et la mauvaise conscience parce qu'elle ne réussit pas créer un idéal familial, ni à adhérer au modèle de mère idéale. Comme nous l'avons remarqué précédemment, la société joue un rôle important dans le maintien de cet idéal maternel sacrificiel. Silvia souffre parce qu'« on » dit d'elle qu'elle est une mauvaise mère et rejette peu à peu ce modèle, mais ne trouve au départ de solution que dans l'art de feindre.

Le sens du devoir qui m'avait été inculqué depuis l'enfance m'étouffait à présent. Je dus retourner préparer le petit déjeuner en feignant le calme de quelqu'un qui a dormi huit heures et n'a rien d'autre en tête que la famille²²¹.

Malgré ses divagations, ses doutes existentiels, elle reste une mère indéfectible :

Les enfants me semblèrent avoir pris des couleurs, être différents ; mais je ne ressentis envers eux aucun sentiment de culpabilité : j'avais fourni un effort énorme pour rester présente, au moins dans les aspects concrets de la vie. Malgré tout cela, je n'avais pas pu m'arrêter²²².

Dans les premiers temps du roman, Silvia est une mère sacrificielle, qui renonce à sa propre liberté et à son propre bonheur pour ne pas blesser ses enfants. Ce sont eux qui la retiennent auprès de Fabrizio, puisqu'elle ne se sent pas capable d'assumer ses choix de femme face à eux. « Comment me justifier face à mes enfants ? »²²³. En contrepartie, les enfants sont une consolation pour la femme délaissée : « Par leur amour, les enfants me

²²¹ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 229. « Il senso del dovere che mi era stato inculcato fin dall'infanzia ora mi soffocava. Dovetti tornare a preparare la colazione fingendo la calma di chi ha dormito otto ore e non ha null'altro per la testa che la famiglia ».

²²² *Ibid.*, p. 236. « I bambini mi apparvero cresciuti coloriti, diversi ; ma non sentii verso di loro nessun senso di colpa : avevo compiuto uno sforzo enorme per restare presente, almeno nei lati concreti della vita. Malgrado tutto non mi ero potuto fermare ».

²²³ *Ibid.*, p. 211. « Come giustificarmi davanti ai miei bambini? ».

récompensaient de la fatigue à laquelle leur présence m'avait très souvent contrainte »²²⁴. Mais Silvia est un personnage qui évolue à l'intérieur de son rôle de mère. Elle se rend compte que les enfants ne peuvent remplacer le vide affectif de sa vie. Lorsque l'un des amants de Silvia la renvoie aux joies de la maternité, elle répond sans ambiguïté que la maternité ne peut, à elle seule, rendre une femme heureuse.

Il se demandait comment je pouvais me sentir tellement seule et triste avec deux enfants comme les miens que j'avais désirés et que j'élevais sans ingérences. Je lui répondis qu'une mère heureuse peut très bien être une femme malheureuse car la maternité n'est pas tout, ne peut pas être tout²²⁵.

C'est également ce qu'elle essaie de faire comprendre dans les premiers temps à Fabrizio : « Alors pendant un instant, je pense que nous ne devons, ni ne pouvons vivre seulement pour les pures joies que nous donnent nos enfants »²²⁶. Ce n'est que tardivement, alors que les enfants auront grandi que Silvia osera enfin quitter Fabrizio et commencer une nouvelle vie. La fin du roman constitue une ouverture positive destinée aux futures générations. Le récit « exemplaire » de cette mère est dédié à sa fille. Il lui permet d'expliquer *a posteriori* les raisons du divorce et constitue une justification qui n'avait pas été possible pendant l'enfance²²⁷. La narratrice espère ainsi que sa fille pourra vivre libre et heureuse dans un monde qu'elle-même a contribué à changer en s'émancipant de son mari.

Ma fille grandira dans un monde qui a changé, en dépit de mon isolement et de mon malheur ; c'est à elle que je voudrais laisser quelque chose pour qu'elle ne se perde pas comme moi, par préjugé et par peur. Je veux qu'elle vive libre dans des lieux où l'on peut être libre, en connaissant la signification de ce mot²²⁸.

²²⁴ *Ibid.*, p. 257. « I bambini mi compensavano con amore della fatica a cui molte volte la loro presenza mi aveva costretta ».

²²⁵ *Ibid.*, p. 308. « Si chiedeva come potessi sentirmi tanto sola e infelice con due figli come i miei che avevo desiderato e che crescevo senza intrusioni.

Replicai che una madre felice può ben essere una donna infelice, perché la maternità non è tutto, non può essere tutto ».

²²⁶ *Ibid.*, p. 157. « Allora per un attimo penso che non dobbiamo e non possiamo vivere solo per le pure gioie che ci danno i nostri bambini ».

²²⁷ Ce final rappelle en outre le final du roman de Sibilla Aleramo dans *Una donna*, cit., qui dédie le récit de sa vie à son fils, dans l'espoir de lui faire comprendre un jour, le sens de son combat de femme.

²²⁸ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 348. « Mia figlia crescerà in un mondo che ha camminato, a dispetto del mio isolamento e della mia infelicità; a lei vorrei lasciare qualcosa perché non smarrisca come

La transmission de cette expérience est destinée à la fille et non au garçon et annonce d'une certaine manière la littérature des années quatre-vingt, orientée vers la relation mère-fille.

La narratrice de *Un quarto di donna* de Giuliana Ferri connaît les mêmes tourments que celle de Carla Cerati. Mais elle ne fait pas les mêmes choix. La tentation du sacrifice de soi est grande et c'est pour cette raison qu'elle a décidé de travailler à l'extérieur. Il est intéressant de noter que pour cette femme, le travail ne représente pas seulement une nécessité financière ou une source d'épanouissement personnel mais plutôt une rupture bénéfique avec l'enfant.

Mon fils ne le sait pas, mais moi je sais que pour continuer à être pour lui une mère sans désespoir, sans regrets, j'ai besoin qu'un temps continue à battre pour moi aussi, différent du sien, de ses heures de pointe qui entrent dans ma vie, ignorant et détruisant les miennes, afin que je ne compte pas, que je ne vaille rien et que je n'existe pas. Quand c'est moi qui introduis mon temps dans le sien, aussitôt son ambition ingénue et effrénée de me posséder entièrement se manifeste et s'impose. La tentation de renoncer à moi m'assaille, comme si à chacune de mes initiatives manquait la justification d'un devoir, la logique d'un droit. Et englobée entièrement dans ses nécessités, j'ai l'impression que je ne peux faire autrement que renoncer aux miennes²²⁹.

Le rapport à l'enfant est perçu ici comme une sorte de combat entre osmose et distance. Ce n'est pas la société qui vampirise la mère mais son fils. La séparation paraît alors nécessaire pour rester une mère sans désespoir et sans regrets, une mère équilibrée psychologiquement.

Cette mère se distingue par une conception en rupture avec les canons traditionalistes. Ce n'est pas une mère au foyer mais une femme active pour qui le travail est une nécessité, une source d'équilibre. Travailler est un moyen de s'éloigner

è accaduto a me per pregiudizio e paura. Voglio che viva libera in luoghi dove si possa essere liberi, conoscendo il significato di questa parola ».

²²⁹ FERRI, Giuliana., *op. cit.*, p. 15. « Mio figlio non lo sa, ma io so che per continuare a essergli madre senza disperazione e senza rimpianti ho bisogno che continui a battere un tempo anche per me, diverso dal suo, dalle sue ore di punta che entrano nella mia vita ignorando e distruggendo le mie, perché io non conti, non valga, non esista. Quando io introduco nel suo il mio tempo, subito la sua ambizione ingenua e sfrenata di possedermi tutta si manifesta e si impone. Mi assale allora la tentazione di rinunciare a me stessa, quasi che ad ogni mia iniziativa manchi la giustificazione di un dovere, la logica di un diritto. E avvolta interamente nelle sue necessità, mi sembra di non poter fare altro che rinunciare alle mie ».

régulièrement du monde sclérosant de la maison mais également de son fils qu'elle perçoit comme un enfant tyrannique et autoritaire. Cette remarque, exceptionnelle pour l'époque, s'oppose à l'angélisme avec lequel les enfants sont souvent décrits. Le roman de Giuliana Ferri ne formule évidemment aucune critique envers les enfants mais rétablit une sorte de vérité sur la difficulté que peuvent éprouver les mères, lorsqu'elles sont entièrement dévouées à leur progéniture. Néanmoins, la séparation quotidienne est vécue comme un déchirement, d'où le sentiment de culpabilité de la mère, laissant pleurer son enfant.

Lors d'un voyage à Paris, la séparation d'avec les enfants est encore l'occasion de conflits intérieurs entre la nécessité de partir et le remords de devoir laisser ses enfants.

Pendant que je cherche au fond de moi un peu d'aventure qui devrait exister en chacun de nous, étant donné l'époque à laquelle nous vivons, je me retrouve de façon anachronique embrouillée dans un sentiment de remords envers mes enfants que j'ai à peine quittés, à présent que j'ai pris ce train en les abandonnant en proie à de gigantesques carences sentimentales. Aux remords se conjuguent des préoccupations archaïques d'ordre essentiellement domestique²³⁰.

Il lui semble difficile de se défaire de cette « conscience maternelle omniprésente »²³¹, et pourtant, elle sait que ses enfants sont capables de supporter son absence et que son départ ne les perturbera pas outre mesure. Mais elle se sent malgré tout en décalage avec un idéal de mère moderne, autonome, libérée qui arrive à se séparer de ses enfants sans état d'âme. Elle en conclut qu'elle est une mère « anachronique », « archaïque » parce que la séparation d'avec ses enfants la fait souffrir. Au-delà de cette antinomie – mère moderne, mère archaïque – Giuliana Ferri ne fait que souligner la complexité du rôle de mère, partagée entre le désir de protection et la volonté de rendre l'enfant autonome mais également entre la mère sacrificielle et la mère soucieuse de son équilibre personnel.

Le thème du sacrifice de soi est un sujet qui émerge dans la littérature féministe des années soixante-dix. Il rappelle inmanquablement le roman de Sibilla Aleramo du début du siècle, et le désir d'émancipation qui s'empare de la narratrice, lorsqu'elle est confrontée à la violence conjugale. Mais contrairement à Sibilla Aleramo, les héroïnes de

²³⁰ *Ibid.*, p. 43-44. « Mentre cerco dentro di me quel tanto di avventuroso che dovrebbe essere in ognuno di noi data l'epoca in cui viviamo, mi trovo invece anacronisticamente aggrovigliata in un sentimento di rimorso verso i miei figli appena lasciati, ora che ho preso questo treno abbandonandoli preda di gigantesche carenze sentimentali. Ai rimorsi si intrecciano arcaiche preoccupazioni di genere essenzialmente domestico ».

²³¹ *Ibid.*, p. 45. « la mia onnipresente coscienza materna ».

Giuliana Ferri et Carla Cerati ne renoncent pas à leurs enfants. Elles tentent comme elles peuvent de leur donner une place moins centrale dans leur vie et de trouver une autre forme d'équilibre dans leur vie de femmes. C'est une thématique qui réapparaîtra une trentaine d'années plus tard, notamment sous la plume d'Elena Ferrante, dans *I giorni dell'abbandono* et *La figlia oscura*.

1.4.3 Pères absents

Les soins aux enfants et l'éducation sont le domaine réservé des mères de famille, présentées dans ces romans. Bien que cette tâche soit accaparante et parfois difficile à assumer, les pères ne jouent aucun rôle auprès de leurs enfants. L'absence des pères contribue certainement à alourdir le sentiment d'impuissance que les femmes éprouvent parfois face à leur rôle. On pourrait supposer que si ces pères ne jouent pas un rôle actif au sein de l'éducation, c'est qu'ils en sont évincés par des mères soucieuses de maintenir leur pouvoir sur les enfants. Or, la manière dont sont dépeintes les situations révèle plus souvent une absence réelle et physique du foyer. Les hommes, paradoxalement chefs de famille, ne sont pas investis dans la vie des enfants.

Dans *Un matrimonio perfetto*, Fabrizio n'est pas un père très présent de même qu'il n'est pas un époux très présent. La naissance de sa première fille le met en difficulté. A la clinique, il refuse de la voir. « Si tu la fais emmener, je m'en vais »²³². Lorsqu'un jour, par hasard, il arrive au moment de la tétée, sa réaction est surprenante : « La pauvre, ce sera une malheureuse »²³³. Au second accouchement, Fabrizio est plus enthousiaste, sans doute parce qu'il s'agit d'un garçon, comme nous l'avons déjà noté. Les relations que le père entretient avec ses enfants sont quasiment inexistantes. Les enfants représentent pour lui un obstacle à sa liberté d'homme, une irritation permanente. Il montre une grande hostilité face à sa fille qui les empêche de profiter d'une séance de cinéma et semble regretter le temps où sa vie se limitait au couple. « Maintenant que la petite n'est pas là, on pourrait passer pour deux fiancés »²³⁴. Il ne participe pas à la vie des enfants. C'est Silvia qui les conduit à leurs différentes activités car Fabrizio est trop occupé par son travail pour pouvoir leur consacrer du temps. « Si les autres pères se consacrent à leur fille en tutu,

²³² CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 95. « Se la fai portare me ne vado ».

²³³ *Ibid.*, p. 96. « Poveretta, sarà un'infelice ».

²³⁴ *Ibid.*, p. 104. « Ora che non c'è la bambina potremmo sembrare due fidanzati ».

c'est certainement parce qu'ils peuvent se le permettre. Moi non »²³⁵. L'argument d'absence de temps cache une difficulté à s'investir, un manque d'implication personnel tout comme dans le couple. Tout au plus Fabrizio leur lit-il des histoires le soir avant qu'ils ne s'endorment. Mais comme il rentre régulièrement tard du travail, on ne rencontre que très rarement cette situation dans le roman. Il se montre autoritaire, tant avec sa femme qu'avec ses enfants et ne manifeste que rarement des sentiments paternels. Il ne participe jamais aux tâches domestiques afin d'alléger le travail de la mère. Son devoir de père réside donc principalement dans son travail à l'extérieur qui permet à la famille de vivre.

Cette traditionnelle séparation des tâches entre père et mère est donc remise en cause dans le roman. Elle ne satisfait pas Silvia et ne lui permet pas de jouir pleinement de son rôle de mère. Car au-delà de l'inégale répartition des tâches, il y a une absence totale de reconnaissance du rôle de mère par le père. Fabrizio n'a aucune considération pour le travail d'éducation, de soin et de présence que Silvia exerce auprès de leurs enfants. Le seul rôle qu'il valorise et exige chez sa femme est son rôle de ménagère. Ce que Silvia fait avec ses enfants n'est jamais mentionné par Fabrizio, parce qu'il va de soi, parce qu'il s'exécute dans le silence et le déni. Etre mère, c'est assumer seule l'éducation des enfants sans espoir d'une quelconque reconnaissance.

Dans le roman de Giuliana Ferri, le mari est un père distant mais attentionné qui téléphone au domicile et demande à parler à ses enfants. La narratrice ne formule aucun reproche à l'encontre de son mari, mais il est plus souvent décrit à l'extérieur du foyer. Et si cet homme est capable d'indifférence face au déchirement des petits, c'est qu'il n'est probablement pas aussi investi que son épouse dans ses rapports aux enfants. « Il m'apparaît comme un rempart de continuité. Attachés à son pantalon, il semble que les enfants ne le dérangent pas. Vus ainsi, ensemble, ils ont l'air stables, tranquilles »²³⁶.

Ce ne sont pas des pères autoritaires, ni même violents, qui représentent la loi au sein de leur foyer mais bien des pères absents, sans véritable dimension paternelle. Ils ne jouent pas le rôle de « séparateur » entre les mères et leurs enfants, et se comportent tel qu'on l'a vu dans le cas de Fabrizio, comme des enfants eux-mêmes, totalement dépendants matériellement de leur femme.

²³⁵ *Ibid.*, p. 170. « Se gli altri padri si dedicano alle figlie in tutù, certamente se lo possono permettere. Io, no ».

²³⁶ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 9. « Mi appare come un presidio di continuità. Attaccati ai suoi pantaloni, i figli sembra non gli diano fastidio. Visti così, insieme, hanno un'aria stabile, tranquilla ».

1.4.4 Maternité sublimée

Nous avons principalement évoqué les romans où les femmes qui s'expriment sont mères. Il semble cependant intéressant de se pencher sur les femmes n'ayant pas voulu être mère. Vannina dans *Donna in guerra* et Luisa dans *Lunga giovinezza* font le choix de ne pas faire des enfants, l'une en avortant, l'autre en ne formulant jamais aucun désir face à cette éventualité au point de se rendre stérile. Toutes deux pour des raisons semblables donnent à leur vie une autre direction. Lorsqu'elles se séparent de leur mari, elles mettent douloureusement fin à une vie de couple, qui même si elle n'était pas épanouissante, avait représenté leur univers familial. Luisa fait le choix de s'investir dans le journalisme, mais dans un esprit critique face à la société en mouvement. On trouve dans ce désir de s'affirmer en tant qu'intellectuelle un engagement féministe dans la transmission de valeurs nouvelles et différentes au sujet de la condition féminine. Lorsque Luisa propose à sa supérieure hiérarchique Giovanna Crosio une collaboration différente avec le journal, elle entend s'investir en tant que femme. « Je te parle d'un regard de femme qui perçoit le monde extérieur d'un point de vue que les hommes n'ont pas. Etre à l'intérieur des choses, tu comprends Giovanna ? »²³⁷. Ce nouvel engagement est par ailleurs « une dimension de [s]a vie dans laquelle n'entrent pas les fantômes, ni les absents, ni les nourrissons »²³⁸, signe que sa vie s'oriente dorénavant ailleurs que vers la maternité.

Dans le roman de Dacia Maraini, l'héroïne Vannina renonce à la grossesse mais sa profession d'institutrice lui permet d'endosser un rôle, parfois proche de celui d'une mère. Elle est au contact de jeunes enfants qu'elle instruit et éduque. Lorsque Vannina se présente à ses nouveaux élèves, elle se rend compte qu'elle est semblable « à beaucoup de leurs mères : l'origine méridionale, le mari mécanicien, la maison dans un quartier populaire, rien de nouveau, d'exaltant »²³⁹. Mais elle n'est pas leur mère. Son rôle d'éducatrice l'épanouit lorsqu'elle trouve les moyens de transmettre ce qui lui tient à cœur.

²³⁷ MAGRINI, Gabriella, *op. cit.*, p. 258. « Sto parlando di occhi di donna che registrino il mondo di fuori da un punto di vista che gli uomini non hanno. Stare nelle cose, capisci Giovanna ? ».

²³⁸ *Ibid.*, p. 259. « una dimensione della mia vita nella quale non entrano fantasmi, né assenti, né nasciturni ».

²³⁹ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., pp. 248-249. « Ero come molte delle loro madri; l'origine meridionale, il marito meccanico, la casa in un quartiere popolare, niente di nuovo, di esaltante ».

Ce que Vannina tente d'enseigner aux élèves ne se trouve pas dans les manuels scolaires, contrairement au poème lénifiant sur la mère qu'elle est contrainte de dicter lors de la leçon et qui l'insupporte. Ce poème véhicule l'image stéréotypée de la mère à la voix douce et au visage de madone, elle-même reproduction de sa propre mère.

A ses enfants pour qu'ils soient gentils
La maman chante les vieilles chansons,
Ses vieilles chansons de petite fille
Que déjà la grand-mère chantait à son berceau.

Les enfants attentifs écarquillent les yeux
Écoutent en oubliant les joujoux
Et ne se fatiguent jamais d'écouter
La douce voix et les chères chansons
La maman au visage de madone...²⁴⁰

Cette image de douceur, proche du portrait que Giacinto faisait d'elle au début du roman, énerve Vannina et ne reflète pas la réalité qu'elle connaît, des mères exploitées par les hommes et soumises à la violence. Le poème tend à montrer une nouvelle fois comment la société reproduit une image faussée de la mère, très éloignée de la réalité. C'est juste après la dictée qu'intervient la scène du viol mimé entre enfants. Vannina saisit alors l'occasion d'enseigner autre chose à ses élèves. Après la leçon de morale où elle a fait comprendre aux enfants que l'amour se fait à deux et que chacun doit être consentant, elle recourt à la science pour expliquer la reproduction. Elle fait un cours d'éducation sexuelle et regrette en fin d'heure que la cloche sonne si tôt parce que l'enseignement prend enfin un sens pour elle.

J'ai lavé le tableau et je me suis mise à dessiner des plantes, des graines, des animaux, des œufs. La main courait sûre et rapide. Les enfants s'étaient assagis. Je ne sais pas s'ils me suivaient. Je les sentais, en quelque sorte, contaminés par mon indignation. Je

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 255.

« Ai suoi bambini perché siano buoni
La mamma canta le vecchie canzoni,
le sue vecchie canzoni di fanciulla
che già cantò la nonna alla sua culla.
I bimbi attenti spalancano gli occhi
Stanno a sentire scordando i balocchi,
e mai non son stanchi di ascoltare
la dolce voce e le canzoni care,
la mamma dalla faccia di madonna... ».

parlais du viol, des rôles sexuels, avec ferveur et rage, comme ça ne m'était jamais arrivé pendant toutes ces années d'école.
Quand la cloche a sonné pour la première fois, j'ai regretté de ne pas avoir plus de temps. J'étais excitée, j'avais les mains sales de craie, la tête pleine de choses à dire²⁴¹.

Il n'y a certes pas de relations maternelles dans son lien avec ses élèves mais il semble que la profession d'enseignante compense le manque de la maternité et représente un des aspects du rôle de mère : c'est la transmission de valeurs humaines, fondées sur le respect de chacun.

Au-delà de ce qu'on peut considérer comme un reflet autobiographique de l'œuvre (l'auteure était aussi une enseignante et n'a pas eu d'enfant), cette situation d'enseignement qu'assume Vannina est un des points forts du féminisme. Il n'est pas nécessaire de devenir mère pour transmettre un savoir aux nouvelles générations. Lorsque les batailles ont été livrées et que le féminisme se dirige vers une seconde période de réflexion, la nécessité d'éduquer et d'informer afin de transformer la société s'impose. C'est en partie cette direction que prendra le féminisme des années quatre-vingt. Réhabiliter l'histoire des femmes et éduquer les jeunes générations à plus d'égalité et de respects entre les deux sexes.

Chacune à leur manière, Luisa et Vannina, tout en faisant le choix de ne pas devenir mères, réinterprètent l'un des aspects de la maternité, la transmission des savoirs et des nouvelles valeurs propres à l'émancipation de la femme.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 258. « Ho pulito la lavagna e mi sono messa a disegnare piante, semi, animali, uova. La mano correva sicura e veloce. I bambini si erano acquetati. Non so se mi seguivano. Li sentivo in qualche modo contagiati dalla mia indignazione. Parlavo dello stupro, dei ruoli sessuali, con fervore e rabbia, come non mi era mai successo in tanti anni di scuola. Quando è suonato il campanello per la prima volta mi sono rammaricata di non avere altro tempo. Ero accaldata, avevo le mani sporche di gesso, la testa piena di cose da dire ».

Conclusion

Les quatre romans dont nous avons proposé une analyse détaillée sont exemplaires de ce que nous avons défini comme le roman féministe des années soixante-dix. Ils offrent une critique sociale assez radicale du rôle de la mère qui reflète la crise que traverse la société italienne des années soixante-dix. Ils démontrent même, loin de la culture fort répandue en Italie et ailleurs que la maternité est loin de représenter pour les femmes une source de satisfaction inépuisable alors même qu'elle était définie jusque là comme leur mission principale. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles peu de romans ont été écrits sur ce sujet. Contrairement au féminisme du début du vingtième siècle qui valorisait la maternité comme l'expression suprême de la féminité²⁴², le néo féminisme et notamment la littérature féministe, dénoncent l'écueil de la maternité en tant que source de conflit avec le féminin. A partir du moment où une femme devient mère, elle est contrainte à renoncer à toute autre forme de réalisation de soi, sociale, professionnelle et affective. Si elle persiste à vouloir travailler à l'extérieur, elle doit néanmoins maintenir une présence efficace à l'intérieur de son foyer et s'expose au risque de la dépression. Le mythe de la mère sacrificielle est un modèle désormais dépassé et les mères des années soixante-dix n'entendent plus renoncer à leur épanouissement personnel pour le bien de leurs enfants.

La raison du conflit entre le féminin et le maternel qui apparaît clairement dans la littérature se trouve dans la structure même de la société patriarcale, société des pères dominants, qui maintient les femmes dans un statut subalterne, ne leur reconnaît aucun droit et les cantonne dans la sphère privée dès qu'elles deviennent mères. Elles ne trouvent donc pas dans la maternité l'épanouissement de la féminité qu'elles espéraient. Le couple est principalement la cible des critiques féministes. C'est dans la relation homme-femme que s'exprime le plus grand malaise et parfois la plus grande violence. Les femmes ne trouvent pas dans leur compagnon un alter ego mais un maître à qui elles doivent se soumettre. Il en résulte une grande frustration qui ne permet pas, dès lors, de profiter pleinement de la maternité. Car sans soutien de leur mari, elles doivent affronter seules un

²⁴² BRAVO Anna, « La Nuova Italia. Madri fra oppressione ed emancipazione », in *Storia della maternità*, cit., p. 154. « Pratiquement toute la sphère émancipatrice incline au maternalisme. Pour de nombreuses militantes, incertaines face au concept de personne, le blason des femmes est la maternité qui au nom de la nature, les unit toutes, la mission féminine est une œuvre réformatrice capable d'étendre le code maternel au-delà de la domesticité et au service d'un monde différent ». (« Inclina invece al maternalismo quasi tutto lo schieramento emancipazionista. Per molte militanti, incerte di fronte al concetto di persona, il blasono delle donne è la maternità che in nome della natura le uguaglia tutte, la missione femminile è un'opera riformatrice che sappia estendere il codice materno fuori dalla domesticità e al servizio di un mondo diverso »).

rôle qui se révèle lourd à porter, ingrat dans ce qu'il a de sclérosant et parfois même insupportable. Les pères ne jouent aucun rôle dans l'éducation des enfants car leur rôle social est défini hors du foyer. Ainsi, même lorsque les femmes occupent, elles aussi, un emploi rémunéré, la règle qui régissait les rapports de couple de la bourgeoisie au dix-neuvième siècle est maintenue.

Comme dans une *enclave* harmonieuse, les intérêts de l'homme coïncident avec ceux de la femme, le mari entretient, protège et contrôle sa femme et lui offre une routine procréative, elle le dédommage en lui garantissant des enfants bien élevés et un paradis domestique antithétique et complémentaire à la dureté de la compétition économique²⁴³.

Cet équilibre entre le domaine public réservé au père et le domaine privé réservé à la mère disparaît donc peu à peu dans les années soixante-dix et constitue le motif des changements sociaux dont les écrivaines témoignent. Les femmes s'affranchissent de leur dépendance financière, elles s'émancipent, comme le prônait De Beauvoir en 1949.

C'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle ; c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète. Dès qu'elle cesse d'être une parasite, le système fondé sur sa dépendance s'écroule ; entre elle et l'univers il n'est plus besoin d'un médiateur masculin²⁴⁴.

La complémentarité devient alors caduque et les mères réclament une autre répartition des compétences. Mais les hommes ne sont pas encore prêts à accepter ces transformations.

La relation que les mères de la littérature entretiennent avec l'enfance est distante et méfiante. Contrairement aux écrivaines de la génération précédente, comme Natalia Ginzburg ou Lalla Romano²⁴⁵, les écrivaines des années soixante-dix n'écrivent que très

²⁴³ *Ibid.*, p. 143. « Come in un' *enclave* armoniosa, gli interessi dell'uomo e della donna coincidono, il marito mantiene, protegge e controlla la moglie e le offre una cerimoniosa routine procreativa, lei lo ricambia garantendogli figli ben allevati e un paradiso domestico antitetico e complementare alla durezza della competizione economica ».

²⁴⁴ DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe II*, Folio Essais, Paris, [1949] 1976, p. 587.

²⁴⁵ On pense tout particulièrement au livre de Lalla Romano, *Le parole tra noi leggere* qui dépeint les conflits d'une mère face à son fils et la difficulté à accepter l'altérité et les conflits de génération, ainsi qu'au roman de Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, qui décrit l'éloignement progressif d'un fils face à sa mère, durant la période des années de plomb.

peu sur les relations entre mères et enfants. En lutte contre l'autoritarisme et le despotisme, les héroïnes de ces romans cherchent avant tout une issue à leur malheur et refusent de se sacrifier pour préserver leurs enfants. Au contraire, elles transforment leur courage d'être autonomes en modèle de dignité humaine. On s'étonne néanmoins que la question du divorce ne soit jamais évoquée dans ses aspects concrets et notamment dans la dépendance financière qui unit les parents à leurs enfants. Nulle trace de pension alimentaire, de droit de visite ou de garde d'enfant, comme si ces questions n'étaient pas encore d'actualité, alors que la loi est prête à être votée, voire déjà en vigueur lors de la publication des romans.

« Une mère heureuse peut très bien être une femme malheureuse car la maternité n'est pas tout, ne peut pas être tout »²⁴⁶, déclare Silvia. On peut même se demander si une épouse malheureuse peut encore être une mère heureuse, tant la relation avec le conjoint conditionne la vie de la mère. Cette nouvelle équation n'apparaît pas encore dans la littérature des années soixante-dix mais apparaîtra vingt ans plus tard, notamment dans un roman d'Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*.

L'absence de sentiments amoureux, de relations basées sur la confiance et sur le respect réciproque est un thème qui trouve une large résonance dans le roman féministe, à une époque où la contraception et la libération sexuelle deviennent des enjeux majeurs pour l'émancipation féminine. Alors que les nouvelles techniques permettent de contrôler la fécondité et de dissocier vie sexuelle et procréation, la maternité ne représente plus le ciment du couple. La relation amoureuse doit trouver d'autres bases sur lesquelles se construire.

En outre, la contraception remet en cause la maternité en tant que vocation naturelle de la femme. A partir du moment où les femmes commencent à maîtriser la contraception, on peut se demander si elles sont encore volontaires pour assumer une grossesse et quel impact cette évolution scientifique peut avoir sur le sens de la maternité.

²⁴⁶ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit. p. 108.

Chapitre 2

*La maternité, une vocation naturelle ?
Sexualité féminine et procréation*

Introduction

Lorsque Simone de Beauvoir publie en 1949 *Le deuxième sexe*, elle opère ce qu'Yvonne Knibiehler appelle une « "révolution copernicienne" dans l'identité féminine en dissociant définitivement la femme de la mère »²⁴⁷. La femme ne se réalise pas uniquement dans la maternité ; au contraire, elle peut par aspiration personnelle trouver son épanouissement en dehors de la maternité et notamment dans le travail, dans la vie sociale d'autres motifs de satisfaction. Par ailleurs, la maternité est une composante biologique spécifique de l'identité féminine mais c'est aussi un phénomène fortement conditionné culturellement. Caterina Botti a récemment résumé très clairement la pensée féministe qui s'élabore durant les années soixante-dix :

On a en effet démontré aujourd'hui comment la pensée occidentale dès ses origines (la Grèce antique) a consigné ou relégué les femmes, particulièrement en tant que mères, à la nature, à la maison, à la reproduction, en un mot à la passivité, à l'accueil et à la répétition de gestes non choisis, mais dictés par l'instinct; réservant seulement aux hommes l'action, l'espace public, la culture, l'histoire et la production (ou la transcendance). On a ainsi nié aux femmes non seulement la sphère publique ou la citoyenneté, mais également le statut d'agents ou sujets, c'est-à-dire la possibilité de produire une pensée sur leurs expériences pour les sédimer et donner lieu à des réflexions et théories, ou plus simplement d'en être et de s'en sentir responsables. On a ainsi nié aux femmes l'accès à toute forme de réalisation de soi, sinon celle de faire des enfants, et en même temps, on a connoté la maternité non comme un champ d'action ou de choix mais comme un processus biologique, naturel, dont les femmes sont l'intermédiaire et non le moteur, donc comme quelque chose de très différent des autres formes de réalisation de soi²⁴⁸.

C'est en effet grâce à la prise de conscience de cette réalité que les femmes se montrent de plus en plus réticentes à devenir mère. Refuser la maternité ou simplement ne plus la percevoir comme suite logique et inévitable du rapport amoureux permet de reprendre le

²⁴⁷ KNIBIEHLER, Yvonne, « La révolution maternelle », in *Histoire des mères et de la maternité en occident*, Paris, PUF, 2000, p. 107.

²⁴⁸ BOTTI, Caterina, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Milan, Il Saggiatore, 2007, p. 28. « Si è infatti ormai mostrato come il pensiero occidentale fin dalle sue origini (l'antica Grecia) abbia consegnato o relegato le donne, proprio in quanto madri, alla natura, alla casa, alla riproduzione, in una parola alla passività, all'accoglimento e alla reiterazione di gesti non scelti ma dettati dall'istinto; riservando solo agli uomini l'azione, lo spazio pubblico, la cultura, la storia e la produzione (o la trascendenza). Si è così negato alle donne non solo l'accesso alla sfera pubblica, o alla cittadinanza, ma anche lo statuto di agenti o soggetti, ovvero la possibilità di produrre pensiero sulle loro esperienze, sedimentarle e dare luogo a riflessioni e teorie, o più semplicemente di esserne e sentirsene responsabili. Si è cioè negato alle donne l'accesso a ogni forma di realizzazione di sé, se non quella di fare figli, e al contempo si è connotata la maternità non come campo di azione o di scelte ma come un processo biologico, naturale, di cui le donne sono tramite e non motore, quindi qualcosa di molto diverso da altre forme di realizzazione di sé ».

contrôle sur son corps et de se libérer d'un rôle qu'on ne veut plus endosser par simple convention. L'une des conséquences de ce refus de la maternité est la valorisation de la sexualité comme source d'épanouissement et affirmation de soi.

La fonction reproductrice de la femme a longtemps maintenu dans l'ombre, voire complètement nié la question de la sexualité féminine, son fonctionnement et son épanouissement. Les rapports sexuels entre hommes et femmes semblaient n'avoir jusqu'au vingtième siècle qu'un seul objectif, « croître et multiplier ». On sait en outre depuis De Beauvoir que

La civilisation patriarcale a voué la femme à la chasteté ; on reconnaît plus ou moins ouvertement le droit du mâle à assouvir ses désirs sexuels tandis que la femme est confinée au mariage : pour elle, l'acte de chair, s'il n'est pas sanctifié par le code, par le sacrement, est une faute, une chute, une défaite, une faiblesse ; elle se doit de défendre sa vertu, son honneur ; si elle « cède », si elle « tombe », elle suscite le mépris ; tandis que dans le blâme même qu'on inflige à son vainqueur, il entre de l'admiration²⁴⁹.

Toute femme étant une mère potentielle, mère et femme se trouvaient systématiquement confondues. Ainsi, Silvia Vegetti Finzi constate :

Bien que dans la vie d'une femme, même la plus prolifique, peu de rapports sexuels soient féconds, sa sexualité a été culturellement connectée à la maternité. Seule la fonction maternelle pouvait en effet justifier une concession au désir, au corps et à ses plaisirs, qui apparaissait en soi indécente et inopportune²⁵⁰.

Le rapport amoureux envisagé comme source de plaisir était tabou en occident, il n'était perçu que comme synonyme de luxure dans les pays de tradition catholique. La maîtrise de la fécondité devient alors un enjeu capital dans la lutte pour la libération de la femme. A la fin des années soixante, les moyens de contraception deviennent plus élaborés et fiables, le droit à l'avortement est ouvertement revendiqué.

²⁴⁹ DE BEAUVOIR, Simone, « L'initiation », in *Le deuxième sexe II*, cit., p. 149.

²⁵⁰ VEGETTI FINZI, Silvia, « Divenire madre » in *Il bambino della notte*, Milan, Mondadori, [1990] 1996, p. 194. « Benché nella vita di una donna, anche la più prolifica, pochi rapporti sessuali risultino fecondi, la sua sessualità è stata culturalmente connessa alla maternità. Solo la funzione materna poteva infatti giustificare una concessione al desiderio, alla corporeità e ai suoi piaceri, che risultavano per se stessa indecente e inopportuna ».

Dans les groupes de prise de conscience, on débat du désir féminin et de la satisfaction sexuelle. Ainsi, le groupe féministe romain de *Rivolta femminile* signe en 1970 un manifeste sur *La donna clitoridea e la donna vaginale*²⁵¹, qui affronte la question du plaisir sexuel comme instrument d'oppression masculine dans la société patriarcale. Carla Lonzi dénonce la théorie freudienne de la sexualité féminine, selon laquelle le désir féminin correspondrait à l'envie du pénis, en soulignant l'aspect phallocentrisme de cette théorie. Lorsque Freud distingue la femme clitoridienne de la femme vaginale, il disqualifie la première au profit de la seconde, jugée mature sexuellement. Lonzi y voit là un instrument de domination de la femme dans la société patriarcale et renverse la perspective en affirmant que la femme vaginale est celle qui consent à sa propre soumission au plaisir masculin alors que la femme clitoridienne affirme sa sexualité en deçà du coït.

L'influence du féminisme sur les conceptions de la sexualité est importante dans la société italienne. Malgré le poids de la religion et des tabous dans l'Italie pudibonde de la fin des années soixante, même les femmes catholiques commencent à envisager les rapports sexuels, non plus seulement à des fins reproductives mais en tant que vecteur de sentiments entre époux²⁵². Plus généralement, le plaisir sexuel devient, pour les féministes, constitutif de la subjectivité féminine. Dans le processus de l'affirmation de soi, elles réclament le droit à la jouissance. La jouissance est un terme qui renvoie bien sûr à la notion de plaisir - « jouir sans entrave » est un des slogans les plus célèbres de 1968 - mais c'est également un terme juridique qui prend toute sa valeur dans le contexte du féminisme, lorsque les femmes entendent se réapproprier leur corps, en avoir la jouissance, la propriété, la maîtrise. Avoir la jouissance de son corps, cela signifie donc en disposer à sa guise. Ce droit à la jouissance constitue le point de départ de la libération sexuelle. Le corollaire de cette revendication est le droit à la contraception et à l'avortement.

²⁵¹ LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, cit.

²⁵² KOCH, Francesca, « La madre di famiglia nell'esperienza sociale cattolica », in *Storia della maternità*, cit. Dans son article sur les femmes catholiques, F. Koch analyse l'évolution conjointe des femmes catholiques et des féministes entre les années 50 et les années 70. Elle démontre comment l'essor du féminisme a influencé le monde catholique. En matière de sexualité, dans un cadre moral qui contraint les femmes à demeurer les anges du foyer, la sexualité revêt peu à peu une autre fonction, celle de communication interpersonnelle entre époux. Cf. p. 264-265. « Les femmes catholiques semblent encore méfiantes envers la sexualité hors mariage et envers la contraception, mais elles réévaluent la sexualité dans ses aspects de communication interpersonnelle et plus seulement en fonction d'un but procréatif ». (« Le donne cattoliche risultano ancora diffidenti verso la sessualità extramatrimoniale e verso la contraccezione, ma rivalutano la sessualità nei suoi aspetti di comunicazione interpersonale e non solo in funzione dei fini procreativi »).

La littérature féministe se fait l'écho de cette revendication. Les écrivaines affrontent ici un sujet nouveau, le refus de la maternité en tant qu'unique possibilité de réalisation de soi. Les protagonistes de ces romans expriment avec vigueur leur réticence à se soumettre à des modèles sociaux archaïques, tout en témoignant des conflits intérieurs qu'elles vivent par rapport à leur désir de maternité. Il est en effet difficile de continuer de parler d'un « instinct naturel » quant à la maternité, lorsque ce terme a été galvaudé et utilisé pour justifier la domination patriarcale. En contre partie, la sexualité féminine occupe une place importante des récits des femmes. On y aborde les difficultés et l'enjeu de l'entente sexuelle entre hommes et femmes. Associé à la maternité et à la mère, le plaisir sexuel tend à désacraliser l'image de madone que l'on associait généralement à la mère. Celle-ci ne correspond plus à l'icône pieuse de la Vierge Marie, entièrement dévouée à ses enfants et dénuée de tout désir mais à une femme sexuée, dont les prétentions ressemblent en bien des points à celles des hommes. Ce n'est plus un personnage désincarné mais une femme et parfois une épouse dont l'épanouissement et la reconnaissance passent par l'accomplissement sexuel et amoureux.

Quelques questions guideront notre analyse : que disent les héroïnes des romans féministes quand elles sont confrontées à la maternité ? La maternité peut-elle encore être véritablement choisie et si oui, quelles en sont les raisons ? Quels sont les motifs de refus invoqués dans le cas contraire ? Quels sont par ailleurs les enjeux de la sexualité féminine ? Quels liens ont-ils avec la maternité ?

Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les trois œuvres étudiées dans le premier chapitre de cette partie, *Un matrimonio perfetto*, *Un quarto di donna* et *Donna in guerra* ainsi que sur les œuvres de Gina Lagorio, *Un ciclone chiamato Titti* et *La spiaggia del lupo*²⁵³. Ces deux récits, l'un autobiographique de 1969, l'autre œuvre de fiction de 1977, s'insèrent dans le panorama féministe avec toutefois quelques nuances pour la première œuvre. Publié avant la vague littéraire féministe, *Un ciclone chiamato Titti* n'est pas représentatif du propos féministe. S'il retrace le parcours d'une mère, il ne remet pas en cause la société patriarcale. Toutefois, Gina Lagorio en tant qu'auteure de *La spiaggia del lupo*, œuvre classée féministe, utilise déjà quelques procédés littéraires que l'on retrouve dans son autobiographie. Nous ferons également référence au roman d'Oriana Fallaci,

²⁵³ LAGORIO, Gina, *La spiaggia del lupo*, Milan, Garzanti, [1977], 2006.

Lettera a un bambino mai nato, publié en 1975, œuvre controversée en son temps pour ses prises de positions ambiguës envers l'avortement.

2.1 *La grossesse involontaire*

Dans les années soixante, « La mère – écrit Anna Scattigno – était tout ce que l'on ne voulait pas être dans la vie »²⁵⁴. Différentes raisons expliquent ce refus de la maternité. La génération de l'après-guerre montre une très forte opposition à la mère et à l'image que celle-ci représente de la féminité. Scattigno parle même d'une « aversion violente », d'un « rejet profond »²⁵⁵, dus entre autre à l'opposition entre les modèles de femmes véhiculés par celles qui avaient connu la résistance et militaient dans les associations féminines et la réalité quotidienne des femmes au foyer, surchargées de travail. L'incohérence à vouloir combiner des modèles opposés tels que la femme émancipée et la femme traditionnelle, le travail productif et la vie de famille rendaient l'identification à la mère très difficile, voire impossible. Le désir de liberté et d'autonomie s'accompagnait donc mal de la maternité comme réalisation de soi. La perspective d'une vie sociale et professionnelle, favorisée par la scolarisation massive des filles au lendemain de la guerre, ainsi que leur entrée dans le monde du travail, ne penchait pas en faveur de la maternité, et ce d'autant que la mère était un personnage peu valorisé par la société. Scattigno parle même d'un mépris social envers les mères au vu des carences de l'assistance sanitaire à l'accouchement et des manques de services proposés aux mères. Les femmes savaient par ailleurs que devenir mère les contraignait à rejoindre le foyer et à se soumettre à l'autorité patriarcale. La maternité se présentait comme un risque de régression possible dans un parcours d'autonomisation.

Il existe donc peu de cas dans la littérature féministe où la maternité volontaire est revendiquée. Lorsque le désir de maternité est exprimé, il ne ressort qu'au travers d'un impératif social, « démodé », dont les femmes n'arrivent pas à se distancer, c'est le cas du roman de Carla Cerati. Mais en règle générale, c'est le refus qui prévaut. Notre analyse portant essentiellement sur les romans présentant des mères, il est nécessaire alors d'analyser les raisons qui conduisent malgré tout à la grossesse. Dans la plupart des

²⁵⁴ SCATTIGNO, Anna, *art. cit.*, p. 283. « La madre era tutto ciò che non si voleva diventare nella vita ».

²⁵⁵ *Ibid.* « un'avversione violenta [...] un respingimento profondo ».

œuvres, les femmes sont enceintes sans l'avoir désiré. La grossesse est bien souvent inopinée, elle intervient sans que la femme en ait exprimé la volonté. C'est le cas du roman de Giuliana Ferri, où la protagoniste est confrontée à une « stupide maternité »²⁵⁶ dont on ne comprend pas l'origine, dans la mesure où la femme utilise un diaphragme. Dans le roman de Dacia Maraini, *Donna in guerra*, la grossesse est le fruit du viol de l'époux, elle n'est donc pas souhaitée. Dans *Un ciclone chiamato Titti*, la grossesse est un « miracle de la nature », puisque la femme est déclarée stérile et a renoncé depuis longtemps à une deuxième grossesse. Dans *La spiaggia del lupo*, l'insouciance de la jeune femme la conduit à négliger la contraception et de fait à tomber enceinte sans l'avoir prémédité. Dans le roman de Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, la grossesse est également inopinée, c'est le fruit « du hasard »²⁵⁷. Si l'on excepte le cas du roman de Dacia Maraini, où la narratrice explique que son mari l'a violée pendant la nuit car il savait qu'elle ne portait pas son diaphragme, pour les autres cas, la grossesse est le résultat soit d'une erreur d'appréciation, soit d'une négligence, soit d'un désir inconscient. Qu'en est-il réellement de la contraception dans les années soixante-dix ?

2.1.1 La contraception : un domaine encore mal maîtrisé

Les exemples énoncés précédemment montrent que la maîtrise de la fécondité reste très incertaine dans les années soixante-dix. Les deux moyens contraceptifs auxquels les couples recourent dans les romans sont le diaphragme et le coït interrompu, l'un à initiative féminine, l'autre requérant la participation de l'homme. Dans les autres romans, il n'est fait allusion à aucun autre mode contraceptif. Parfois même, la question de la contraception n'est pas évoquée du tout, c'est le cas des deux romans de Gina Lagorio, *Un ciclone chiamato Titti* et *La spiaggia del lupo*. Ces moyens encore très archaïques ne garantissent pas la maîtrise totale de la fécondité. Nadine Lefaucheur rappelle que ces techniques, dont le taux de fiabilité a été mesuré en France au cours d'études entre 1935 et 1958, comportaient au minimum 6% et au maximum 38% d'échec²⁵⁸. Lefaucheur ne précise

²⁵⁶ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 65. « una stolta maternità ».

²⁵⁷ FALLACI, Oriana, *op. cit.*, p. 5. « [...] del caso che ti ha strappato dal nulla, per agganciarti al mio ventre ».

²⁵⁸ LEFAUCHEUR, Nadine, « Maternité, famille, état », in *L'histoire des femmes en occident, volume V. Le XXe siècle*, cit., p. 565.

cependant pas clairement à quoi sont dus les échecs. Ce n'est qu'à l'apparition des méthodes modernes, telles que les contraceptifs hormonaux et les dispositifs intra-utérins que l'on a pu enregistrer de réels progrès dans la maîtrise de la fécondité. Encore faut-il faire la différence entre un contraceptif permanent qui, une fois posé, ne requiert aucune attention particulière de la femme et la pilule contraceptive qui peut parfois être oubliée.

En Italie toutefois, la pilule reste un sujet tabou, principalement parce que l'Eglise se prononce clairement contre toute forme de contraception, *a fortiori* les contraceptifs chimiques. En juillet 1968, le pape Paul VI publie l'Encyclique, *Humanae Vitae* dans laquelle il rappelle que l'union et la procréation sont indissociables et que l'acte conjugal doit toujours rester ouvert à la transmission de la vie²⁵⁹. Les seules concessions faites par l'Eglise concernent les méthodes naturelles²⁶⁰, à savoir les rapports sexuels durant les périodes d'infécondité, appelées également méthode Ogino Knaus, dont on sait qu'elle demeure très peu fiable. Au cours de la seule année 1972, Paul VI a fait six interventions au sujet de la contraception et de l'avortement. Le poids de l'Eglise dans ce domaine a été considérable et a souvent posé problème aux femmes catholiques²⁶¹.

²⁵⁹ Cf. Paul VI, *Humanae Vitae*, http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae_fr.html, site consulté le 10 avril 2010. « Cette doctrine, plusieurs fois exposée par le Magistère, est fondée sur le lien indissoluble, que Dieu a voulu et que l'homme ne peut rompre de son initiative, entre les deux significations de l'acte conjugal: union et procréation. En effet, par sa structure intime, l'acte conjugal, en même temps qu'il unit profondément les époux, les rend aptes à la génération de nouvelles vies, selon des lois inscrites dans l'être même de l'homme et de la femme. C'est en sauvegardant ces deux aspects essentiels, union et procréation que l'acte conjugal conserve intégralement le sens de mutuel et véritable amour et son ordination à la très haute vocation de l'homme à la paternité ».

²⁶⁰ *Ibid.* « L'Eglise est conséquente avec elle-même quand elle estime licite le recours aux périodes infécondes, alors qu'elle condamne comme toujours illicite l'usage des moyens directement contraires à la fécondation, même inspiré par des raisons qui peuvent paraître honnêtes et sérieuses. En réalité, il existe entre les deux cas une différence essentielle: dans le premier cas, les conjoints usent légitimement d'une disposition naturelle; dans l'autre cas, ils empêchent le déroulement des processus naturels. Il est vrai que, dans l'un et l'autre cas, les conjoints s'accordent dans la volonté positive d'éviter l'enfant pour des raisons plausibles, en cherchant à avoir l'assurance qu'il ne viendra pas; mais il est vrai aussi que dans le premier cas seulement ils savent renoncer à l'usage du mariage dans les périodes fécondes quand, pour de justes motifs, la procréation n'est pas désirable, et en user dans les périodes agénésiques, comme manifestation d'affection et sauvegarde de mutuelle fidélité. Ce faisant, ils donnent la preuve d'un amour vraiment et intégralement honnête ».

²⁶¹ OPPO, Anna, « Concezioni e pratiche della maternità » in *Storia della maternità*, cit. L'article explique à quels tourments les femmes catholiques devaient faire face lorsqu'elles optaient pour un contrôle des naissances. Cf. p. 220. « Face à ces pratiques, surtout les méthodes modernes, différentes femmes de milieu social intermédiaire, confessent avoir éprouvé un malaise et parfois une souffrance. C'est le cas des femmes très liées aux enseignements de l'Eglise, ferventes catholiques, coincées dans la contradiction entre ce qu'elles définissent "l'amour pour la famille" et le désir de se conformer aux préceptes religieux ». (« Nei confronti di queste pratiche, soprattutto dei metodi moderni, diverse donne di ceto medio confessano di aver provato disagio e talvolta sofferenza. È il caso delle donne maggiormente legate agli insegnamenti della Chiesa, cattoliche ferventi strette nella contraddizione fra quel che esse definiscono "l'amore per la famiglia" e il desiderio di conformarsi ai precetti religiosi »).

Du point de vue légal, la pilule contraceptive, élaborée aux Etats Unis au début des années soixante, n'a été commercialisée en Italie qu'à partir de 1971, lorsque la cour constitutionnelle a décrété l'abrogation de l'article 553 du code pénal qui interdisait la production, commercialisation et propagande des moyens de contraception. Même si l'AIED (Associazione Italiana per l'Educazione Demografica : association italienne pour l'éducation démographique) a accompli dans ce domaine un travail d'information et de sensibilisation aux contraceptifs oraux, on estimait en 1974 à 5% le nombre de femmes qui avaient recours à la pilule. La loi n°405 de 1975 a permis par la suite l'institution de dispensaires familiaux et le remboursement de la pilule. A la lumière de ces quelques données, on comprend que la difficulté matérielle que représente l'absence de contraceptifs fiables explique une bonne partie des grossesses involontaires, relatées dans le roman féministe : il s'agit bien d'un problème très ressenti par les femmes de l'époque.

Il nous semble cependant qu'il convient de prendre en considération une autre hypothèse, à savoir que la grossesse peut aussi provenir d'un désir inconscient. Il est en effet nécessaire de faire la différence entre la volonté exprimée et un désir refoulé. Lorsque les femmes sont confrontées à une grossesse qu'elles n'ont pas voulue, elles doivent affronter la réalité physique et psychologique de la grossesse où le refus est beaucoup plus difficile à exprimer. Lorsque le refus persiste, elles optent pour l'avortement. Mais dans tous les cas de figures, elles se retrouvent dans une situation qui les contraint à analyser ce qu'elles vivent, à rechercher au fond d'elles-mêmes les causes de cette grossesse et à prendre une décision en fonction de ces données. S'il n'est pas question du désir d'enfant, il peut être en revanche question du désir de grossesse, vécu quasiment physiquement, de façon viscérale et échappant bien souvent à l'argument social. La question du choix demeure donc cruciale. Les femmes ont-elles véritablement le choix d'accepter ou de refuser la grossesse lorsqu'elles sont enceintes ? On ne peut ignorer le poids de la société, des pressions familiales, des représentations sociales, des idéologies et des préceptes religieux, de même qu'on ne peut ignorer le poids de l'inconscient chez les femmes enceintes.

2.1.2 *L'annonce de la grossesse*

Le moment précis où les femmes comprennent qu'elles sont enceintes est un indicateur de la première prise de conscience d'une grossesse involontaire. Dans le cas du roman de Dacia Maraini, la grossesse non désirée de Vannina s'annonce par l'aménorrhée et les vomissements répétitifs. Vannina sait pour quelles raisons elle est enceinte – le viol – et c'est pour cette raison qu'elle met un terme à sa grossesse. Dans les autres romans, cette nouvelle devrait étonner, surprendre puisqu'elle ne procède pas d'un choix. Pourtant, bien avant le test de grossesse ou la visite médicale, ces femmes se rendent compte qu'elles sont enceintes mais la manière dont elles en témoignent est pour le moins surprenant.

Selon Silvia Fegetti Finzi, rares sont les femmes qui perçoivent le moment de la fécondation. Aujourd'hui, c'est le test de grossesse ou la prise de sang qui révèle à la femme son état. Or, sur le plan psychanalytique, l'inconscient perçoit ce que le corps enregistre à l'insu de la femme.

Seules quelques unes affirment s'être rendues obscurément compte que quelque chose était en train de se passer à l'intérieur d'elles, quelque chose d'extraordinaire par rapport aux processus physiologiques normaux : un événement indépendant de leur volonté, un éclat imprévu de vitalité impersonnelle, une violence provenant d'ailleurs, comme dans l'expérience du sacré²⁶².

Dans les romans de Gina Lagorio et Oriana Fallaci, l'annonce de la grossesse ressemble à une révélation divine. Angela comprend qu'elle est enceinte à l'apparition des premiers symptômes de la grossesse. Malgré son ignorance en matière de contraception, elle identifie les premiers signes physiques. C'est une jeune femme à l'écoute de sa féminité physiologique mais l'annonce de la grossesse souligne l'absence de lien opéré entre l'acte sexuel et son résultat.

C'est seulement lorsque la nausée se répéta le matin suivant, en se levant, et le soir encore [...] qu'une pensée la transperça. [...] L'aréole des mamelons lui parut large, désagréable, d'un brun violacé qui lui fit détourner le regard. Elle se passa les mains

²⁶² VEGETTI FINZI, Silvia, *op. cit.*, p. 175. « Soltanto poche affermano di essersi oscuramente rese conto che stava accadendo dentro di loro qualche cosa di straordinario rispetto ai normali processi fisiologici: un accadimento indipendente dalla loro volontà, uno scoppio improvviso di vitalità impersonale, una violenza proveniente da "altrove", come nella esperienza del sacro ».

sur les seins : ils étaient durs, tendus, elle les regarda, hébétée, cette pensée la transperça de nouveau, mais ce n'était plus une pensée, c'était une certitude : c'était ainsi, sûrement : elle portait en elle l'enfant de Vladi²⁶³.

L'énumération des différents symptômes contraste avec le style de la phrase conclusive. Au registre médical s'oppose celui du sacré. Angela « port(e) en elle l'enfant de Vladi » comme la Vierge Marie porte le fils de Dieu. Le terme italien de « figlio » renvoie en effet aux deux signifiants « enfant » et « fils » et se prête de fait à une interprétation mystique de cette annonce.

C'est également le cas de la narratrice de *Un ciclone chiamato Titti*, qui, persuadée dès son retour de la Sicile d'être enceinte, ne réussit pas à se laisser convaincre par son entourage de l'impossibilité d'une telle éventualité. Ici, nulle énumération des symptômes de la grossesse mais une pensée tenace qui occupe l'esprit de la future mère. La grossesse ne sera confirmée que beaucoup plus tard par le gynécologue. Le chapitre qui dévoile la grossesse a pour titre « L'annonce », référence explicite à l'annonciation. Durant les premiers moments de révélation de la grossesse, « la pensée de Dieu [...] accompagne »²⁶⁴ la future mère. Le registre religieux dans lequel s'insère la nouvelle de la grossesse l'assimile effectivement à l'expérience du sacré dont parle Silvia Vegetti Finzi. Si Gina Lagorio ne parle pas d'un miracle, elle parle d'un cyclone, comme pour insister sur l'aspect extraordinaire de l'événement.

Enfin, dans *Lettera a un bambino mai nato*, Oriana Fallaci se situe dans le même état d'esprit, lorsqu'elle décrit la fécondation comme « une goutte de vie ». « J'avais les yeux rivés dans le noir et d'un seul coup, dans ce noir, s'est allumé un éclair de certitude »²⁶⁵. La prise de conscience, cet « éclair de certitude » apparaît dans le « noir » de l'ignorance. Là aussi, il s'agit d'une révélation, de nouveau détachée de l'acte sexuel. La grossesse ne sera certifiée que longtemps après par le gynécologue.

²⁶³ LAGORIO, Gina, *La spiaggia del lupo*, cit., p. 66. « Solo quando la nausea si ripeté il mattino dopo, alzandosi, e ancora la sera – [...] – un pensiero la trafisse. [...] L'aureola dei capezzoli le apparve larga, sgradevole, di un bruno violaceo che le fece distogliere gli occhi infastidita. Si passò le mani sui seni: erano duri, tesi, se li guardò, stranita: quel pensiero la trafisse di nuovo, ma non era più un pensiero, era una certezza: era così, sicuramente: si portava dentro il figlio di Vladi ».

²⁶⁴ Cf. LAGORIO, Gina, *Un ciclone chiamato Titti*, cit., p. [25]. « la pensée de Dieu me tint compagnie ». (« il pensiero di Dio mi fece molta compagnia »).

²⁶⁵ FALLACI, Oriana, *op. cit.*, p. 5. « Me ne stavo con gli occhi spalancati nel buio e d'un tratto, in quel buio, s'è acceso un lampo di certezza ».

Toute sa science ne vaut pas mon intuition, et comment fait un homme pour comprendre une femme qui soutient avant l'heure qu'elle attend un enfant ? Un homme n'est pas enceint²⁶⁶.

Oriana Fallaci oppose ici la science des hommes et le savoir des femmes. Ce faisant, elle réaffirme l'essentialisme féminin, l'intuition féminine en opposition à la raison. Dans ces différents cas de figure, il apparaît que la grossesse involontaire surgit de manière irrationnelle. Qu'elle soit décrite comme un acte divin ou un mystère de la vie, elle ne semble jamais vraiment en lien avec la réalité de la fécondation. Elle laisse ainsi également dans l'ombre le père biologique, absent du récit.

2.1.3 *Le désir impossible ?*

Il serait pour le moins délicat d'affirmer d'emblée qu'un bon nombre de grossesses involontaires sont le fruit d'un désir de grossesse non identifié. Toutefois, la littérature féminine se prête volontiers à ce type d'interprétation dans la mesure où les femmes s'expriment ouvertement et mettent en évidence des contradictions entre refus et désir. C'est ce qu'Anna Scattigno appelle le « "désir impossible" de maternité »²⁶⁷.

La seule défaillance des moyens de contraception n'explique donc pas toujours la grossesse des héroïnes du roman féministe. Dans le roman de Giuliana Ferri par exemple, la narratrice évoque une « grossesse stupide », dont nous avons dit qu'elle était difficilement explicable dans la mesure où la narratrice mentionnait à plusieurs reprises l'utilisation du diaphragme. Lorsqu'elle se rend chez le gynécologue pour avorter, elle exprime une grande réticence. Durant l'avortement, elle répète à deux reprises « je ne veux pas »²⁶⁸. Lors de l'injection de l'anesthésique, elle pleure. Cet acte s'effectue contre sa volonté²⁶⁹. Enfin, au lendemain de son intervention, elle pense avec nostalgie à cette maternité qu'elle aurait souhaité conduire à son terme, mais qu'elle a dû interrompre,

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 10. « Tutta la sua scienza non vale il mio intuito, e come fa un uomo a capire una donna che sostiene anzitempo di aspettare un bambino? Un uomo non resta incinto [...] »

²⁶⁷ SCATTIGNO, Anna, *art. cit.*, p. 290. « Il "desiderio impossibile" della maternità ».

²⁶⁸ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 63. « La signora mi spoglia e non vorrei, mi distende sul letto e non vorrei ».

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 64. « [...] e io continuo a esistere appena appena con l'affanno di questa cosa in più che mi devono staccare contro voglia ».

convaincue par son mari de ne pas pouvoir y arriver, sans doute en raison d'une santé psychologique fragile.

Seulement un dernier souvenir de ce contact humain tenace, que j'avais trouvé dans une maternité stupide dont mon mari n'a pas voulu, pas pour lui mais pour moi, parce qu'il dit que je n'y arriverais pas, et qui maintenant s'est achevée sans qu'on s'en émeuve²⁷⁰.

On ne peut donc s'empêcher de penser que cette grossesse, bien que non voulue, était désirée inconsciemment et qu'il s'agit en réalité d'un « acte manqué », tel que le définit Silvia Vegetti Finzi²⁷¹, s'appropriant les termes de Freud dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* pour expliquer l'écart existant entre le propos de ne pas vouloir être enceinte et l'exécution manquée des actions nécessaires. Ce désir inconscient n'a malheureusement pas trouvé un accueil favorable dans le couple, ni peut-être un écho suffisant chez la femme. Ce désir inconscient, inconnu, obscur concerne une partie des protagonistes du roman féministe, même s'il n'est pas nommé de la même manière.

Dans sa première œuvre, *Un ciclone chiamato Titti*, publiée en 1969, Gina Lagorio fait le récit autobiographique d'une grossesse tardive, 14 ans après la première, et traite de la maternité sous ses aspects les plus quotidiens et les plus banaux, dans un style souvent léger et parfois humoristique. Ce cyclone, appelé Titti est la deuxième fille d'une famille de la bourgeoisie provinciale, arrivée « par hasard », puisque la mère, convaincue de ne pas pouvoir avoir d'autres enfants en raison d'un problème de santé, a renoncé depuis longtemps à ce désir. Or, elle tombe enceinte durant un voyage en Sicile. La grossesse inattendue est associée à la sensualité éveillée par le retour à la nature, les bains de mer, le soleil, les plaisirs gastronomiques de la Sicile. Le contact avec la nature ravive chez la femme une vitalité naturelle qui semblait s'être éteinte au contact de la ville.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 65. « Solo un ultimo ricordo di quel tenace contatto umano che avevo trovato in una stolta maternità che mio marito non ha voluto, non per lui, ma per me che dice non ce la potrei fare, e che ora si è chiusa senza commozioni ».

²⁷¹ Cf. VEGETTI FINZI, Silvia, « Divenire madre » in *Il bambino della notte*, cit., p. 204.

Sur les pentes de l'Etna, comme dans les jardins palermitains, entre les ocres de Monreale comme parmi les rochers de Partinico, toutes nos vacances furent une réinsertion dans quelque chose que j'avais comme assoupi en moi, une force naturelle, vivante, au-delà des histoires singulières et de l'Histoire officielle, la respiration du monde en somme, celle face à laquelle la voix des poètes devient complémentaire ou un approfondissement de la vie : le voyage en Sicile fut une recherche du bonheur. Celui qui s'est éteint et que l'on a cru éteint, enfoui par les choses, les habitudes, le gris des villes affairées, des gestes commandés²⁷².

Cette grossesse involontaire apparaît alors comme un don de la nature. Tout au long de ce récit, Gina Lagorio témoigne des plaisirs de la maternité, raconte les vicissitudes de la vie familiale et la difficulté de s'adapter à un nouveau mode de vie, à un moment où la grossesse ne faisait plus partie des objectifs du cercle familial. L'arrivée de ce nouvel enfant est vécue de manière positive, certes comme un cyclone qui dévaste les habitudes de chacun mais comme un rajeunissement et une remise en cause, nécessaires à la vitalité de la famille et du couple. Rien ne fait obstacle à l'accueil de ce nouvel enfant, ni l'âge avancé de la mère, ni ses objectifs professionnels. La grossesse et la maternité, placées ainsi sous le signe de la nature et de la biologie, reprennent une place qu'elles ont toujours eue dans la société patriarcale.

Cette grossesse fortuite, plus qu'involontaire, montre d'une certaine façon que le corps de la femme obéit à des facteurs inconscients. Le problème d'infertilité de la narratrice a pu finalement se résoudre dans un cadre propice à la détente. Ce que Gina Lagorio suggère toutefois, c'est que l'environnement dans lequel la femme évolue peut contribuer à l'éloigner de ses désirs et empêcher la nature de suivre son cours. Ici, la ville et la société font obstacle aux désirs de la femme. Se référant au contexte féministe des années soixante-dix, Scattigno indique que « dans le mouvement, les mères étaient difficilement acceptées, parce que le choix de faire un enfant semblait un renoncement au changement, une façon de se soustraire à la recherche collective, au projet commun »²⁷³. Gina Lagorio n'incrimine pas directement la société en tant que responsable de son

²⁷² LAGORIO, Gina, *Un ciclone chiamato Titti*, cit., p. 12. « Sulle pendici dell'Etna, come nei giardini palermitani, tra gli ori di Monreale come tra le rocce di Partinico, tutta la nostra vacanza fu un reinserirsi in qualcosa che avevo come assopita in me, una forza naturale, viva oltre le storie singole e la storia ufficiale, il respiro del mondo insomma, quello di fronte al quale anche la voce dei poeti diventa complementare o semmai, un approfondimento di vita: il viaggio in Sicilia fu una ricerca della felicità. Quella spenta e creduta perduta, sommersa dalle cose, dalle abitudini, dal grigio delle città trafficate, dai gesti comandati ».

²⁷³ SCATTIGNO, Anna, *art. cit.*, p. 290. « Nel movimento, le madri erano difficilmente accettate, perché la scelta di un figlio sembrava una rinuncia al mutamento, un sottrarsi alla ricerca insieme, al progetto comune ».

infertilité, mais l'opposition caractérisée entre le bord de mer sicilien et la ville du nord symbolise assez clairement l'opposition entre nature et culture, entre l'instinct et la raison.

Dans son roman de 1977, *La spiaggia del lupo*, Gina Lagorio utilise les mêmes ressorts naturalistes pour raconter la grossesse d'Angela, jeune fille exceptionnellement belle, dont le portrait physique renvoie à la beauté naturelle et sauvage de la Ligurie. Elevée par sa mère et son grand-père maternel - le père, mort précocement, n'a pas eu le temps de connaître sa fille - Angela a grandi près de la mer, dans un lieu tranquille, en harmonie avec les éléments naturels, la mer, le vent et le soleil. Comme le note Mark F. Pietralunga, « Angela grandit seule, sauvage et innocente »²⁷⁴. C'est l'éloge de la belle sauvage. « La belle Angela était enveloppée dans sa pulpe intacte comme un fruit que le soleil a fait mûrir sur la branche dont il ne veut pas se détacher »²⁷⁵.

Construit comme un roman de formation, *La spiaggia del lupo* comprend trois parties. La première se situe dans un cadre naturel, le bord de mer ligurien, et renvoie à l'innocence de l'enfance et de la jeunesse. La jeune Angela mène une vie harmonieuse et assez solitaire, que rien ne vient jamais perturber. La rupture advient avec la rencontre de Vladimiro et la grossesse inattendue d'Angela. La seconde partie est structurée en opposition à la première, à la Ligurie se substitue Milan, la grande ville, Angela sort de son isolement et rencontre de nombreuses personnes, notamment par le biais de ses études et de sa relation avec Vladi et fait l'expérience de sa situation de fille-mère, laquelle renvoie à l'expérience de sa propre mère, devenue veuve très jeune. Vladi est un homme marié, dépendant financièrement de la fortune de sa femme et qui ne peut se résoudre à changer de vie pour épouser Angela. Angela, quant à elle, fait l'expérience de la grossesse, de l'accouchement, de la maternité au sens large et des rapports homme-femme. Elle mûrit et devient femme en même temps qu'elle devient mère. La troisième partie a d'abord pour cadre Oneglia, petite ville de la Ligurie, où Angela prend des cours de dessin avec un professeur, Pezzarocchi, homme d'âge mûr avec lequel elle a une relation amoureuse, et s'achève à Milan, où Angela décide de s'installer définitivement, seule avec son fils Carlino. L'évolution du personnage consiste en une prise de conscience assez brutale de la

²⁷⁴ PIETRALUNGA, Mark F., « Gina Lagorio and the courage of Women », in *Contemporary women writers in Italy. A modern renaissance*, Santo L. Aricò (sous la dir. de), Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, cit., p. 80.

²⁷⁵ LAGORIO, Gina, *La spiaggia del lupo*, cit., p. 37. « La bella Angela era avvolta nella sua polpa intatta, come un frutto che il sole ha maturato sul ramo da cui non si vuole staccare ».

féminité, où la découverte de la sexualité se mêle très vite à la découverte de la maternité. C'est une maternité peu conventionnelle car Angela devient fille-mère et doit apprendre à vivre seule dans une société encore très méfiante à l'égard des nouveaux modèles de mères.

Dans la première partie du récit, Angela a quelque chose « d'angélique », même à l'âge de l'adolescence où le prêtre, durant la confession, ne perçoit rien de « démoniaque » chez la jeune fille.

Alors, il la regarda à travers les rideaux du confessionnal : ses yeux qui ne rencontrèrent pas les siens parce qu'ils regardaient au-delà de la petite cage noire et au-delà de l'église, étaient dilatés et clairs : dilatés de stupeur et clairs d'innocence²⁷⁶.

C'est une jeune fille solitaire qui fréquente peu les adolescents de son âge et passe de longues heures à lire des histoires et à écouter celles que lui raconte son grand-père. A l'âge de 18 ans, elle rencontre Vladimiro sur le front de mer et en tombe éperdument amoureuse. C'est tout naturellement qu'Angela fait l'amour avec Vladimiro sur la plage. Et c'est aussi tout naturellement qu'elle tombe enceinte. Lorsqu'Angela découvre qu'elle est enceinte, elle prend conscience de son insouciance et de son absence d'éducation sexuelle, surprenante pour l'époque.

C'était vrai, elle l'avait vécue sans une pensée qui ne fut pas une pleine jouissance de cette joie, elle s'y était plongée comme dans une fable, sans l'ombre d'un avant et d'un après, et à Vladi qui avait essayé de savoir, de parler avec elle, elle avait opposé sa foi de jeune fille, un silence opiniâtre qui avait peut-être été compris comme une réserve, une pudeur des mots qui ne pouvait pas signifier, à l'époque où ils vivaient, un manque quasi absolu de connaissance et de défense.

Vladi avait du penser qu'Angela, comme toutes les filles de son âge, vivait librement son expérience amoureuse parce qu'elle s'y était préparée depuis longtemps. Elle avait honte de cette foi stupide en laquelle elle croyait, que rien de mal ne pouvait lui arriver d'une joie aussi parfaite ; elle s'agita sur le divan, s'alluma une cigarette mais fumer

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 19. « allora la sbirciò attraverso le tendine del confessionale : gli occhi che non incontrarono i suoi perché guardavano oltre lui e oltre il gabbiotto nero oltre la chiesa, erano dilatati e chiari: dilatati di stupore, chiari d'innocenza ».

n'était plus un plaisir ni une distraction ; la réalité mystérieuse de son corps en changement se faisait sentir également de la sorte²⁷⁷.

Ce « manque quasi absolu de connaissance » est dû à l'isolement d'Angela qui n'a eu, jusqu'alors, que peu de contacts avec les jeunes filles de son âge. Rien de ce qui conditionne la femme des années soixante-dix n'a d'impact sur cette jeune femme. Angela n'est pas encore une jeune fille libérée, initiée aux débats féministes et en lutte contre l'autorité patriarcale (elle n'a de fait pas de père, mais un grand-père). Elle va à l'église, se confesse au prêtre, mais ne semble pas influencée outre mesure par la religion catholique. La grossesse et la maternité sont donc vécues comme « le cours naturel des choses »²⁷⁸.

A travers ces deux exemples, Gina Lagorio propose une vision de la maternité qui semble à contre courant du féminisme, car elle tend à en souligner l'aspect naturel plus que l'aspect culturel contraignant. Ces deux mères n'arrivent à vivre pleinement leur grossesse et leur maternité qu'en s'éloignant de la société, porteuse d'autres valeurs, lesquelles ne correspondent pas à la vision de ces femmes. On imagine sans peine que la narratrice de *Un ciclone chiamato Titti* n'aurait jamais pu avoir un autre enfant si elle était restée en ville. De même Angela, vivant au contact des jeunes de son âge, aurait considéré très tôt la contraception comme une nécessité incontournable. La question de la maîtrise de la fécondité reste néanmoins posée. Ce ne sont finalement pas les femmes qui décident consciemment d'être enceintes. Mais le pourraient-elles ? Ce sont soit des actes manqués, où l'inconscient s'exprime et échappe à l'analyse, soit des hasards de la vie qui montrent que l'individu ne maîtrise pas la nature mais peut par inclination en suivre le cours. Mais en aucun cas, il ne s'agit d'un choix.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 67. « Era vero, l'aveva vissuta senza un pensiero che non fosse il godimento pieno di quella gioia, ci si era immersa come in una favola, senza ombre di prima e di poi, e a Vladi che aveva tentato di sapere, di parlare con lei, aveva opposto la sua fanciullesca fiducia, un silenzio caparbio che forse era stato capito come riserbo, un pudore di parole che non poteva significare, nel tempo in cui vivevano, una così assoluta mancanza di conoscenza e di difesa. Vladi doveva aver pensato che anche Angela, come tutte le ragazze della sua età, vivesse liberamente la sua esperienza amorosa perché vi si era a tempo preparata. Le bruciava la vergogna di quella sua stupida fede, che niente di male avrebbe potuto venirle da una gioia perfetta; si accese una sigaretta, ma il fumo non era più un piacere e una distrazione: la realtà misteriosa del suo corpo mutato si faceva sentire anche così ».

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 79. « Il corso naturale delle cose ».

2.1.4 *Le bébé avant tout*

Dans le roman d'Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, le désir de maternité est également questionné. Le titre du roman peut, dans le contexte social des années soixante-dix²⁷⁹, induire le lecteur en erreur dans la mesure où il fait penser à un plaidoyer en faveur de l'avortement. En réalité, cet enfant ne naîtra jamais en raison d'une fausse-couche. Ce livre, publié en 1975 à la suite d'une expérience personnelle douloureuse de l'auteure, raconte à la première personne les tourments d'une femme célibataire, journaliste de profession, confrontée à une grossesse involontaire. Tirillée entre le refus de la maternité et le désir de grossesse, la narratrice parcourt un premier trimestre, en proie à la joie et au désespoir d'assumer son état. Si d'un côté, la grossesse est un frein à la carrière de la femme, un obstacle à la réalisation de soi, un poids à porter dans une société encore peu préparée à accueillir les filles-mères, de l'autre, elle représente une joie de tous les instants, la promesse d'une vie, et l'enfant la réalisation d'un désir longtemps couvé. Lors d'un voyage en Inde, où elle se rend pour son travail, elle est prise de contractions et perd du sang. A son retour en Europe, elle est hospitalisée et apprend qu'elle a fait une fausse-couche. Dans un demi-sommeil où elle délire, elle assiste à son propre procès, où viennent témoigner chacun des personnages apparus durant le récit : les médecins (homme et femme), le père de l'enfant, l'employeur, les parents de la protagoniste et le fils imaginaire, devenu adulte. Chacun se prononce sur la culpabilité de la femme, responsable de la fausse-couche. Ce procès imaginaire dénonce tour à tour les préjugés et l'hypocrisie de la société envers les femmes et les mères de famille. Le dénouement tragique de ce roman se conclut sur l'agonie puis la mort de la femme, atteinte d'une septicémie.

A travers la technique du monologue intérieur, la narratrice entretient un lien constant avec son « enfant » imaginaire²⁸⁰ – le mot *bambino* est utilisé de façon récurrente – déjà identifié comme personne, auquel elle attribue une volonté, un savoir et un désir. C'est à lui qu'elle confie ses doutes et ses certitudes, avec lui qu'elle élabore ses pensées.

²⁷⁹ Cf. le compte rendu de Bibiana Sudati, « Lettera a un bambino mai nato », in <http://www.italialibri.net/opere/letteraunbambino.html>, site consulté le 10 avril 2010.

²⁸⁰ Dans son essai psychanalytique, *Il bambino della notte*, cit., Silvia Vegetti Finzi explique le travail inconscient qui s'opère chez toute femme enceinte durant la grossesse. L'enfant de la nuit est cette figure fantasmatique présente dans l'inconscient féminin, qui accompagne la future mère durant la grossesse. Il s'oppose à l'enfant du jour, celui qui naîtra réellement.

En somme, il s'agit d'une analyse psychologique où chacun des arguments de la mère est énoncé et aussitôt discuté, l'enfant faisant office de praticien muet. L'enfant se trouve d'emblée placé au centre du débat. Il fait l'objet de multiples descriptions, visualisé grâce aux photos d'un magazine, tout comme le ferait aujourd'hui une femme grâce à la technique de l'échographie. Ici, la représentation en image joue un rôle primordial dans le processus d'attachement à l'enfant. Les descriptions anatomiques du fœtus sont précises, le vocabulaire scientifique confère au discours un ton académique et sérieux, assez éloigné du discours lénifiant sur la maternité. Malgré cela, l'imaginaire de la femme est présent. Rien ne lui permet de savoir réellement à quel point en est le développement embryonnaire. Il n'est pas étonnant que, dès les premières pages, le refus de recourir à l'avortement soit clairement exprimé. Dans la mesure où l'interlocuteur-enfant est identifié à une personne, l'avortement équivaut, dans ce roman, à mettre fin à une vie, à tuer. « La seule idée de te tuer, aujourd'hui, me tue et pourtant il m'arrive de la considérer »²⁸¹.

Oriana Fallaci n'a en effet pas écrit un plaidoyer en faveur de l'avortement – nous y reviendrons dans le chapitre suivant – mais sa prise de position idéologique ne se situe pas du côté de l'Église comme on pourrait le penser au premier abord. Elle déclare ne pas croire en Dieu, elle n'est pas catholique, elle refuse aux prêtres le droit d'intervenir dans le débat. Par ailleurs, son roman réfute l'immaculée conception²⁸² et affirme au contraire la toute puissance de la femme dans sa capacité à donner ou à reprendre la vie, ce qui selon Laura Benedetti a un caractère blasphématoire, puisque c'est la seule prérogative de Dieu²⁸³.

²⁸¹ FALLACI, Oriana, *op. cit.*, p. 22. « La sola idea di ucciderti, oggi, mi uccide e tuttavia mi capita di considerarla ».

²⁸² Cf. *Ibid.*, p. 10. « Sur les peintures qui ornent leurs églises, Dieu est un vieux avec la barbe blanche. Et tous leurs héros sont des hommes : de Prométhée qui découvrit le feu à Icare qui essaya de voler jusqu'à Jésus, qu'ils disent être le fils du Père et du Saint Esprit, comme si la femme dont il était né n'était qu'une couveuse ou une nourrice ». (« Nei dipinti che adornano le loro chiese, Dio è un vecchio con la barba bianca mai una vecchia coi capelli bianchi. E tutti i loro eroi sono maschi: da quel Prometeo che scoprì il fuoco a quell'Icaro che tentò di volare, su fino a quel Gesù che dichiarano figlio del Padre e dello Spirito Santo: quasi che la donna da cui fu partorito fosse un'incubatrice o una balia »).

²⁸³ BENEDETTI, Laura, « Questioning Motherhood », in *The tigress in the snow*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 90. « J'ai déjà mentionné la dédicace controversée du livre "A qui se pose le problème de donner la vie ou de la nier". Dans un contexte religieux, l'affirmation implicite de la toute puissance est proche du blasphème: garantir ou nier la vie est la prérogative de Dieu, et toute présomption à usurper ce pouvoir est un acte d'orgueil coupable. Même un athée peut se dérober face à la profession du contrôle humain sur la vie. Et pourtant, grâce à sa dédicace audacieuse, Oriana Fallaci met en lumière un aspect central rarement reconnu, du débat concernant la maternité: à savoir que la grossesse et la naissance amènent la femme aussi près à reproduire les pouvoirs génératifs de Dieu, qu'un humain puisse le faire ». (« I have already mentioned the controversial dedication of the book: "A chi si pone il problema di dare la vita o negarla". In a religious context the implicit assertion of omnipotence is close to blasphemous: granting or denying life is God's prerogative, and any presumption to usurp that power

En somme, la grossesse n'est pas un choix, la mère ne sait pas si l'enfant a commencé sa vie « par hasard ou par erreur »²⁸⁴ mais avoue dès la première page l'avoir « longtemps attendu », ce qui constitue la première contradiction que nous avons déjà soulevée. A l'origine de la conception, il n'y a ni volonté de faire un enfant, ni véritable amour pour le partenaire sexuel, ni l'ambition de former une famille. Tout ce qui relève de la maternité en tant que reproduction de l'ordre social est écarté dès le départ pour justifier cette grossesse impromptue. La famille est définie comme la première forme d'esclavage²⁸⁵, la première forme de société, où s'exerce la contrainte et qui fait obstacle à la liberté de l'individu. L'amour entre hommes et femmes est vécu comme un leurre, la femme ne vit pas en couple et sa relation avec le père de l'enfant semble déjà interrompue au moment de l'annonce de la grossesse. La projection de soi en tant que mère ne fait pas partie des fantasmes de la narratrice, et ce d'autant qu'il s'agit d'une femme active, qui doit faire face à un engagement professionnel. Elle est en effet journaliste reporter et souvent contrainte à voyager. Le conflit entre vie professionnelle et maternité est difficilement surmontable.

Je prends sur moi la responsabilité du choix.

Je la prends sans égoïsme, mon enfant : te mettre au monde ne m'amuse pas. Je ne me vois pas marcher dans la rue avec un gros ventre, je ne me vois pas t'allaiter et t'enseigner à parler. Je suis une femme qui travaille : j'ai tellement d'autres engagements, curiosités. Je t'ai déjà dit que je n'ai pas besoin de toi²⁸⁶.

Sur un plan intime, la grossesse ne peut être justifiée par un choix égoïste, elle ne peut répondre à un besoin, à un manque à combler. La narratrice recourt en revanche à la biologie, à la naturalité de la conception pour expliquer le début de la vie, le

constitutes an act of sinful hubris. Even an atheist may balk at such a confident profession of human control over life. And yet, with her bold dedication, Fallaci brings to light a central - though rarely acknowledged - aspect of the debate concerning motherhood: namely that pregnancy and childbirth bring a woman as close to replicating God's generative powers as a human can possibly get »).

²⁸⁴ FALLACI, Oriana, *op. cit.*, p. 7. « [...] per caso o per sbaglio ».

²⁸⁵ Cf. *Ibid.*, p. 33. « La famille est un mensonge construit par celui qui organise le monde pour mieux contrôler les gens, mieux en exploiter l'obéissance aux règles ». (« La famiglia è una menzogna costruita da chi organizzò questo mondo per controllare meglio la gente, sfruttarne meglio l'obbedienza alle regole »).

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 8. « Mi prendo la responsabilità della scelta ».

Me la prendo senza egoismo, bambino : metti al mondo, lo giuro, non mi diverte. Non mi vedo camminare per strada col ventre gonfio, non mi vedo allattarti e insegnarti a parlare. Sono una donna che lavora : ho tanti altri impegni, curiosità. Te l'ho già detto che non ho bisogno di te ».

développement des cellules, en faisant un parallèle avec le big bang, les débuts de la vie sur terre, l'éclosion des arbres etc. Ainsi les enfants sont conçus par hasard, c'est la fatalité. Dès lors que la femme sait qu'elle est enceinte, elle a cependant encore le choix d'accepter ou de refuser la grossesse. C'est précisément de ce choix que traite le roman d'Oriana Fallaci, portant en préambule la dédicace suivante :

A celles qui ne craignent pas le doute
A celles qui se demandent le pourquoi
Sans se fatiguer et au prix
De souffrir de mourir
A celles qui se posent le dilemme
De donner la vie ou de la nier
Ce livre est dédié
De la part d'une femme
A toutes les femmes²⁸⁷.

Dans la mesure où le véritable choix d'être enceinte ou de ne pas l'être ne se pose pas – la narratrice n'évoque à aucun moment son rapport à la contraception – il s'agit d'un choix a posteriori comme pour beaucoup d'héroïnes, confrontées à la grossesse involontaire. Dans le roman d'Oriana Fallaci, on l'a vu, le recours à l'avortement est proscrit. Il s'agit donc de la nécessité d'accepter l'enfant à naître. Mais quels arguments peuvent convaincre une femme des années soixante-dix à mener une grossesse à son terme ?

Nous avons vu que la maternité en tant que valeur sociale est rejetée. Les raisons pour lesquelles la mère décide de garder son enfant sont d'ordre naturel tout comme l'était l'explication de la fécondation. Être fécondée, avoir des enfants, donner la vie sont des événements que l'on trouve dans la nature. La future mère a foi en la vie : « rien n'est pire

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 3. « A chi non teme il dubbio

A chi si chiede i perché
Senza stancarsi e a costo
Di soffrire di morire
A chi si pone il dilemma
Di dare la vita o negarla
Questo libro è dedicato
Da una donna
Per tutte le donne ».

que le néant »²⁸⁸ déclare-t-elle. Mieux vaut être né que n'avoir jamais vécu. Elle a par ailleurs le sentiment de s'inscrire dans un processus naturel de filiation, de reproduire un modèle universel. « J'ai fait ce que font et ce qu'ont fait les arbres, depuis des millions d'années avant moi, et je croyais bien faire »²⁸⁹. Oriana Fallaci construit son argumentaire sur l'instinct de reproduction sans pour autant donner un nom à cette pulsion de vie.

Sur le plan psychanalytique, le désir inconscient de maternité est un ensemble d'autoérotisme/narcissisme et d'hétéro-érotisme/amour de l'autre²⁹⁰. Dans le roman d'Oriana Fallaci, l'enfant renvoie à une partie de soi à aimer et à chérir, d'où la manière dont est considéré le fœtus dès les premières heures de son existence. La narratrice passe de longues heures à regarder les photos d'un journal qui représentent l'embryon aux différents stades de son évolution et fantasme sur son bébé à venir. Dans des cas de ce genre, il s'agirait d'une forme de narcissisme, même si par ailleurs, la femme nie de façon insistante l'égoïsme qui caractérise certaines femmes : « Cela ne m'intéresse pas de te mettre au monde pour moi-même et c'est tout. D'autant plus que je n'ai pas du tout besoin de toi »²⁹¹.

La grossesse renvoie également à la toute puissance, à la création de quelque chose de nouveau, elle est glorieuse et triomphale.

Il y a quelque chose de glorieux dans le fait de renfermer dans son corps une autre vie, dans le fait de se savoir deux plutôt qu'un. Par moment, un sens de triomphe t'envahit et dans la sérénité qui accompagne le triomphe, rien ne te préoccupe : ni la douleur

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 6. « [...] nulla è peggiore del nulla ».

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 9. « Ho fatto ciò che fanno e hanno fatto gli alberi, per milioni e milioni di anni prima di me, e credevo di fare bene ».

²⁹⁰ MINETTI, Maria Grazia, « Le madri nella psicoanalisi: Dalla "madre erotica" alla "madre che cura" », in *Storia della maternità*, cit., pp. 300-317. Dans la première partie de son article, Minetti résume la théorie freudienne du désir de maternité. Le désir inconscient est en général un désir qui ne peut jamais être totalement satisfait, de par sa structure même. L'enfant est pour l'inconscient le signifiant de quelque chose d'autre. Il peut correspondre au désir d'avoir un enfant de son propre père, ou bien de posséder le phallus (non au sens littéral rappelle Minetti) qui comble tous les manques. C'est l'hétéro-érotisme. Mais par ailleurs, il correspond aussi à un désir de fusion avec la mère, à travers l'identification à l'enfant. C'est l'autoérotisme. C'est ainsi que s'explique la majeure partie des fantasmes quant à la grossesse. Cf. p. 303 « L'"enfant" en tant que signifiant, renvoie à une multitude de signifiés inconscients : partie de soi, petite et nécessiteuse à aimer ou à refuser, ou partie de soi héroïque, divine et omnipotente ou partie générative et créative de "nouveau" ». (« Il "bambino" come significante rimanda ad una molteplicità di significati inconsci : parte di sé piccola e bisognosa da amare o da rifiutare, o parte di sé eroica, divina ed onnipotente o parte generativa e creativa di "nuovo" »).

²⁹¹ FALLACI, Oriana, *op. cit.*, p. 7. « Non m'interessa metterti al mondo per me stessa e basta. Tanto più che non ho affatto bisogno di te ».

physique que tu devras affronter, ni le travail que tu devras sacrifier, ni la liberté que tu devras perdre²⁹².

Le lien que la femme opère de façon récurrente entre son propre corps et son enfant est une source de plaisir. Il y a interdépendance entre le corps de la mère et le corps du bébé. L'amour maternel permet de découvrir le vrai sens de l'amour : « peut-être que ce que ma mère a toujours soutenu est vrai. L'amour c'est ce qu'une femme ressent pour son enfant quand elle le prend dans ses bras et le sent seul, désarmé et sans défense »²⁹³.

La maternité apparaît alors non plus comme un sacrifice de soi, mais comme une force spécifique de la nature féminine. Elle est source de plaisir, d'amour et donne un sentiment de triomphe. « Être mère n'est pas un métier. Ce n'est pas non plus un devoir. C'est seulement un droit parmi tant d'autres »²⁹⁴. Et c'est ce droit que revendique Oriana Fallaci à une période où curieusement, ce que les femmes revendiquent le plus, c'est le droit de ne pas avoir d'enfant. Néanmoins, le discours de Oriana Fallaci sur la maternité étonne sans cesse par ses multiples contradictions, car il n'existe jamais un bon moment pour avoir un enfant : « Je n'ai jamais été prête à t'accueillir »²⁹⁵.

Dans ce long monologue où sont évoqués les différents arguments pour ou contre la maternité, la question du choix regarde avant tout la mère. Pour la mère, il s'agit d'assumer son choix, de le faire sien. « Je prends la responsabilité de mon choix », « J'ai décidé pour toi, tu naitras »²⁹⁶. Le choix du père importe peu. Cependant, ce choix n'est pas complètement assumé et devient au fil des pages le choix de l'enfant.

Après tout, c'est toi qui as pris l'initiative et je me suis trompée en pensant que je t'imposais un choix. En te gardant, je ne fais que me plier à l'ordre que tu m'as donné quand s'est allumée en toi cette goûté de vie. Je n'ai rien choisi, j'ai obéi. Entre toi et

²⁹² *Ibid.*, p. 10. « V'è un che di glorioso nel chiudere dentro il proprio corpo un'altra vita, nel sapersi due anziché uno. A momenti ti invade un senso di trionfo e nella serenità che accompagna il trionfo, niente ti preoccupa: né il dolore fisico che dovrai affrontare, né il lavoro che dovrai sacrificare, né la libertà che dovrai perdere ».

²⁹³ *Ibid.*, p. 16. « [...] forse è vero ciò che ha sempre sostenuto mia madre. L'amore è ciò che una donna sente per suo figlio quando lo prende tra le braccia e lo sente solo, inerme, indifeso ».

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 11. « Essere mamma non è un mestiere. Non è neanche un dovere. È solo un diritto fra tanti altri ».

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 5. « Non sono mai stata pronta ad accoglierti ».

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 8. « Mi prendo la responsabilità della scelta », p. 7. « [...] ho deciso per te: nascerai ».

moi, la victime potentielle, ce n'est pas toi, mon enfant, c'est moi. N'est-ce pas ce que tu veux me dire quand tu t'accroches comme un vampire à mon corps ?²⁹⁷

C'est ce renversement de rôle qui semble à l'origine de la fausse-couche, puisqu'à la fin du roman, l'enfant imaginaire, devenu adulte, reproche à sa mère de ne pas avoir pleinement assumé son choix et par là même de ne pas l'avoir désiré. La fausse-couche, bien que médicalement expliquée comme un accident banal et courant au cours du premier trimestre, est un « acte manqué », l'expression d'un désir de mort inconscient, ou d'un désir de vie qui n'a pas été suffisamment affirmé. La culpabilité que ressent la femme à la fin du roman est renforcée par un acte d'autoaccusation, à savoir le procès imaginaire qui se déroule au lendemain de la mort du fœtus. La mère se voit accusée d'avoir voulu mettre fin à la grossesse. Différentes personnes défilent à la barre, du médecin gynécologue qui prête à la fille-mère des intentions meurtrières, parce qu'elle ne donnait pas tous les gages de sérieux en continuant de travailler, au père de l'enfant qui se venge de ne pas avoir été suffisamment associé à la grossesse. Si tous véhiculent « une part de vérité », on en déduit que le bon déroulement d'une grossesse ne peut se faire que lorsque la mère renonce à son activité professionnelle, se consacre entièrement à la gestation de son petit, associe étroitement le père de l'enfant à la naissance à venir et assume pleinement son rôle de mère en faisant de cette grossesse involontaire un véritable choix individuel.

La fin du roman laisse le lecteur perplexe. Avec la fausse-couche, c'est toute la construction mentale de la femme qui s'effondre. Le bébé imaginaire, qui tout au long du roman, avait acquis forme humaine, en réalité s'est arrêté à la phase la plus primitive du développement embryonnaire. Il se voit réduit à l'état de petit poisson²⁹⁸. Cette mère, capable de prendre ses distances avec une société qui ne l'a jamais soutenue dans son entreprise, s'avoue impuissante face au mystère de la vie. Elle réalise qu'elle n'avait qu'un seul pouvoir réel, celui de mettre un terme à la grossesse mais pas celui de la porter à son terme. Si elle était capable dans un premier temps de se démarquer de son enfant, paradoxalement, elle meurt avec lui.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 27. « Dopotutto sei tu che hai preso l'iniziativa ed io sbagliavo a credere d'importi una scelta. Tenendoti, non faccio che piegarmi al comando che mi impartisti quando s'accese la tua goccia di vita. Non ho scelto nulla, ho obbedito. Fra me e te, la possibile vittima non sei te, bambino: sono io. Non è questo che vuoi dirmi quando ti avventi come un vampiro contro il mio corpo ? ».

²⁹⁸ *Ibid.*, p.93. « In fondo amai un pesciolino ».

Enfin, il est pour le moins difficile de comprendre les prises de positions d’Oriana Fallaci quant à la maternité. Ce roman contient en effet de nombreuses contradictions quant au désir de grossesse. C’est un désir intime difficilement identifiable, à tel point qu’il ne peut être programmé et s’oppose en de nombreux points aux idéaux sociaux des années soixante-dix. Il ne correspond pas à la pensée féministe du moment qui refuse la maternité en tant que reproduction d’un modèle ancestral et il ne trouve aucun soutien dans une société traditionnelle, encore hostile à de nouveaux modèles de mères comme les femmes actives ou les filles-mères. Dans l’intimité de la mère, il ne trouve pas d’autre légitimité que l’instinct de reproduction. Malgré toutes ces difficultés, il appartient à la femme et non à la société de choisir de mener la grossesse à son terme. C’est bien dans ces multiples contradictions que le roman de Oriana Fallaci est représentatif de la société des années soixante-dix.

2.1.5 La complexité du choix

Il existe dans la littérature féministe peu de grossesses volontaires mais beaucoup de grossesses non désirées ouvertement qui témoignent de la difficulté de la maîtrise de la fécondité. Qu’elles soient le fruit d’une erreur de calcul ou bien le résultat d’un désir inconscient, elles donnent lieu à une analyse intime du désir de maternité et prouvent que malgré les difficultés qui se présentent aux mères des années soixante-dix, malgré le discours ambiant des militantes, porter un enfant est une expérience enrichissante sur le plan intime. Parmi tous ces exemples, il y a peu de cas où les femmes optent pour l’avortement. Dans le cas contraire, on assiste à un processus d’acceptation de la grossesse, qui se fait en dehors des injonctions sociales. Il ne s’agit pas d’accepter la grossesse parce que c’est le destin de la femme, ou de le refuser parce qu’il représente un frein à l’émancipation féminine mais de le faire sien parce que c’est un désir auquel on ne peut pas renoncer.

On peut s’étonner finalement que les féministes aient cherché à mettre en évidence la complexité de ce désir qui échappe à la raison, plus qu’à illustrer la grossesse impossible et indésirable ou bien à revendiquer l’accès à une meilleure contraception. Sans doute percevaient-elles la confusion et la contradiction qui s’exprimaient en elles entre le désir individuel et l’impératif social. En 1993, à une époque où la contraception s’est nettement

améliorée et où l'avortement est légalisé, Silvia Vegetti Finzi réaffirme le pouvoir de l'inconscient sur la contraception.

Les éléments de perturbation qui ont dévié l'intentionnalité consciente, renvoient à un conflit psychique irrésolu entre l'exercice d'une sexualité non procréative et un désir inconscient de fécondité, refoulé par la conscience mais pas totalement dépourvu de sa capacité à s'exprimer. Alors la transgression involontaire d'un programme de contraception constitue l'unique possibilité pour le désir de maternité de se manifester et, pour la femme, de reconnaître que la grossesse imprévue réalise ce qu'elle n'aurait pas pu reconnaître autrement²⁹⁹.

A cette vision psychanalytique du désir de maternité, Françoise Héritier oppose aujourd'hui l'aspect purement culturel du phénomène³⁰⁰. Elle démontre que le désir d'enfant est présent chez les femmes comme chez les hommes et que maternité et paternité peuvent être perçues comme équivalentes, dans la mesure où, selon elle, ils résultent d'un choix. Elle réfute l'existence d'un instinct naturel qui renvoie la femme du côté du biologique. La seule différence qu'elle concède, est que pour les femmes, le désir de maternité correspond

[...] au désir féminin d'explorer toutes ses capacités : expérimenter dans son corps, ne serait-ce qu'une fois, quelque chose qu'il peut mener à bien, quelque chose d'exceptionnel qu'aucun homme ne peut faire. C'est aussi une manière de se réapproprier soi-même³⁰¹.

C'est bien ce qu'expérimentent ces femmes en littérature, bien avant la conceptualisation théorique de Françoise Héritier. La maternité est une des manières de se réapproprier soi-même. Mais concernant la période des années soixante-dix, les mères représentées dans ces textes de fiction avaient conscience d'être marginales dans le mouvement féministe ; si leur désir de maternité ne se manifestait qu'à travers

²⁹⁹ VEGETTI FINZI, Silvia, *op. cit.*, p. 205. « Gli elementi di perturbazione che hanno deviato l'intenzionalità cosciente, rinviano a un conflitto psichico irrisolto tra l'esercizio di una sessualità non procreativa e un inconscio desiderio di fecondità, respinto dalla coscienza ma non interamente derubato della capacità di esprimersi. Talora l'involontaria trasgressione di un programma anticoncezionale costituisce l'unica possibilità per il desiderio di maternità di farsi strada e, per la donna, di riconoscere che la gravidanza imprevista realizza ciò che non avrebbe altrimenti saputo riconoscere ».

³⁰⁰ HERITIER, Françoise, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 389.

l'inconscient, c'est que d'un point de vue social, les mères ne pouvaient s'exprimer clairement sous peine d'être considérées comme des traîtres à la cause féminine.

Notons enfin que dans la majorité des fictions féministes, les pères ne jouent bien souvent qu'un rôle marginal. Ils sont à peine associés à la procréation, rarement identifiés en tant que pères et en toute logique, n'interviennent pas dans le choix des femmes à garder l'enfant. La maternité devient une affaire de femme d'où les hommes sont évincés.

2.2 La bataille pour l'avortement

Dans de nombreux pays d'Europe et aux Etats Unis, le droit à l'avortement commence à être débattu à la fin des années soixante. C'est un acte médical régulièrement pratiqué dans les sociétés mais qui, réalisé dans des conditions d'hygiène précaire et par des personnes peu scrupuleuses, comporte de nombreux risques pour les femmes et peut même causer la mort. En 1970, l'Unesco rapporte le chiffre de 1 200 000 avortements en Italie, selon le ministère de la santé italien, le chiffre s'élève à 800 000 et selon les gynécologues, environ 3 000 000³⁰². Ces chiffres, bien que différents les uns des autres, confirment un état de fait que le MLD (Movimento per la Liberazione delle Donne : Mouvement de libération des femmes) italien dénonce en mai 1970 lors d'un colloque national. Il ne s'agit pas d'inciter les femmes à avorter mais de légaliser un acte pratiqué dans l'illégalité. En 1973, le projet de loi Fortuna sur l'avortement est présenté au parlement, mais l'Eglise s'y oppose fermement et le projet est refusé par de nombreux partis politiques, parmi lesquels le parti communiste. La même année, le procès à Padoue de Gigliola Pierbon, accusée de pratique illégale de l'avortement, déclenche une manifestation en masse de nombreuses femmes. C'est à cette époque qu'est créé le CISA (Centro Italiano Sterilizzazione e Aborto : centre de stérilisation et d'avortement) par Adele Faccio³⁰³ et Emma Bonino, afin de promouvoir la « désobéissance civile » et accompagner les femmes qui souhaitent avorter, dans un premier temps dans les pays qui ont déjà légalisé l'avortement (l'Angleterre et la Hollande) puis en mettant à disposition des lieux médicalisés à Milan et Florence afin de pratiquer l'avortement sur le territoire italien. De nombreuses arrestations ont lieu au cours de cette année. La nécessité de légiférer et d'encadrer médicalement l'avortement répond à une urgence sanitaire mais se heurte aux valeurs éthiques et morales, principalement représentées par l'Eglise catholique³⁰⁴. En 1975, année internationale de la femme, les manifestations se multiplient en Italie, poussées par le récent succès des féministes françaises qui ont enfin obtenu le

³⁰² *Il Novecento delle donne. Una storia ancora da raccontare*, Maria Rosa Cutrufelli (sous la dir. de), Rome, Editori Riuniti, 2001, p. 293.

³⁰³ Adele Faccio, très connue pour ses engagements politiques, était aussi – ce qui est moins connu – la nièce de Sibilla Aleramo.

³⁰⁴ Nous renvoyons une nouvelle fois à l'Encyclique, *Humanae Vitae*, cit.

droit à l'avortement grâce à la loi Veil. Ce n'est qu'en 1978 que la loi n°194, autorisant l'interruption volontaire de grossesse est approuvée.

Cette conquête des femmes marque un tournant dans l'histoire du féminisme. Le slogan « Riprendiamoci il nostro corpo », « reprenons notre corps » illustre bien le propos des femmes, il signifie d'une part qu'il faut mettre un terme à l'avortement clandestin et que d'autre part, ce sont les femmes et elles seules qui doivent décider de la maternité, au nom du droit à disposer de leur corps. Même si certaines femmes pensent que la loi sur l'avortement n'a pas été la libération que l'on attendait - le collectif de Milan a pris position de façon assez dure en soulevant la question « Pour le plaisir de qui suis-je tombée enceinte ? Pour le plaisir de qui vais-je avorter ? », affirmant ainsi que cette loi ne faisait que « renforcer les privilèges masculins »³⁰⁵ - toutes ont souligné le traumatisme que représente un tel acte, dans l'espoir sans doute que l'avortement disparaisse un jour au profit d'une contraception plus libre et plus accessible³⁰⁶.

L'avortement a curieusement fait l'objet de peu de romans. En 1988, Adele Cambria parlait d'ostracisme ou d'autocensure quant au sujet de l'avortement en littérature³⁰⁷. Vingt ans après, Silvia Ballestra réaffirme ce manque chez les écrivaines. Dans un chapitre qui porte le nom de son essai, « Piove sul nostro amore »³⁰⁸, elle évoque tour à tour les films et romans, étrangers les plus connus, (Ingmar Bergman, *Au seuil de la vie*, Alice Munro, *Before the change*, John Irving, *L'œuvre de Dieu, la part du diable ...*) mais ne cite que deux romans italiens, *Un clandestino a bordo* de Dacia Maraini et *Lettera a un bambino mai nato* de Oriana Fallaci qu'elle confesse n'avoir jamais lus, une lacune étonnante puisque ces deux romans parlent d'avortements spontanés (ou fausse-couche).

Il existe cependant quelques romans, écrits dans les années soixante-dix³⁰⁹ qui évoquent l'avortement, mais n'en font pas le centre de leur récit. Comme nous l'avons dit,

³⁰⁵ ERGAS, Yasmine, « Le sujet femme. Le féminisme des années 1960-1980 », in *L'histoire des femmes en occident. Le XX siècle*, cit., p. 688.

³⁰⁶ Pour un approfondissement sur l'histoire de l'avortement, nous renvoyons aux ouvrages de SCIRE, Giambattista, *L'aborto in Italia: storia di una legge*, Milan, Mondadori, 2008 et de GALEOTTI, Giulia, *Storia dell'aborto*, Bologne, Il Mulino, 2003.

³⁰⁷ CAMBRIA, Adele, « Gli anni del movimento », in *Scritture, scrittrici*, cit., p. 44.

³⁰⁸ BALLESTRA, Silvia, « Piove sul nostro amore », in *Piove sul nostro amore*, Milan, Feltrinelli, 2008, p. 118-141.

³⁰⁹ En 1980, le roman de Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*, (SANVITALE, Francesca, *Madre e figlia*, Turin, Einaudi, [1980], 1995), décrit également une scène d'avortement, strictement identique à celles que nous analyserons.

Un quarto di donna de Giuliana Ferri et *Donna in guerra* de Dacia Maraini mettent en scène des avortements qui donnent une idée assez précise de la manière dont se déroulait cet acte médical avant sa légalisation. Dans les romans de Gina Lagorio, *Un ciclone chiamato Titti* et *La spiaggia del lupo*, l'éventualité de l'avortement est évoquée mais aussitôt écartée. Et dans le roman de Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, la narratrice refuse la possibilité d'interrompre sa grossesse. On trouve dans ces romans trois points de vue quant à l'interruption volontaire de grossesse, l'expérience des femmes qui ont dû y recourir et dénoncent les difficultés matérielles et morales d'un acte pratiqué dans l'illégalité, celles qui par conviction personnelle et parfois religieuse s'opposent à cette pratique pour elles-mêmes et celles qui, pour des raisons éthiques affirment leur opposition à un acte qui équivaut à un meurtre.

2.2.1 *Un acte traumatisant*

Concernant les romans de Dacia Maraini³¹⁰ et Giuliana Ferri, nous avons déjà exposé les motifs pour lesquels les deux protagonistes décident de mettre un terme à leur grossesse. Est-il besoin de rappeler que, quelles que soient les raisons qui poussent les femmes à avorter, l'avortement reste un traumatisme et ne s'effectue jamais dans l'insouciance ? C'est un acte douloureux, physiquement et psychologiquement.

Dans les années soixante-dix, en Italie l'avortement est pratiqué le plus souvent par des médecins. Mais lorsque les femmes n'ont pas les moyens de s'assurer leur service, elles recourent soit à des personnes moins fiables, les *mammane*, soit à des méthodes plus incertaines qui peuvent mettre leur vie en danger³¹¹. Dans les deux romans cités, la classe sociale à laquelle appartiennent les deux protagonistes leur permet d'avoir recours à un médecin, mais les méthodes employées sont archaïques. Les deux personnages de médecins avorteurs sont des figures complémentaires qui dépeignent une même réalité sordide. Ils se révèlent brutaux, n'éprouvent aucun état d'âme face aux difficultés de leur

³¹⁰ Pour une étude approfondie sur les thèmes de l'avortement et de la fausse-couche dans les œuvres de Dacia Maraini, nous renvoyons au chapitre de Stefania Lucamante, « Dacia Maraini and the politics of choice » in *A multitude of women, the challenges of the contemporary Italian novel*, Toronto Buffalo London, University of Toronto, press incorporated, 2008, pp. 186-206.

³¹¹ Cf. BONESCHI, Marta, « Dalla macelleria all'ambulatorio », in *Senso*, Milan, Mondadori, Best Sellers, 2000, pp. 294-296. L'auteure énumère les différentes méthodes auxquelles les femmes ont eu recours pour faire "passer" l'enfant. Grain de café, persil, aiguille à tricoter.

patiente et agissent seulement pour l'appât du gain. Dans le roman de Dacia Maraini, le médecin est un rustre, un « bourreau »³¹².

Docteur Petalo, il s'appelait comme ça. Des pétales, il avait seulement les yeux roses, mous et languides. Il m'a collé ses mains dures, gelées dans le corps. Il m'a ouverte, écartée, grattée longuement avec insistance. A cause de la douleur, sauvage, je me mordais les mains. Je sentais le sang qui coulait à flots de l'utérus martyrisé. Je me suis évanouie. Je me suis réveillée. Les heures passaient, les jours, les années, le curetage ne finissait jamais. Tout le mal du monde s'était accumulé dans mon ventre, entre les mains métalliques du bourreau.

Ensuite je voulais seulement me reposer. Et au contraire, on m'a mise à la porte. – L'argent ? Vous avez l'argent ? ça fait deux cent mille lires³¹³.

L'acte est douloureux, il est pratiqué sans anesthésie. Et la femme ne bénéficie d'aucun réconfort psychologique. Elle est mise à la porte, sitôt après avoir payé. Quant à Giuliana Ferri, elle dépeint une société bourgeoise où le praticien a un vernis de bonnes manières mais n'en reste pas moins un être abject, ridicule et antipathique.

Grand, les cheveux blancs, chemise blanche, un air fringant, presque sportif, embelli par l'aisance et le devoir de plaire tout de suite, il m'accueille en me tendant la main, un geste qui manque de naturel, et immédiatement me demande de raconter. « Je vous en prie, racontez » et se confond en un préambule de circonstance qui pourrait convenir à une femme très jeune mais pas à moi, arrivant même à dire *maman*³¹⁴ au lieu de *mamma* tout simplement, quand je lui montre le feuillet d'analyse où il est écrit « positif »³¹⁵.

³¹² Francesca Sanvitale utilise le même terme dans son roman, *Madre e figlia*, cit. Le gynécologue est un bourreau qui sourit. Cf. p. 151. « Le bourreau maintenait un sourire étrange [...] dit le gynécologue en souriant ». (« Il carnefice manteneva lo strano sorriso [...], disse sorridendo il ginecologo »).

³¹³ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 267. « Dottor Petalo, si chiama così. Dei petali aveva solo gli occhi rosa, morbidi e languidi. Mi ha ficcato le mani dure, gelate nel corpo. Mi ha aperta, squarciata, raschiata a lungo con insistenza. Per il dolore brutale, selvaggio, mi mordevo le mani. Sentivo il sangue che sgorgava a fiotti dall'utero martoriato. Sono svenuta. Mi sono risvegliata. Passavano le ore, i giorni, gli anni, lo scavo non finiva mai. Tutto il male del mondo si era accumulato nel fondo del mio ventre, fra le mani metalliche del carnefice.

Dopo, volevo solo riposare. E invece mi hanno spinta fuori. – I soldi? Ce li ha i soldi ? sono duecentomila lire ».

³¹⁴ En français dans le texte.

³¹⁵ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 62. « Alto, capelli bianchi, camice bianco, un'aria fragrante, quasi sportiva, abbellita dall'agiatezza e dal dovere di piacere subito, mi accoglie tendendomi le mani, un gesto innaturale e immediatamente, mi prega di raccontare, "la prego racconti" e si confonde in un preambolo di circostanza che può andar bene per una donna giovanissima ma non per me, arrivando a dire *maman* anziché semplicemente *mamma*, quando io mostro il foglio dell'analisi dove c'è scritto "positiva" ».

C'est un homme qui affiche sans vergogne tous les signes extérieurs de richesse, modèle de voiture sportive et appartement au bord de la mer qu'il appelle une « garçonnière » où il pratique ses avortements. Il se pique d'être fin psychologue et de connaître les femmes, mais son attitude marque au contraire un manque de tact élémentaire. Il conduit sa voiture à toute vitesse, ne se rend pas compte que la grossesse peut provoquer des nausées, parle de soi sans se soucier de savoir si la patiente se sent à son aise. La question de l'argent n'est pas éludée non plus. L'acte coûte trois cent mille lires.

L'acte est également douloureux physiquement, malgré l'analgésique et psychologiquement, il est vécu comme une humiliation, « un manque de dignité ».

On me met des fers qui n'entrent pas aussi sec et le professeur pousse comme s'il était trop pressé, plus fort que moi, qui au contraire repousse tout, sans savoir que je ne devrais pas. Il m'est resté seulement un instinct, une négation, un refus et toute cette douleur interdite à l'intérieur de moi.

Le professeur demande « le fer à repasser », le manipule avec élégance chirurgicale, mais cela reste toujours un fer à repasser et c'est exagérément absurde de le voir onduler par la loi de la gravité vers la terre, relié à un fil infantile et primitif qui part de moi et qui lui sert à tenir le vagin ouvert, presque béant. Le sang gicle. Et ma douleur, perdue parmi mes hurlements étouffés et les ordres du professeur qui entre-temps coupe des choses vivantes pendant qu'émane de là une odeur presque sauvage. Je suis anéantie, effacée dans ce manque de dignité générale³¹⁶.

Chez Dacia Maraini, la scène est rapide, à la hauteur de l'investissement affectif dont la grossesse a fait l'objet. Il n'y a aucun état d'âme par rapport à son interruption. Vannina ne parle pas de l'enfant en devenir, seul son mari y fait allusion pour marteler que c'est le sien. Dans le roman de Giuliana Ferri, en revanche, la scène s'étend sur deux jours, entre le moment de la première consultation et l'intervention dans la garçonnière du médecin. La grossesse interrompue fait naître le regret, elle aurait peut-être pu être assumée. Elle donne le sentiment de la mort, dès le moment où la femme se déshabille

³¹⁶ *Ibid.*, p. 64. « Mi mettono dei ferri che non entrano così asciutti e il professore spinge come se avesse troppa fretta, più forte di me che al contrario respingo tutto senza sapere che non dovrei. Mi è rimasto solo un istinto, una negazione, un rifiuto, con tutto quel dolore proibito dentro di me.

Il professore chiede "il ferro da stiro", lo maneggia con eleganza chirurgica, ma sempre un ferro da stiro rimane ed è esageratamente assurdo vederlo ciondolare per legge di gravità verso terra legato a un filo infantile e primitivo che parte da me e gli serve per tenere aperta la vagina, quasi spalancata. Schizza del sangue. E il mio dolore, smarrito tra le urla mie soffocate e le parole d'ordine del professore che intanto taglia delle cose vive mentre emana un odore quasi selvaggio. Sono annientata, cancellata in questa mancanza di dignità generale ».

pour montrer sur la table d'opération et jusqu'à son réveil le lendemain où elle attend de revenir à la vie³¹⁷.

On ne peut affirmer que de telles scènes constituent un plaidoyer en faveur de l'avortement. Mais rappelons que la question qui se pose au sujet de cette pratique n'est pas le fait d'y avoir recours ou non. Aucune femme ne peut prétendre qu'il s'agisse là d'un moyen de contraception souhaitable³¹⁸. La question qui se pose en revanche est de légaliser un acte qui se ferait de toutes manières. Sa légalisation permet en effet de mettre un terme aux mauvais traitements dont les femmes font l'expérience, sur le plan physique et psychologique et d'empêcher la spéculation financière de certains médecins peu scrupuleux qui profitent de la clandestinité de ces pratiques pour s'enrichir.

2.2.2 Contre l'avortement

Dans les deux romans de Gina Lagorio, les héroïnes décident de mener leur grossesse involontaire à terme. Ce faisant, Angela « défie à la fois la respectabilité bourgeoise et les pressions de la mentalité émergente en faveur de l'avortement ». Quant à la protagoniste de *Un ciclone chiamato Titti*, elle « ne craint pas d'aller à contre-courant »³¹⁹. Si l'éventualité de l'avortement est évoquée, c'est pour être aussitôt rejetée comme ne faisant pas partie des conceptions morales de la femme. On note en effet que l'idée de l'avortement est chaque fois suggérée par l'environnement mais jamais par la future mère. Dans *Un ciclone chiamato Titti*, ce sont de « vagues connaissances » qui interpellent la femme sur son âge et lui suggèrent de mettre fin à cette grossesse tardive qui peut comporter des risques pour la santé de la mère. Son opposition à une telle proposition est perçue alors comme un manque de modernisme. La future mère est jugée comme une

³¹⁷ Cf *Ibid.*, p. 65. « Je le saurai d'ici peu, en regardant autour de moi et en attendant de comprendre si ce début me reportera encore ou sommeil dans la nuit ou à cette autre chose qu'est la vie ». (« Lo saprò tra poco, guardandomi intorno e aspettando di capire se questo inizio mi riporterà ancora nel sonno della notte o in quell'altra cosa che è la vita »).

³¹⁸ D'après Yvonne Knibiehler, à l'époque, seul en URSS « l'avortement autorisé rest[e] un procédé banal de limitation des naissances » ; KNIBIEHLER, Yvonne, *Histoire des mères et de la maternité en occident*, cit., p. 109.

³¹⁹ GIORGIO, Adalgisa, « The novel 1965 2000 », *art. cit.*, p. 222. « Angela defies both bourgeois respectability and the pressures of the emerging lay mentality in favour of abortion. [...] Lagorio's characters are not afraid of going against the grain [...] ».

femme qui s'est arrêtée à des « préjugés surannés »³²⁰ et a une mentalité « d'homme des cavernes »³²¹. L'auteure, consciente des réalités de son époque, revendique le droit à la maternité, dans une société où les femmes s'y opposent de plus en plus. Dans ce roman, la grossesse est inespérée et la femme n'a aucune raison de renoncer à cette opportunité. Par ailleurs, sa prise de position, bien que non explicite, a sans doute à voir avec sa foi catholique. C'est une femme qui va à l'église et croit en Dieu.

Dans *La spiaggia del lupo*, la mère d'Angela tente de la persuader de mettre fin à la grossesse, lui parlant d'un « défi inutile, d'obstination, d'ignorance »³²² mais Angela s'y refuse.

« Où vas-tu ? »

Elle répondit au hasard :

« A l'église »

« Alors c'est pour ça. C'est pour ça que tu ne veux pas. Tu as encore peur de l'enfer et de toutes ces crétineries que t'a racontées Père Florio. C'est de ma faute, c'est ma faute parce que je t'ai envoyée là bas... »

Angela l'interrompit froidement :

« Arrête Maman, ça suffit comme ça. Père Florio n'a rien à voir et toi non plus tu n'as rien à voir avec ça. Cet enfant est le mien, je le garde, et je le garde non parce que j'ai peur de l'enfer ou que je crains Dieu ou à cause de ce que tu t'inventes... » Elle hésitait, elle cherchait ses mots : « Je le veux parce que je ne peux pas faire autrement, je ne peux pas, tu comprends ? Avec la tête, avec les tripes, avec l'âme... je ne discute pas, c'est arrivé, c'est comme ça, et c'est comme ça que ça doit être. »

[...]

« Essaie de me pardonner, Maman, tu m'as élevée ainsi : je ne peux pas, moi, me mettre contre le cours naturel des choses. Ce serait une violence, je ne serais pas capable de la supporter. Je sais, tout sera différent, après, la fable aurait pu durer encore un peu... au lieu de ça, elle finit comme cela, mais j'y arriverai. »³²³

³²⁰ LAGORIO, Gina, *Un ciclone chiamato Titti*, cit., p. 26. « [...] vieti pregiudizi ».

³²¹ *Ibid.*, p. 27. « [...] mentalità da cavernicola ».

³²² LAGORIO, Gina, *La spiaggia del lupo*, cit., p. 79. « [...] di inutile sfida, di ostinazione, di ignoranza ».

³²³ *Ibid.*, p. 79-80.

« Dove stai andando ? »

Rispose, a caso:

« In chiesa. »

« Allora è così. È per questo che non vuoi. Hai ancora paura dell'inferno e di tutte le frottole che ti ha raccontato padre Florio. Colpa mia, colpa mia che ti ho mandato...»

Angela la interruppe, fredda:

« Basta, mamma, basta così. Padre Florio non c'entra, e non ci devi entrare nemmeno tu. Il figlio è mio, lo tengo, e lo tengo non perché abbia paura dell'inferno, o per timore di Dio o per quello che ti inventi tu...» Esitava, cercava le parole: « Lo voglio perché non posso fare diversamente, non posso, capisci? Con la testa, coi visceri, con l'anima... Non discuto, è accaduto, è così, e così deve essere. ».[...]

L'opposition à l'avortement n'est pas liée ici à la foi religieuse, mais probablement, tel qu'on l'a vu, à la conviction que cette grossesse n'est pas en opposition avec les intentions de la jeune fille. Ce serait aller « contre le cours naturel des choses ». L'avortement est une violence à laquelle la jeune fille se refuse.

Dans les deux cas, Gina Lagorio ne condamne jamais l'avortement, elle prône le libre arbitre de chaque femme.

2.2.3 Une question d'éthique

Dans le roman d'Oriana Fallaci, la question de l'avortement ne se résout jamais par une réponse univoque, d'abord parce que la narratrice concède très vite avoir des pensées contradictoires et parce qu'Oriana Fallaci recourt à d'autres personnages dans le récit qui peuvent s'apparenter à des alter ego de la narratrice, comme la gynécologue lors de son plaidoyer au moment du procès.

Si sa propre grand-mère a avorté, la narratrice ne lui jette pas la pierre, puisqu'elle n'avait pas les moyens d'élever autant d'enfants et que la seule méthode contraceptive recommandée par le prêtre était de ne pas aller au lit avec son mari³²⁴. Elle ne condamne pas non plus sa propre mère, qui ne souhaitait pas la mettre au monde et qui prenait des médicaments pour faire « passer » la grossesse, jusqu'au moment où son bébé – la narratrice – lui aurait lancé un coup de pied pour lui faire signe d'arrêter. De là naît sa conviction que les « enfants » à peine conçus peuvent manifester un désir, une intention et que vouloir s'en débarrasser est un acte meurtrier. Il y a sans doute un phénomène d'identification entre la narratrice, rejetée par sa mère au moment de la grossesse et l'enfant qu'elle attend. D'une certaine manière, protéger son propre enfant répare le tort que sa mère lui a fait autrefois en souhaitant avorter.

La narratrice semble condamner en revanche son amie qui a avorté quatre fois en trois ans, parce qu'elle oublie de prendre la pilule. A travers le personnage de cette amie, ce sont les femmes insouciantes qu'Oriana Fallaci critique, celles qui utilisent la sonde, qui

« Cerca di perdonarmi, mamma, tu mi hai allevato così: non posso, io, mettermi contro il corso naturale delle cose. Sarebbe una violenza, non sarei capace di sopportarla. Lo so, sarà tutto diverso, dopo, la favola avrebbe potuto durare ancora un po'... invece finisce così, ma ce la farò. ».

³²⁴ Cf. FALLACI, Oriana, *op. cit.*, p. 28. « N'allez pas au lit avec votre mari, n'y allez pas ». (« Non vada a letto con suo marito, non vada »).

« procure des souffrances infinies et parfois même la prison »³²⁵, rappelant de la sorte que l'avortement est illégal et qu'il vaudrait mieux ne pas concevoir du tout les enfants. Les expressions que l'auteure utilise pour parler d'avortement sont explicites. Avorter, c'est « jeter »³²⁶ quelqu'un comme on jette un détrit. Le père de l'enfant demande, quant à lui, combien il faut pour « s'en défaire ». Toutefois, si le médecin gynécologue condamne également l'avortement, affirmant qu' « un enfant n'est pas une dent cariée »³²⁷, sa collègue gynécologue souligne quant à elle que « la grossesse n'est pas une punition infligée par la nature pour vous faire payer le frisson d'un moment »³²⁸ et que les femmes devraient pouvoir « disposer de leur propre corps »³²⁹.

Oriana Fallaci a le mérite de poser une question fondamentale du débat, à savoir les problèmes moraux que peut constituer un tel acte. D'un point de vue éthique, la définition de l'embryon et du fœtus en tant qu'individu est posée. A partir de quand peut on penser la vie ? L'avortement équivaut-il à un meurtre ? La narratrice pose la question à son enfant comme s'il était omniscient.

Alors dis-moi, toi qui sais tout: quand est-ce que commence la vie ? Dis moi, je t'en supplie: a-t-elle vraiment commencé la tienne ? A partir de quand ? A partir du moment où une étincelle de lumière qu'on appelle sperme perça et fendit la cellule ? A partir du moment où arriva un cœur qui commença à pomper du sang ? A partir du moment où te fleurit un cerveau, une épine dorsale, et où tu commenças à avoir forme humaine ? Ou bien ce moment doit-il encore arriver et tu es seulement un moteur en fabrication ?³³⁰

Il n'y a évidemment aucune réponse univoque et ni les photos du magazine, ni l'enfant ne peuvent répondre à une telle question. L'état de la recherche dans ce domaine est également évoqué. Au-delà de ces différentes réponses, il n'y a que la sensibilité de chaque être humain qui puisse y répondre.

³²⁵ *Ibid.*, p. 22. « [...] procura sofferenze infinite, a volte la prigione ».

³²⁶ *Ibid.*, cf. p 7. « Potrei buttarti via ? », p. 13. « Potrei buttarti via e non sapresti mai che t'ho buttato via ».

³²⁷ *Ibid.*, p. 72. « Un figlio non è un dente cariato ».

³²⁸ *Ibid.*, p. 78. « La gravidanza non è una punizione inflitta dalla natura per farti pagare il brivido di un momento ».

³²⁹ *Ibid.*, « [...] disporre del proprio corpo ».

³³⁰ *Ibid.*, p. 22-23. « Allora dimmi tu che sai tutto : quando incomincia la vita ? Dimmi ti supplico: è davvero incominciata la tua ? Da quando ? Dal momento in cui una stila di luce che chiamano spermio bucò e scisse la cellula ? Dal momento in cui ti sbocciò un cuore e prese a pompar sangue ? Dal momento in cui ti fiorì un cervello, un midollo spinale, e ti avviasti ad assumere una forme umana ? Oppure quel momento deve ancora venire e sei solo un motore in fabbricazione ? ».

Il semble en effet qu'un physicien, le docteur H. B. Munson, soit d'accord avec elle. Même le fœtus, déclare celui-ci, est une matière presque inerte, quasiment un végétal extirpable avec une cuillère. [...] Selon quelques biologistes, au contraire, l'être humain commence dès la conception, parce que l'œuf fertilisé contient de l'ADN [...] Puis il y a un groupe de médecins pour lesquels un être humain devient un être humain après vingt-huit semaines [...]. Et il y a un groupe d'anthropologues pour qui un être humain n'est même pas un nouveau né, mais quelqu'un qui a été formé par des influences culturelles et sociales³³¹.

Dans le roman d'Oriana Fallaci, la narratrice, confrontée à cette question sans pouvoir y répondre de façon claire, réaffirme sa foi en la vie et son respect pour l'être humain en devenir, refusant de le comparer à un « repas indigeste » :

Mais je ne peux pas, je ne peux absolument pas accepter les principes arbitraires du docteur Munson. Je ne peux pas, je ne peux absolument pas comprendre celle qui s'enfile une sonde comme on prendrait un purge pour éliminer un repas indigeste. A moins que...³³²

Sans doute faudrait-il, tel que la narratrice le suggère à son amie, ne jamais concevoir d'enfant. La contraception devrait en effet permettre de ne pas connaître l'avortement, mais la maîtrise totale de la fécondité est une illusion.

L'avortement est une violence faite aux femmes, un acte douloureux, avilissant, perturbant sur le plan moral. Mais il représente la possibilité de mettre un terme à une grossesse non désirée et de changer le cours d'une vie, qui sans cela aurait pu être catastrophique. Selon que l'on considère le point de vue de la mère ou celui de l'« enfant », le poids moral de cet acte est différent. S'agit-il de prendre en compte la vie d'une femme, menacée socialement ou psychologiquement par une grossesse, ou s'agit-il de défendre la vie d'un hypothétique être en devenir ? Les quelques points de vue qui

³³¹ *Ibid.*, p. 25-26. « Sembra infatti che un fisico, il dottor H. B. Munson, sia d'accordo con lei. Perfino il feto, dichiara costui, è materia pressoché inerte, quasi un vegetale estirpabile con un cucchiaino. Al massimo lo si può considerare un "sistema coerente di capacità irrealizzate". Secondo alcuni biologi, invece, l'essere umano incomincia col concepimento perché l'uovo fertilizzato contiene DNA l'acido desossiribonucleico che è la base delle proteine che formano un individuo. Tesi cui il dottor Munson replica che anche il spermatozoo, anche l'uovo non fertilizzato contiene DNA: vorremmo considerare l'uovo e lo spermatozoo come esseri umani? Poi c'è un gruppo di medici pei quali un essere umano diventa un essere umano dopo ventotto settimane, cioè al momento in cui può sopravvivere fuori dall'utero anche se la gestazione non è completata. E c'è un gruppo di antropologi per cui un essere umano non è nemmeno un neonato ma qualcuno che è stato plasmato da influenze culturali e sociali ».

³³² *Ibid.*, p. 26. « Ma non posso, assolutamente non posso accettare gli arbitrari principi del dottor Munson. Non posso, assolutamente non posso capire chi si infila la sonda come se prendesse una purga con cui eliminare un cibo indigesto. Ammenoché... ».

s'expriment dans la littérature sont tous individuels. Chaque cas est unique dans sa façon d'accepter ou de refuser le recours extrême à l'avortement. Si de fait, l'avortement n'est que peu évoqué dans le roman féministe, on peut supposer qu'il existe dans ce domaine une sorte d'autocensure. Comment évoquer un acte aussi difficile et douloureux, tant sur le plan physique que sur le plan psychologique et revendiquer en même temps qu'il soit légalisé ? N'y a-t-il pas par ailleurs dans cette autocensure la peur de tomber dans le cliché ? Il semble facile de prôner l'avortement dans les cas extrêmes de viols, de malformation fœtale ou de misère sociale mais il est plus délicat d'opposer aux détracteurs de l'avortement des cas où la grossesse est le fruit d'un désir inconscient mal assumé ou d'un manque de précaution. Et pourtant il s'agit d'un droit, d'une liberté réclamée pour toutes les femmes, la liberté de disposer de leur propre corps, quelles que soient leurs raisons de refuser la grossesse.

En 1989 Fabrizia Ramondino publie *Un giorno e mezzo*³³³, un roman dans lequel elle fait référence aux années soixante, l'histoire se passe en 1969. A vingt ans d'écart, ce roman offre une distance appréciable sur ces années et relate des faits proches de ceux que nous avons jusque là exposés. L'un des personnages, Erminia, jeune fille instruite et maîtresse d'école est régulièrement contrainte à devoir avorter. Le désir inconscient de grossesse chez Erminia se pose avec d'autant plus de force que la répétition des avortements porte à penser plus à un acte manqué qu'à une difficulté à maîtriser réellement la fécondité. A l'origine de cette incapacité à maîtriser la fécondité, ou à porter la grossesse à son terme, la relation avec la propre mère est une clé d'interprétation que Fabrizia Ramondino suggère avec force, notion sur laquelle nous reviendrons ultérieurement et qui marque la littérature des années quatre-vingt.

³³³ RAMONDINO, Fabrizia, *Un giorno e mezzo*, cit.

2.3 *L'affirmation de soi, le droit à la jouissance*

Parallèlement à la demande croissante d'une meilleure maîtrise de la fécondité, les femmes revendiquent le plaisir sexuel comme un droit qui leur a été nié durant des siècles. Dès lors que les femmes refusent la maternité, elles questionnent la sexualité en tant que vecteur d'égalité et de partage entre hommes et femmes. Le mythe de la *mamma* a sans doute contribué à créer, dans l'imaginaire collectif, l'idée de la femme en tant qu'être asexué, dans un pays où le culte voué à la madone est particulièrement présent. Depuis le seizième siècle et la Contreréforme, l'Eglise catholique a réaffirmé l'immaculée conception et glorifié la Vierge Marie, que l'art a diffusée ensuite sous toutes ses formes. Au dix-neuvième siècle, lors de la constitution de la nouvelle Italie, l'Eglise s'emploie à féminiser la foi et se sert de nouveau du culte à la Vierge pour asseoir son autorité sur les femmes.

C'est la Madone de la Contreréforme, puissante et rédemptrice, qui répand son aura sacrée sur toutes les mères et en même temps en fait des figures asexuées, oraculaires, incapables d'éprouver de la rancœur, prêtes à souffrir à l'infini pour et à cause de leur enfant³³⁴.

Dans ce pays de tradition catholique, la virginité comme exemple de la maternité explique en grande partie l'absence supposée de vie sexuelle chez les femmes. Dans la sphère privée, au sein même des couples, la relation amoureuse semble poser problème à de nombreuses femmes, privées d'orgasme, convaincues d'être frigides ou tout simplement ignorées par leur mari. Elle participe de ce fait à la non-reconnaissance de la femme en tant qu'individu, à la dépossession de son intégrité physique, contre laquelle les féministes s'insurgent. Une femme devenue mère n'en est pas moins une femme et sa vie amoureuse ne se limite pas à l'amour qu'elle porte à ses enfants. Dans la relation sexuelle, elle a des attentes tout comme l'homme et n'est pas très différente de lui.

³³⁴ BRAVO, Anna, *art. cit.*, p. 151. « È la Madonna della Controriforma, potente e redentrica, che riversa un'aura sacra su tutte le madri e nello stesso tempo ne fa figure asessuate, oracolari, inibite a provare rancore, pronte a soffrire illimitamente per e a causa della propria creatura [...] ».

La sexualité n'est pas un tabou dans le roman féministe. Elle devient même un sujet de débat, librement évoqué dans les rapports homme-femme et le plus souvent dans le cadre d'une relation amoureuse stable. La relation sexuelle est perçue par les femmes comme un vecteur de sentiments, de partage, de générosité et bien sûr de plaisir. Pourtant cette conception de l'amour physique se heurte très souvent à la réalité du couple et met en évidence une opposition caractéristique entre hommes et femmes dont nous étudierons les différents aspects. Il est important de souligner que la littérature féministe n'est pas pour autant érotique. Les écrivaines abordent la sexualité avec une grande pudeur et le sexe est rarement sujet à des récits sensuels. Il n'est jamais évoqué de façon isolée et se rapporte chaque fois à une situation émotionnelle et psychologique donnée. Il ne fait qu'illustrer les rapports humains. La terminologie utilisée est propre à chaque écrivaine, elle connote l'époque, le milieu social et indique un rapport au corps plus ou moins direct en fonction du réalisme qu'il reflète.

2.3.1 *Domination et soumission*

La relation sexuelle est à l'image de la relation de couple. Elle révèle dans l'acte la domination masculine et la soumission féminine. Parfois caricaturale, cette vision est néanmoins commune à Carla Cerati, Dacia Maraini et Giuliana Ferri. Dans *Un matrimonio perfetto*, la jeune Silvia se soumet à son mari, leurrée par l'inexpérience. Alors qu'elle souhaiterait un enfant et attend la grossesse avec une certaine impatience, elle ne se rend pas compte que son mari n'a pas les mêmes intentions et pratique le coït interrompu. L'ignorance de Silvia étonne le lecteur d'aujourd'hui mais renvoie à l'absence totale d'éducation sexuelle des jeunes filles à cette époque³³⁵. Dans le couple, c'est le mari qui a le pouvoir de la fécondation. Silvia demande à son mari de « lui donner un enfant ». Et sur le même ton, Fabrizio souhaite « faire un enfant » à sa femme. Tant qu'elle n'est pas

³³⁵ Anna Oppo souligne à ce sujet l'ignorance de nombreuses femmes, entre les deux guerres, à savoir la génération à laquelle appartient Silvia. Cf. OPPO, Anna, *art. cit.*, p. 218. « Presque toutes les femmes n'ont eu aucune notion des menstruations, du mécanisme de la fécondation, des modalités de l'accouchement jusqu'à ce qu'elles soient elles mêmes mères. Un silence total avec leur mère pendant l'adolescence – silence que toutes ont répété avec leurs propres filles – l'exclusion des discours des femmes adultes quand elles ont été petites filles, le très fort sentiment de honte à effleurer même seulement en pensée le sujet de la sexualité ». (« Presso che tutte queste donne non hanno avuto nozione di mestruazioni, del meccanismo della fecondazione, della modalità del parto fino a che sono state a loro volta madri. Un totale silenzio con la propria madre durante l'adolescenza – silenzio che quasi tutte hanno ripetuto con le proprie figlie – l'esclusione dai discorsi delle donne adulte quand'erano ragazze, il fortissimo sentimento di vergogna a sfiorare anche solo col pensiero l'argomento sessualità »).

enceinte, ses prétentions sexuelles sont quasiment absentes. Elle n'a pas conscience de l'absence d'orgasme lors de ses relations charnelles avec son mari. Le désir d'enfant justifie le sacrifice de soi.

Fabrizio, élevé par une mère castratrice, face à laquelle il n'a jamais réussi à affirmer sa masculinité, est un homme peu attentif, qui accomplit le « devoir conjugal » sans se soucier du plaisir de sa femme. Tout comme dans son comportement global envers elle, il n'exprime aucun sentiment amoureux, ne cherche que son plaisir et se révèle un être égoïste et sans scrupules, parfois prêt à abuser de sa femme dans son sommeil.

Il arrivait que pendant que je me couchais, Fabrizio se rendait compte de ma présence. Il tatonnait dans mon sommeil à travers les plis de ma chemise de nuit sans s'occuper de moi, sans un mot ou sans un geste tendre, me tournant le dos après le rapport sexuel. D'autres fois, il me cherchait pendant que je dormais profondément ; et c'était difficile de remonter à la surface, de me rendre compte. Rarement j'arrivais à une sensation, tellement à retardement que je la consumais dans la solitude. Heureusement, ces rencontres étaient rares, et j'avais arrêté de lui en demander le pourquoi³³⁶.

La femme devient alors un objet sexuel pour satisfaire aux besoins de l'époux. Elle n'est pas reconnue en tant qu'individu, son plaisir et son bien-être importent peu. Ici amour et sexe sont déconnectés pour le mari alors que pour l'épouse, ils sont les deux faces d'une même réalité.

Un instant avant l'orgasme il chercha le mouchoir qu'il avait toujours sous l'oreiller ; [...] et l'instant qui suivit, le mit sur mon visage comme si celui-ci n'existait pas, comme si seulement une partie de moi le tenait attaché, la seule encore vivante. Il me sembla toucher le fond³³⁷.

Silvia est un être entier qui ne supporte pas le mensonge. De fait, le rapport sexuel, vécu comme un moment de vérité absolue, devient difficile lorsqu'il traduit chez elle un manque

³³⁶ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 106. « Accadeva a volte che mentre mi coricavo Fabrizio avvertisse la mia presenza. Brancicava nel sonno tra le pieghe della mia camicia senza occuparsi di me, senza una parola o un gesto tenero, voltandomi le spalle subito dopo l'amplesso. Altre volte mi cercava mentre dormivo profondamente; ed era fatica risalire alla superficie, rendermi conto. Raramente arrivavo a una sensazione, così fuori tempo da consumarla in solitudine ».

³³⁷ *Ibid.*, p. 269. « Un attimo prima dell'orgasmo cercò il fazzoletto che sempre teneva sotto il cuscino ; [...] nell'attimo che seguì, brancolando nel buio me lo mise sulla faccia come se questa non esistesse, come se soltanto una parte di me, la sola ancora viva, lo tenesse ancorato. Mi sembrò di toccare il fondo ».

d'amour pour son mari et un fantasme réprimé pour l'amant qu'elle aime. Silvia prend conscience que son mari ne se soucie pas d'elle. Tout accaparé par son propre plaisir, il ne prête attention ni à la sensualité de sa femme, ni aux sentiments que son corps exprime. Cette domination sexuelle fait naître la rancœur, la rage, la haine. La première échappatoire à laquelle recourt Silvia est de se coucher plus tard que son mari afin d'éviter les rapports nocturnes. Mais ce n'est qu'en conquérant sa propre autonomie et en trouvant sa propre voie que Silvia réussira à se soustraire de cette relation de soumission. La relation adultère confirmera la nécessité pour Silvia de quitter son mari.

Dans *Lunga giovinezza* de Gabriella Magrini, la prise de conscience de Luisa commence au moment même où son mari tente d'abuser d'elle, une nuit dans son sommeil. Ces scènes de viol conjugal sont communes aux romans de Dacia Maraini et Carla Cerati.

La sexualité est un thème développé à de nombreuses reprises dans le roman *Donna in guerra* de Dacia Maraini. Elle dépasse le simple cadre du couple et marque profondément les relations hommes femmes dans les différents milieux sociaux que Vannina fréquente. Qu'il s'agisse des jeunes du mouvement révolutionnaire, des insulaires et des touristes, la sexualité est marquée par la violence des hommes et la soumission des femmes. Même lorsqu'il s'agit de prostitution masculine, les hommes ne se soumettent pas totalement aux désirs des touristes allemandes puisque cette activité donne lieu à des représailles et notamment au viol d'une touriste. Entre enfants, à l'école, les petites filles subissent les assauts des garçons. Dans le couple que forme Vannina avec Giacinto, cette même violence marque les rapports amoureux. Vannina exprime une certaine rancœur face aux relations conjugales qu'elle juge insatisfaisants. Le coït n'a de sens que dans la satisfaction du mari. La plupart du temps, la femme reste frustrée et sans orgasme.

Nous avons mangé du poisson grillé à la braise. Nous avons fait l'amour. En vitesse, comme d'habitude, sans me donner le temps d'arriver au bout. Puis il s'est mis à dormir dans la même position de défense, contracté comme d'habitude, les jambes et les bras repliés sous le menton.

Je lui dis de m'attendre. Mais lui dit que s'il ne se dépêche pas, l'envie lui passe. Il a hâte de se gonfler. De se faire englutir, de se démener, de battre chair contre chair. Il a hâte d'exploser, comme si, en hésitant, il pouvait perdre quelque chose. Il dit que s'il s'arrête, il devient paresseux, se prélasser signifie s'endormir, il ronchonne. C'est pourquoi je reste à la moitié, haletante, contractée. Lui court, poursuivi par la peur de je ne sais quoi. Il s'accroche à moi, frénétique, mord, se secoue, crie. Je ne sais pas

l'arrêter, ni le tranquilliser, ni le retenir. Quand je l'attrape, il s'est déjà enfui. Le liquide chaud coule sur le drap. Je suis prise d'un découragement furieux³³⁸.

Le coït est quasiment bestial, il n'obéit qu'à un seul impératif, la satisfaction du mâle. Anthony Tamburri note que le sexe représente pour Giacinto la même satisfaction de besoins physiques que la nourriture lorsqu'il a faim. Il n'exprime ni émotions, ni sentiments. D'autres scènes similaires le décrivent s'endormant après l'amour, « tout comme on le ferait après un bon repas »³³⁹. Trop prompt dans ses rapports physiques, il jouit toujours avant sa femme et la laisse chaque fois insatisfaite. La récurrence de ce genre de scène tout au long du roman pose la question de la soumission féminine. Vannina contente son mari, dans l'espoir que leur relation évolue. Elle se laisse faire une bonne partie du roman, tout comme elle montre une personnalité douce et arrangeante par ailleurs. Puis, afin d'échapper à la domination de son mari, elle finit par prendre un jeune amant.

Le viol dont Vannina est victime, représente le point culminant de la domination que Giacinto exerce sur sa femme. Non seulement Giacinto abuse de sa femme lorsqu'elle dort, mais il le fait dans le but de la féconder, afin de l'asservir définitivement et de la garder près de lui. Il prend possession de son corps dans tous les sens du terme.

A la maison, j'ai trouvé sur la table de la cuisine des fleurs que Giacinto m'avait laissées. Pour s'excuser. Parce que cette nuit, pendant que je dormais, il m'a serrée contre lui et a éjaculé en moi³⁴⁰.

³³⁸ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 11. « Abbiamo fatto l'amore. In fretta come al solito, senza darmi il tempo di arrivare in fondo. Poi lui si è messo a dormire nella sua solita posizione contratta di difesa, le gambe e le braccia piegate sotto il mento.

Gli dico di aspettarmi Mi dice che se non fa presto gli passa la voglia. Ha fretta di gonfiarsi. Di farsi inghiottire, di arroventarsi, di battere carne contro carne. Ha fretta di esplodere, come se indugiando potesse perdere qualcosa. Se si ferma si impigrisce, dice lui, crogiolarsi vuol dire addormentarsi, brontola. Così io rimango a metà, ansante, contratta. Lui corre, inseguito dalla paura di non so che. Si afferra a me, frenetico, morde, si scuote, grida. Non so fermarlo, né acquietarlo, né trattenerlo. Quando lo afferro è già scappato. Il liquido caldo cola sul lenzuolo. Sono presa da un rabbioso scoraggiamento ».

³³⁹ TAMBURRI, Anthony J., « Dacia Maraini's *Donna in guerra* », in *Contemporary women writers in Italy. A modern renaissance*, cit., p. 143. « Just as one would do after a big meal ».

³⁴⁰ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 259. « A casa Giacinto mi ha fatto trovare dei fiori sul tavolo della cucina. Per scusarsi. Perché stanotte, mentre dormivo mi ha stretta a sé e ha lasciato il suo seme dentro di me.

Ha fatto così in fretta che non ho avuto il tempo di reagire. Lui sa benissimo che la notte non porto il diaframma e perciò mi ha assalita di sorpresa ».

Dans le roman de Giuliana Ferri, la relation homme-femme n'est pas véritablement marquée par la domination masculine. En revanche, la contraception représente un enjeu de pouvoir lors des rapports sexuels. Lorsque la femme pense à se prémunir de son diaphragme, alors que le mari l'avait oublié, il se sent pris de court, « réduit par son échec personnel, encombré par l'idée fixe de sa supériorité infinie »³⁴¹. C'est en effet par la maîtrise de la contraception que la femme prend la décision d'un rapport fécondant ou non. Elle ne dépend plus du bon vouloir de l'homme. Elle agit pour satisfaire un besoin sexuel. Le diaphragme posé longtemps avant le rapport sexuel est un contraceptif à initiative féminine, anticipé ou « prémédité »³⁴² qui bouleverse les rapports entre les sexes et a une incidence sur la relation amoureuse. La narratrice parle même d'une « provocation » qu'elle garde en elle depuis des heures.

De là découle une fracture et une impossibilité à communiquer pendant le rapport sexuel. L'homme se montre « apathique », en proie à « l'isolement » à « l'égoïsme » et à « l'indolence », comme si le rapport non fécondant avait anéanti sa virilité, alors que la femme souhaiterait « l'instinct », « le désir intact », « l'extase »³⁴³, précisément parce que pour elle, le rapport sexuel ne signifie rien d'autre que le plaisir charnel.

Il s'est créé entre nous deux une lacune que j'essaie inutilement de remplir tant que je peux d'exubérance, de sensibilité plus générale. Je renonce bien vite à mes intrigues, à la grande confusion de mes impulsions, je refuse son inaptitude douloureuse, sa générosité frugale, je me plie définitivement à son inanition, à son obstination-déception toute à cacher face à ce jeûne irrémédiable de masculinité. Un épuisement³⁴⁴.

³⁴¹ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 80. « [...] dimezzato dalla sua sconfitta personale, ingombrato dall'idea fissa della sua infinita superiorità ».

³⁴² Cf. LEFAUCHEUR, Nadine, *art. cit.*, p. 565. Lefaucheur explique que la pilule et le stérilet ont bouleversé les rapports entre les sexes, car pour la première fois, dans l'histoire de l'humanité, « les hommes ne peuvent plus [...] exposer les femmes contre leur gré au risque de l'engrossement ». Ici, le pessaire joue le même rôle chez la protagoniste de Giuliana Ferri.

³⁴³ Cf. FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 79.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 80. « Si è creata una lacuna tra noi due che io tento inutilmente di riempire finché posso di esuberanza, di sensibilità più generale. Rinuncio presto ai miei intrighi, alla confusione larga dei miei impulsi, rifiuto la sua inettitudine dolorosa, la sua frugale generosità, mi piego definitivamente alla sua inedia, alla sua ostinazione delusione tutta da nascondere di fronte a questo digiuno irrimediabile di mascolinità. Uno sfinimento ».

Les attentes du mari sont plus d'ordre physique et axées sur la satisfaction de son plaisir personnel alors que chez la femme, le désir doit être partagé et est synonyme de générosité. Mais cette attente ne peut être satisfaite. La femme renonce et s'adapte à ce que son mari lui offre.

La scène se termine alors que chacun se retourne de son côté. Elle marque par ailleurs la fin d'une union, où la femme a pris le pouvoir de décision et adopté en partie le comportement masculin, en faisant du rapport sexuel un moment d'extase physique.

2.3.2 *La recherche de l'orgasme*

L'un des enjeux de pouvoir pendant l'acte sexuel est la possibilité pour les femmes de connaître l'orgasme. L'asymétrie fonctionnelle entre hommes et femmes est dans ce domaine très claire. L'orgasme masculin est caractérisé par l'éjaculation et lie directement plaisir sexuel et fécondation. En l'absence d'orgasme, il ne peut y avoir éjaculation. Chez la femme en revanche, l'orgasme n'est pas une condition nécessaire à la fécondation. Cette simple observation biologique démontre pourquoi, pendant des siècles, la sexualité féminine a été ignorée. De Beauvoir fournit quelques indications lexicales, révélatrices du déséquilibre entre hommes et femmes.

Depuis les civilisations primitives jusqu'à nos jours, on a toujours admis que le lit était pour la femme un « service », dont le mâle la remercie par des cadeaux ou en assurant son entretien : mais servir, c'est se donner un maître ; il n'y a dans ce rapport aucune réciprocité. La structure du mariage, comme aussi l'existence des prostituées, en est la preuve : la femme *se donne*, l'homme la rémunère et la prend³⁴⁵.

Lorsque la relation de domination est installée, et que le mari ne voit dans les rapports sexuels que son propre intérêt, la femme subit l'acte sans en retirer la moindre satisfaction. Le sacrifice de l'épouse pour le bonheur de son mari est un stéréotype, ancré dans la religion catholique, qui se trouve fortement critiqué dans les années soixante-dix. L'égalité hommes femmes passe nécessairement par une relation amoureuse équilibrée où chacun peut trouver son épanouissement sexuel. C'est ce que dénoncent Carla Cerati et

³⁴⁵ DE BEAUVOIR, Simone, « Formation », in *Le deuxième sexe II*, cit., p. 149.

Dacia Maraini. Si, dans *Un matrimonio perfetto*, Fabrizio sait comment éviter la grossesse, il ignore comment faire jouir sa femme. De là naît la conviction chez Silvia d'être une femme frigide. Cependant, le premier flirt extraconjugal qu'elle vit, lui permet de se rendre compte que son mari n'a fait qu'ignorer sa féminité. Si elle a le sentiment de ne plus être une femme capable de séduire et d'éprouver des émotions, le contact avec un autre homme peut raviver des sensations enfouies depuis des années. Elle comprend que la responsabilité de sa frigidité incombe à son mari. Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est précisément au lendemain de son deuxième accouchement, moment vécu comme une victoire de sa féminité, qu'elle parvient à parler à son mari, à exposer ses griefs et à réclamer le droit à la jouissance. Elle découvre l'orgasme et se sent alors rassurée sur sa sexualité.

Le soir suivant, à peine avais-je éteint la lumière qu'il me prit dans ses bras, sa main se posa à l'intérieur de ma cuisse avec le geste que je lui connaissais; puis à l'intérieur, dans une intimité qu'il n'avait jamais effleurée. La sensation fut tellement violente qu'elle me fit crier et la nécessité qu'il entre en moi irrésistible. A partir de ce moment naquit entre nous une nouvelle façon d'être ensemble que je pus définir comme « faire l'amour », comme le disait madame Ticozzi³⁴⁶.

Pourtant l'orgasme ne suffit pas à cimenter un couple dont les relations sont par ailleurs très tendues. Il permet tout au plus à Silvia de prendre conscience de sa normalité physiologique et d'avancer dans un processus de construction de soi. Par ailleurs, ce n'est qu'une des conditions de la jouissance. Sans amour et sans reconnaissance, elle ne parvient pas à jouir de ses rapports amoureux avec son mari.

Dans *Donna in guerra*, Vannina n'atteint jamais l'orgasme avec Giacinto. Frustrée dans ses rapports avec son mari, elle n'a au départ pas d'autre alternative que de se contenter seule dans la cuisine. La masturbation est évoquée ici sans gêne, ce qui constitue certainement un des premiers tabous que Dacia Maraini affronte.

³⁴⁶ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 121. « Le sera seguente, non appena ebbi spento la luce, mi prese tra le braccia; la sua mano si posò nell'interno della mia coscia con il gesto che conoscevo; e poi dentro, in un'intimità che non aveva mai neppure sfiorata. La sensazione fu tanto violenta da farmi gridare, e la necessità che egli entrasse in me, irresistibile. Da quel momento nacque tra noi un nuovo modo di stare assieme che potei definire "fare all'amore", come diceva la signora Ticozzi ».

J'ai commencé à jouer avec les poils de mon pubis. Les yeux fermés, la gorge qui palpitait. Une chaleur douce montait de mon ventre vers ma poitrine. L'orgasme est venu de loin, comme un déchirement douloureux³⁴⁷.

Vannina sait qu'elle n'est pas frigide et que si les relations sexuelles avec son mari sont défaillantes, c'est lui seul qui en est responsable. Vannina recourt régulièrement à la masturbation pour combler son manque de satisfaction. En témoignent les fantasmes consignés dans le journal au sujet de Santino, jeune insulaire qui rend régulièrement visite à Giacinto et Vannina. Le plaisir solitaire féminin ne fait l'objet d'aucune censure. Il est d'ailleurs réitéré par un autre personnage féminin, Suna, l'amie de Vannina. Il fait partie de la sexualité féminine, tout comme l'homosexualité. Par ailleurs, il pare aux insuffisances masculines et montre que le désir sexuel féminin existe et qu'il est, de fait, totalement dissocié de la procréation.

Il semble que dans le roman féministe, l'orgasme ne soit pas envisageable dans une relation de couple stable. En revanche, quand les relations sexuelles ont lieu en dehors de ce cadre, elles peuvent être beaucoup plus satisfaisantes. Dans *La spiaggia del lupo*, le roman de Gina Lagorio, la relation entre Angela et Vladi est plus sensuelle et plus propice à l'échange. De même, lorsqu'Angela couche avec son professeur de dessin Pezzarrochi, elle en retire une réelle satisfaction des sens, mais ces deux relations ne sont pas des relations établies par le mariage. Elles sont plutôt l'illustration de l'amour libre, tant prôné dans les années de la libération sexuelle.

2.3.3 *L'adultère et la liberté sexuelle*

L'adultère est une des autres formes de la libération sexuelle. Cette relation ne vise effectivement pas le rapport sexuel fécondant mais la satisfaction de désirs en dehors du couple. Jusqu'en 1968, c'est un acte condamné par la loi, avec plus de dureté chez la femme que chez l'homme. Dans le roman féministe, cette relation n'est plus l'apanage des hommes mais également des femmes. Les raisons qui motivent la relation avec un autre homme que le mari sont évidentes, au vu de ce que nous venons d'exposer. Dans la mesure

³⁴⁷ MARAINI, Dacia, *Donna in guerra*, cit., p. 11. « Ho preso a giocare coi peli del pube. Gli occhi chiusi, la gola che mi batteva. Un tepore dolcissimo saliva dal ventre verso il petto. L'orgasmo è venuto da lontano, come uno strappo doloroso ».

où la relation conjugale n'est pas satisfaisante pour la femme, d'un point de vue sentimental et sexuel, et que celle-ci n'arrive pas à modifier le comportement de son conjoint, elle trouve dans la relation adultère une compensation, souvent une compréhension qu'elle n'a pas dans son foyer. Cette relation sert en outre à identifier les manquements du mari et se révèle un point de passage obligatoire avant la rupture. Rappelons par ailleurs que le divorce n'est pas légalisé avant 1971 et que les femmes ne peuvent officiellement se séparer de leur mari. Toute relation à un autre homme est forcément un adultère, même s'il n'y a plus communauté de vie. L'adultère n'est que rarement présenté comme un divertissement sexuel. C'est aussi une relation amoureuse, certes illégale mais non dénuée de sentiments.

Les nombreux amants que Silvia rencontre dans le roman de Carla Cerati sont principalement des flirts. Outre le fantasme constamment entretenu d'un amour impossible, les rencontres servent souvent de prise de conscience des manquements du mari. Les hommes qui traversent la vie de Silvia jouent le rôle de confidents, donnent aux journées monotones de Silvia un certain relief et combent l'ennui d'une femme délaissée par son mari. Ces hommes, quant à eux, se montrent pressants mais ne parviennent jamais à leurs fins. Les rapports amoureux que Silvia instaure avec ses prétendants ne sont pas la preuve d'une libération sexuelle. Il y est seulement question de séduction et de tendresse mais Silvia se heurte sans cesse au désir des hommes auxquels elle se refuse. Les barrières morales jouent ici un rôle non négligeable mais permettent également à Silvia de se rendre compte qu'une relation amoureuse ne peut se contenter de l'illégalité.

Lorsque, finalement, au terme d'une longue lutte, Silvia cède à Riccardo, l'un de ses amants, elle se rend compte que la relation sexuelle suit la même trajectoire qu'avec son mari. Après avoir été séduite et désirée, elle se voit réduite à un simple objet sexuel.

Je l'observais : perdu en lui même, occupé à être heureux, incapable de lire dans mes pensées ; avec lui comme avec Fabrizio, c'était la même chose : un mouchoir te cache le visage, toi, tu deviens un objet et l'acte d'amour un triste rituel joué dans la solitude³⁴⁸.

³⁴⁸ CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, cit., p. 298. «Lo osservavo: perduto in se stesso, occupato a essere felice, incapace di leggere nei miei pensieri; con lui e con Fabrizio era la stessa cosa: un fazzoletto ti nasconde il viso, tu diventi un oggetto e l'atto d'amore un triste rito recitato in solitudine ».

Les amours adultères ne sont que la confirmation d'un rapport de domination inévitable entre homme et femme. Cet aspect des relations homme-femme est d'ailleurs au centre du roman suivant de Carla Cerati, *La condizione sentimentale*³⁴⁹, où la protagoniste, femme divorcée n'arrive pas à se défaire de ce lien de soumission à son amant. L'adultère n'offre pas une solution au problème de reconnaissance des femmes. Que le couple soit « établi » ou dans « l'illégalité », le même schéma de domination/soumission se reproduit chaque fois. Dans *Un matrimonio perfetto*, Silvia se rend compte que Fabrizio n'est pas un homme différent des autres. Ce sont globalement les rapports homme-femme, et la société dans son ensemble qui empêchent les femmes de vivre heureuses et libres.

La relation adultère, également présente dans le roman de Giuliana Ferri, ne soulève pas les mêmes interrogations que chez Carla Cerati. Elle est vécue avec nettement moins d'emphase et de manière beaucoup plus réaliste et distanciée. La description de l'hôtel de périphérie, les raisons de cette relation « illégale » sont évoquées avec peu d'enthousiasme. Tout au plus l'écrivaine évoque un « sentiment »³⁵⁰. L'amant est ici une sorte de conquête, il ne console, ni ne rassure. Au contraire, il confirme la différence entre hommes et femmes et n'a pas un comportement différent de celui de l'époux. La relation est aussi marquée par la domination de la femme. C'est elle qui est à l'origine de la rencontre, elle qui décide. C'est elle enfin qui prévoit le diaphragme, montrant ainsi que l'acte était prémédité, ce qui irrémédiablement décontenance l'amant, comme cela avait décontencé le mari. Après l'amour, elle trouve une position dans le lit qui la fait se sentir « quasiment une femme », signe que la féminité était jusque là presque feinte. La remarque montre que la décision, la préméditation de l'acte et la satisfaction purement sexuelle sont connotées comme des prérogatives masculines. Cette « aventure »³⁵¹, telle qu'elle est décrite, ne comporte aucune fougue, aucune illusion non plus. Ecrite dans un style très éthéré, elle souligne toutefois le rapport quasi conflictuel entre homme et femme quant à la recherche de l'orgasme, l'homme toujours plus prompt que la femme.

De cette escapade amoureuse, il ne restera probablement rien d'autre qu'un souvenir, « grâce à la littérature plus qu'à la vie ». Ce n'est pas vraiment l'amant qui dévoilera la faillite du couple, car la rupture est déjà engagée. Tout au plus sera-t-il évoqué

³⁴⁹ CERATI, Carla, *La condizione sentimentale*, Milan, Frassinelli, [1977], 1999.

³⁵⁰ FERRI, Giuliana, *op. cit.*, p. 91. « In fondo, sono qui per un sentimento ».

³⁵¹ Giuliana Ferri emploie le terme « avventura » pour intituler ce chapitre dédié à l'adultère.

dans « l'orgie de tolérance » à laquelle la narratrice fait allusion dans les dernières pages du roman. L'absence de jalousie au sein du couple masque en réalité une forme d'indifférence entre époux qui signe la fin de leur amour.

La relation que Vannina noue avec Orio, le jeune frère de Santino, dans *Donna in guerra*, constitue une évolution du personnage féminin. Le plaisir sexuel est possible avec un autre homme et non plus de façon solitaire, car Orio, contrairement à Giacinto, est un garçon attentif.

Nous nous sommes allongés sur le lit. Il me regardait attentif. Il attendait que je lui dise quoi faire. Il se laissait embrasser sur la poitrine, le cou, les yeux fermés, les lèvres souriantes. J'ai pris son sexe dans mes mains, doux, incertain, gonflé, je l'ai guidé en moi.

Il bougeait avec patience, lent, attentif à mon rythme. Et moi avec lui. Je le serrais, l'enfermais dans mes bras d'un amour poignant, violent. J'ai eu un orgasme complet, exténué. Orio a joui quelques secondes après moi. Il a poussé un hurlement qui m'a fait peur. Il a convulsé en serrant les dents comme s'il avait eu une fièvre soudaine. Puis il s'est abattu dans mes bras comme un mort³⁵².

Orio est adolescent, et comme le remarque justement Anthony Tamburri, il n'a pas encore été « endoctriné »³⁵³ par la société patriarcale, il représente en quelque sorte l'évolution possible des hommes dans la nouvelle société que les femmes appellent de leurs vœux, c'est-à-dire un homme attentif, aimant et respectueux des femmes. En introduisant ce personnage dans la vie de Vannina, Dacia Maraini montre qu'il n'y a aucun déterminisme biologique dans la violence des hommes.

L'adultère chez Dacia Maraini sert également à mettre en défaut le mari défaillant. Vannina ne cache pas sa relation adultère à Giacinto, elle se sert même de cette « vérité »

³⁵² MARAINI, Dacia, *op. cit.* p. 103. « Ci siamo sdraiati sul letto. Mi guardava attento. Aspettava che gli dicessi cosa fare. Si lasciava baciare il petto, il collo, gli occhi serrati, le labbra sorridenti. Ho preso in mano il suo sesso, dolce, incerto, gonfio, l'ho guidato dentro me.

Si muoveva con pazienza, lento, attento al mio ritmo. E io con lui. Lo stringevo, lo chiudevo fra le braccia con un amore struggente, violento. Ho avuto un orgasmo completo, estenuato. Orio è venuto pochi secondi dopo di me. Ha mandato un urlo che mi ha messo paura. Ha rovesciato gli occhi stringendo i denti come per una febbre improvvisa. Poi si è accasciato fra le mie braccia come un morto ».

³⁵³ TAMBURRI, Anthony J., « Dacia Maraini's *Donna in guerra* », *art. cit.*, p. 148. « Son âge est de première importance ; à quatorze ans, il n'a pas été totalement endoctriné par la société patriarcale dans laquelle il vit ». (« Of primary significance is his age; at fourteen years old, he has not been totally indoctrinated into the patriarchal society in which he lives »).

pour faire comprendre à son mari ses manquements en matière de sexualité. Giacinto refuse le sentiment de jalousie, sans doute en lien avec les mœurs de l'époque, où les femmes sont plus « libres ». S'il semble avoir « les idées larges », c'est pour mieux réaffirmer l'indéfectibilité des liens du mariage. L'apparente absence de jalousie permet également à Giacinto de ne pas se remettre en cause en tant qu'amant négligent. Incapable de la moindre réflexion sur son couple, il cède à la violence.

Puis d'un seul coup, alors que je nettoiais l'évier, m'est arrivé un coup de poing dans le dos. Je n'ai pas eu le temps de me retourner. Il s'est jeté sur moi comme un chien enragé. J'ai perdu l'équilibre, je suis tombée, j'ai cassé deux assiettes. Il m'a couverte de coups de poings, de coups de pieds, de morsures. Puis d'un seul coup, il m'a embrassée³⁵⁴.

La relation adultère permet à Vannina de donner libre cours à ses fantasmes et de s'affirmer en tant que femme. La libération sexuelle fait partie du processus évolutif du personnage. C'est en s'ouvrant aux autres et en défiant la morale du mariage qu'elle prend conscience de sa situation de femme exploitée, sur tous les plans, affectif, domestique et sexuel.

³⁵⁴ *Ibid.*. « Poi improvvisamente, mentre pulivo il lavello, mi è arrivato un pugno sulla schiena. Non ho fatto in tempo a voltarmi. Mi è venuto addosso come un cane inferocito. Ho perso l'equilibrio, sono caduta, ho rotto due piatti. Mi ha riempito di pugni, di calci, di morsi. Poi di colpo mi ha abbracciata ».

Conclusion

Il apparaît à travers l'analyse textuelle de ces romans et récits appartenant à la littérature féministe des années soixante-dix, que si les femmes trouvent dans un premier temps une justification biologique à la relation sexuelle, la promesse d'enfants, lorsque cette promesse n'est plus d'actualité, soit parce que la femme est devenue mère, soit parce qu'elle refuse la grossesse, il y a nécessité de réactualiser, réinvestir la relation de couple, se réapproprier la relation sexuelle et de lui assigner une autre fonction. C'est souvent le moment où se réajuste le sentiment amoureux.

La contraception devient alors un enjeu de pouvoir dans les relations homme-femme. Elle joue sans cesse un rôle dans la décision de rapports fécondants et non fécondants. Jusque là prérogative des hommes, elle passe aux mains des femmes. Il y a de fait un bouleversement des rapports entre les sexes. Les hommes ne sont plus en mesure de décider seuls de leur paternité et semblent perdre en cela une partie de leur virilité. Dans les cas extrêmes où la femme a recours à l'avortement, l'homme ne joue quasiment aucun rôle dans la prise de décision. Conjointement à cette prise de pouvoir féminin sur la contraception, la demande de satisfaction sexuelle des femmes déconcerte les hommes, fait vaciller la certitude de leur supériorité et menacent leurs privilèges.

La sexualité révèle bien souvent la décrépitude du couple et conduit à la nécessité de quitter le foyer, indépendamment du fait qu'il existe ou non des enfants issus du mariage. L'adultère sert d'ultime tremplin avant la prise de décision. Loin de représenter « la révolution sexuelle » prônée par les hommes », cette tendance marque plutôt une « révolution des mœurs »³⁵⁵ où les femmes vont satisfaire ailleurs des besoins qu'elles ne trouvent plus dans leur couple : une écoute, une attention et une sexualité souvent plus épanouissante. C'est notamment au travers de la sexualité que la femme rejette l'assujettissement à son mari, le sacrifice de soi dans ce qu'il a de plus intime. Elle revendique ses droits primordiaux et parmi eux le droit à la jouissance et en cela s'affirme en tant qu'individu. Les maris, quant à eux, éprouvent de grandes difficultés, voire sont incapables de faire face à la demande de leur épouse. Retranchés derrière leur rôle de mâles dominants, ils n'arrivent pas à évoluer vers le partage et l'égalité au sein de leur couple.

³⁵⁵ MICHEL, Andrée, « La situation des femmes et les mouvements féministes dans la deuxième moitié du XXe siècle », in *Le féminisme*, Paris, PUF, [1979], 2003, p. 104.

Cette littérature féministe marque aussi une évolution du rôle de la mère. Ce n'est plus un être asexué mais une femme à la recherche de sa féminité et de son plaisir, tout comme une femme sans enfants. Elle aspire à être aimée et reconnue en deçà de sa fonction de mère de famille. La maternité ne représente donc plus l'élément caractéristique de la féminité.

C'est par ailleurs un statut social tellement dévalorisé qu'il ne séduit plus en tant que tel. Les héroïnes du roman féministe se trouvent alors confrontées à la difficulté de devoir identifier au fond d'elles-mêmes les raisons de leur désir d'enfant. Face à la fatalité de la grossesse, elles doivent se réapproprier un choix qui les oppose ou les met en porte à faux dans une société en plein changement. Elles ont souvent conscience de leur marginalité dans le mouvement des femmes mais ne peuvent renoncer à un désir qui leur échappe. Il faut noter par ailleurs que la fille-mère est un nouveau personnage de mère à part entière, non plus marqué du sceau de l'infamie et de la honte. Au contraire, ce personnage met en évidence la défaillance masculine, et ouvre de nouvelles perspectives aux femmes. Une mère peut très bien se passer de la présence d'un homme à ses côtés. Cela étant, dans les œuvres analysées, le rapport de couple, et plus généralement le rapport de la femme avec l'homme, son époux ou son amant, reste central. La question de la maternité reste liée au problème de l'émancipation, de la libération, du rôle de la femme dans le couple et dans la société. Les héroïnes du roman féministe refusent la maternité ou s'en distancient parce que leur couple ne leur apporte pas l'amour et la confiance, nécessaires à l'épanouissement de la maternité.

On constate ainsi à travers ces exemples une correspondance entre la réalité sociopolitique italienne des années soixante-dix et le contenu et la forme de ces œuvres littéraires. L'égalité de droits entre époux, la dénonciation de la violence conjugale, le divorce, la contraception et la légalisation de l'avortement, la libération sexuelle correspondent aux questions qui animent le débat public. En prenant la plume et en écrivant des récits intimes exposant les difficultés d'héroïnes, confrontées aux difficultés quotidiennes que connaissent les femmes, les écrivaines féministes donnent à comprendre et à réfléchir sur la situation de la femme et de la mère dans la société italienne. Par la forme même des récits, écrits à la première personne ou avec une focalisation interne, elles offrent la possibilité de rentrer dans l'intime des femmes et des mères et de mieux en saisir les aspirations et les attentes, tout en témoignant des « apories du rôle féminin, en

identifiant la raison première dans la scission entre “public” et “privé”, entre “personnel” et “politique” »³⁵⁶, tel que le souligne Anna Nozzoli.

Si l'on a pu reprocher à cette littérature une certaine monotonie dans les thèmes qu'elle évoque ou bien la pauvreté des moyens techniques qu'elle mobilise³⁵⁷, on doit néanmoins y reconnaître la formalisation verbale de la prise de conscience en tant que conquête féminine. La parole qui circule entre femmes dans les groupes de prise de conscience devient ici une littérature militante, propre à la diffusion de la nouvelle conscience féministe.

Toutefois, on peut penser, tout comme le souligne Ana Maria Moix³⁵⁸, que la verbalisation d'une expérience n'est pas forcément de la littérature. Selon l'écrivaine espagnole, un mouvement politique ou social retire plus de bénéfices d'un essai, d'un article de dénonciation ou d'une manifestation qu'il n'en obtient d'une (mauvaise) œuvre littéraire. L'œuvre didactique et programmée est toujours regardée avec une certaine méfiance. Doit-elle être considérée comme un instrument politique, comme œuvre de propagande ou comme une œuvre d'art ?

Il nous semble que, concernant les romans dont nous avons parlé, leur aspect militant n'occulte pas leurs qualités littéraires. Si l'on peut reconstituer *a posteriori* la trame ou la « recette » du roman féministe, il n'en demeure pas moins vrai que chaque œuvre se présente sous une forme originale, et qu'elle témoigne d'une certaine créativité littéraire. Le journal intime de Vannina dans *Donna in guerra* de Dacia Maraini subit une évolution constante dans ses contenus et son style à mesure de la prise de conscience de l'héroïne, le style elliptique de Giuliana Ferri oblige à lire entre les lignes, la monotonie de la vie Silvia dans *Un matrimonio perfetto* se reflète bien dans la structure répétitive de l'œuvre. Les situations romanesques ne sont d'ailleurs pas forcément programmées, et nous rappelons une nouvelle fois la remarque d'Anna Nozzoli : il n'y a aucun triomphalisme à l'issue de ces expériences mais au contraire la nécessité de devoir créer quelque chose de nouveau après le constat de l'échec. Il s'agit donc d'une contre-littérature

³⁵⁶ NOZZOLI, Anna, « Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta », cit., p. 62. « le aporie del ruolo femminile, identificandone la ragione primaria nella scissione tra “pubblico” e “privato”, tra “personale” e “politico” ».

³⁵⁷ FRABOTTA, Biancamaria, *Letteratura al femminile*, Bari, De Donato, 1980, p. 147.

³⁵⁸ Cf. MOIX, Ana Maria, « Letteratura e femminismo », in *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale, 9-11 giugno 1988 a Palermo*, CORONA, Daniela (sous la dir. de), Palerme, La Luna, 1990, pp. 135-137.

et d'une pensée en mouvement plutôt que d'une littérature de propagande³⁵⁹ Concernant les thèmes du divorce et de l'avortement, finalement peu évoqués dans leurs aspects concrets pour le premier, éthiques pour le second, ils montrent que les écrivaines féministes n'offrent pas de réponses toutes faites à ces graves questions qui animent la société italienne dans ces années. Elles contribuent tout au plus à alimenter le débat et à accompagner la réflexion des femmes sur leur propre avenir.

³⁵⁹ NOZZOLI, Anna, « Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta », cit., p. 68. « Ainsi, en s'opposant à toute solution utopique, la littérature féministe entend plutôt se poser comme expression de la "crise" en tant que véhicule narratif d'une autoanalyse qui, loin de l'image triomphaliste de la femme "libérée" propose des figures féminines profondément enracinées dans un contexte social et culturel encore marqué par la discrimination sexuelle ». (« Così che, opponendosi ad ogni soluzione utopica, la letteratura femminista vuole piuttosto porsi come espressione della "crisi" come veicolo narrativo di una autoanalisi che, lungi dall'immagine trionfalistica della donna "liberata", propone figure femminili profondamente radicate in un contesto sociale e culturale ancora segnato dalla discriminante del sesso »).

Deuxième partie :

Les années quatre-vingt : La mère dans l'Histoire, l'histoire de nos mères

Introduction

Après les années soixante-dix et le boom des publications féminines, les années quatre-vingt voient se confirmer l'augmentation constante des œuvres d'écrivaines. Le maintien des maisons d'édition féminines, ainsi que le nombre croissant de prix littéraires décernés aux créations féminines en sont les signes tangibles. Deux prix littéraires, créés lors de cette décennie, récompensent les écrivaines, il s'agit du prix Donna de Rome, créé sur le modèle français du Femina en 1983 et le prix Rapallo en 1985. Entre 1984 et 1988, plusieurs femmes ont obtenu un prix littéraire italien.³⁶⁰ L'édition italienne évolue vers une nouvelle forme de marketing dans laquelle l'apparition des *bestsellers* représente un « produit d'appel ». La littérature devient un produit commercial et s'éloigne peu à peu de son contenu artistique et culturel. La découverte de l'écriture *made in Italy*, évoque elle-même une nouvelle ère de production nationale. On peut se demander dans cette optique si l'engouement pour la littérature féminine procède d'un véritable intérêt ou bien s'il s'agit d'un phénomène de mode et d'une stratégie mercantile des maisons d'édition dans la mesure où les études statistiques tendent à montrer que le lectorat est principalement féminin et s'intéresse tout particulièrement à la production littéraire féminine³⁶¹.

Malgré cela, après les mouvements de contestation politique, la littérature féminine continue d'exprimer le besoin des femmes de se dire, de se raconter. La création littéraire devient un miroir de la différence sexuelle où les femmes affirment leur diversité. « Ecrire, c'est exister » explique Marisa Rusconi en reprenant les mots de Virginia Woolf³⁶². Les récits des femmes montrent en effet une fascination pour l'écriture en tant que vecteur d'une pensée en mouvement. Nombreuses sont celles qui réfléchissent ouvertement à l'écriture, qui proposent une réflexion sur le livre à l'intérieur du livre³⁶³. En parallèle se

³⁶⁰ Natalia Ginzburg obtient le prix Bagutta pour *La famiglia Manzoni* en 1985 et Francesca Duranti en 1986 pour *La casa sul lago della luna*, Maria Bellonci est récompensée par le prix Strega en 1986 avec *Rinascimento privato*. Giuliana Morandini obtient le prix Viareggio en 1983 pour *Caffè Specchi*, Gina Lagorio en 1984 avec *Tosca dei gatti*, Marisa Volpi l'obtient en 1987 avec *Il maestro della betulla*, et enfin Rosetta Loy est récompensée en 1988 pour *Le strade di polvere*.

³⁶¹ Cf. CUTRUFELLI, Maria Rosa, « Alla conquista delle lettrici: un nuovo mercato per l'industria editoriale », in *Scritture scrittrici*, cit. p. 125-133.

³⁶² RUSCONI, Marisa, « Nuovi percorsi tra esperienza e scrittura », *art. cit.*, p. 14. « "scrivere è esistere" ».

³⁶³ Marisa Rusconi cite en effet différents exemples littéraires où les protagonistes écrivent elles-mêmes, tels que Sandra Reberschak, *Il pensiero dominante*, Milan, Bompiani, 1986, Marina Jarre, *I padri lontani*, Turin, Einaudi, 1987, et Michela Dazzi, *Il matrimonio extraconiugale*, Novazzano, Stamperia della frontiera, 1986, dans lesquelles les narratrices parlent de leur façon d'écrire, parfois de façon extrêmement détaillée. On peut

pose également et dans la continuité des années soixante-dix la relation entre l'écriture et la vie. En s'affirmant en tant que sujets de soi même, en tant que sujets qui se racontent, les écrivaines prolongent la recherche en philosophie, en histoire et en psychanalyse et arrivent au roman, au récit comme forme complémentaire de leur recherche. On note que de nombreuses chercheuses, qui ont publié des essais dans les années soixante-dix, arrivent à la fiction dans les années quatre-vingt. C'est le cas d'Elena Gianini Belotti, Adele Cambria ou bien Elisabetta Rasy. « Le privé est politique » reste d'actualité : l'autobiographie continue d'occuper une place importante dans la littérature féminine. La littérature « mémorialiste » féminine ne se limite cependant pas à un repli sur soi, elle propose aussi une ouverture aux lecteurs/lectrices dans la mesure où elle permet un examen du passé à travers une lecture historique des existences qu'elle expose et elle offre par ailleurs différentes perspectives narratives qui vont au-delà du récit intimiste.

Très peu d'écrivaines nouvelles apparaissent à cette époque, celles qui publient ont déjà commencé leur carrière bien avant ces années, certaines ont entamé leur carrière lors des années de militantisme féministe et poursuivent l'écriture en affrontant de nouveaux thèmes, mais toujours en lien avec la condition féminine, c'est le cas par exemple de Carla Cerati, Dacia Maraini ou Lidia Ravera. Les œuvres produites sont des œuvres de maturité. D'autres auteures, telles que Clara Sereni débute dans les années quatre-vingt mais arrivent à l'écriture, déjà âgées de quarante ans, l'âge moyen des nouvelles auteures selon Marisa Rusconi³⁶⁴.

En parallèle, le mouvement féministe s'infléchit, devient moins revendicatif et moins visible en raison des avancées sociales de la décennie précédente (droit à la contraception et à l'avortement, révision du code de la famille). Dans les années quatre-vingt, le mouvement des femmes s'oriente vers un travail d'information et de sensibilisation à la condition féminine dans le but de faire évoluer les mentalités et la société toute entière. C'est ainsi que différentes organisations culturelles, littéraires, historiennes voient le jour. Dans la même période, le féminisme entre dans les universités avec l'institutionnalisation des recherches féminines, les *Women's studies*. En histoire, la

y ajouter Fabrizia Ramondino, *Althénopis*, Turin, Einaudi, 1981 ou bien Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milan, Mondadori, 1976.

³⁶⁴ Cf. RUSCONI, Marisa, *art. cit.*, p. 14. « L'âge moyen des débuts littéraires féminins se situe, dans notre pays, aux environs de 40 ans, plus tard que chez les hommes ». (« L'età media dei debutti letterari femminili si colloca, nel nostro paese intorno ai 40 anni, più tardi di quelli maschili »)

recherche féminine répond à la nécessité d'une relecture du passé, pour y inclure l'action des femmes, restée ignorée par la plupart des historiens. En 1989 se crée par exemple la Società delle Storiche, (SIS). Elaborée parfois de manière régionale ou locale³⁶⁵, l'histoire des femmes a occupé tout un pan de l'historiographie des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix. De la même manière, l'historiographie littéraire a permis à de nombreuses universitaires de réhabiliter une partie de la littérature féminine. Les femmes ont ainsi renoué avec une tradition littéraire qui leur manquait. Ce n'est pas un hasard, si parmi les premières tentatives de retrouver « le madri di tutte noi »³⁶⁶, figurent en grande partie des romancières anglo-saxonnes, de Jane Austen à Virginia Woolf. Il faudra donc le travail et la recherche des femmes pour retrouver trace des écrivaines italiennes tombées dans l'oubli. C'est ainsi par exemple qu'on redécouvre au tout début des années quatre-vingt l'œuvre de Sibilla Aleramo, qui figure d'ailleurs parmi les toutes premières publications étrangères de la nouvelle maison d'édition française d'Antoinette Fouque, *Les femmes du MLF éditent...* à Paris.

Ce qui rassemble ces différentes recherches s'apparente à une sorte de « devoir de mémoire » à l'égard des femmes : réhabiliter, donner la parole à des individus que la société a volontairement ou involontairement laissés dans l'ombre. Dans ce sens, ce sont les femmes du passé, c'est-à-dire les mères que l'on réhabilite, les mères de l'histoire comme les mères de la littérature... La mère devient en effet un sujet d'importance pour les femmes. Après avoir été rejetée dans les années soixante-dix, elle devient un objet de recherche. La nécessité de se réconcilier avec elle apparaît inéluctable à beaucoup de femmes. Différents groupes féministes, philosophes et psychanalystes, ont travaillé sur la mère et la maternité. Dans une étude récente, Adalgisa Giorgio³⁶⁷ explique de façon synthétique la multitude de réflexions qu'a fournies le mouvement des femmes à partir des années quatre-vingt. Ces féministes ont mis au centre du débat la maternité et la relation mère-fille, révisant ainsi la philosophie occidentale et mettant en exergue le peu de cas qui avait été fait de la maternité en philosophie. En réhabilitant la mère et en tentant des

³⁶⁵ Par exemple, on trouve dans les archives de la bibliothèque des femmes de Bologne un grand nombre d'écrits sur les femmes dans l'histoire locale, qui vont de la résistance des femmes dans le Piémont à la présence féminine dans les salons de Venise au siècle des Lumières.

³⁶⁶ « Nos mères à toutes », nom d'un catalogue de littérature recensant les noms et œuvres d'écrivaines du passé, publié par la Librairie des femmes de Milan. *Romanzi. Le madri di tutte noi*, Catalogo n°2, Milan Palerme, 1982.

³⁶⁷ GIORGIO, Adalgisa, « Real mothers and symbolic mothers: the maternal and the mother-daughter relationship in Italian feminist theory and practice », in *Sguardi sull'Italia, Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies - Occasional papers n°3*, Gino Bedani et Zygmunt Baranski (sous la dir. de), Londres, The society for Italian Studies, 1997, pp. 222-241.

approches nouvelles, quitte à inventer et créer un nouveau langage qui rende mieux compte de ce personnage central qu'elle représente au sein de la famille et de la société, en prenant garde néanmoins de ne pas réintroduire le mythe méditerranéen de *La Grande Madre* toute puissante, elles ont cherché à renouer le lien avec la mère et à donner à la relation mère-fille une nouvelle dynamique que le silence des hommes avait jusque là négligée.

Il semble que les féministes italiennes, les intellectuelles et les écrivaines aient réussi à créer un grand nombre de pensées critiques et à susciter l'intérêt sur le besoin de repenser la culture à la lumière de la différence sexuelle, où le maternel prédomine, même de différentes manières³⁶⁸.

Parmi les philosophes qui ont marqué cette époque, Luisa Muraro, influencée par les travaux de Luce Irigaray, et active d'abord à la Librairie des femmes de Milan, puis dans l'association Diotima de Vérone, a publié en 1991 *L'ordre symbolique de la mère*³⁶⁹, œuvre majeure sur la figure maternelle. Inspirée de ses années de travail et de militantisme, elle justifie sa réflexion sur la mère en affirmant que la culture patriarcale a longtemps béatifié les rapports mère-fils à l'image de la Vierge Marie et de l'enfant Jésus mais elle n'a en rien enseigné aux filles à aimer et respecter leur mère. Or, l'évolution de la condition féminine ne peut se faire qu'en renouant avec la mère. C'est l'une des conditions pour la transmission des savoirs entre femmes. L'un des buts des associations féministes a été de retrouver ce lien à la mère et de lui donner un autre sens que celui pathologique que lui assignait par exemple la psychanalyse. La mère, selon Luisa Muraro, n'est pas un être à fuir et à renier mais une femme qui nous a donné la vie et qui doit nous accompagner dans notre vie :

L'issue, je l'ai trouvée, non avec la philosophie mais avec la politique des femmes. D'elle, j'ai appris précisément que pour son existence libre, une femme a besoin symboliquement de la puissance maternelle, tout comme elle en a eu besoin

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 241. « It appears that Italian feminists, intellectuals, and novelists have succeeded in creating a critical mass of thought around, and interest in, the need to rethink culture in the light of sexual difference, where the maternal figures prominently, even though in different ways ».

³⁶⁹ MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, cit.

matériellement pour venir au monde. Et qu'elle peut l'avoir entièrement de son côté en échange d'amour et de reconnaissance³⁷⁰.

Il faut « savoir aimer la mère », affirme Luisa Muraro, sous peine de ne jamais gagner en autonomie dans la société patriarcale. Car la société patriarcale est à l'origine de la négation de la mère. Elle ne reconnaît en elle que ses capacités reproductrices et lui refuse tout autre rôle de transmission. Le titre même de cet essai, « l'ordre symbolique de la mère » fait référence à l'ordre symbolique dont le Nom-du-Père est porteur dans la théorie lacanienne. Selon Lacan, en effet, la relation entre la mère et l'enfant est fusionnelle et le langage qui se développe dans la prime enfance est un langage non articulé, immédiat et intime. C'est dans l'accès au symbolique et notamment au moment où le père s'impose dans le rapport dual entre mère et enfant que le langage se met en place. Luisa Muraro s'oppose à cette idée, affirmant au contraire que le langage est le don de la mère. D'autres philosophes, telles que Lea Melandri³⁷¹ ou Adriana Cavarero³⁷² ont travaillé sur la représentation symbolique de la mère et mis en évidence les valeurs positives de la transmission maternelle.

En psychanalyse, les nouvelles recherches se concentrent désormais sur la relation mère-fille et notamment sur la relation préœdipienne qui a fait l'objet de peu de travaux et semblait même avoir été négligée par Freud dans ses recherches sur l'Œdipe. La période préœdipienne au cours de laquelle n'existe pas le conflit entre mère et enfant est intéressante dans la mesure où elle constitue l'origine de l'amour pour la mère. Lorsque se noue le complexe d'Œdipe, la petite fille désire posséder sa mère, tout comme le petit garçon. Mais contrairement à lui, elle doit changer d'objet d'amour et se tourner vers son père, dont elle se détachera ensuite pour aller vers un autre homme. Ainsi donc, la petite fille renonce à l'amour maternel qui se transforme, selon Freud, en haine et hostilité. Afin d'affirmer son autonomie, la petite fille n'a pas d'autre choix que de s'opposer à sa mère. Mais ce faisant, c'est à une identité sexuelle semblable qu'elle s'oppose, d'où les sentiments contradictoires qui apparaissent dans sa construction identitaire. Or, cette hostilité selon les psychanalystes féminines n'est pas incontournable, ni permanente. Elle

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 9. « La via d'uscita l'ho trovata però non con la filosofia ma con la politica delle donne. Da questa ho imparato, precisamente, che per la sua esistenza libera una donna ha bisogno, simbolicamente, della potenza materna, così come ne ha avuto bisogno materialmente per venire al mondo ».

³⁷¹ MELANDRI, Lea, « L'eredità contesa », in *Lapis*, n°16, 5 décembre 1992.

³⁷² CAVARERO, Adriana, *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*, Rome, Editori Riuniti 1990.

peut et doit se transformer à l'âge adulte, sous peine de causer de nombreux problèmes identitaires.

La pratique de *l'affidamento*, forme de parrainage féminin et/ou de maternage, est apparue au début des années quatre-vingt à la *Libreria des femmes de Milan*. Cette pratique, expliquée dans *Non credere di avere dei diritti*³⁷³, publiée en 1987, avait pour but de recréer un lien symbolique entre deux femmes, une sorte de binôme où la plus âgée et la plus expérimentée guidait la plus jeune afin d'explorer cette relation mère/fille en dehors du lien biologique. Cette pratique permettait la transmission d'un savoir féminin et favorisait l'entrée des plus jeunes ou des moins expérimentées dans la société.

La littérature des femmes a accompagné ce mouvement vers la mère de façon massive. La mère occupe en effet une place prépondérante dans les récits des années quatre-vingt. Déjà amorcée au milieu des années soixante-dix par deux romans, *La Bambina* de Francesca Duranti³⁷⁴, *La porta dell'acqua* de Rosetta Loy³⁷⁵ et une autobiographie, *Le quattro ragazze Wieselberger* de Fausta Cialente³⁷⁶, cette tendance devient plus fréquente dans les années quatre-vingt et se prolongera même dans les années quatre-vingt-dix. On peut certainement voir dans cette littérature l'influence de la pensée féminine :

L'émergence du thème de la relation mère-fille dans le roman féminin italien au début des années 80 est sans aucun doute une conséquence de la « découverte » féministe de la relation primaire des filles avec leur mère dans les années soixante-dix (sans toutefois impliquer que les écrivaines aient été engagées dans la bataille féministe ou aient été conscientes des débats théoriques)³⁷⁷.

³⁷³ La Libreria delle donne, *Non credere di avere dei diritti*, cit.

³⁷⁴ DURANTI, Francesca, *La Bambina*, Milan, Rizzoli Editore, [1976], 1985.

³⁷⁵ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, Milan, RCS, [1975], 2000.

³⁷⁶ CIALENTE, Fausta, *Le Quattro ragazze Wieselberger*, cit.

³⁷⁷ GIORGIO, Adalgisa, « The passion for the mother. Conflicts and idealizations in contemporary Italian narrative », in *Writing mothers and daughters. Renegotiating the mother in western European narratives by women*, cit., p. 121. « The emergence of the theme of the mother-daughter relationship in Italian women's narratives in the early 1980s is undoubtedly a consequence of the feminist 'discovery' of the daughter's primary relationship with the mother in the 1970s (without implying that the writers were involved in the feminist struggle or were aware of the theoretical debates) ».

Si, dans les années soixante-dix, peu de romans sur la maternité prennent le point de vue de la mère, comme nous l'avons souligné dans les années quatre-vingt, les auteures privilégient le point de vue de la fille. Cette génération d'écrivaines appartient à celle qui s'est exprimée sur la maternité dans les années soixante-dix. Il est intéressant de noter que le sujet mère-fille est apparu simultanément dans différents pays d'occident, qu'il n'est donc pas typiquement italien, mais prend racine dans le mouvement des femmes, mouvement vaste aux nombreuses influences internationales. Il a par ailleurs suscité l'intérêt de la recherche et de la critique littéraire dans différents pays³⁷⁸.

Concernant le cas spécifique de l'Italie, la littérature féminine semble s'orienter vers une réappropriation de la figure maternelle. Les écrivaines s'occupent d'un sujet qu'elles avaient jusque là négligé et laissé à leurs confrères. L'écriture permet aux écrivaines de recréer avec la mère un lien qui a été brisé. Evoquer son existence permet de la faire revivre afin qu'elle ne tombe pas dans l'oubli. C'est aussi une façon de créer un espace de communication avec elle.

A l'origine de certains récits, on trouve une quête d'identité qui ne peut se faire qu'en retournant vers la mère. Ce travail de mémoire vise à identifier l'héritage maternel et à comprendre qui était la mère, afin de mieux se comprendre soi-même. Qui était-elle, comment a-t-elle vécu, qu'a-t-elle transmis à ses enfants ? Ce retour vers la mère met enfin en évidence la relation spécifique entre mère et fille qui dévoile parfois un lien ambigu et contradictoire, d'amour et d'hostilité. L'écriture constitue alors un espace propice pour exprimer l'attachement à la mère, le besoin de reconnaissance et résoudre ou ne pas résoudre les conflits que l'on a eus avec elle. Parfois vécu de façon pathologique, cet attachement à la mère donne lieu à de nombreux écrits aux formes variées, révélant une très grande créativité dans ce domaine.

Parmi les différentes œuvres traitant de la relation mère-fille, on distingue difficilement les œuvres de fiction des récits autobiographiques. Exception faite de celles qui déclarent ouvertement leur pacte autobiographique – c'est le cas de Fausta Cialente,

³⁷⁸ Les travaux cités d'Adalgisa Giorgio ont permis de rassembler en un volume différentes approches européennes de la relation mère-fille ; cf. GIORGIO, Adalgisa, *Writing mothers and daughters. Renegotiating the mother in western European narratives by women*, cit. L'intérêt de la recherche est double: il s'agit de comprendre d'une part, la spécificité de la relation mère-fille qui la rend similaire à l'expérience de beaucoup de femmes, indépendamment de leurs particularités géographiques, ethniques et culturelles; la psychanalyse est un des instruments qui permettent le mieux d'en rendre compte. Dans le domaine littéraire d'autre part, la recherche vise au contraire à mettre en évidence les particularités culturelles de chacune des aires géographiques en y repérant les influences culturelles, ethniques ou religieuses.

Clara Sereni, Francesca Duranti, voire de Fabrizia Ramondino – les autres œuvres se présentent sous des formes proches de l'autobiographie mais la confusion quant au genre est assez grande.

Certes, l'inspiration autobiographique est une constante de l'écriture féminine :

A partir du néoréalisme, dans la littérature des femmes, l'invention est de moins en moins imaginaire mais de plus en plus liée à l'autobiographie de l'écrivaine. La femme qui écrit n'oublie pas sa propre existence en tant que personne et souvent les personnages de narration déclarent ouvertement leur origine autobiographique³⁷⁹.

Mais elle est particulièrement perceptible en ce qui concerne la littérature sur les mères. Les écrivaines parlent de leur propre mère, de leur relation à elle, et ce faisant, retournent aux racines de leur famille en redécouvrant leur passé et celui de leur mère. C'est la mère réelle qui est mise en scène, qui intéresse particulièrement l'auteure et non la mère de fiction, une mère imaginaire. Il s'agit toutefois d'autobiographies aux contours fluctuants, qui vont du simple récit de la relation mère et fille, limitée dans le temps à partir de la naissance de la fille-narratrice, comme *La bambina* de Francesca Duranti, parfois jusqu'à la mort de la mère, comme *Althénopis* de Fabrizia Ramondino³⁸⁰ ou bien *I padri lontani* de Marina Jarre³⁸¹. Ce qui intéresse les auteures concerne en général l'enfance, la jeunesse de la fille au contact de la mère. Mais l'autobiographie peut s'étendre à un panorama temporel plus élargi incluant par exemple l'enfance de la mère, que la narratrice par définition n'a pas connue. C'est le cas de l'autobiographie de Fausta Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, ou bien de *Il gioco dei regni* de Clara Sereni³⁸². Cette forme d'autobiographie s'apparente à une saga familiale, où la mère se trouve resituée au sein de la famille élargie, en lien avec ses parents, oncles, tantes, cousins etc. Ce procédé permet d'observer les relations de la mère à sa propre mère et de fournir une clé de compréhension sur le développement du personnage. En étendant le récit à plusieurs générations, les écrivaines établissent une sorte de généalogie féminine. Dans toutes les œuvres citées, les noms qui figurent dans les récits sont réels, exception faite de l'œuvre de Fabrizia

³⁷⁹ DE GIOVANNI, Neria, *Carta di donna, Narratrici italiane del '900*, Turin, Società editrice internazionale, 1996, p. 21. « Dal neorealismo in poi nella narrativa delle donne, l'invenzione è sempre meno fantastica ma sempre più collegata all'autobiografia della scrittrice. La donna che scrive non dimentica la propria esistenza come persona e spesso personaggi narrativi dichiarano palesemente la propria origine autobiografica ».

³⁸⁰ RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit.

³⁸¹ JARRE, Marina, *I padri lontani*, Turin, Einaudi, 1987.

³⁸² SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, Milan, BUR, [1992], 2007.

Ramondino qui ne mentionne aucun nom, aucun prénom et choisit même de dissimuler le nom de Naples en la renommant Althénopis, surnom que les Allemands, pendant la guerre, avaient donné à cette ville. Or, il ne fait aucun doute aujourd'hui que ce récit est autobiographique, il suffit de le croiser avec d'autres œuvres de Fabrizia Ramondino, qui relatent systématiquement des faits similaires et correspondant à la vie de l'auteure (identité de faits, dates, lieux géographiques...) ³⁸³. D'ailleurs, Fabrizia Ramondino affirmait que, « tout dans l'écriture est autobiographique et en même temps rien ne l'est parce qu'il est relayé par l'imagination et l'écriture » ³⁸⁴. L'œuvre entière de Fabrizia Ramondino est traversée par ces données autobiographiques mais côtoie systématiquement les limites du genre, comme cela a été analysé de façon détaillée ³⁸⁵.

Concernant la forme que prennent ces romans de nature autobiographique, nous remarquons que le « je » ne s'exprime pas toujours de façon directe. Très souvent, les écrivaines ont privilégié la troisième personne, insérant ainsi une distance par rapport aux faits relatés dans le récit. Ce procédé peut même mélanger deux formes de narration à l'intérieur d'un même récit, l'une à la première personne, l'autre à la troisième personne, faisant apparaître un dédoublement de soi, à savoir celui de la fille au moment des événements relatés et celui de la fille au moment de l'écriture. C'est l'écrivaine narratrice qui pose son regard sur les événements du passé et se décentre du récit pour assumer une certaine objectivité. Il existe donc toute une palette de formes hybrides qui, si elles recourent presque ouvertement à l'autobiographie, reposent sur une invention littéraire parfois très élaborée. *La cattiva figlia* de Carla Cerati ³⁸⁶ comporte une narratrice à la première personne, dont les caractéristiques sont proches de celles de l'auteure, mais les noms ont été modifiés. Il y a par ailleurs une continuité narrative dans l'œuvre de Carla Cerati, puisque Giulia, la fille de *La cattiva figlia* a de nombreux points communs avec Silvia, la narratrice de *Un matrimonio perfetto*. Le personnage principal Silvia/Giulia qui dans les années soixante-dix se questionnait par rapport à sa maternité, s'interroge

³⁸³ Parmi les œuvres de Fabrizia Ramondino, rappelons *Taccuino tedesco*, publié en 1987, ajourné en 1995 et republié récemment à l'occasion de la mort de l'auteure aux éditions de la Tartaruga, *Guerra di infanzia e di Spagna*, Turin, Einaudi, 2001, qui complètent les « lacunes » du récit d'*Althénopis*. Le premier est le récit de la jeunesse de l'auteure, son séjour en Allemagne, mentionné mais laissé dans l'ombre dans *Althénopis*, le second évoque la prime enfance de l'auteure sur l'île de Majorque.

³⁸⁴ RONCONI Roberta, « C'è sempre un sud più a sud. Intervista a Fabrizia Ramondino », *Liberazione*, 5 septembre 2004. « Tutto nella scrittura è autobiografico e nello stesso tempo non lo è perché è mediato dall'immaginazione e dalla scrittura ».

³⁸⁵ Voir LUCAMANTE, Stefania, « Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino », in MLN n°112, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997, pp. 105-113.

³⁸⁶ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, Milan, Frassinelli, 1990.

dorénavant sur la place que sa mère a eue dans sa vie de femme. Le roman de Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*, se présente en revanche comme un roman autobiographique avec une recherche formelle beaucoup plus élaborée. La narratrice et protagoniste Sonia a de nombreux points communs avec l'auteure, comme le souligne Paola Blelloch pour qui l'œuvre « est indubitablement basée sur un matériel personnel : l'écrivaine était en effet la fille d'une mère non mariée issue d'une famille aristocratique appauvrie et décadente ; elle a vécu à Milan, Florence et Rome ; elle a travaillé pour aider sa mère, s'est finalement mariée et a eu un enfant »³⁸⁷. Toutefois, Sonia reste un personnage de fiction et le récit oscille entre une narration à la première et à la troisième personne, avec une focalisation tantôt interne, tantôt externe qui reflète la personnalité presque schizophrénique de la narratrice, celle qui raconte et analyse et celle qui jouit et souffre tout à la fois d'une relation difficile avec sa mère.

S'agissant de l'objet auquel se réfère le récit, la matière même, à savoir la relation mère-fille, l'écrivaine s'inspire presque « naturellement » de ce qu'elle vit ou a vécu. Est-il important, dans le cadre de cette recherche d'identifier les limites de la véracité d'un texte, de faire une distinction entre faits réels et faits fictionnels ? Pas vraiment. Dans l'écriture, la manière dont sont relatés les événements ou sont décrits les personnages est une transposition permanente du vécu et de l'expérience, à des degrés de proximité très variables. On sait aussi, depuis l'apparition de la psychanalyse, que l'inconscient peut jouer un rôle de censure ou dévier l'intentionnalité de l'auteur. En revanche, ce qui nous intéresse réside dans la capacité que possèdent les écrivaines à refléter les réalités de l'époque, la culture, les mentalités et les changements en cours. Nous avons sélectionné le roman de Mariateresa Di Lascia, *Passaggio in ombra*³⁸⁸, qui porte effectivement la mention de roman mais rejoint en de nombreux points les tendances relevées dans les autres ouvrages à caractère autobiographique.

Le choix de l'autobiographisme assigne par ailleurs à l'écriture un double rôle, celui de se raconter, de porter une expérience et des faits à la connaissance d'autrui, mais également celui de l'auto-analyse, un instrument de compréhension. En travestissant sciemment les faits, comme c'est le cas, car il s'agit quand même de fiction, le propos se

³⁸⁷ BLELLOCH, Paola, « Francesca Sanvitale's *Madre e figlia*, From Self-Reflection and Self-Invention », in *Contemporary women writers in Italy*, cit., p. 126. « The writer was indeed the daughter of an unmarried mother from an impoverished and decadent aristocratic family; she did live in Milan, Florence and Rome; she worked to support her mother, finally married, and had one son ».

³⁸⁸ DI LASCIA, Mariateresa, *Passaggio in ombra*, Milan, Feltrinelli, 1995.

trouve nécessairement déplacé. La fiction permet indéniablement une plus grande liberté du propos que ne le consentirait une autobiographie ; par conséquent ce ne sont pas les personnages réels qui importent mais leur portée symbolique.

Notre analyse portera donc sur des œuvres autobiographiques ainsi que sur des œuvres de fiction. La périodicité de l'étude reste flexible et s'adapte à l'évidence des publications. C'est bien dans les années quatre-vingt que s'affirme la littérature des filles et le retour massif vers la mère. Toutefois, certaines œuvres sont antérieures à ces années (Francesca Duranti, Rosetta Loy et Fausta Cialente publient dans la deuxième moitié des années soixante-dix). Inversement, c'est un thème qui s'est prolongé bien au-delà de la décennie et qui continue encore de nos jours de fasciner les auteures.

Nous avons aussi tenu compte du facteur « âge », en réunissant des auteures nées dans une période compacte de l'histoire, et traitant d'une même période, celle de l'entre-deux-guerres (à l'exception de Fausta Cialente, née au tournant du siècle), ce qui permet aussi de lire leurs livres comme des œuvres de maturité. Dans cette partie de notre étude ne figurent donc pas certaines œuvres, publiées au début des années quatre-vingt dix, mais écrites par des auteures bien plus jeunes, à savoir la génération née vers le début des années soixante-dix et qui pose, du fait de son âge, un regard différent sur les mères du passé. Ces textes seront analysés dans la troisième partie de notre travail.

A travers la littérature des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, nous étudierons donc le portrait d'une mère vivant approximativement au début du vingtième siècle. Nous nous interrogerons sur ce que la littérature nous enseigne des mères du passé, comment ces femmes vivaient leur maternité, quelles relations elles avaient avec leurs enfants et leur fille en particulier, quelle image de la maternité elles ont transmise à leurs filles.

Nous nous intéresserons à la biographie des mères, à leurs aspects psychologiques et personnels, en essayant de comprendre quelles femmes elles étaient, en dehors de leur maternité et surtout quel portrait leur fille privilégie d'elles. Nous nous interrogerons sur l'intérêt que représente un tel travail de mémoire pour les filles. Nous nous demanderons si le regard des filles se pose de manière critique sur leur mère, si elles s'identifient toujours en elle la grande complice de la société patriarcale, tel qu'elles le faisaient dans les années soixante-dix.

Nous tenterons enfin de cerner à la fois dans la littérature autobiographique et fictionnelle la nature des rapports mère-fille. Quels liens se nouent entre deux êtres du même sexe, quels conflits opposent mères et filles. S'il faut savoir aimer sa mère, quelles sont les raisons sous-jacentes pour lesquelles cet amour n'est pas immédiat ou bien a été empêché ? Que représente l'écriture dans ce cas ?

Chapitre 1

Des mères réelles ?

Introduction

Lorsque les romancières décident, à travers leurs écrits, de donner la parole aux filles, elles proposent un regard qui n'est évidemment pas neutre sur la mère, ni même sur la maternité. Les filles sont parties prenantes dans la vie des mères, directement concernées par les qualités, ou inversement les manquements ou les défaillances de leurs mères. En tant que lecteur critique, on ne peut pas ne pas se poser la question de l'intentionnalité de la narratrice. Quand bien même le souhait de rester neutre, voire bienveillante envers les mères serait affirmé, l'orientation que prennent ces portraits est dictée par le lien affectif. Comment sont dépeintes ces mères, qu'ont-elles en commun qui puisse fournir des indications sur la période historique concernée ? Quel sens revêt la maternité chez ces femmes et quels liens entretiennent-elles avec leurs enfants ? Que disent ces portraits du regard des filles sur leur mère ?

1.1 Des mères distantes

En retournant aux racines du vingtième siècle, les écrivaines restituent la vie quotidienne de leur mère et grand-mère. Cette reconstruction historique du quotidien des mères va dans le sens d'une approche concrète et illustrée de la maternité. Elle met en évidence la différence du rôle de la mère tel qu'il se présente dans les années quatre-vingt et la maternité au début du siècle. Exception faite de Fausta Cialente, née à la fin du dix-neuvième siècle (1898), et de Clara Sereni, qui fait référence à ses grands-parents et à la naissance de ses parents, les autres autobiographies et récits fictionnels s'appuient sur la période de l'entre-deux-guerres. Ces épouses-mères ne vivent pas dans les mêmes conditions que leurs filles, dont on a dressé le portrait dans la première partie de ce travail.

L'un des premiers facteurs importants à souligner concerne la condition sociale des femmes. Si dans la littérature des années soixante-dix, le milieu social des protagonistes était un milieu « intermédiaire », qu'on pourrait définir de classe moyenne ou populaire, on constate qu'une partie des autobiographies des années quatre-vingt décrit un milieu social

nettement plus élevé. Les mères qui sont dépeintes dans les autobiographies de Fausta Cialente, Clara Sereni, Fabrizia Ramondino, Francesca Duranti, Marina Jarre ou les romans de Francesca Sanvitale et Carla Cerati font partie de la moyenne ou haute bourgeoisie, voire de l'aristocratie. Cette classe sociale est totalement absente des récits des années soixante-dix, sans doute parce que la structure sociale italienne a évolué.

La maternité telle qu'elle se présente chez ces femmes n'est pas la seule dimension de leur existence. Ce sont certes des mères, mais qui sont, dans l'ensemble, peu investies dans leur rôle. Les conditions sociales dans lesquelles elles vivent leur permettent de déléguer une bonne partie de leurs tâches. Leur vie est celle de femmes au foyer, mais il s'agit d'un foyer élargi comprenant des domestiques, des tantes célibataires ou des grands-parents, un environnement qui ne ressemble pas à la structure familiale restreinte des années soixante et suivantes. Peu de mères travaillent, celle de Fausta Cialente reprend une activité lorsque ses enfants sont adolescents, la mère de Giulia dans le roman de Carla Cerati, doit faire face au chômage de son mari et ne peut donc abandonner sa formation première d'enseignante, celle de Marina Jarre, divorcée en Lettonie, donne des cours. Toutefois le travail ne signifie pas vraiment une émancipation. Bien souvent, il est présenté comme une nécessité financière, liée à la défaillance du mari qui n'assume pas son rôle au sein du foyer. Dans ces trois cas, les pères sont des hommes inconstants et incapables de garder un emploi rémunéré. Ces premiers éléments établis, quels sont les modèles de mères que la littérature de la mémoire fait émerger ?

Le sens de la maternité

Ce sont des femmes qui ont un rapport flou avec leur maternité. Rien n'est dit dans ces récits du moment où elles sont devenues mères, comment elles ont été enceintes, si même elles l'ont choisi. Comment ont-elles accueilli la grossesse ? Dans ces récits, les filles n'interrogent pas la maternité et le sens qu'elle a revêtu dans la vie de leur mère. Il semble que ce soit une fatalité à laquelle on ne prête pas attention. Concernant par exemple le désir d'enfant, on constate que c'est une question éludée dans beaucoup d'œuvres. Chez Fausta Cialente, la naissance de la narratrice a lieu dans le laps de temps non écrit, qui s'est écoulé entre la fin de la première partie et le début de la seconde partie du récit : la première se conclut sur le mariage de la mère, la seconde commence par l'évocation des premiers souvenirs d'enfance de la narratrice. Rien n'est dit du désir d'enfant de la mère,

de sa signification au sein du couple. Dans les souvenirs d'enfance, on ne relève qu'une seule remarque concernant la mère, qui a renoncé au chant pour mettre au monde ses enfants, « un monde [...] celui auquel peut-être elle avait renoncé, pour un mariage qui nous avait fait naître »³⁸⁹. Chez Fabrizia Ramondino, la maternité est présentée comme une nouvelle saison de la vie de la mère, un événement naturel d'où est exclue l'idée du choix :

Et puis pauvre femme, vierge épousée à trente-six ans, elle l'eut son septième ciel, et passa d'une nature minérale et végétale à la nature sanguine, humorale transpirante des accouplements, des accouchements, du lait et des raghades³⁹⁰.

Cette description physique de la maternité contraste d'ailleurs avec la pudeur de la mère, qui ne parle jamais du corps et de la sexualité. Le personnage de Francesca Duranti, dans *La Bambina*, sans doute trop jeune, n'évoque pas non plus le désir de la mère d'avoir des enfants. La petite fille ne voit dans la grossesse qu'un aspect maladif et sa mère lui explique la conception des bébés au moyen d'une image poétique qui ne fait pas intervenir la volonté :

Alors Maman nia tout, dit que les enfants viennent du cœur de la Maman et que la Maman les aime tellement parce que pour elle, leur naissance est une douleur atroce³⁹¹.

Mettre des enfants au monde est synonyme de douleur mais pas de joie. Cette même image est d'ailleurs reprise dans l'autobiographie de Marina Jarre :

Je crains ma mère, je la crains quand elle est là, je la désire quand elle n'est pas là. On me dit que c'est l'amour que *tous* les enfants éprouvent pour leur mère. La maman les

³⁸⁹ CIALENTE, Fausta, *op. cit.*, p. 91. « Un mondo [...] quello, forse, al quale lei aveva rinunciato per un matrimonio che ci aveva fatti nascere ».

³⁹⁰ RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 38. Nous reprenons dans nos citations la traduction française de Françoise Lantieri, *Althénopis*, Paris, Flammarion, 1990. « E poi povera donna, vergine sposa trentaseienne, l'ebbe la sua settima vita; e da quella natura minerale e vegetale entrò nella sanguigna, umorale e sudorosa degli amplessi, dei parti, del latte e delle ragadi ».

³⁹¹ *Ibid.*, p. 45. « Allora la Mamma negò tutto, disse che i bambini vengono dal cuore della Mamma e che la Mamma li ama tanto perché per lei la loro nascita comporta un dolore atroce ».

aime aussi parce qu'elle a souffert en les mettant au monde. Ça, je ne le comprends pas, pourquoi elle les aime si elle a souffert³⁹².

Francesca tout comme Marina ne sait pas si elle est une enfant désirée et doute même que sa mère l'aime autant qu'elle veut le lui faire croire. On peut comprendre que le désir d'enfant ou le désir de grossesse soit une question perturbante à laquelle les filles préfèrent ne pas songer. Ce désir renvoie aux origines et à l'amour maternel. Ne pas être un enfant désiré par sa mère peut influencer sur l'attachement de la mère à son enfant et, de manière réflexive, sur l'amour de l'enfant pour sa mère.

Inversement, dans les récits où les mères s'expriment à ce sujet, s'insinue comme un mensonge, un non-dit. Ainsi, la naissance de Chiara dans *Passaggio in ombra* de Mariateresa Di Lascia et celle de la petite Sonia dans *Madre e figlia* de Francesca Sanvitale sont des événements relatés comme un moment mythique qui marque l'existence de la mère et de la fille.

Dans le roman de Francesca Sanvitale, la présence du religieux renvoie la mère à l'immaculée conception. Or, la conception et la naissance sont totalement détachées, voire opposées au contexte réel de l'histoire des parents. Sa mère Marianna, jeune fille fantasque d'origine aristocrate, s'est éprise d'un jeune officier de cavalerie et s'est enfuie de chez elle. Mais très vite, sa grossesse l'a contrainte à une vie misérable, car l'officier est marié et ne peut réparer le « tort » fait à Marianna. A la naissance de sa fille, Marianna se cache de pensions de famille en pensions de famille, car l'épouse de l'officier de cavalerie veut se venger de l'affront que son mari lui a fait et tuer l'amante et sa fille. Peu à peu, Sonia se rend compte de la vie indigne qu'elle vit avec sa mère, persécutée et victime du mauvais sort. Marianna n'a aucune ressource financière, vit de la maigre pension que le père de Sonia daigne lui faire parvenir. Sonia jeune adulte souhaite sortir sa mère de la misère mais n'y parvient pas. Sa mère est en effet dépendante et insouciante et personne ne peut la sauver du malheur qu'elle s'inflige elle-même. La relation mère-fille, particulièrement forte et marquée par un lien de dépendance affective, entrave sans cesse la vie de Sonia, qui n'arrive pas à se détacher de cette mère faible et sans ressources. Jusqu'à la mort de sa mère, Sonia vivra toujours dans l'angoisse que crée chez elle l'amour pour sa mère.

³⁹² JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 8. « Temo mia madre, la temo quando c'è ma la desidero quando non c'è. Mi dicono che questo è l'amore che tutti i bambini hanno per la madre. Anche la mamma li ama perché ha sofferto nel metterli al mondo. Questo non lo capisco, perché li ama avendo sofferto ».

Revenant à la naissance de Sonia, le récit – et plus précisément la mère qui raconte – idéalise ce moment clé, car Sonia sera une enfant illégitime : son père ne l’a pas reconnue.

Ça s’est passé que tu es née en clinique à dix heures du matin. C’était un jeudi et un jour de fête. Le mois le plus beau de l’année, le mois de mai. [...]
Tu ressemblais à un enfant Jésus, ceux des statues. Mais il y avait une raison pour ça. En effet, pendant que j’attendais que tu naisses, j’allais toujours m’agenouiller devant la madone et je regardais leur petit nez, leur bouche, les visages des enfants Jésus, et je priais ainsi : « Sainte Madone, fais qu’elle te ressemble ainsi qu’à l’enfant Jésus; Petite Jésus, je t’en prie, fais lui un beau petit nez et je t’en prie aussi, des boucles comme tu les avais quand tu étais petit ! »³⁹³.

Adalgisa Giorgio rappelle qu’il s’agit d’un phénomène observé en littérature au sujet des enfants illégitimes³⁹⁴ qui souhaitent transformer leur vie en un récit héroïque à l’intérieur duquel eux-mêmes deviennent des héros ou des martyres. Le regard que Sonia, la narratrice, pose sur sa naissance et la manière dont elle fait raconter à sa mère les premières années de sa vie sont effectivement une mise en scène théâtrale d’une situation par ailleurs tragique. Dans le roman de Mariateresa Di Lascia, la mère de Chiara, également seule car son amant Francesco l’a quittée avant de savoir qu’elle était enceinte, met sa fille au monde, seule. Le fait qu’elle soit par ailleurs sage-femme dans son propre village, rend la naissance encore plus miraculeuse et donne à Chiara le sentiment d’être une petite fille exceptionnelle, notamment auprès de ses camarades. C’est en effet la fille de la « cigogne »³⁹⁵.

Dans l’autobiographie de Clara Sereni, chaque enfant est désiré et sa naissance a une signification au sein du couple. Lea, l’aînée des sœurs est le « petit paquet du bonheur »³⁹⁶, Clara, la narratrice née après la guerre, est l’enfant de la liberté. Ces enfants correspondent donc à un projet de couple et s’inscrivent dans l’histoire familiale. Pourtant, Clara Sereni rappelle également, comme pour moduler l’engouement des naissances, que

³⁹³ SANVITALE, Francesca, *op. cit.*, p. 20-21. « È andata che sei nata in clinica alle dieci del mattino. Era giovedì ed era giorno di festa. Nel mese più bello dell’anno, che è maggio [...]. Sembravi un Bambin Gesù, di quelli delle statue. Ma una ragione c’era. Infatti, mentre aspettavo che tu nascessi, andavo sempre a inginocchiarmi davanti alla Madonna e guardavo il loro nasino, la loro bocca, le facce dei Bambin Gesù e pregavo così: “Santa Madonna, fa’ che assomigli al Bambin Gesù e a te; Gesù mio, ti prego, falle un bel nasino e ti prego anche i riccioli come avevi tu quando eri piccolo!” ».

³⁹⁴ Cf. GIORGIO, Adalgisa, « The passion for the mother. Conflicts and idealizations in contemporary Italian narrative », *art. cit.*, p. 132.

³⁹⁵ Cf. DI LASCIA, Mariateresa, *Passaggio in ombra*, cit., p. 99.

³⁹⁶ SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, cit., p. 223. « involtino della felicità ».

la mère ne voit pas dans la maternité son seul destin. Au contraire, maternité et engagement politique peuvent entrer en conflit. S'il faut abandonner ses enfants pour le Parti, la mère est prête à s'exécuter.

Concernant la maîtrise de la fécondité, aucune donnée n'est fournie dans ces récits. Ce sujet reste probablement tabou pour les filles. Il induit forcément une ingérence dans la vie sexuelle, non seulement de la mère mais également du père et ne semble pas pouvoir être évoqué. Remarquons cependant que dans ces familles, les enfants sont relativement peu nombreux. Les fratries sont composées en moyenne de deux à trois enfants, ce que reflètent les chiffres avancés dans l'étude d'Anna Oppo sur les classes moyennes supérieures de l'entre-deux-guerres³⁹⁷. Une seule auteure évoque en revanche la grossesse non désirée, c'est Carla Cerati dans *La cattiva figlia*. Ce récit qui ressemble beaucoup dans ses tonalités aux romans féministes des années soixante-dix de la même auteure (*Un matrimonio perfetto* et *La condizione sentimentale*) évoque les difficultés que la mère de la protagoniste rencontre face à sa grossesse non désirée. La question de l'avortement se pose, elle n'est pas sans rappeler *Lettera a un bambino mai nato* d'Oriana Fallaci. Dans les deux cas, la mère avoue à sa fille ne pas l'avoir désirée et avoir tout tenté pour faire « passer » la grossesse. Le passage du roman *La cattiva figlia* étonne par sa conclusion :

Après une année de fièvre paludique elle avait maigri, elle était très fatiguée quand elle se rendit compte d'être enceinte pour la troisième fois, elle sentit qu'elle n'avait pas envie d'un autre enfant, pas aussi vite. Etant donné que la quinine s'était déjà révélée un abortif efficace, elle pouvait l'utiliser. Mais le médicament ne donna pas l'effet escompté, elle eut alors recours aux bains de pieds bouillants à la moutarde, aux tours en bicyclette sur les longues routes, elle essaya de sauter de la table à pieds joints sur le sol, mais cette fois le fœtus était bien attaché et il n'avait pas l'intention de lâcher prise.

Ce fœtus c'était moi, Giulia³⁹⁸.

³⁹⁷ Cf. OPPO, Anna, *art. cit.*, p. 212. Dans les classes supérieures, près de la moitié des femmes n'ont pas eu plus de trois enfants dans la période entre les deux guerres.

³⁹⁸ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 144-145. « Dopo un anno di febbre terzana era smagrita, stanchissima; quando si accorse di essere incinta per la terza volta sentì di non desirare affatto un altro figlio, non così presto. Dato che il chinino si era dimostrato un efficace abortivo poteva utilizzarlo. Ma il farmaco non diede l'effetto sperato; ricorse allora ai pediluvii bollenti senapati, alle corse in biciletta lungo strade sconnesse, provò a saltare dal tavolo a piè pari sul pavimento; ma questa volta il feto era ben attaccato e non intendeva lasciare la presa. Quel feto ero io, Giulia ».

Cette phrase finale souligne la surprise de la fille face à la rude expérience vécue par sa mère. Elle n'est pas une enfant désirée et bien qu'elle spécifie à la conclusion de ce récit qu'elle éprouve même de la tendresse pour les difficultés de sa mère, l'aveu de la tentative d'avortement explique en grande partie les relations conflictuelles entre mère et fille.

On constate donc bien souvent un silence autour de la réalité de la maternité. Le corps de la mère n'est pas un sujet évoqué dans la littérature de ces années. Sans doute est-ce dû au lien particulier qui s'instaure entre mère et fille de cette génération. C'est en effet un lien marqué pas la distance physique, psychologique et affective, tel que nous allons le voir à présent.

1.2 *La nourrice*

L'un des éléments les plus frappants, dont Elisabeth Badinter a fait son objet d'étude en France au début des années quatre-vingt³⁹⁹, concerne le lien et l'attachement de la mère à son bébé dans les premiers temps de son existence. On note en effet que dans les milieux aisés d'où viennent les narratrices, la mère n'est jamais seule à s'occuper du nourrisson. Elle est très souvent accompagnée dans sa tâche, voire totalement substituée par une nourrice, personnage présent dans de nombreuses œuvres de femmes. La nourrice, qui en italien n'a pas la même étymologie qu'en français dans la mesure où elle ne sous-tend pas l'idée de celle qui nourrit mais celle qui porte⁴⁰⁰, est, à l'époque, une femme qui a elle-même un enfant qu'elle n'a pas encore sevré et qui allaite le nouveau né d'une autre femme plus riche qu'elle et souvent citadine. Cette nourrice peut vivre chez elle à la campagne, auquel cas l'enfant lui est confié pour quelques mois, parfois pour un certain nombre d'années, jusqu'à ce que celui-ci soit en âge d'aller à l'école ou bien de revenir chez ses parents pour y être instruit. C'est le cas du père de la narratrice de *La cattiva figlia* de Carla Cerati, qui quitte avec douleur sa nourrice à l'âge de six ans pour partir très jeune en apprentissage. Le roman de Rosetta Loy, *La porta dell'acqua* comporte également le portrait d'une nourrice vivant à la campagne dans des conditions d'hygiène précaire, entourée d'une kyrielle d'enfants. Cette pauvre femme, marquée par la mort de son enfant, élève ceux des autres en échange d'un maigre revenu. Mais la nourrice peut également

³⁹⁹ Cf. BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus*, Paris, Le livre de poche, 1980.

⁴⁰⁰ Le terme *balia* vient du latin, *bajulus*, devenu *bāiula* au XII siècle et signifie celle qui porte.

vivre au domicile de la famille dont elle allaite l'enfant. Coutume fréquente dans la bourgeoisie française du dix-huitième siècle, elle a perduré jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. En Italie, elle est de rigueur au dix-neuvième siècle et se prolonge jusqu'à la seconde guerre mondiale. En témoigne le récit de Francesca Duranti dans *La Bambina*, où Giovanna Budel, la nourrice de la petite sœur de Francesca, née en 1939, habite au domicile des parents avec son propre enfant et nourrit la petite Marina pendant plusieurs mois. Dans l'autobiographie de Clara Sereni, *Il gioco dei regni*, faisant référence à un passé antérieur à celui de Francesca Duranti, Finimola est en revanche une nourrice « sèche »⁴⁰¹, c'est-à-dire une femme qui n'a pas eu elle-même d'enfant et ne peut donc en allaiter un autre mais qui s'en occupe dès sa naissance. Son rôle consiste principalement à prendre en charge le nourrisson et notamment la nuit pour que la mère se repose. Clara Sereni rappelle que l'exigence d'employer une nourrice sèche vient du grand-père, Lello, médecin de la cour royale qui souhaite que le lait donné à l'enfant soit celui de la mère, selon les prescriptions hygiénistes de l'époque. Comme l'explique Elisabeth Badinter dans son ouvrage, de nombreux enfants, mis en nourrice loin de leur foyer au dix-neuvième siècle, meurent dès la première année. Mais il s'agit souvent de mauvais traitements et de négligence et la question de la qualité du lait est rarement évoquée.

Lorsque l'enfant est sevré, d'autres femmes peuvent remplacer la nourrice auprès de l'enfant. « La Nane » qui accompagne la jeune Francesca Duranti durant les premières sept pages du récit de *La Bambina* est une mère de substitution, qui la nourrit, la lave, la surveille. Les repas se déroulent en l'absence des parents dans une pièce à part. Ainsi, elle occupe la première place affective auprès de la petite fille :

La petite fille avait dans le cœur en premier lieu la Nane et l'oncle Enzo, à place égale, et puis la grand-mère et le grand-père ; toutefois elle ressentait le désir poignant de plaire à papa et maman, de leur être sympathique et de faire en sorte qu'ils soient fiers d'elle⁴⁰².

⁴⁰¹ SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, cit., p. 41. « Per lei, e per Enrico che ancora non garantiva notti tranquille, Alfonsa accettò infine che Finimola fungesse da balia "asciutta" perché senza figli, e perché le teorie moderne di Lello (c'era chi ne rideva) perscrivevano che il latte fosse della madre ».

⁴⁰² DURANTI, Francesca, *op. cit.*, p. 14 « La Bambina aveva nel cuore in primo luogo la Nane e lo zio Enzo a pari merito, e poi la Nonna e il Nonno ; tuttavia sentiva un desiderio struggente di compiacere il Papà e la Mamma, di essere loro simpatica e di fare in modo che fossero fieri di lei ».

C'est « l'ange gardien tellement efficace, et suisse de surcroît »⁴⁰³, qui s'occupe d'elle, et la protège des dangers de l'existence.

L'attachement à la nourrice est couramment mis en avant dans les récits des femmes, c'est souvent la première personne avec laquelle l'enfant noue un lien affectif. Fabrizia Ramondino évoque sa nourrice Dida dans *Althénopis* comme une figure maternelle idéalisée :

Je rêvais à cette période que je n'étais pas la vraie fille de mon père et ma mère, qu'il y avait eu un échange de nouveaux nés et que ma vraie mère était une bohémienne. Dans mon rêve, la bohémienne avait les traits de Dida, ma nourrice de Porto Qui⁴⁰⁴.

Le personnage de Dida que l'on retrouve de manière plus insistante dans *Guerra d'Infanzia e di Spagna* a une attitude plus « maternelle » que la mère. Les soins corporels, toilette, nourriture, habillement sont administrés par la nourrice et les marques de démonstration affective, caresses, câlins et baisers sont effectivement plus fréquentes chez la nourrice que chez la mère. Dans *Althénopis*, on sait du reste que les marques d'affection ne sont pas valorisées dans la classe sociale à laquelle appartient la mère. Dans l'œuvre entière de Fabrizia Ramondino, la nourrice est une figure centrale – également présente dans ses œuvres de fiction comme par exemple *Un giorno e mezzo* sous les traits de Partorina – à tel point qu'elle figure de façon métaphorique dans *Taccuino tedesco*, pour définir Naples, la ville nourrice en opposition à la ville mère :

De ma cour (c'est ainsi que m'apparaît le vieux centre de Naples, où j'habite), je me rends compte que mon lien avec Naples, et peut-être est-ce aussi le cas pour beaucoup de Napolitains, ne ressemble pas au lien avec la mère, mais à celui avec la nourrice. Naples a de la nourrice la pauvreté et le premier lait, les formes rondes et baroques et l'odeur tantôt des selles, tantôt du linge fraîchement lavé. Elle partage le même sort que toutes les nourrices du monde: des patrons plus riches lui arrachent les êtres qu'elle a nourris⁴⁰⁵.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 7. « [l]'angelo custode, tanto efficiente e svizzero per giunta [...] ».

⁴⁰⁴ RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 37. « Sognavo in quel periodo di non essere la vera figlia di mio padre e mia madre, che ci fosse stato uno scambio di neonati, e che la mia vera madre fosse una zingara. Nel sogno la zingara aveva le sembianze di Dida, la mia balia di Porto Qui ».

⁴⁰⁵ RAMONDINO, Fabrizia, *Taccuino tedesco*, Milan, La Tartaruga, [1987], 2010, p. 144. « Da questo mio cortile (tale mi appare il centro antico di Napoli, dove abito) mi rendo conto che il mio legame con Napoli, e

Cette définition souligne le sort injuste de la nourrice qui nourrit les enfants sans jamais obtenir de reconnaissance et elle traduit bien l'attachement réciproque entre enfant et nourrice. Pour Fabrizia Ramondino, du reste, la classe sociale de la nourrice est un aspect déterminant de son attachement à elle parce qu'elle contraste avec son milieu social froid et distant. Dans une interview de l'auteure, elle précisait d'ailleurs : « Une femme que j'aimais, qui m'entourait de son monde chaud, si distant des pièces glaciales des gens riches. Puis un jour, ma mère a chassé cette nourrice. Je ne le lui ai jamais pardonné »⁴⁰⁶.

Cet attachement peut même se substituer totalement à l'amour pour la mère. La petite fille de *La porta dell'acqua* de Rosetta Loy est tellement attachée à sa nourrice Anne Marie qu'elle ressent une passion incontrôlée pour elle. Le corps d'Anne Marie est sans cesse scruté, souvent à la dérobée, il éveille la sensualité de la petite fille : « quand elle se penchait, au dessus des élastiques qui retenaient les chaussettes, je voyais la chair de ses cuisses : une gaine tendue et étincelante à peine colorée des rayons bleus de ses veines » ou bien « pendant un instant, je pouvais apercevoir sa nuque où une frange de cheveux nés et poussés dans le secret de ses tresses estompait le duvet blond de son cou »⁴⁰⁷. Anne Marie raconte des histoires, accompagne la petite fille dans ses promenades et disparaît chaque mercredi, jour de repos. C'est alors le désarroi et l'ennui pour la petite fille qui perçoit qu'elle n'est pas le seul centre d'intérêt pour sa nourrice. Lorsqu'elle se rend compte qu'Anne Marie est probablement fiancée et va bientôt la quitter, elle vit un drame insurmontable, une crise de jalousie. Anne Marie occupe la place de la mère, c'est elle le premier objet d'amour de la petite fille, c'est avec elle que se noue l'Œdipe, l'éventualité de fiançailles avec un oncle de la famille jouant alors le rôle habituellement dévolu au père. Elle est adorée, adulée, aimée et son départ est vécu comme une trahison et un abandon. Ce bref roman, d'inspiration autobiographique montre comment la figure de la nourrice se substitue totalement à celle de la mère, au point de faire passer cette dernière pour un personnage quasiment insignifiant aux yeux de la petite fille. La mère apparaît en effet

forse anche quello di molti napoletani, non somiglia a quello con la madre, ma a quello con la balia. Napoli ha della balia la povertà e il primo latte, le forme rotonde e barocche, l'odore ora di feci ora di biancheria lavata di fresco; e di tutte le balie del mondo condivide la sorte: le sono strappati gli esseri che ha nutrito da più ricchi padroni ».

⁴⁰⁶ RONCONI, Roberta, « C'è sempre un sud più a sud. Intervista a Fabrizia Ramondino », *art. cit.* « Una donna che amavo, che mi circondava con il suo mondo caldo, così distante dalle stanze glaciali dei signori. Poi, un giorno, mia madre cacciò quella balia. Non gliel'ho mai perdonato ».

⁴⁰⁷ LOY, Rosetta, *op. cit.*, p. 11. « quando si chinava, al di sopra degli elastici arrotolati a trattenere le calze, vedevo la carne delle sue cosce : una guaina tesa e lucente appena soffusa dai raggi azzurri delle vene »⁴⁰⁷ ou bien p. 14, « [...] per un attimo potevo scorgere la sua nuca ove una frangia di capelli nati e cresciuti nel segreto delle trecce sfumava nella peluria bionda del collo ».

sporadiquement, souvent habillée de façon luxueuse – son parfum aux magnolias flotte dans la maison comme une présence secondaire – mais elle ne joue aucun rôle affectif auprès de la petite fille.

Le lien avec la nourrice peut parfois être problématique dans le processus d'attachement à la mère. Francesca Duranti souligne par exemple le transfert de sentiments de la nourrice à la mère :

Depuis que la Nane était partie, Francesca avait commencé à nourrir des sentiments filiaux pour la Maman. A présent c'était elle qui se noyait dans le Bedale pendant les cauchemars nocturnes de la Petite Fille et c'est avec elle que la Petite Fille aurait voulu rester, c'était par elle qu'elle voulait être habillée et coiffée et accompagnée à l'école⁴⁰⁸.

Mais la nounou est bien vite remplacée par une autre nounou et la mère ne s'occupe pas du quotidien des petites filles. Si elle aime faire des câlins à sa cadette, elle se montre beaucoup plus réservée à l'égard de son aînée, âgée de cinq ans et maintient tout au long du récit une distance avec sa fille.

Inversement, la cohabitation entre mère et nourrice ne semble pas poser problème aux mères dans les récits que nous avons évoqués, contrairement à la protagoniste de *Una donna* de Sibilla Aleramo qui confie ses craintes d'une rivalité à propos de l'amour de son enfant⁴⁰⁹. Dans ces romans, où le regard des filles se pose sur les mères, il semble que rien n'indique la jalousie, voire la rivalité entre les deux femmes. Les mères donnent certes des ordres aux nourrices, mais elles ne se sentent pas menacées par la présence de ces femmes auprès de leurs enfants.

⁴⁰⁸ DURANTI, Francesca, *op. cit.*, p. 46. « Da quando la Nane se ne era andata, Francesca aveva cominciato a nutrire sentimenti filiali nei confronti della Mamma. Ora era lei che annegava nel Bedale durante gli incubi notturni della Bambina, ed era con lei che la Bambina avrebbe voluto stare, era da lei che avrebbe voluto essere vestita e petinata e accompagnata a scuola ».

⁴⁰⁹ Cf. ALERAMO, Sibilla, *op. cit.*, p. 67. (Traduction anonyme, *Une femme*, Paris, Des femmes du MLF éditent..., [1950], 1973, p. 81.) « Consciente de ma jalousie maternelle, cette pauvre jeune femme se défendait contre la tentation d'embrasser le petit auquel elle donnait son sang et elle mettait toute son énergie et son intelligence à ne pas transgresser mes lois. Je pus ainsi vaincre cette révolte contre moi-même, me résigner à donner des ordres pour que ce que je ne pouvais faire soit fait, et rétablir mon organisme totalement bouleversé ». (« Intuendo la mia gelosia, la povera donnina si difendeva dalla tentazione di baciare la creatura cui ella dava il suo sangue, e tendeva tutte le facoltà del suo intelletto per non trasgredire le mie norme. Potei così vincere alquanto il mio spasimo, rassegnarmi a dirigere l'opera che non potevo compiere, e a ristabilire il mio organismo straordinariamente scosso »).

La langue de la nourrice

On relève par ailleurs un autre phénomène marquant. Les nounous ou nurses qui s'occupent des enfants à un âge avancé sont souvent des étrangères, qui au-delà de leurs tâches habituelles, enseignent leur langue maternelle par imprégnation. La prédominance de la langue allemande dans les régions du nord est assez marquée. Les différentes nounous qui défilent au domicile de Francesca Duranti sont toutes germanophones, La Nane est suisse, Fräulein Paula puis Fräulein Wunsch sont allemandes. De même, Anne Marie, la nounou du roman de Rosetta Loy est germanophone, originaire de la Haute Adige. Dans l'autobiographie de Fausta Cialente, la présence de la préceptrice germanophone s'explique par le lien culturel que la mère entretient avec l'Autriche puisqu'elle est triestine. Cette préceptrice enseigne sa propre langue et n'est investie d'aucun rôle affectif auprès des enfants. Au contraire, c'est une femme « laide, dégoûtante et très sévère », qui sent le vin à quatre heures de l'après-midi et semble venue en Italie seulement pour boire⁴¹⁰.

Dans la lignée des découvertes sur la transmission maternelle, les féministes ont mis en exergue le fait que la mère est celle qui transmet le langage⁴¹¹. Dans les ouvrages que nous analysons, la nourrice, en tant que mère de substitution, exerce une fonction similaire et transmet sa propre langue, permettant une ouverture culturelle chez les enfants. De plus, le bilinguisme fait intégralement partie du discours de certaines narratrices⁴¹² et apparaît au détour de descriptions ayant trait à la vie quotidienne de la petite fille. Rosetta Loy, dans *La porta dell'acqua* emploie régulièrement la langue allemande dans les

⁴¹⁰ Cf. CIALENTE, Fausta, *op. cit.*, p. 122. « [...] era brutta, sgradevole e severissima e benché venisse nelle tarde ore del pomeriggio puzzava quasi sempre di vino tanto da farci sospettare che stesse in Italia unicamente per berre a volontà ».

⁴¹¹ En psychanalyse, Lacan (« Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Les écrits I*, Paris, Editions du Seuil, [1966], 1999, pp. 235-321) soutient la thèse que c'est au contraire le père qui représente l'ordre symbolique, et que c'est grâce à lui que l'enfant accède au langage. La relation fusionnelle entre mère et enfant n'est constituée que de babillages. L'un des premiers ouvrages italiens sur ce sujet est celui d'Elisabetta Rasy, *La lingua della nutrice. Percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Rome, Edizioni delle donne, 1978. Nous renvoyons également à l'ouvrage très intéressant de Eva-Maria Thüne qui traite notamment de la question du bilinguisme, *All'inizio di tutto, la lingua materna*, Eva-Maria Thüne (sous la dir. de), Turin, Rosenberg & Sellier, 1998.

⁴¹² Peu d'études ont été conduites sur le bilinguisme dans la littérature italienne. Nous renvoyons à l'essai de Nadia Setti sur la littérature francophone et la notion de langue maternelle, SETTI, Nadia, « Langue maternelle en langue autre », in *Per amore del mondo*, Diotima, consultable sur internet, http://www.diotimafilosofe.it/riv_wo.php?id=11

échanges entre Anne Marie et la petite fille, parfois même sans prendre soin de la traduire. Dans la postface à l'édition de 1999⁴¹³, Rosetta Loy précise que pour écrire son roman d'inspiration autobiographique, elle a « mélangé » le souvenir de deux nourrices pour former le personnage d'Anne Marie. A l'origine, la première nourrice qui l'a élevée jusqu'à l'âge de quatre ans était toscane et Rosetta Loy de préciser que pour cette raison, elle garde aujourd'hui quelques accents de la région. La seconde nourrice n'est apparue dans la vie de Rosetta Loy qu'à partir de l'âge de quatre ans. On peut se demander à quelles fins, dans le roman, la première nourrice a été substituée par la seconde nourrice germanophone. Sans doute est-ce lié à des raisons littéraires, l'origine allemande permettant de mieux refléter la différence entre la langue maternelle et la langue de la nourrice. En outre, la culture allemande, présente dans le récit à travers certains contes enfantins tels que *Kaspar*, *Paulinchen* ou bien *der Struwwelpeter*, restitue également un lien spécifique qui tranche avec le lien maternel, dénué de tout récit et de tout mythe. C'est grâce aux récits d'Anne Marie que la petite fille grandit, s'éveille et prend conscience du monde qui l'entoure. Cette invention littéraire permet d'accentuer les différences affectives entre la nourrice et la mère à travers des différences culturelles.

Fabrizia Ramondino revendique dans ses mémoires et à travers toute son œuvre une forte influence du dialecte majorquin et du castillan, hérités de sa nourrice. Particulièrement intéressée à la philologie, elle retrace souvent l'étymologie de certains mots et expressions, explique en outre qu'elle ne possède pas le dialecte et que sa mère lui a transmis l'italien : « Mais nous avons la richesse constante de la langue italienne, qui ne s'était pas encore libérée, par le souvenir d'un faste exotique, des encombrements d'une langue étrangère »⁴¹⁴. Quelques expressions majorquines ponctuent donc le récit d'*Althénopis* comme le terme *mareada*, suivi d'un appel de note où l'auteure explique non seulement ce terme mais ajoute que « l'usage de ce mot est dû à l'affleurement puissant de la langue de [s]a prime enfance pour les choses ayant trait à la nourriture et au corps »⁴¹⁵. Chez Francesca Duranti, dans *La Bambina*, la double présence germanophone et italienne a des répercussions sur l'orientation religieuse de la petite fille. Si les Italiens vouent un culte à la madone, la nounou suisse s'en remet plus facilement à Dieu ou à l'enfant Jésus dans ses prières. Au-delà, la connaissance et la pratique de la langue allemande

⁴¹³ Cf. LOY, Rosetta, « Nota », in *La porta dell'acqua*, cit., p. 101-104.

⁴¹⁴ RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 43. « Ma avevamo la perenne ricchezza della lingua italiana, che ancora non si era sciolta, a memoria di un esotico fastigio, dagli impacci di una lingua straniera ».

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 16. « L'uso di questa parola è dovuto all'affiorare prepotente della lingua della mia prima infanzia per le cose attinenti al cibo e al corpo ».

représentent un lien entre mère et fille. La mère se sert de sa fille pour communiquer avec les soldats allemands et la fille se sent utile et reconnue pour les compétences qu'elle a acquises :

Maman ne parlait pas l'allemand, mais, si elle avait voulu, elle aurait pu se faire comprendre dans cette langue comme dans n'importe quelle autre ; elle faisait semblant toutefois d'avoir besoin de la Petite Fille comme traductrice, parce qu'elle savait qu'elles formaient toutes les deux un couple imbattable, doté d'un pouvoir exceptionnel de persuasion sur l'esprit des soldats allemands. [...]

Et les trois ou quatre fois que cette scène se répéta, cela se finissait toujours que les Allemands, submergés par l'admiration pour la Dame et émus par les souvenirs de famille que la Petite Fille suscitait en eux, restituaient l'animal à ses propriétaires⁴¹⁶.

La nourrice est donc porteuse de valeurs, différentes de celles inculquées dans la famille par la mère. C'est un personnage fort, qui fait fonction de mère, nourrit l'enfant au sens propre et au sens figuré. Même si elle agit sous la responsabilité de la mère et se voit déléguer certaines tâches, elle incarne auprès de l'enfant une autre figure de la maternité. Sa présence récurrente dans certains récits interroge sur la notion de maternité et sur la fonction de la mère biologique. La petite enfance est le domaine réservé des nourrices, la mère ne s'occupe réellement de l'enfant que vers six sept ans, lorsqu'il commence à gagner en autonomie et semble capable de raisonner. L'attachement à la nourrice n'est cependant pas toujours plus intense que celui à la mère. Il peut même être ressenti comme un obstacle entre la petite fille et sa mère. Ainsi, Francesca Duranti confie dans une interview avoir gardé un lien ambigu avec la langue de sa nourrice. Bien qu'ayant fait de la traduction, elle ne lit pas volontiers la littérature allemande dans son texte original⁴¹⁷.

Parmi les femmes qui vivent dans le même foyer, on rencontre également de nombreuses domestiques, moins proches des enfants mais qui constituent d'autres références féminines pour eux et contribuent à nuancer encore une fois le rôle de la mère. La cuisinière, la couturière ou bien la femme de ménage effectuent des tâches domestiques dont la mère est souvent investie dans les milieux sociaux moins favorisés. La mère

⁴¹⁶ DURANTI, Francesca, *op. cit.*, p. 102-103. « La Mamma non parlava il tedesco, ma, se avesse voluto, avrebbe potuto farsi intendere in quella come in qualsiasi altra lingua; tuttavia fingeva di aver bisogno della Bambina come traduttrice, perché sapeva che insieme formavano una coppia imbattibile, con un eccezionale potere di persuasione sull'animo dei soldati tedeschi. [...]

E tutte le tre o quattro volte che questa scena si ripeté finì sempre coi Tedeschi che, sopraffatti dall'ammirazione per la Signora e commossi dai ricordi familiari che la Bambina suscitava in loro, restituivano l'animale ai suoi proprietari ».

⁴¹⁷ Cf. Intervista con Francesca Duranti, in <http://www.leeds.ac.uk/sis/publications/bulletin/2000/art2.htm>

bourgeoise dirige la maison, mais ce n'est pas elle qui accomplit personnellement les tâches domestiques. Elle peut parfois cuisiner mais lors de réceptions exceptionnelles, non au quotidien. Ces différents personnages peuvent donc avoir un lien affectif avec l'enfant. Le rapport personnel est alors moins codifié que dans les milieux bourgeois, où les bonnes manières peuvent parfois faire obstacle aux relations affectives. On pense à la nourrice des œuvres de Fabrizia Ramondino mais également au lien de complicité qui s'établit entre les filles Wieselberger et la femme de ménage dans le livre de Fausta Cialente ou bien aux différentes observations au sujet des relations entre domestiques dans le roman de Rosetta Loy.

Dans le roman de Francesca Duranti, la petite fille se sent proche des domestiques et perçoit en revanche la différence de comportement de ses parents vis-à-vis du personnel :

Même le fameux respect pour les domestiques, qui à la maison était de rigueur, était de son point de vue une formalité vide, qui ne provenait pas d'un vrai sentiment d'égalité, mais créait et soulignait la différence entre serviteurs et maîtres, conférant à ces derniers la touche finale de seigneurie eu égard à la bienveillance envers les inférieurs.

Francesca au contraire, aimait tous ceux qui étaient à la maison. (en effet, c'était surtout eux qui disaient que la Petite Fille avait bon cœur) et de plus elle était d'accord avec eux, mais elle ne s'imaginait pas s'imposer une façon particulière de les traiter⁴¹⁸.

Toutes ces femmes qui travaillent au domicile parental créent peu ou prou un contact avec l'enfant mais elles contribuent également à éloigner les enfants de leur mère ou inversement, la mère de ses enfants. La notion de foyer, comme nous l'avons dit en introduction est différente de celle qui se met en place à partir des années cinquante. Le sens même de la famille ne se réduit pas au couple parental et aux enfants. Les grands-parents peuvent par exemple vivre dans le même foyer ainsi que les tantes restées célibataires. Concernant la cohabitation de différentes générations au sein d'un même foyer, la relation mère-grand-mère induit un rapport particulier à la mère. Elle n'est pas

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 88. « Anche il famoso rispetto per i domestici, che in casa sua era di rigore, era a suo modo di vedere, una formalità vuota, che non partiva affatto da un vero sentimento di ugaglianza, ma creava e sottolineava la differenza tra servitori e padroni, conferendo a questi ultimi il tocco finale di signorilità dato dalla benevolenza verso gli inferiori.

Francesca invece, amava molto tutti quelli che erano a casa (infatti erano soprattutto loro a dire che la Bambina aveva il cuore buono) e per lo più ci andava d'accordo, ma non si sognava di imporre a se stessa nei loro confronti un particolare modo di trattare ».

seulement perçue comme une mère mais aussi comme une fille, qui parfois même n'a pas réglé certains conflits avec sa propre mère.

Le foyer bourgeois de la première moitié du vingtième siècle contraste beaucoup avec le noyau familial qui s'impose au lendemain de la seconde guerre mondiale. Comment ne pas y voir une influence sur la conception du rôle de la mère ? De femme entourée, secondée et parfois substituée dans certains domaines, elle passe à une situation d'isolement complet et devient la seule figure de référence de l'enfant. Le mérite de ces ouvrages réside certainement dans leur approche socioculturelle et leur représentation historique concrète. Ils contredisent en outre l'existence d'une tradition, où la mère est entièrement dévouée à ses enfants. Ils montrent par ailleurs que la maternité, loin d'être un instinct naturel, reste fortement conditionnée par la société et le milieu dans lequel vivent les femmes. Comparativement au modèle de mère totalisante, particulièrement présent dans la littérature des années soixante-dix, celui de la mère bourgeoise du début du siècle se montre bien plus distant et bien plus réservé à l'égard de son petit enfant. Elle n'en est pas moins une mère, qui suscite aussi l'amour et l'admiration de sa fille. Toutefois, l'attachement relatif de la mère à son enfant peut poser problème. Car la distance physique mise en évidence dans les récits que nous avons examinés se prolonge d'une certaine manière dans le reste de l'éducation et oriente les relations mères-filles. On peut supposer que cette distance aura des répercussions sur l'attachement à la mère.

1.3 La mère éducatrice

Qu'est-ce qui caractérise la mère de famille bourgeoise, peu « maternelle » et peu présente auprès de ses enfants ? Si elle ne s'occupe pas de leur quotidien, quelles sont alors ses fonctions et comment est-elle perçue et reconnue en tant que mère ? C'est principalement dans l'éducation qu'elle occupe pleinement son rôle, parfois en lien avec le père, le plus souvent seule. Sous le terme général d'éducation, on entend l'instruction et l'apprentissage du comportement social. La mère ne se substitue pas à l'école, mais elle oriente l'instruction des enfants, dans leur jeune âge et souvent vers les lettres et les langues. Concernant la religion, les mères présentes dans les nombreux récits ne sont pas

des catholiques pratiquantes, mais leurs filles vont au catéchisme et sont instruites par des sœurs. Si les nourrices sont allemandes et si les préceptrices sont employées au foyer, ce sont les mères qui les recrutent et décident de leur présence. La mère de l'histoire de famille racontée par Francesca Duranti veille au bon emploi du temps de sa fille.

Maman qui n'admettait pas qu'il y eut, ne serait-ce qu'un instant de l'existence de Francesca pendant lequel elle n'apprenait rien, la licenzia et employa Fräulein Paula⁴¹⁹.

La figure de la mère d'Emilio Sereni, grand-mère de Clara Sereni dans *Il gioco dei regni* manifeste des soucis pédagogiques car elle initie ses enfants très tôt à la littérature et à l'histoire à des fins pédagogiques. Les fables sont en effet l'apanage des récits des domestiques ou de la tante Ermelinda un peu fantasque mais ne peuvent être, selon la mère, véritablement éducatifs :

A ses enfants, Alfonsa raconta des fables seulement lorsqu'ils étaient petits, préférant ensuite des morceaux d'histoire à peine simplifiés, ou des poèmes qui ont fait la grande littérature italienne ; ils s'installèrent précocement dans leur mémoire, une nourriture qui ne devait plus jamais les abandonner⁴²⁰.

La mère est également la garante des habitudes et coutumes propres au rang social de la famille. Celle de l'ouvrage de Fausta Cialente transmet à ses enfants des règles d'hygiène qui contrastent avec celles des petits camarades des classes inférieures. Le matin, Fausta et son frère Renato arrivent à l'école, propres et bien nourris :

La vie que nous menions était évidemment celle d'une famille bourgeoise avec des habitudes qui, principalement à la maison nous étaient imposées par notre mère. La dame de service, recrutée sur place, était toujours surprise de l'ordre qu'elle recevait

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 38. « La Mamma, che non ammetteva ci fosse neppure un attimo dell'esistenza di Francesca durante il quale questa non imparasse qualcosa, la licenziò ed assunse la Fräulein Paula ».

⁴²⁰ SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, cit. p. 51. « Ai suoi figli Alfonsa raccontò fiabe soltanto da piccolissimi, preferendo poi che pezzi di storia appena semplificati, o poemi che hanno fatto grande la letteratura italiana, si insediassero precocemente nella loro memoria, un nutrimento che non doveva abbandonarli mai più ».

de devoir préparer la table sommairement même pour le petit-déjeuner que nous devions prendre avant de nous rendre à l'école⁴²¹.

Dans *Althénopis*, Fabrizia Ramondino insiste régulièrement sur la notion du rang social et des comportements typiques de la condition bourgeoise de sa famille. Les rapports avec l'Eglise sont par exemple guidés par « le mépris social inculqué par [sa] mère »⁴²², laquelle ne peut par ailleurs « par dignité de rang s'unir aux autres femmes »⁴²³ lors de la récolte des châtaignes. Et la petite fille est déjà consciente de ce qui sied à son rang et de ce qui ne se fait pas : « Elle nous exhortait ensuite à ne pas prendre l'habitude au désordre et à la saleté du bas peuple »⁴²⁴.

La mère de Francesca Duranti éduque sa fille à se comporter de façon adéquate face à l'altérité, refusant de la protéger et de la défendre :

C'est la dernière fois que tu viens pleurnicher dans mon giron, parce qu'un ami t'a tapé dessus. Dorénavant, pour chaque coup que tu me dénonceras, je t'en donnerai deux, c'est pourquoi tu vas me faire le plaisir de t'arranger toute seule. Ne commence pas la première, mais si quelqu'un t'agresse, rend lui ce qu'il t'a donné et fais-toi respecter⁴²⁵.

Quant à la transmission mère-fille, c'est un domaine peu développé dans les récits. Ce qui a trait directement au corps est tabou. L'éducation à la féminité est marquée par le silence et reflète sans conteste la pudeur de cette époque. C'est toutefois une question sur laquelle nous reviendrons lors de notre analyse des relations mère-fille dans le troisième chapitre de cette partie.

⁴²¹ CIALENTE, Fausta, *op. cit.*, p. 85-86. « La vita che conducevamo era evidentemente quella d'una famiglia borghese con abitudini che, in casa soprattutto, venivano imposte da nostra madre. La donna di servizio, presa sul luogo, era sempre stupita dall'ordine che riceveva di dover sommariamente preparare la tavola anche per la colazione del mattino che dovevamo consumare prima di recarci a scuola ».

⁴²² RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 30. « [...] disprezzo sociale inculcatomi da nostra madre [...] »

⁴²³ *Ibid.*, p. 43. « per dignità di rango unirsi alle altre donne ».

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 45. « Ci ammoniva poi a non prendere le abitudini al disordine e alla sporcizia del popolo basso ».

⁴²⁵ DURANTI, Francesca, *op. cit.*, p. 53. « Sia questa l'ultima volta che mi vieni a piagnucolare perché un amico ti ha picchiato. D'ora in avanti per ogni botta che tu mi denuncerai io te ne darò due; perciò fammi il piacere di arrangiarti da sola. Non cominciare mai tu per la prima, ma se qualcuno ti aggredisce, rendigli ciò che ti ha dato e fatti rispettare ».

Au-delà des préceptes, des apprentissages et des règles de vie, les mères éduquent les filles par leur propre façon de vivre. C'est ce que nous nous proposons de voir dans le chapitre suivant.

Conclusion

Au travers des récits autobiographiques et fictionnels des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, le portrait que les filles offrent de leur mère est donc celui d'une femme dont la vie n'est pas entièrement vouée à la maternité. Ce sont au contraire des mères qui délèguent la responsabilité de leurs enfants à d'autres femmes, qui veillent néanmoins au bon déroulement de leur éducation et permettent de ce fait une ouverture culturelle et linguistique à leurs enfants. Elles sont également responsables du respect des règles sociales et de la transmission des valeurs propres à leur classe sociale. Elles ont donc un rôle intellectuel plus qu'un rôle physique et émotionnel auprès de leurs enfants. Ces mères se montrent par ailleurs discrètes durant les premières années de vie de leurs enfants, et distantes la plupart du temps. C'est une distance physique, affective et parfois même psychologique, où la communication avec les enfants n'est pas fréquente.

Il faut souligner néanmoins qu'il s'agit du regard que des filles portent sur leur mère et de portraits littéraires. Or, les représentations données dans ces œuvres semblent assez éloignées de la réalité sociale, culturelle et psychologique des mères de l'entre-deux-guerres. La sociologue Anna Oppo affirme que les mères bourgeoises de l'époque bénéficient certes d'une aide ménagère constante auprès des enfants mais que cela n'exclut en rien les rapports affectifs avec eux :

La participation émotive était cependant très forte et l'engagement éducatif des mères se jouait sur les émotions infantiles, sur les sentiments et sur les échanges affectifs. Mères et enfants avaient leurs moments d'intimité dans la chaleur de la chambre des enfants, dans le jeu et dans les rites de fin de journée⁴²⁶.

Au vue des œuvres littéraires que nous avons examinées, on ne peut que constater un décalage avec l'image idyllique que donne Anna Oppo des relations mères enfants, car

⁴²⁶ OPPO, Anna, *art. cit.*, p. 234. « Il coinvolgimento emotivo era tuttavia molto forte e l'impegno educativo delle madri si giocava sulle emozioni infantili, sugli affetti e sui ricatti affettivi. Madri e bambini avevano i loro momenti di intimità nel calore della stanza dei bambini, nel gioco nei riti di fine giornata ».

les filles ne relatent aucun échange affectif avec leur mère et parlent plus volontiers de leur nourrice, notamment en ce qui concerne les rites de fin de journée ou bien les jeux dans la chambre.

On peut trouver une explication en supposant que l'analyse d'Anna Oppo concerne surtout les petits garçons. Le conditionnement social qu'Elena Gianini Belotti identifie dans son essai, *Dalla parte delle bambine* tend à prouver que les mères favorisent souvent, et parfois à leur insu, les relations avec leur fils.

Par ailleurs, les œuvres littéraires portent souvent sur des sujets qui font problème : on peut donc supposer aussi que cette relation distante que les mères de la génération d'entre-deux-guerres entretiennent avec leurs filles est ressentie comme un obstacle dans la vie des filles et que les écrivaines, sensibilisées à la question grâce à la nouvelle conscience de soi qu'ont acquise les femmes de leur époque, se sont saisies de cette thématique dans leur récit, pour la creuser, peut-être en l'exacerbant afin de montrer la « fracture » dont nous avons déjà parlé entre les deux générations. A ce titre, on peut se demander si ce sont bien des mères réelles que les auteures dépeignent dans leurs ouvrages. Paradoxalement, ces récits s'inspirent pour la plupart de faits autobiographiques mais les mères qui y figurent n'ont pas vraiment les caractéristiques maternelles conventionnelles, à tel point qu'on peut se demander si ce sont encore des mères.

Si elles n'assistent pas leurs petits enfants, que font-elles alors le reste du temps, où elles sont libérées de ces « contraintes » ? Il semble que les récits ne fournissent pas toujours de réponse à cette question, le temps des mères semblant se diluer dans l'incertitude de leur rôle domestique. Ce sont des maîtresses de maison qui régissent la vie, assure la vie sociale de la famille. Mais elles n'ont le plus souvent aucune existence sociale, tel que nous le verrons dans le troisième chapitre de cette partie.

Chapitre 2

Biographie d'une mère

Introduction

La particularité des récits autobiographiques et fictionnels que nous avons relevés réside en une quête d'identité, qui passe par la reconnaissance de la figure maternelle. La mère n'est pas seulement identifiée comme un des membres de la famille, c'est la figure principale de référence au contact de laquelle la fille se construit et se constitue en tant qu'individu. Dans les récits centrés sur l'enfance ou relatant la vie de l'auteure, elle est donc un personnage important quand elle n'est pas la seule figure parentale. Peu de récits font référence conjointement à la jeunesse et à la vie du père, à l'exception de celui de Clara Sereni dans *Il gioco dei regni*, qui retrace de façon chronologique et parallèle l'enfance du père et celle de la mère.

Selon Adalgisa Giorgio, l'une des spécificités de la relation mère-fille dans la littérature féminine italienne des années quatre-vingt est que les filles souffrent d'un manque de reconnaissance de la part de leur mère, ce qui induit une forme particulière des récits de ces auteures :

Dans la mesure où la reconnaissance est un procédé à double sens, le désir de la fille d'être reconnue par sa mère doit s'accompagner de sa capacité à reconnaître la mère en tant qu'individu. Dans la mesure où cela peut se produire à l'intérieur du registre de la réalité et non de l'imagination, la recherche de la reconnaissance maternelle par la fille va de paire avec un procédé de déshabillage visant à voir la mère dans sa réalité, ce qui signifie voir la mère dans la réalité dans laquelle elle fonctionne, par laquelle elle a été produite, et découvrir son individualité au-delà de son rôle maternel⁴²⁷.

Mais pour qu'une fille puisse reconnaître sa mère, il faut d'abord qu'elle la connaisse. Cristina Faccincani Gorreri, psychanalyste, explique dans un article intitulé « Paradossi del materno » que les femmes sont souvent confrontées, lors de leur analyse, à leur rapport avec leur mère. Le parcours analytique qu'elles entreprennent « requiert

⁴²⁷ GIORGIO, Adalgisa, « The passion for the mother. Conflicts and idealizations in contemporary Italian narrative », *art. cit.*, p. 122. « Since recognition is a two way process, the daughter's longing for maternal recognition must be accompanied by her ability to recognize the mother as an individual. Since this can happen within the register of reality, and not of fantasy, the daughter's search for maternal recognition goes hand in hand with a process of stripping aimed at seeing the mother in her reality, which means seeing her in the reality in which she functions and by which she has been produced, and discovering her individuality beyond the maternal role ».

l'acceptation, à l'intérieur du lien affectif, d'une composante d'altérité radicale »⁴²⁸. C'est-à-dire que la mère ne doit être perçue ni comme un miroir de soi, ni comme une personne à laquelle on s'oppose, mais comme une autre femme. Seule l'acceptation de cette différence non conflictuelle peut rendre possible une « véritable rencontre ». La littérature des femmes se révèle comme une véritable rencontre, car elle reflète cette tendance à voir la mère comme un individu à part entière, et non pas seulement à l'intérieur de sa relation avec sa propre fille mais dans sa globalité de femme, en tant que fille, femme, épouse et mère. Et c'est probablement dans cette capacité à se décentrer que les filles apprennent à « aimer leur mère ».

L'effort d'objectivité que l'on trouve chez les narratrices d'œuvres telles que celles de Clara Sereni et Fausta Cialente parait répondre à l'exigence d'une véritable rencontre. La manière dont sont traitées les « sources » pour recomposer les traits d'une personne que l'on n'a pas connue à cette époque, est souvent révélatrice d'un désir de réalité. Fausta Cialente dans *Le quattro ragazze Wieselberger* cite par exemple des extraits d'œuvres littéraires d'écrivains contemporains de l'époque relatée (Scipio Slataper), ou évoquant les faits historiques (Gianni Stuparich à propos de la première guerre mondiale), d'articles de revues datant de l'époque de ses grands-parents (*La Voce*) comme par exemple l'extrait d'une lettre de Cavour. Ses descriptions physiques des différents membres de la famille s'appuient en outre sur des photos, elles-mêmes référencées de façon détaillée et, tel que le relève Graziella Parati, ces photos permettent de montrer les transformations et les évolutions des personnages⁴²⁹. A l'intérieur du récit, certaines données ou certains commentaires sont attribués nommément aux différents membres de la famille. Cette extrême précision des faits laisse peu de place au commentaire personnel, qui y figure néanmoins, à partir de la naissance de la narratrice. L'autobiographie élargie de Fausta Cialente ne s'assimile donc pas aux mémoires intimistes mais plus à un travail hybride, entre mémoire privée et mémoire collective.

⁴²⁸ FACCINCANI GORRERI, Cristina, « Paradossi del materno », in *L'ombra della madre*, p. 6-7. « [...] richiede l'accettazione, dentro il legame affettivo, di una componente di alterità radicale ».

⁴²⁹ PARATI, Graziella, « From Genealogy to Gynealogy and Beyond: Fausta Cialente's *Le Quattro Ragazze Wieselberger* », in *Italian Women Writers From The Renaissance To The Present: Revising The Canon*, Maria Ornella Marotti (sous la dir. de), Pennsylvanie, The Pennsylvania University Press, University Park, 1996, p. 152. « A l'intérieur de la narration, leur changement de vie est scruté en regardant les photos de l'album de famille ». (« Within the narrative their changed life is scrutinized by looking at pictures from the family album »).

Le même souci d'objectivité est à l'origine de la construction originale de l'autobiographie de Clara Sereni, *Il gioco dei regni*. Le récit de cette saga familiale est composé de fragments de récits, « matériaux originaux des protagonistes réels de cette histoire [...] mémoires, réflexions, lettres d'archives publiques et privées »⁴³⁰. Les extraits qui figurent dans le livre, signalés graphiquement par des guillemets, sont ceux de Xenia Silberberg, grand-mère maternelle de Clara Sereni, de Marina Sereni, mère de Clara, d'Ada Sereni, tante de Clara, immigrée en Palestine, puis en Israël, d'Enrico Sereni, frère aîné d'Emilio et oncle de Clara, de Samuele Sereni, grand-père paternel, médecin à la cour du Roi, et de Lev Silberberg, grand-père maternel de Clara. On apprend par ailleurs qu'Eugenio Colorni, cousin germain d'Emilio Sereni, et Nello Rosselli, ont également contribué à retracer la vie de la famille. L'œuvre de Clara Sereni se présente donc comme une sorte de canevas tissé entre ces différentes sources, recomposé par les témoignages oraux des autres membres de la famille, amis, parents éloignés et bien sûr agencés et comblés par la propre imagination de la fille.

Chez Fabrizia Ramondino, la recherche de l'objectivité n'est pas aussi palpable mais le tissu narratif est sans cesse interrompu par des considérations d'ordre culturel, linguistique, historique, qui figurent en appel de note et élèvent le récit au rang de témoignage très documenté d'une époque et d'une aire géographique, le sud et la région de Naples. C'est pourquoi Stefania Lucamante affirme que « la forte incidence des données personnelles apparaît dans l'écriture de Fabrizia Ramondino toujours finalisée à la réflexion »⁴³¹. La seule évocation des souvenirs ne suffit pas à alimenter le récit autobiographique chez Fabrizia Ramondino. Tout détail se raccroche à une considération plus universelle sur le monde, ce qui explique en grande partie pourquoi Fabrizia Ramondino a toujours rejeté l'étiquette d'écrivaines napolitaine. Quand bien même une partie de ses mémoires est attachée à la ville de Naples, son écriture s'éloigne considérablement de la littérature régionaliste⁴³². Concernant le roman de Carla Cerati, *La cattiva figlia*, la forme particulière que revêt le témoignage de la mère à l'intérieur du récit (un enregistrement transcrit sous forme de dialogue) témoigne de la même intention

⁴³⁰ SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, cit., p. 8 « [...] materiali originali dei protagonisti reali di questa storia [...] memorie, riflessioni, epistolari in archivi pubblici e privati ».

⁴³¹ LUCAMANTE, Stefania, « Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino », cit., p. 106. « La forte incidenza del dato personale appare nella scrittura della Ramondino sempre finalizzata alla riflessione ».

⁴³² Nous renvoyons sur ce sujet à l'article d'Adalgisa Giorgio, « Da Napoli all'Europa al villaggio globale. Identità, spazio e tempo nell'opera di Fabrizia Ramondino », in *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, Budapest, ELTE Bölcszettudományi Kar, 2003, pp. 227-252.

documentaire, même s'il s'agit d'une fiction. La vie réelle de ces femmes est donc l'objet d'une attention soutenue et il importe de restituer les faits dans leur intégralité.

Si la nécessité de l'objectivité dans leur narration est particulièrement palpable chez certaines auteures, elle n'en comporte pas moins une dimension affective tout aussi évidente. La biographie maternelle semble guidée par le besoin de rendre hommage, de réhabiliter la mémoire de celle qui a donné le jour et qui, après sa mort, continue d'exister dans le souvenir de sa fille. Il s'agit bien dans cette optique du phénomène inverse, observé dans les années soixante-dix, où « les filles découvraient l'importance de leur mère dans leur vie mais ne trouvaient pas d'éléments positifs d'identification en elle »⁴³³. Ici, au contraire, l'écriture est animée par un sentiment d'amour envers la mère qui s'exprime dans la façon de lui redonner vie, de manière positive. Dresser le portrait de cette femme signifie s'intéresser à sa vie, son enfance et sa jeunesse, dégager parmi les différents événements qui ont ponctué sa vie ceux qui l'ont marquée et l'ont façonnée telle qu'elle est devenue.

Certaines biographies maternelles conduisent même leur auteure à s'intéresser aux rapports de la mère avec sa propre mère (la grand-mère). C'est le cas par exemple de Clara Sereni qui, incapable de restituer ses propres relations avec sa mère, puisqu'elle a été orpheline très jeune, insère au cœur de son récit les relations entre sa grand-mère et sa mère. Fabrizia Ramondino s'appuie également sur cette relation mère grand-mère pour dégager certains traits de caractères de sa mère. Selon Cristina Faccinani Gorreri, la dimension tri générationnelle fournit souvent des éléments d'explication dans le trouble identitaire de la petite fille, héritière involontaire de troubles et problèmes non résolus dans la génération précédente. On pourra s'interroger sur cette facette de la quête d'identité et voir en quoi le récit de ces relations éclaire l'identité de la petite fille.

Nous nous intéresserons donc au portrait de la mère, jeune fille, femme, épouse indépendamment de sa fonction maternelle et verrons de quelles valeurs elle est porteuse. Nous insisterons dans ces portraits sur les intentions de la narratrice.

⁴³³ GIORGIO, Adalgisa, « The passion for the mother. Conflicts and idealizations in contemporary Italian narrative », *art. cit.*, p. 120. « daughters discovered the importance of their mother in their lives, but found no positive elements of identification in her ».

2.1 Des jeunes filles

De nombreuses biographies de mères contiennent des portraits d'elles en tant qu'enfants, adolescentes ou jeunes femmes. Ces étapes de la vie des mères ainsi que la relation au père et à la mère sont autant de clés de compréhension pour le développement d'une personnalité qui, sans cela, apparaîtrait souvent mystérieuse et sans fondement. Ces portraits psychologiques renseignent parfois sur les causes d'existences malheureuses. Ils sont également restitués dans une réalité sociale et historique qui fournit à son tour des explications sur la formation des individus. Que révèlent alors ces portraits ?

2.1.1 Un avenir prometteur

L'autobiographie de Fausta Cialente s'ouvre sur la description de sa famille maternelle à la fin du dix-neuvième siècle, la famille Wieselberger précisément. Les premières soixante-dix pages décrivent le quotidien ainsi que les événements familiaux majeurs qui se produisent durant la jeunesse d'Elsa, la mère de l'auteure. Le choix de s'intéresser essentiellement à la famille maternelle indique d'emblée au lecteur le propos de l'auteure. C'est cette partie de la famille, et à travers elle la mère, qui aura une influence majeure sur la narratrice et non la famille paternelle, jugée trop excentrique, théâtrale et marquée par ses accents méridionaux :

Parce que tout était violent, langage et comportement, les sentiments étaient exprimés de façon exagérée ou agressive, un désaccord donnait lieu à de terribles menaces, même à des malédictions, et même la joie laissait le souffle coupé. Nous nous sentions toujours comme au bord de la loge en velours pendant qu'en face de nous le tyran se faisait égorger, avec ou sans musique ; il nous semblait qu'ils jouaient la comédie sans le savoir, notre père pas moins que les autres, si nous nous trouvions au milieu. Et pourtant nous savions que notre mère était venue du monde du théâtre, et qu'elle nous semblait inversement si calme et sereine⁴³⁴.

⁴³⁴ CIALENTE, Fausta, *op. cit.*, p. 81. « Perché violento era tutto, linguaggio e comportamento, gli affetti venivano recitati in modo esagerato o aggressivo, un dissenso dava luogo a minacce terribili, a maledizioni perfino, e anche l'allegria faceva restare col fiato sospeso. Ci sentivamo sempre sul bordo di velluto del palco mentre in scena il tiranno sta per essere sgozzato, con musica o senza; ci sembrava che recitassero senza saperlo, nostro padre non meno degli altri, se ci si ritrovava in mezzo. Eppure sapevamo che dal teatro era venuta nostra madre, che ci sembrava invece così pacata e composta ».

Dans la mesure où l'autobiographie se conclut sur la description d'une descendance, toute féminine, on peut dire que Fausta Cialente met en exergue la généalogie féminine et non masculine de sa famille, ce que Graziella Parati nomme judicieusement la « gynéalogie »⁴³⁵ ou plus simplement le « matrilinearisme »

Dans cette famille exceptionnelle, la plus jeune des Wieselberger est aussi exceptionnelle. La mère de Fausta Cialente a la particularité de s'appeler Elsa, en référence à *Lohengrin*⁴³⁶. Elle est donc marquée, dès sa naissance, par la musique et par la culture triestine, et plus particulièrement germanique et italienne, alors que ses trois autres sœurs ont toutes un prénom commençant par A : Alice, Alba et Adele. Ce détail a d'ailleurs été « récupéré » dans *La coscienza di Zeno*, le roman d'Italo Svevo⁴³⁷, alors ami de la famille. Elsa est donc à la fois porteuse d'un héritage familial marquant et différente du reste de la famille. De fait, elle est la seule fille de la famille à s'intéresser professionnellement à la musique et à vouloir en faire son métier.

Chez les Wieselberger, le personnage le plus important est sans aucun doute le père Gustavo Adolfo, « maître de musique, de contrepoint et harmonie, de piano »⁴³⁸ qui organise des concerts privés dans sa propre maison. L'édition de 1980 du livre de Fausta Cialente comporte, en page de couverture, un portrait du père de sa mère, ce qui confirme la fascination de l'auteure pour le grand-père maternel. Parmi ses amis, on retrouve des noms illustres, tels que Giulio Ricordi, l'éditeur, ainsi que l'écrivain et fameux librettiste de Verdi, Arrigo Boito et le compositeur et chef d'orchestre Franco Faccio. La musique joue un rôle central dans la vie familiale et le père passionné enseigne à ses filles l'histoire de la musique. C'est un homme érudit et un très bon pédagogue, un irrédentiste convaincu, et en tant que seul homme de la maison, « plutôt autoritaire »⁴³⁹. La mère, plus effacée ne joue qu'un rôle mineur dans le récit, on ne connaît d'ailleurs jamais son nom. C'est une maîtresse de maison, qui commande les serviteurs, jardiniers, couturières, qui cuisine au moment de Pâques des plats typiquement autrichiens. Malade du cœur, elle ne supporte pas les agitations dans sa famille et mourra à l'âge de cinquante deux ans d'une attaque

⁴³⁵ Cf. le titre même de l'article de PARATI, Graziella, « From Genealogy to Gynealogy and Beyond: Fausta Cialente's *Le Quattro Ragazze Wieselberger* », *art. cit.*

⁴³⁶ Il s'agit de l'héroïne Elsa von Brabant, dans l'opéra de Richard Wagner, *Lohengrin*, créé en 1850.

⁴³⁷ Cf. SVEVO, Italo, *La coscienza di Zeno*, Milan, Mondadori, [1923] 1985. Dans cette œuvre, l'épouse de Zeno, Augusta Malfenti, a également trois sœurs dont les prénoms ont les mêmes initiales, Ada, Alberta et Anna.

⁴³⁸ CIALENTE, Fausta, *op. cit.*, p. 16. « maestro di musica, di contrappunto e armonia, e di pianoforte ».

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 17. « piuttosto autoritario ».

cardiaque. Mais le couple Wieselberger est présenté comme un couple uni, et la famille un ensemble harmonieux

[...] dont tout le monde se souvient comme d'un exemple d'harmonie et de bonheur, d'affections pures et transparentes, basées sur une confiance réciproque et un respect jamais remis en cause. Ni déceptions, ni culpabilités, et les souvenirs forment une masse dont il est difficile d'en extraire un plutôt qu'un autre, dont il émane comme la lumière tranquille d'un paysage adoré ou le doux parfum d'une saison inoubliable⁴⁴⁰.

Elsa, tout comme ses sœurs, sera donc fortement influencée par son père. Elle part pour Bologne afin de suivre un enseignement musical et deviendra chanteuse lyrique, avant d'épouser un officier italien. Le passé de cette femme, avant qu'elle ne devienne mère est auréolé d'une sorte de romantisme de fin de siècle. C'est une jeune fille brillante et pleine d'espoir, dont on salue les prouesses professionnelles. L'admiration que suscite la jeune femme chez sa fille est toutefois mise à distance par le procédé de la citation. « “La victoire de la demoiselle Elsa est complète” écrit un ami du père »⁴⁴¹ comme pour garantir l'objectivité des qualités professionnelles et des dons de la mère. Autre preuve de cette carrière prometteuse, la citation des programmes retrouvés dans les archives familiales, qui comportent même le prix des places d'opéra :

Elsa, qui déjà en 1891 a chanté en public à la Philharmonique de Trieste dans *Le crépuscule* de Coronaro, une fable pastorale-musicale, et s'est produite dans d'autres concerts en chantant des romances dont l'auteur est souvent le père, a débuté au Théâtre Verdi de Lodi le 11 janvier 1894 dans *Carmen*, où elle avait le rôle de Micaëla (abonnement pour dix représentations, sept lires cinquante)⁴⁴².

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 70. « [...] che tutti ricordano come un esempio d'armonia e di letizia, di affetti puri e trasparenti, s'una base di reciproca fiducia e d'un rispetto mai messo in discussione. Né delusioni né colpe, e i ricordi formano una massa dalla quale è difficile trarne uno piuttosto che un altro, ed emana come la luce tranquilla d'un paesaggio molto amato o il dolce profumo d'un'indimenticabile stagione ».

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 64. « “La vittoria della signora Elsa è completa” scrive un amico del padre ».

⁴⁴² *Ibid.*, p. 63-64. « Elsa, che già nel 1891 ha cantato in pubblico alla Filarmonica di Trieste nel *Tramonto* del Coronaro, una favola pastorale-musicale, e si è esibita in altri concerti cantando romanze di cui spesso è autore il padre, ha debuttato al Teatro Verdi di Lodi l'11 gennaio 1894 nella *Carmen*, dove ha la parte di Micaela (abbonamento per dieci rappresentazioni, lire sette e cinquanta) ». *Un tramonto* est un opéra présenté pour la première fois à Milan en 1873 sur la musique de Gaetano Coronaro mais le livret a été confié à Arrigo Boito, ami de la famille Wieselberger.

Cet exemple montre que la recherche de la vérité est au cœur du récit et qu'il importe de poser sur le passé un regard objectif pour reconstruire l'histoire de la mère. Car Elsa ne sera jamais une chanteuse lyrique professionnelle, non pas en raison d'une absence de talent, mais par l'infortune de son mariage avec un homme rustre et autoritaire pour lequel elle abandonnera sa carrière. Evoquer le passé de la mère signifie donc rendre hommage à ses qualités de chanteuse et à son passé glorieux, tombé dans l'oubli. L'histoire de la famille Wieselberger est en effet constellée de personnages illustres, du grand-père musicien reconnu en son temps à Trieste et entouré d'artistes connus, en passant par Fausta Cialente, écrivaine de renom à son frère, Renato Cialente, célèbre acteur décédé tragiquement durant la seconde guerre mondiale dans un accident de voiture. Il est donc compréhensible que Fausta Cialente souhaite réparer cette injustice et réhabilite le nom de sa mère. Dans ce sens, la mère apparaît comme une victime et c'est une tendance que l'on relève souvent dans la biographie des mères : présenter ces femmes comme des êtres exceptionnels dont le destin a été brisé par les circonstances de la vie. Cette tendance à la réhabilitation des femmes oubliées ou sacrifiées, correspond en outre au mouvement plus large, hérité du féminisme, qui caractérise les années quatre-vingt en histoire et en littérature.

2.1.2 *Une enfance sacrifiée*

Les souvenirs d'enfance de la mère de Giulia, dans *La cattiva figlia* de Carla Cerati recomposent le portrait d'une femme que sa fille méconnaît. Après une longue cohabitation, difficile et conflictuelle avec sa mère octogénaire, Giulia décide un jour de lui faire raconter son passé et de l'enregistrer. Ce retour aux sources permet certes de combler l'ennui de longues journées passées en compagnie de la mère, mais il représente avant tout pour la fille une possibilité de jeter un regard neuf sur sa mère, et de réévaluer l'importance que celle-ci a eue dans sa vie. Jusque là, seul le père semblait avoir eu une influence majeure sur elle. Ces mémoires sont en parties restituées par la mère, orientées parfois par les questions de la fille et comblées par ses propres souvenirs, composant ainsi une « mosaïque ». Ici, la narratrice entend donner la parole à celle qui ne l'a jamais eue.

Et pourtant, si jusque là, je m'étais limitée à subir ces vieilles histoires de famille, peut-être parce que je n'avais jamais eu ni le temps, ni l'envie, ni la nécessité de les évaluer dans leur signification globale, à présent, je commençais à écouter de manière critique à mon égard et à celui de mon père, finissant par corriger mon point de vue sur l'importance que maman avait eue dans notre famille. Pendant les heures passées, en m'immergeant avec elle dans le passé, je fus troublée par les sentiments les plus divers : pitié, compréhension, admiration, amusement, tendresse, irritation, indignation, regret, douleur ; une douleur que souvent, maladroitement, je manifestai sous forme de colère, par des agressions verbales et des reproches, parce qu'il m'était difficile de superposer l'image de la femme mécontente, anxieuse, méticuleuse, routinière, à celle qui émergeait de la narration et qui à son tour évoquait d'autres images et situations dont elle ne parlait pas, qu'elle semblait avoir oublié mais qui, enfouis dans ma mémoire, revenaient à la surface se mêlant au souvenir confus d'épisodes entendus susurrer à la maison, quand j'étais enfant et puis niés ou redimensionnés mais qui, tous ensemble servaient à compléter la mosaïque⁴⁴³.

Une partie du roman est consacrée à l'enfance de la mère, entièrement rédigée à la première personne. Le retour qu'elle effectue sur son passé, commence par l'évocation de sa propre mère. La grand-mère, personnage mal connu de la famille et notamment de la narratrice, est l'élément manquant qui fournit une clé de compréhension pour le déroulement de la vie de la mère. Jeune fille de la haute bourgeoisie piémontaise, la grand-mère est victime d'un mariage malheureux avec un homme qui la trompe. Sa fille – la mère de la narratrice – grandit dans une atmosphère familiale tendue, perturbée par la révélation des infidélités de son père et les crises de jalousie de sa mère qui provoquent des violences conjugales. La petite fille se souvient « d'une enfance peu agréable »⁴⁴⁴, malgré l'amour que son père et sa mère lui portent. A la naissance de la seconde fille, la mère tombe malade, souffre de « fatigue nerveuse » et meurt sept ans après, sans doute en raison des « trahisons continues »⁴⁴⁵ de son mari. Les bases du drame familial sont posées. Alors que sa propre mère avait été éduquée à devenir une parfaite ménagère, « elle savait

⁴⁴³ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 117-118. « E però se fino ad allora mi ero limitata a subire quelle vecchie storie di famiglia, forse perché non avevo mai avuto il tempo, la voglia, la necessità di valutarle nel loro significato globale, ora cominciavo ad ascoltarle criticamente nei confronti miei e di mio padre finendo per correggere il mio punto di vista sull'importanza che la mamma aveva avuto nella nostra famiglia. Durante le ore trascorse immergendomi con lei nel passato fui turbata dai sentimenti più diversi: pietà, comprensione, ammirazione, divertimento, tenerezza, irritazione, indignazione, rimpianto, dolore; un dolore che spesso, goffamente, manifestai sotto forma di rabbia, con aggressioni verbali e rimproveri, perché mi riusciva difficile sovrapporre l'immagine della donna scontenta, ansiosa, meticolosa, abitudinaria, a quella che emergeva dalla narrazione e che a sua volta evocava altre immagini e situazioni di cui lei non parlava, che sembrava aver dimenticato ma che depositate nella mia memoria, tornavano alla superficie assieme al ricordo confuso di episodi sentiti sussurrare in casa quand'ero bambina e poi negati o ridimensionati ma che tutti insieme servivano a completare il mosaico ».

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 126. « un'infanzia poco piacevole ».

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 127. « soffriva di esaurimento nervoso. [...] Credo però che la colpa sia stata dei continui tradimenti di lui ».

très bien coudre, faire de la dentelle et cuisiner »⁴⁴⁶, la fille étudie et devient institutrice sur injonction du père, parce que l'argent manque sans cesse dans la famille. A dix-huit ans, elle commence à enseigner dans les campagnes environnantes, parcourt parfois plusieurs kilomètres à bicyclette pour se rendre à son travail et doit, de plus, s'occuper seule de sa jeune sœur, petite fille égoïste et difficile à vivre parce que son père, toujours absent et en visite chez ses différentes maîtresses a déserté le foyer et abandonné ses deux filles. La jeunesse de la mère est donc placée sous le signe du sacrifice. Même si le récit qu'elle fait d'elle même n'est jamais plaintif et que la fille n'ajoute aucun commentaire face à cette enfance difficile, celle-ci comporte en elle les ingrédients d'une vie d'adulte, marquée par le devoir, le courage et surtout l'envie d'échapper à sa condition d'orpheline mal traitée par son père.

2.1.3 S'approprier sa mère

On ne trouve pas non plus de misérabilisme dans l'autobiographie de Clara Sereni mais un effort constant pour comprendre l'enfance d'une mère que sa fille a très peu connue. Si l'autobiographie n'a pas pour seul objectif de retracer le portrait de la mère,⁴⁴⁷ sa mort précoce constitue sans doute une raison pour parcourir le passé familial. En 1987, Clara Sereni avait déjà publié un récit autobiographique original, *Casalinghitudine*⁴⁴⁸, dans lequel elle écrivait : « Dans ma mémoire, ma mère a toujours été morte »⁴⁴⁹. Tout en spécifiant qu'une grande partie de l'histoire de sa famille se trouvait déjà dans de nombreux livres, elle ne réussissait pas à faire coïncider le récit public des mémoires familiales et la vie privée de ses ancêtres. C'est précisément ce à quoi elle s'emploie dans *Il gioco dei regni*. En s'appuyant sur les récits familiaux, parlant le plus souvent d'événements historiques et donc d'intérêt public, elle recompose la saga familiale en s'intéressant tout particulièrement à l'histoire privée. Son autobiographie devient donc une

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 129. « Era bravissima a ricamare, a fare i pizzi, a cucinare ».

⁴⁴⁷ Dans un chapitre conclusif décrivant le pourquoi de l'histoire, « Dopo la storia : perché », l'auteure explique comment elle en est venue à retracer l'histoire entière de sa famille, en partant de ses grands-parents, paternels et maternels. Au cœur de cette saga familiale se trouve le judaïsme auquel Clara Sereni a longtemps été étrangère. Bien que se sachant juive, elle n'avait jamais eu accès à la culture familiale qui s'était perdue au cours du siècle. En partant en Israël sur les traces de ses ancêtres, elle redécouvre sa grand-mère maternelle, dont elle n'avait jamais été proche, et qui a laissé derrière elle des écrits de différentes natures. C'est lors de la découverte de ces écrits qu'est né le besoin de retracer la longue généalogie des Sereni.

⁴⁴⁸ SERENI, Clara, *Casalinghitudine*, Milan, BUR, 1987.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 50. « Nella memoria, mia madre è sempre stata morta ».

« intersection entre privé et public » pour reprendre les mots de Mirna Cicioni⁴⁵⁰. Ce faisant, elle réussit à redonner vie à sa mère, à retracer son parcours, de sa naissance à sa mort et à comprendre qui était cette femme au-delà de l'engagement politique qui l'avait toujours caractérisée et lui avait valu le nom de « sainte », d' « héroïne », et de « martyre »⁴⁵¹.

La mère a ainsi la singularité de porter différents noms, selon la situation où elle se trouve. C'est une mère polymorphe qui à sa naissance, se prénomme, comme sa mère, Xenia, prénom auquel on adjoint le diminutif russe, Xeniuška. L'identité de prénom entre mère et fille n'est d'ailleurs pas anodine, elle accroît la similitude des destins. Lorsque Xeniuška grandit et devient adulte, elle s'appelle comme sa mère, Xenia. Son nom de résistante est Marina, nom sous lequel elle a publié ses mémoires. Mais son mari, dans l'intimité, lui donne le diminutif de Loletta. Plus encore que pour les autres ouvrages examinés dans cette étude, la question de l'identité de la mère se pose ici dans son intégralité. Comment reconstituer le portrait d'une femme aux multiples facettes, et que l'on a à peine connue ? Chez Clara Sereni, le désir d'objectivité est très affirmé. L'élaboration de l'ensemble de son livre se base sur des données écrites par les protagonistes mêmes et citées entre guillemets dans le récit. A l'origine de la biographie de la mère, deux narrations se croisent, celle de la grand-mère, Xenia Silberberg qui a publié ses mémoires en 1943 et écrit quelques lettres dont la petite-fille a retrouvé la trace, ainsi qu'un récit sur ses « rapports avec sa fille »⁴⁵² et celle de la mère, Xeniuška qui a publié un récit autobiographique sous le nom de Marina Sereni, *I giorni della nostra vita*. Toutefois, pour raconter l'enfance de sa mère, Clara Sereni s'appuie principalement sur le récit de sa grand-mère, Xenia Silberberg, parce que sa mère n'a rien écrit sur sa propre enfance et s'est même efforcée de gommer son passé, et par là même, ses relations avec sa mère.

C'est pourquoi il était mieux de toute façon et en repensant encore à ces années lointaines, de ne pas faire allusion aux parents sociaux-révolutionnaires, et à un passé de sionisme. De cette manière, c'était comme si Enzo et Enrico n'avaient jamais été importants, c'est la raison pour laquelle Xenia apparaît dans ces premières pages du

⁴⁵⁰ CICIONI, Mirna, « Writing as Jews and women : negotiating appartenenze in the autobiographical macrotxts of Natalia Ginzburg and Clara Sereni », in *Women's writing in western Europe. Gender, generation and legacy*, Newcastle, Cambridge scholars publishing, 2007, p. 368, « Intersections of "private" and "public" ».

⁴⁵¹ SERENI, Clara, *Casalinghitudine*, cit. p. 49. « Secondo una tradizione consolidata e suffragata mia madre era una santa, un'eroina, una martire ».

⁴⁵² SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, cit. p. 422. « Un racconto che aveva scritto sui suoi rapporti con la figlia ».

livre puis plus jamais, comme une mère quelconque, terriblement protectrice et dont il fallait se libérer le plus vite possible pour être adulte. Comme si le rapport avec la mère n'avait pas de poids, comme si les liens qui les unissaient n'étaient faits que de sang et accidentels, les lettres de sa mère éliminées du livre, et peut-être de sa mémoire⁴⁵³.

Clara Sereni ne rétablit pas seulement la mémoire de sa mère mais également celle de sa grand-mère. Entre deux insertions des mémoires de la grand-mère, elle donne sa propre vision de l'enfance de sa mère.

Lorsque Xenia est enceinte de sa fille, au tout début du vingtième siècle, c'est l'époque qui précède la révolution russe. Xenia et son mari, Lev, vivent dans la clandestinité en raison de leur activisme politique social révolutionnaire. Le danger de la situation des parents leur fait craindre chaque jour la mort et la possibilité que la petite fille puisse être très tôt orpheline. A aucun moment la mère ne renonce à son activisme politique pour protéger elle-même sa fille. Ce choix en faveur de l'activisme politique guidera la vie entière de la grand-mère et constituera sans doute le motif de mésentente entre grand-mère et mère. Pendant son enfance, la petite fille, orpheline de père – puisque Lev a été arrêté, jugé et exécuté en Russie – est très attachée à sa mère et vit une relation fusionnelle avec elle : « Je ne la donne à personne, ma maman »⁴⁵⁴. Mais la mère, toujours engagée politiquement, s'occupe peu de sa fille, rédige des tracts et organise des réunions chez elle. Toute sa vie est dirigée vers et par la politique alors que sa fille attend d'elle une autre vie, plus conventionnelle et plus centrée sur le noyau familial. L'enfance de la mère est marquée par de nombreux déménagements. Ces données objectives sont rendues dans le récit par la fiction, c'est-à-dire la mise en scène de l'écrivaine qui transcrit les états d'âme de sa mère. C'est principalement à travers ces récits de l'auteure que se dévoile l'intention de la biographie. Clara Sereni comprend sa mère, devine ses angoisses de petite fille :

Obéissante, Xeniuška fit la partie de préparatifs et bagages qui lui incombait: elle ne dit rien des amis qu'elle s'était fait, des petites habitudes rassurantes qu'une nouvelle

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 178. « Perciò era meglio comunque e ancora, ripensando quegli anni lontani, non far cenno a genitori social-rivoluzionari, e ad un passato di sionismo. Così Enzo e Enrico è come se non fossero mai stati importanti, così Xenia appare in queste prime pagine del libro e poi mai più, come una madre qualsiasi, uggiosamente protettiva, della quale liberarsi al più presto per essere finalmente adulti. Come se il rapporto con la madre non avesse peso, come se i legami che le univano fossero di sangue soltanto, e incidentali. Le lettere di lei cancellate dal libro, e forse dalla memoria ».

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 54. « Non la do a nessuno, la mia mamma ».

fois elle devrait abandonner. Peu habituée à se lamenter, elle veilla seulement à trouver une place commode pour Miška, l'ours en peluche que son père lui avait acheté avant de disparaître⁴⁵⁵.

L'enfance de cette mère apparaît sombre et triste, marquée par l'absence du père et par la clandestinité, puis l'immigration forcée, enfin par la pauvreté de la grand-mère, qui tient une modeste pension à Rome afin de survivre avec sa fille. Dès l'adolescence, les tensions entre mère et fille sont vives. Xeniuška reproche à sa mère leur condition sociale. Elle se sent malheureuse et pleine de rancœur envers elle. Elle rêve d'« une mère comme les autres »⁴⁵⁶, qui aurait le temps de s'occuper de ses problèmes au lieu de toujours souffrir pour « quelques tragédies lointaines ». A cause de l'activisme de la mère, la fille voyage sans cesse, manque l'école. Cette enfance semble décisive pour son futur de mère. Ses choix, lorsqu'elle sera jeune fille, se feront en opposition avec ce qu'elle a vécu durant son enfance. C'est ainsi qu'elle décide de suivre des cours de comptabilité, et refuse tout type de formation artistique qui la rapprocherait de sa mère. Pour la fille en effet, l'avenir signifie tourner le dos à l'insécurité matérielle : « Plus de flics dans sa vie, pensait-elle, plus de café au lait, ni de valises mystérieuses dont il faut cacher le contenu »⁴⁵⁷. Elle est « résolue à être tout le contraire de [sa mère] »⁴⁵⁸, elle décide d'être « belle, gentille, disponible, et stupide »⁴⁵⁹. La personnalité de Xeniuška se construit en opposition au modèle maternel. L'auteure ne présente cependant pas sa mère comme une victime de la vie et elle ne place pas non plus la grand-mère dans la position de mère indigne, incapable de s'occuper de sa fille. En donnant la parole à la mère et à la grand-mère, Clara Sereni se place en dehors du conflit et cherche au contraire à comprendre les relations des deux points de vue.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 68. « Obbediente Xeniuska fece la parte che le competeva di preparativi e bagagli : non disse degli amici che si era fatta, delle piccole consuetudini rassicuranti che ancora una volta doveva abbandonare. Poco abituata a lamentarsi, badò soltanto a trovare un posto comodo per Miška, l'orsacchiotto di pezza che suo padre aveva comperato per lei prima di sparire ».

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 101. « una madre come tutte » ; « qualche tragedia lontana ».

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 105. « [...] non più questurini nella sua vita, pensava, né caffellatte, né valige misteriose di cui nascondere il contenuto ».

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 112. « risoluta ad essere tutto il contrario di lei ».

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 113. « bella, gentile, disponibile, e stupida ».

2.1.4 Une jeune fille mystérieuse

Le récit autobiographique d'*Althénopis* ne fournit que très peu d'éléments sur la jeunesse de la mère mais il fait néanmoins référence aux relations entre mère et grand-mère pour éclairer le portrait de cette femme mystérieuse qu'est la mère. L'écriture de Fabrizia Ramondino n'a d'ailleurs pas l'ambition d'expliquer et d'analyser le comportement maternel. Comme le note Carol Lazzaro Weis, « la narratrice parle en tant qu'adulte réflexif qui veut à présent déterrer les structures qui l'ont conduite à sa métamorphose finale »⁴⁶⁰. C'est pourquoi elle analyse dans un premier temps, l'enfance sous tous ses aspects, puis, dans un second temps, les derniers moments de vie entre mère et fille, avant le décès de la mère. Le récit est entièrement rédigé à l'imparfait, temps propre à la description des habitudes et des coutumes. Il s'ouvre sur le portrait extravagant de la grand-mère, pour glisser ensuite sur celui de la mère. Car, contrairement à la mère qui reste une sorte de mystère aux yeux de sa fille, la grand-mère fait l'objet de nombreux récits, parfois anecdotiques, parfois plus psychologiques qui la rendent vivante aux yeux de la petite-fille. La grand-mère est un personnage haut en couleur⁴⁶¹, bercé par les croyances et les superstitions, une femme qui cuisine beaucoup et de façon fantaisiste. C'est un être généreux que la naïveté a conduit à dilapider l'argent familial en dons inutiles. Très liée à l'un de ses neveux emprisonné en Inde, elle lui écrit de longues lettres. Cette grand-mère, très maternelle avec ses petits-enfants, remplace en quelque sorte la nourrice après le départ de la famille de Majorque. Mère et fille sont totalement différentes dans le caractère, à tel point que le lecteur est amené à supposer que la mère se soit entièrement construite en opposition à sa propre mère. C'est une femme plus froide, au teint pâle et à la peau diaphane, attentive aux dépenses en raison des restrictions de la guerre. Non croyante, elle ne va jamais à l'église, ne célèbre pas les fêtes religieuses. C'est une femme érudite et cultivée qui passe de longues heures à lire dans son lit. Sujette aux migraines, elle se retire souvent dans l'obscurité de sa chambre. Le monde de l'imagination, des fables et des croyances qui attirent les enfants et tout particulièrement la narratrice ne rencontrent chez la mère aucun écho. Il n'y a que dans le portrait de jeunesse de la mère que cette féerie

⁴⁶⁰ LAZZARO-WEIS, Carol, « The female bildungsroman », in *From margins to mainstream*, art. cit., p. 108. « The narrator speaks as a reflective adult who now wants to unearth those structures that led to her final metamorphosis ».

⁴⁶¹ Au sens propre et au sens figuré, la description de la grand-mère dès la première page se réfère aux couleurs qu'elle porte sur elle et à celles que la mémoire sans raison, attache aux souvenirs.

trouve son expression, lorsque la narratrice décrit la jeune femme qu'elle a été. Ici, aucune source, aucun récit annexe ne vient étayer le portrait de la jeune fille qu'elle a été.

Le mystère de cette femme impénétrable, « la dernière des enfants, la moins belle, la moins douée et la plus négligée »⁴⁶², se cache dans un passé mythique que la fille évoque en quelques phrases :

Durant sa très longue jeunesse, maman avait vécu six mois par an avec sa mère, dans une villa reculée de campagne. Dans cette solitude, seulement interrompue par la lecture ou les rares visites d'amis et de parents, elle était devenue proche de la nature : de l'alternance des ciels – le ciel de nos régions est en effet changeant, comme si, en tempérant les extrêmes rigueurs, le Créateur avait voulu rassembler en un parfait microcosme toutes les possibilités de la nature – les rochers, la mer, et la luxuriante végétation méditerranéenne qui, sur les monts surplombant les villas, se mêlait aux plantes nordiques jusqu'à suggérer, non seulement entre les espèces végétales, mais aussi entre les peuples une possible communauté -, et là haut maman aimait lire les *Elégies à Duino*. Elle y faisait aussi de l'escalade, contemplait les couchers de soleil, manifestait curiosité ou respect pour la vie des insectes ; elle se délectait de la beauté des brindilles et des écorces d'arbres et se levait à la rencontre de l'aube, sans réveil-matin ; elle ne courait pas lors des orages mais s'immergeait en eux, visage et vêtements trempés, les yeux aveuglés d'éclairs ; et longtemps, très longtemps, elle demeurait étendue sous les ciels nuageux, d'où plombent des rayons de soleil droits et pâles ; ou bien sous des ciels extrêmement purs, comme une page encore blanche, un avenir à réaliser, toute la gamme des vies à vivre⁴⁶³.

Cette description correspond à une sorte d'âge d'or où tout semble encore possible. Cette jeune femme qui vit en harmonie avec la nature n'a rien de réel. De ce passé, il ne reste que peu de traces, hormis le plaisir qu'elle éprouve plus tard de recevoir « une noix ou une amande fraîche ou un petit bouquet de violettes ou de narcisses »⁴⁶⁴. Elle apparaît alors aux yeux de ses enfants comme « une mère petite fille, compagne de jeux, éloignée de l'autre,

⁴⁶² RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 38. « l'ultima dei figli, la meno bella, la meno dotata e la più negletta ».

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 37-38. « Durante la sua lunghissima gioventù la mamma era vissuta sei mesi all'anno con sua madre in una remota villa di campagna. In quella solitudine, solo interrotta da letture o da rare visite di amici e parenti, era diventata compagna della natura: l'alternarsi dei cieli – mutevole è infatti il cielo dalle nostre parti, come se in un perfetto microcosmo il Creatore avesse voluto racchiudere, temperandone gli estremi rigori, tutte le possibilità della natura -, le rocce, il mare e la rigogliosa vegetazione mediterranea, che sui monti sovrastanti le ville si mescolava a piante nordiche, quasi ad accennare una comunanza possibile fra i popoli oltre che fra le specie vegetali – e lassù infatti alla mamma piaceva leggere le *Elegie duinesi*. In quei luoghi faceva scalate, contemplava i tramonti, manifestava curiosità o riverenza per la vita degli insetti; assaporava la bellezza dei fucelli e delle cortece dei tronchi, andava incontro alle albe, senza bisogno di sveglia; non affrettava il passo durante i temporali e in essi si immergeva con gli abiti e il volto bagnati, gli occhi abbacinati di lampi; e a lungo, molto a lungo se ne restava distesa sotto i cieli annuvolati, dai quali il sole piomba a raggi ritti e bianchi; o sotto cieli tersissimi, come una pagina tutta da scrivere, un avvenire da compiere, la settimana delle vite da vivere ».

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 39. « una noce o una mandorla fresca o un mazzolino di viole o di narcisi »

des manuels suisses, des disputes avec la grand-mère et des éternelles migraines »⁴⁶⁵. Cette jeunesse marquée par une nature végétale se prolonge tardivement puisqu'elle se marie à trente-six ans. Dès lors, selon la fille, la mère semble avoir mis sa vie « entre parenthèses ». En dépit des descriptions attentives, l'évocation de la jeunesse de la mère dans le livre de Fabrizia Ramondino ne permet pas une meilleure compréhension de cette femme. Il s'agit plutôt d'une reconstruction *a posteriori* d'un personnage aux contours flous, une femme quasiment irréelle, devenue chair une fois qu'elle est devenue mère.

2.1.5 Une petite fille capricieuse

En opposition avec les biographies précédentes, la vie de Marianna, la mère de Sonia dans *Madre e figlia* de Francesca Sanvitale oscille entre fantasme et réalité, ou bien pour reprendre les mots de Paola Belloch, « entre autoréflexion et auto-invention »⁴⁶⁶. Rappelons qu'il s'agit là d'une œuvre de fiction et que le portrait de Marianna petite fille s'insère dans un texte ayant la particularité de mélanger sans cesse différents plans narratifs et différents registres littéraires. Cette fiction met en relief la difficulté qui se pose aux filles d'évoquer un passé qu'elles n'ont pas connu. L'enfance de Marianna est élaborée à partir des discussions entre mère et fille : « Raconte comment c'était quand tu étais petite »⁴⁶⁷. Mais elle est également forgée par l'imagination de la fille : « Le vrai qui a été et le faux se mélangent entre mes mains »⁴⁶⁸ ; « ce qui vient après est vrai, ce qui est arrivé avant est une fable »⁴⁶⁹. La mère de Sonia devient tout à tour un personnage de théâtre, de fable, d'opéra, pareil à ceux que l'on trouve mentionnés à d'autres moments du roman. Mère et fille se rendent par exemple aux représentations de *Pagliacci* ou *Cavalleria Rusticana*⁴⁷⁰, opéras qui renvoient eux-mêmes à la situation dramatique de Marianna et de l'officier. La fille elle-même se produit dans une pièce de théâtre à l'école et interprète le personnage de Dolorès, jeune femme qui se sacrifie pendant la guerre d'Espagne pour

⁴⁶⁵ *Ibid.* « una madre bambina, compagna di giochi, lontana dall'altra, dei manuali svizzeri, delle liti con la nonna, e delle perenni emicranie ».

⁴⁶⁶ BELLOCH, Paola, « Francesca Sanvitale's *Madre e figlia*, From Self-Reflection and Self-Invention », art. cit.

⁴⁶⁷ SANVITALE, Francesca, *Madre e figlia* cit., p. 8. « Racconta di quando eri piccola ».

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 6. « Il vero che fu e il falso si mescolano nelle mie mani ».

⁴⁶⁹ *Ibid.* « ciò che viene dopo è vero, ciò che è avvenuto prima è favola ».

⁴⁷⁰ *Pagliacci* est un opéra de Ruggero Leoncavallo, créé en 1892 et *Cavalleria Rusticana*, un opéra de Pietro Mascagni, s'inspirant de la nouvelle de Giovanni Verga et créée en 1890. Ces deux œuvres, qui évoquent les mensonges et les trahisons amoureuses, sont souvent représentées dans une même soirée, et figurent dans le récit de Francesca Sanvitale, comme des rappels de la situation romanesque de la mère de Sonia, persécutée par la femme de l'officier dont elle a eu un enfant.

sauver une mère de famille condamnée à mort. Mais revenons au portrait de la mère de Sonia. La Contessina Marianna, la petite comtesse, est la seule fille d'une famille d'aristocrates, qui compte déjà sept garçons. En tant que seule petite fille, elle obtient les faveurs de son père qui lui voue une adoration sans limites.

La description de la jeune Marianna fait apparaître certains traits de caractères qui aideront ensuite à mieux comprendre l'évolution de ce personnage, « gâté » et « capricieux » :

Elle est face à moi avec une expression de petite fille gâtée, elle est plantée là, en chaussettes blanches, avec des petites bottes montantes, les mains sur les hanches et la tête inclinée sur un côté ; elle a pour le moment les joues rondes, les pupilles dilatées et la bouche forte et grosse. Adolescente elle changea et devint longue et ovale de visage. C'est une effrontée qui me fixe ainsi, arrogante et capricieuse. Elle n'est même pas habillée pour aller se promener, elle porte un tablier de chanvre avec peu de dentelles en bas des jupons. Elle s'échappe en courant, monte sur un carrosse, salue de la main, remue sa tresse couleur châtaigne, me fait comprendre que sur ce carrosse, elle s'en va vers les jupons de sa grand-mère, les audacieuses robes style Empire et les officiers autrichiens. Vienne précisément, avant que le capitaine corse n'interrompe le battement régulier de l'histoire. Elle rit et tourne dans une petite rue sombre⁴⁷¹.

La relation de Marianna avec son père est passionnelle ; lorsqu'elle est envoyée en pension pour ses études, il lui écrit une longue lettre poétique à travers laquelle transparait l'amour paternel. C'est donc une enfant choyée plus que ses frères. Le récit de Francesca Sanvitale s'apparente aussi au conte de fée, le premier bal de Marianna ressemblant à celui de Cendrillon. Le recours aux différents registres littéraires contribue donc à théâtraliser le récit et à créer autour de Marianna un univers merveilleux, très éloigné de la réalité historique de la première guerre mondiale. Le regard de la fille qui se pose ainsi sur sa mère redevenue petite fille renverse la perspective. La fille devient la mère de sa mère, nourrissant pour elle une affection presque maternelle. C'est ce sentiment qui affleure tout au long du roman, qui fait naître chez la fille la nécessité de protéger cette femme fragile, de la choyer et de la consoler des malheurs de la vie. Car Marianna sera toute sa vie une

⁴⁷¹ *Ibid*, p. 6. « Mi sta di fronte con cipiglio da bambina viziata : sta piantata sulle gambe calzate di bianco, porta stivaletti alti, tiene le mani sui fianchi e la testa inclinata da un lato; ha per ora guance rotonde, occhi a spillo e bocca forte e grossa. Già adolescente cambiò e diventò di viso lungo, ovale. È una sfacciata a fissarmi così, proterva e capricciosa. Non è neppure vestita per andare a spasso, ha un grembiolino di cambri con pocchi pizzi in fondo alla sottana. Scappa di corsa, monta su una carrozza, saluta con la mano, scuote la treccia castana, mi fa capire che su quella carrozza corre verso le sottane di sua nonna, i piccanti vestiti Impero e gli ufficiali autriaci, Vienna addirittura prima che il capitano corso interrompesse il regolare battito della storia. Ride e svolta in una stradina buia ».

victime de l'histoire. Adolescente, c'est une jeune fille fantasque et romantique qui rêve du Prince charmant. Mais son premier amour déçu représente une morsure et marque alors la descente aux enfers de la jeune aristocrate. Désireuse de se venger de l'affront que lui a fait son premier soupirant, elle s'éprend d'un officier et s'échappe avec lui sur son beau cheval de cavalerie.

Les portraits des mères-petites filles examinés ci-dessus montrent que les écrivaines sont capables de se décentrer dans leur relation à leur mère, afin de lui attribuer des caractéristiques indépendamment de sa vie de mère. L'enfance et l'adolescence correspondent à une sorte d'âge d'or au cours duquel tout est encore possible. Mais ces jeunes filles sont déjà porteuses d'une histoire qui guidera leur vie de femme. Petites filles choyées ou malmenées par leurs parents, plus ou moins douées, elles feront nécessairement des choix déterminant dans leur vie. Le souci de restituer un être dans sa totalité témoigne d'un désir de le comprendre intimement. Si certaines auteures exhument le passé de leur mère, accomplissant un réel travail de recherche et un effort d'objectivité, c'est que dans l'enfance se trouvent souvent les ingrédients d'une future vie de mère. En somme, ces filles écrivaines accomplissent le même travail pour leur mère qu'elles le feront pour elles-mêmes dans le récit de leur vie. Des différents portraits qui se présentent parmi ces exemples, on peut distinguer les personnalités fortes, qui portent déjà en elles des caractéristiques propres à se défendre dans la vie et celles, qui, plus douces et parfois soumises, rencontreront certainement des difficultés pour s'affirmer.

2.2 Des existences difficiles

Les biographies des mères, contenues dans ces textes autobiographiques s'apparentent parfois à des « monuments à la gloire des mères »⁴⁷², terme qu'a utilisé la Librairie des femmes de Milan lors de cycles de rencontre organisés en janvier 2006 autour de la question centrale de la relation mère-fille et son impact sur la politique des femmes. Il est indéniable que les femmes dont les écrivaines des années quatre-vingt racontent la vie ont toujours quelque chose de singulier, soit parce qu'elles mènent leur foyer de façon exemplaire et suscitent en cela l'admiration de leur fille, soit parce qu'elles s'illustrent par

⁴⁷² La librairie des femmes de Milan a organisé en 2006 un cycle de rencontres intitulées « Tra il matricidio e il monumento alla madre : la politica delle donne », « entre le matricide et le monument à la mère : la politiques des femmes ».

un comportement moral ou des capacités intellectuelles dignes d'admiration. Sans doute est-ce lié en partie au fait que les écrivaines, désormais adultes et matures, ont à cœur de singulariser leur mère. Fausta Cialente est déjà une écrivaine confirmée au moment de la publication de son autobiographie, Clara Sereni et Francesca Duranti sont déjà actives politiquement, Fabrizia Ramondino a déjà publié des essais politiques lorsqu'elle décide d'écrire *Althénopis* en 1981. Mais par ailleurs, dans l'optique d'une filiation matrilinéaire, on présente comme logique que ces mères aient été porteuses de valeurs ayant influencé la vie de leur fille. Quoiqu'il en soit, les portraits qu'en font les filles écrivaines valorisent les mères, ils cherchent à restituer d'elles une image positive et l'on peut voir en cette attitude un lien étroit entre cette littérature féminine et l'évolution du féminisme dans les années quatre-vingt.

La vie de ces femmes est souvent difficile, ce ne sont pas des femmes qui ont connu un destin exceptionnel malgré leurs qualités individuelles. Rarement les filles dressent le portrait d'une mère heureuse et comblée de joie par l'existence. Ces mères n'ont que peu de contacts avec l'extérieur, souvent ne travaillent pas ou bien tardivement et, concernant leur rapport à l'Histoire et la politique, elles y prennent part dans une mesure minimale et subissent bien souvent les aléas de la vie, condamnées à rester hors des sphères de décision. Ce sont parfois des héroïnes méconnues qui n'ont jamais obtenu de reconnaissance pour ce qu'elles ont fait. L'évocation que les écrivaines offrent de leur passé ne montre que très rarement ces femmes agissant ou s'affirmant dans la sphère publique. Pourtant leur vie apparaît exemplaire. Mais c'est définitivement au sein de la famille que se déroule leur vie.

2.2.1 *De fortes femmes*

Les mères du passé sont des femmes solides qui savent mener leur foyer, élever leurs enfants et ne se laissent jamais décourager par les malheurs de la vie. Alfonsa, la grand-mère paternelle de Clara Sereni dans *Il gioco dei regni* est « le pilier » de la famille, c'est sur elle que repose l'intégralité du bon fonctionnement du foyer. C'est aussi une épouse soucieuse de la cohésion familiale. « Bien que consciente de sa centralité dans la famille, Alfonsa par justice n'oubliait jamais d'inclure aussi son mari, le père de ses

enfants »⁴⁷³. C'est une maîtresse de maison, qui a plusieurs personnes sous ses ordres. Elle dirige et délègue les différentes tâches domestiques et elle assure la vie sociale de la famille. C'est au père qu'il revient de transmettre la religion juive mais c'est à la mère que revient le devoir de transmettre la richesse culturelle de la famille. Alfonsa est par ailleurs une forte femme, qui ne laisse jamais paraître ses états d'âme, ne pleure jamais le décès de ses enfants, alors qu'elle perd sa jeune fille à l'âge de cinq mois et que deux de ses fils meurent, l'un en raison d'un accident domestique, l'autre en camp de concentration. Elle part avec son mari en Palestine, au moment des persécutions contre les juifs, quitte son foyer et ses enfants devenus adultes, s'adapte à la vie dans le kibboutz, revient en Italie dès qu'ils ont besoin d'elle. Cette grand-mère impassible, toujours vêtue de noir, est un modèle de mère courage, dont la vie entière est marquée par le malheur.

Contemporaine d'Alfonsa, la mère de Fausta Cialente dans *Le quattro ragazze Wieselberger* est également un modèle de femme solide. Bien que dotée de talents artistiques, Elsa ne mène pas la carrière de chanteuse lyrique qu'elle aurait souhaitée. Loin des feux de la rampe et des salles de spectacle, elle se trouve contrainte à déménager sans cesse pour suivre son mari, militaire de carrière, de garnison en garnison. Elle mène une existence difficile et peu épanouissante, et se montre souvent triste et résignée. Ses aspirations personnelles sont balayées, elle n'a aucune prise sur sa vie et sur les événements, et se voit condamnée à ne vivre que pour son foyer. Bafouée en tant qu'épouse parce que son mari la trompe régulièrement et sans ménagement, elle accepte son destin et se sacrifie pour ses enfants. Elle arrive à les rassurer à chacun des déménagements chaotiques et fait de « vrais miracles »⁴⁷⁴ pour leur rendre la vie moins pénible. Bien que souvent malheureuse, elle sait s'occuper et fait mille choses. Capable d'écrire de longues lettres, de jouer au piano, mais aussi de cuisiner de bons petits plats, de coudre et raccommoder, elle montre dans tous les domaines des dons extraordinaires et une capacité de travail exemplaire. Contrairement au père inconstant, elle représente une forme de stabilité pour sa fille.

Comme toutes les sœurs Wieselberger, elle ne restait jamais à rien faire et j'avais pour elle une admiration craintive, je sentais que je n'atteindrais jamais la somme de toutes

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 234. « Benché consapevole della propria centralità nella famiglia, Alfonsa per giustizia non dimenticava mai di includere anche suo marito, il padre dei suoi figli ».

⁴⁷⁴ Cf. CIALENTE, Fausta, *op. cit* p. 84.

les capacités dont elle jouait avec une méthode et un rythme « allemand » comme disait son mari, en se moquant d'elle, mais dont en réalité je me sentais protégée⁴⁷⁵.

Mais c'est sans doute à travers ses qualités lyriques que cette mère suscite l'admiration de sa fille, lorsque, à l'occasion de petites réceptions, elle accepte de faire un récital :

Étrangement, les applaudissements la faisaient pâlir plus que rougir et nous la sentions alors perturbée comme si ce chant ne lui faisait pas plaisir, un chant parfois joyeux et dans lequel il me semblait que flottait un bonheur mystérieux et qui me rendait toute légère dans un monde ourlé de lumière et de joie, celui auquel, peut-être, elle avait renoncé pour un mariage qui nous avait fait naître⁴⁷⁶.

La mère de Fausta Cialente est également une femme capable d'évoluer. Lorsque son mari mène la famille à la ruine en raison d'affaires louches avec l'Albanie, elle prend des cours de pédagogie et enseigne la musique pour faire vivre sa famille. Elle devient ainsi un modèle de femme émancipée pour sa fille :

Je fus donc précocement initiée à l'idée qu'une femme peut être ou mieux encore peut se rendre indépendante, mais l'extraordinaire résidait dans le fait que cet exemple courageux me venait précisément de la bourgeoise presque riche que ma mère avait été dans sa jeunesse, dans une société et une époque éminemment bourgeoise, quand le fait d'aller à contre-courant et oser s'affirmer était un scandale⁴⁷⁷.

Bien avant la seconde vague du féminisme, sans aucun soutien, et défiant la condamnation sociale, Elsa s'émancipe et décide même, une fois que ses enfants sont partis du foyer, de se séparer de son mari. Elle redevient alors gaie et optimiste :

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 153. « Come tutte le sorelle Wieselberger non stava mai senza far nulla, ed io avevo per lei un'ammirazione timorosa, sentivo che non avrei mai raggiunto la somma di tutte quelle capacità che svolgeva con un metodo e un ritmo "tedeschi" diceva il marito un po' canzonandola, ma dalle quali in realtà io mi sentivo protetta ».

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 91. « Stranamente gli applausi la facevano impallidire piuttosto che arrossire e la sentivamo allora turbata come se non le recasse nessun piacere un canto che a volte era gioioso e in cui mi sembrava balenasse una felicità misteriosa che mi faceva sentire leggera leggera in un mondo tutto orlato di luce e gioia, quello, forse, al quale lei aveva rinunciato per un matrimonio che ci aveva fatti nascere ».

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 146. « Fui dunque precocemente iniziata all'idea che una donna può essere o meglio ancora può rendersi indipendente, ma lo straordinario stava nel fatto che quel coraggioso esempio mi venisse proprio dalla borghese quasi ricca che mia madre era stata in gioventù, in una società e in un tempo eminentemente borghesi, quando l'andar contro corrente e l'osare affermarsi era quasi uno scandalo ».

Elle dînait le soir avec [Renato] et ses amis, toujours en plaisantant et heureuse parce qu'elle était de caractère naturellement joyeuse, et Sergio Amidei se rappelle encore aujourd'hui quand il la regardait manger des poivrons farcis à minuit⁴⁷⁸.

2.2.2 *L'engagement politique*

L'époque relatée dans ces ouvrages de mémoires concerne la première moitié du vingtième siècle ; ces cinquante années ont été traversées par des événements politiques importants et des périodes de violence intense, comme les deux guerres. L'histoire revêt une importance capitale pour certaines auteures. Dans les livres de Fausta Cialente et Clara Sereni notamment, l'histoire entière des familles est scandée par les événements historiques, les bouleversements sociaux et politiques. Chez Fausta Cialente, le statut de la ville de Trieste et la question de l'irrégentisme sont au cœur de l'histoire familiale. Réalité culturelle pour les uns, sujet de dispute pour les autres, le rattachement de Trieste à l'Italie est discuté sous ses différents aspects, parfois ouvertement critiqué par son auteure, comme porteur de racisme et d'intolérance face à la diversité culturelle. Ce racisme et cette intolérance sont même à la racine du fascisme qui s'affirme en 1922. Dans le récit de Clara Sereni, la famille est en prise directe avec la politique et l'engagement, c'est le moteur des deux familles qui se transmet aux enfants. En tant que juifs, les parents subissent les persécutions raciales, sont contraints d'émigrer.

Toutefois, dans la plupart de ces récits, les mères sont peu concernées par l'Histoire. Face aux événements, elles font plus souvent figures de victimes, pleurent les parents que la guerre leur arrache. Certaines ont même un rapport très lointain, voire inexistant avec l'histoire. La mère de Fabrizia Ramondino ne voit dans la guerre que la cause de sa pauvreté et de sa déchéance sociale. Lorsque la radio annonce la fin de la guerre, elle ne prend pas la peine d'en informer sa famille, pensant qu'il s'agit là d'une nouvelle peu importante. Ce n'est que dans quelques récits que certaines mères prennent part à l'histoire en mouvement. Assez curieusement, lorsque ces femmes s'engagent dans la politique, leur vie de mère semble en souffrir, comme si le temps et l'énergie qu'elles employaient à une cause, à un engagement les contraignaient à sacrifier le temps qu'elles

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 217. « Cenava la sera con lui e i suoi amici, sempre scherzosa e allegra perché era di carattere naturalmente gaio, e Sergio Amidei ancora adesso ricorda come la guardasse, stupito, mangiare a mezzanotte i peperoni ripieni ».

devraient consacrer à leurs enfants. Dans le roman familial de Clara Sereni, cette difficulté est perceptible aussi bien chez la mère que chez la grand-mère.

La grand-mère maternelle, Xenia, s'illustre par son engagement politique indéfectible tout au long de sa vie. Devenue veuve très jeune, elle ne se remarie pas et s'occupe seule de sa fille, Xeniuška. Son engagement politique contre le tsarisme l'accapare totalement, elle transporte des bombes dans ses valises, organise des réunions politiques clandestines chez elle. Après la révolution russe, elle s'engage dans la cause sioniste, bien que n'étant pas juive et quitte l'Italie à un âge avancé pour rejoindre la Palestine. Mais c'est aussi une mère distante, qui se verra reprocher par sa propre fille son manque d'attention envers elle et leur vie chaotique. Lorsque vieillissante, elle tente de se rapprocher de sa fille, celle-ci continue de lui montrer une grande hostilité.

La mère de Clara Sereni est une résistante communiste qui a publié en 1955 ses mémoires sur son activisme et sa vie durant la guerre, *I giorni della nostra vita*, livre que Clara Sereni définit dans *Il gioco dei regni* comme « l'évangile d'une génération de femmes communistes »⁴⁷⁹. Cette note au sujet du livre de sa mère annonce le regard critique que la fille pose sur l'engagement de sa mère. Contrairement aux récits qui glorifient les actions des mères, celui de Clara Sereni s'emploie à démystifier cet aspect de sa mère. Marina Sereni, de son vrai nom Xenia, n'incarne pas vraiment la figure de l'héroïne et ce pour différents motifs. Lorsqu'elle s'engage dans le parti communiste auprès de son mari, la cause qu'elle défend semble assez accessoire. « On ne va plus en Palestine, le projet a changé. Ils seront communistes »⁴⁸⁰ résume de façon assez laconique le choix de son mari pour le militantisme communiste. Marina n'est jamais associée aux choix qu'il fait pour eux deux, elle devient communiste par amour pour lui, et non par choix personnel. Il semble même que la vie entière de cette femme soit conditionnée par l'amour exclusif qu'elle voue à son mari et inversement par l'hostilité qu'elle manifeste sans cesse envers sa mère. Son engagement politique la lie corps et âme à son mari, et du fait de la clandestinité et de l'opposition à l'engagement de sa mère (les sociaux-révolutionnaires de la période précédent la création de l'URSS sont déclarés hostiles au communisme et jugés anti révolutionnaires), la coupe totalement de sa mère, tout en lui fournissant un prétexte. Le Parti n'est donc pas, comme on pourrait le penser, le moyen de se rapprocher de sa mère, mais au contraire, une façon de se venger d'elle. Le regard de

⁴⁷⁹ SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, cit., p. 419. « vangelo di una generazione di donne comuniste ».

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 207. « In Palestina non si va più, il progetto è cambiato. Saranno comunisti ».

l'auteure sur sa mère est implacable. De même qu'elle restitue des scènes de dispute entre mère et grand-mère, elle pose sur ses parents un regard critique quant à leur dévouement à la cause, se demandant si dans cet engagement, la réciprocité entre époux est réelle.

Elle rit fort, Xenia: parce qu'elle sait que ce qu'elle possède de Mimmo, personne ne pourra le lui ôter, jamais jamais, jamais. Elle est tellement consciente de ne faire qu'un avec lui, que c'est comme si elle vivait chaque expérience de Mimmo elle-même et s'en enrichissait.

Xenia ne se demande pas si c'est la même chose pour Mimmo : s'il serait capable d'accepter quelque chose qui soit différent de la disponibilité constante à laquelle elle l'a habitué, de la complicité dans une seule direction des histoires et des commentaires, de sa façon d'être, elle, un ancrage sûr et fiable⁴⁸¹.

L'engagement politique rappelle en outre à Marina-Xenia l'engagement de sa propre mère dans la révolution russe. En se mariant avec Mimmo, elle reproduit le modèle maternel qu'elle avait longtemps critiqué et refusé parce qu'il lui semblait dangereux et maintenait leur existence dans la précarité matérielle. Il y a une très forte similitude entre les deux femmes ; Clara Sereni le restitue de façon très claire dans son livre. Les mémoires de la grand-mère Xenia sont très proches des lettres que Xeniuška, vingt ans après, envoie à sa propre mère. Ainsi par exemple, au moment où Xenia, la grand-mère, est enceinte de sa fille, elle sait que son engagement politique peut mettre sa vie en danger et faire de sa fille une orpheline. Pourtant à aucun moment elle ne renonce à son activisme politique :

[...] tendresse et trépidation de la première maternité, bonheur joyeux d'épouse, le travail en laboratoire avec les préparatifs pour le voyage en Russie. Cette créature aimée, tellement désirée et chère – flamme bleue de l'amour -, est abandonnée avant de naître, condamnée à être orpheline. Nous n'avons ni doute, ni hésitation : nous sommes habitués à être sincères avec nous même, comme nous le sommes avec les autres. Nous sommes sûrs que la grand-mère pourra élever notre nouveau petit être comme elle a déjà élevé son fils.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 332. « Ride forte, Xenia : perché sa che quello ce lei possiede, di Mimmo, nessuno potrà portarglielo via, mai e mai e mai. Di quell'essere una carne sola è così consapevole, che ogni esperienza di Mimmo è come se anche lei la vivesse, e ne fosse arricchita.

Xenia non si chiede se anche per Mimmo sia la stessa cosa: se sarebbe per lui accettabile qualcosa di diverso dalla disponibilità perenne cui lo ha abituato, dalla complicità tutta in una sola direzione dei racconti e dei commenti, dall'essere lei sempre un porto sicuro, affidabile ».

Je l'aime son fils : c'est à ses mains que je confierai mon enfant⁴⁸².

Silvia Contarini affirme que :

Les femmes participent aux grands événements politiques, mais avec leur mari, sans renoncer à leur rôle d'épouses et de mères, sans même imaginer pouvoir choisir entre famille et politique, quand inversement les maris y sacrifient leur liberté et leur vie⁴⁸³.

Il nous semble plutôt qu'elles imaginent pouvoir renoncer à leur rôle de mère mais pas à leur couple, ni à leur rôle d'épouse. Ce « nous » qui s'exprime tant chez Xenia que chez Marina est une entité forte, c'est celle du couple et elle dépasse l'identité maternelle à laquelle elles sont toutes deux prêtes à renoncer. De la même manière, Xeniuška imagine pouvoir abandonner ses filles, si la cause du parti l'y obligeait :

[...] l'action pour nous est plus importante que la famille, plus importante que les enfants. Si Mimmo à présent était plus utile dans les tranchées d'Espagne qu'ici, je n'hésiterais pas même un instant et je lui dirais : Pars, va-t-en ! Et la vie de Mimmo, sache le, m'est plus chère que n'importe quoi au monde. Et je peux en dire tout autant de mes filles. S'il était nécessaire de les abandonner pour aller ailleurs, je les abandonnerais⁴⁸⁴.

Cette longue lettre du 28 novembre 1937 où la fille explique à sa mère qu'elles ne se reverront plus, ni ne communiqueront, est particulièrement ambiguë. Il s'agit ici d'un document original, que Clara Sereni ne fait que reproduire. Cependant il est précédé dans le livre par l'histoire entre mère et grand-mère, où l'auteure a pris soin de transcrire la

⁴⁸² *Ibid.*, p. 32-33. « [...] tenerezza e trepidazione della prima maternità, felicità gioiosa di sposa, il lavoro in laboratorio assieme ai preparativi per il viaggio in Russia. Questa creatura amata, tanto desiderata e cara – fiamma azzurra dell'amore -, è abbandonata già prima di nascere, condannata ad essere orfana. Non abbiamo dubbi né esitazioni: siamo abituati ad essere sinceri con noi stessi come lo siamo con gli altri. Siamo certi che la nonna potrà allevare quest'esserino nuovo e nostro, come già allevò suo figlio. Io lo amo, suo figlio: alle mani di lei affiderò la mia creatura ».

⁴⁸³ CONTARINI, Silvia, « Scrivere una storia, riscrivere la Storia. Narratrici italiane contemporanee », in *L'Histoire mise en oeuvres*, Publications de l'Université de Saint Etienne, 2000, p. 112. « Ai grandi avvenimenti politici le donne partecipano, ma insieme ai loro uomini, senza rinunciare al ruolo di spose e madri, senza neppure immaginare di poter scegliere tra famiglia e politica, quand'invece i mariti vi sacrificano libertà e vita ».

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 297-298. « [...] l'azione per noi è più importante della famiglia, più importante dei figli. Se adesso Mimmo fosse più utile nelle trincee di Spagna che qui, non esiterei nemmeno un momento e gli direi: parti, vai ! E la vita di Mimmo, sappilo, mi è più cara di qualsiasi cosa al mondo. E altrettanto posso dire per quanto riguarda le figlie. Se fosse necessario abbandonarle per andare altrove le abbandonerei ».

nature conflictuelle des relations mère-fille. Le lecteur est donc déjà influencé par ce qu'il sait de l'hostilité de Marina envers Xenia. Rédigée dans un style presque solennel, avec parfois quelques accents scolaires, cette lettre fait l'apologie de l'engagement politique, en insistant sur le fait que sa présence dans le parti communiste est un « travail » et que c'est « le centre de [s]a vie ». Il n'échappe cependant pas au lecteur que les déclarations de tendresse et d'amour envers la mère sont de pure forme, voire suspectes.

Concrètement, Marina travaille à l'impression de tracts et journaux clandestins, mais sa participation à la rédaction des tracts n'est jamais décrite, laissant ainsi penser qu'elle est moins la tête pensante que « l'angelo del ciclostile »⁴⁸⁵. Elle partage le quotidien de son mari, constamment menacé d'arrestation, transmet des informations secrètes lorsque son mari est en prison. Elle élève seule ses deux filles et continue de survivre, malgré l'absence de son mari et les menaces que fait peser sur elle son activité de communiste⁴⁸⁶. Après la guerre, elle travaille à l'ambassade soviétique en tant que traductrice et s'éloigne peu à peu du militantisme lorsqu'elle est foudroyée par la maladie.

Contrairement aux autres mères, celle de Clara Sereni n'a pas besoin d'une réhabilitation. Déjà connue par la publication de ses mémoires, (peut-être limitées dans leur diffusion auprès d'un public averti), elle est perçue par ses proches comme une martyre, une sainte. Le travail de la fille vise en revanche à restituer la mère dans son intégralité, à la découvrir sous tous ses aspects, positifs et négatifs. C'est par l'écriture de *Il gioco dei regni* que Clara Sereni semble réussir à se l'approprier personnellement et la connaître plus intimement. Tel que le remarque Adriana Chemello, l'ouvrage de Clara Sereni se termine sur l'évocation de Miška, l'ours en peluche, tant adoré par Xeniuška pendant son enfance, puis rejeté lorsqu'elle était adulte, se retrouvant sur les étagères de la maison de Clara. Miška fonctionne comme une sorte d'« emblème »⁴⁸⁷. Il symbolise le lien qui unit petite-fille, mère et grand-mère, au-delà des conflits et au-delà de la mort.

⁴⁸⁵ L'expression « l'angelo del ciclostile », « l'ange de la machine à photocopier » renvoie dans sa formulation à « l'angelo del focolare », « l'ange du foyer », auquel nous avons fait allusion dans la première partie de notre travail. Ce terme anachronique pour l'époque de la mère de Clara Sereni, a été utilisé au moment de la révolte étudiante en 1968, pour désigner le travail des femmes au sein des groupes de contestation. Peu associées à la rédaction des tracts et à l'aspect intellectuel des mouvements, les femmes étaient en revanche mobilisées pour des tâches manuelles plus basiques comme celle de photocopier les documents. Cette mise à l'écart a été fortement critiquée par le mouvement des femmes.

⁴⁸⁶ Cf. SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, cit., p. 313.

⁴⁸⁷ CHEMELLO, Adriana, « La genealogia riconosciuta di Clara sereni », in *Parole scolpite. Profili di scrittrici degli anni Novanta*, Padoue, Il Poligrafo, 1998, pp. 103-121.

2.2.3 Une héroïne méconnue

De façon plus légère, Francesca Duranti dans *La Bambina* esquisse le portrait d'une mère exceptionnelle. La mère qui est dépeinte est une femme au caractère bien trempé, et qui s'investit à sa manière dans la vie courante, pour rendre la vie des gens qui l'entourent plus sereine et plus agréable, malgré les difficultés de la guerre. C'est une femme moderne qui, outre le fait de savoir conduire une voiture (à une époque où l'automobile n'est pas encore extrêmement développée et souvent à usage masculin), organise la vie dans sa grande propriété en Toscane. Lorsque la guerre éclate, son mari Paolo Rossi, résistant communiste, prend le maquis et ne rentre au domaine que de rares fois et durant la nuit. C'est elle qui administre donc la communauté, composée d'amis juifs ou résistants hébergés au domaine ainsi que de jardiniers et domestiques qui travaillent pour la famille. Afin d'assurer la subsistance de tous, elle fait descendre des alpages une centaine de chèvres pour les faire paître dans leur domaine ainsi que quelques oies. Elle fait construire un poulailler, un clapier et une porcherie, reconvertissant une partie de sa propriété en ferme. Elle trouve en outre différents moyens pour faire fructifier tous les biens de la propriété, des légumes aux fruits du verger, et réussit en s'inspirant de l'encyclopédie, à faire du savon. C'est donc une femme qui s'occupe non seulement de sa propre famille mais aussi des proches, administre des biens, a le sens du concret. Pour toutes ces raisons, elle suscite l'admiration de sa fille :

Francesca était éperdument fière de sa Maman à tous les points de vue, mais surtout elle l'admirait dans cette frénétique activité, à laquelle elle ne participait guère matériellement mais qui avait en elle son centre moteur⁴⁸⁸.

C'est également une femme de devoir et de principe, qui ne se laisse pas impressionner par l'occupant. Alors que les soldats allemands réquisitionnent le jardin de la propriété, elle ne cherche pas à être agréable avec eux, se montre même déterminée et ne semble pas avoir peur des représailles :

⁴⁸⁸ DURANTI, Francesca, *op. cit.*, p. 64. « Francesca andava perdutamente orgogliosa della sua Mamma da tutti i punti di vista, ma soprattutto l'ammirava in questa frenetica attività, cui ella non partecipava gran che materialmente, ma che aveva in lei il suo centro motore ».

Monsieur le Baron, je serais très heureuse de vous avoir comme invité en temps de paix. Dans les circonstances actuelles, je ne peux que vous dire de faire ce que vous voulez, puisque je n'ai pas la possibilité de m'opposer⁴⁸⁹.

Son attitude face aux différents soldats allemands est chaque fois celle d'une femme déterminée, et qui loin de se soumettre, peut, au contraire, intimider les autres :

Quoi qu'il en soit, il ne vint jamais à l'esprit d'aucun allemand d'entrer dans les pièces réservées à la famille, même si ces géographes n'avaient pas renoncé à être admis à la maison comme l'avait fait le baron, ce groupe et tous les autres qui le suivirent, ainsi que les Américains, Anglais, Indiens, Brésiliens, blancs et noirs de toute qualité qui, même sans réquisitionner la villa, vécurent et opérèrent aux alentours assez longtemps, tous ceux là eurent une sacré peur de Maman⁴⁹⁰.

Sa fermeté et sa vivacité sont au service de la communauté, elle veille à ce que les paysans ne soient pas spoliés de leur bétail par les soldats allemands et gifle même un homme qui fait preuve d'incivilité en volant les restes de bois d'un pont détruit par les Allemands aux environs de la propriété. Le style parfois enfantin de la Petite Fille⁴⁹¹ n'est pas exempt d'un certain humour et l'autorité de la mère peut même sembler cocasse.

« Vous êtes un misérable » cria Maman, et elle lui mit deux claques. Puis elle ajouta :
« Et si vous avez besoin de bois venez au jardin qu'on vous en donne ».
Monsieur Galli s'en alla en poussant sa charrette vide et le petit garçon marchait derrière lui en disant :
« Quelle arrogance, quelle arrogance »⁴⁹².

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 94. « “Signor barone, io sarei lietissima di averla come ospite nella mia casa in tempo di pace. Nelle circostanze attuali posso dirle solo di fare ciò che vuole, poiché non ho la possibilità di oppormi” ».

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 97. « Comunque a nessun tedesco venne mai in mente di entrare nelle stanze riservate alla famiglia, perché, anche se questi geografi non avevano rinunciato ad essere ammessi in casa come aveva fatto il barone, questo gruppo e tutti gli altri che lo seguirono, nonché gli Americani, Inglesi, Indiani, Brasiliani, bianchi e neri d'ogni qualità che, pur senza requisire la Villa, vissero e operarono nei dintorni per parecchio tempo, tutti costoro ebbero sempre un sacro terrore della Mamma ».

⁴⁹¹ Sur le langage oral utilisé dans le roman de Francesca Duranti, *La Bambina*, nous renvoyons à l'étude de Marina Spunta, « The language of geometry : spoken and dialogic style in the fiction of Francesca Duranti », in *Voicing the word : writing orality in Contemporary italian fiction*, Berne, European Academic Publishers, 2004, p. 109-133.

⁴⁹² DURANTI, Francesca, *La Bambina*, cit., p. 117. « “Lei è un miserabile” gridò la Mamma, e gli mollò due ceffoni. Poi aggiunse:

“E se ha bisogno di legna venga in giardino a farsela dare”.

Il signore Galli se ne scappò via spingendo il suo carretto vuoto e il bambino gli andava dietro e diceva:

“Che prepotenza, che prepotenza” ».

C'est donc une femme qui résiste au quotidien à l'occupation allemande, se soucie de ses proches et les protège sans que jamais elle soit hissée au rang d'héroïne. La preuve en est que cette « Maman » restituée sous la plume d'une « Petite Fille » n'a jamais de nom, alors que le nom du père figure clairement dans le récit.

Des différents modèles de mères admirables, celui des femmes communistes est sans doute le plus ambigu. Ce sont avant tout des femmes de résistants avant d'être elles mêmes des femmes résistantes communistes. Francesca Duranti et Clara Sereni en fournissent deux exemples assez similaires. Les deux familles dont elles racontent la vie dans leurs livres ont en commun de s'être illustrées dans la résistance. Emilio Sereni, militant communiste arrêté en 1930, a été un membre actif de la résistance et a fait parti du premier gouvernement après la guerre. Paolo Rossi, le père de Francesca Duranti, également résistant communiste, est juriste de formation et a été membre de l'assemblée constitutionnelle en 1946.

Le passé de pères illustres a certainement poussé les filles à sortir leur mère de l'ombre et à montrer que des femmes pouvaient tout aussi bien s'enorgueillir d'actes de bravoure, même si ceux-ci ne figurent jamais dans les livres de l'histoire officielle. Les pères n'ont en effet aucun besoin de réhabilitation. Leur existence est déjà attestée et leurs actes reconnus. Leur gloire peut même sembler encombrante, si l'on se réfère à la biographie de Clara Sereni. Mais face aux mères, oubliées ou méconnues, les écrivaines post-féministes semblent éprouver une sorte d'embarras et ressentent de fait le besoin de les réhabiliter.

2.3 Dans l'ombre des maris

Il est très rare, concernant les couples du début de siècle de rencontrer des relations équilibrées dans lesquelles les femmes se sentent pleinement heureuses de la place qu'elles occupent et de la vie qu'elles mènent. On constate que dans la littérature féminine des années quatre-vingt, les mêmes récriminations face à la société patriarcale pointent la responsabilité des hommes et dénoncent les travers d'une société qui maintient les femmes dans des situations subalternes, inconfortables et peu épanouissantes. Si ces femmes du

début du siècle n'ont pas toujours eu un destin conforme à leurs espérances et à leurs talents, la responsabilité incombe parfois à leur mari, qui pour différentes raisons, et sans doute tout d'abord en raison d'un certain conformisme culturel, a contribué à les maintenir dans l'ombre.

Même dans les couples qui semblent équilibrés, unis et heureux, les hommes ont une forte personnalité, une profession reconnue et accaparante, ce qui maintient l'épouse dans une sorte d'anonymat. Le grand-père de Fausta Cialente est un grand musicien qui occupe la première place dans la famille. C'est lui qui décide de tout, à tel point que la mère ne joue qu'un rôle secondaire. De la même manière, le grand-père Sereni est un médecin honorable aux côtés duquel l'épouse ne s'affirme qu'à l'intérieur du foyer. Mais ces deux couples, vivant dans la période à cheval entre les deux siècles semblent avoir accepté cette différence de rôles et trouvé un équilibre. Nulle récrimination entre époux, les rôles sont établis et la vie de couple est harmonieuse. Entre les deux guerres, les époux Duranti et Sereni sont des couples unis où les femmes restent malgré tout dans l'ombre de leur mari résistant. Ces femmes, par leur présence et leur travail, ont certainement favorisé l'activité de leur mari. L'Histoire retient les noms d'Emilio Sereni et Paolo Rossi, elle ne mentionne ni Marina Sereni, ni Madame Rossi⁴⁹³.

Les autres récits montrent en revanche des couples chaotiques, des maris autoritaires, infidèles ou inconstants qui entravent le développement de leur épouse. Le père de Fausta Cialente dans *Le quattro ragazze Wieselberger* réunit ces trois caractéristiques. C'est un militaire originaire de l'Aquila mais né à Naples, irascible, inconstant et instable, qui a contraint sa femme à abandonner sa carrière de chanteuse lyrique pour l'épouser :

⁴⁹³ Ces femmes vivant dans l'ombre de leur mari rappellent la publication des mémoires de Sophie Tolstoï en Italie en 1978, (TOLSTOJ Sofija Andreevna, *I diari*, Milan, La tartaruga, 1978) - mémoires publiées d'ailleurs très récemment en Russie pour la première fois - dans lesquelles la femme de l'écrivain racontait son amour passionnel, sa vie d'épouse tourmentée et de mère de treize enfants. Trois ans après, en 1981, un autre livre, *Il caso Sofija Tolstoj* (CACCIARI C., CAVICCHIONI V., MIZZAU M., *Il caso Sofija Tolstoj*, Verone, Essedue, 1981) reprenait une partie de ces mémoires et suscitait l'émotion dans les milieux féministes, en dénonçant l'injustice faite à cette épouse, qui avait largement contribué à l'œuvre du maître mais était toujours restée dans l'ombre. Un roman inédit de Sophie Tolstoï vient d'être récemment publié en France (*A qui la faute ?*, Paris, Albin Michel, 2010) et relance le débat à ce sujet.

En effet, après que l'amour s'est déclaré et qu'une promesse a été vraisemblablement échangée, en premier lieu, il ne demande pas, mais impose de renoncer pour toujours à la carrière – et du reste il ne serait pas admissible qu'une femme d'officier reste sur les planches⁴⁹⁴.

Alors qu'elle aurait pu mener une vie heureuse et vivre de son art, elle suit son mari de garnison en garnison, renonce à la stabilité sociale et culturelle de ses origines. Incapable de s'établir définitivement dans une ville, même lorsqu'il quitte l'armée, ce mari conduit sa famille à la ruine, contraint sa femme à se défaire de ses biens matériels, y compris ceux dont elle a hérité de sa famille. Elle pleure souvent face aux critiques et dénigrement constants de son mari qui péroré sans cesse et devient même antisémite envers certains membres de la famille. Son mari est de plus un homme infidèle qui déshonore sa femme. Le regard que pose la fille sur sa mère n'est ni compatissant, ni inflexible. Fausta Cialente justifie les malheurs de sa mère, en la posant comme une victime de son éducation et de son époque. L'ingénuité de la mère, tout comme celle de sa sœur, elle-même mariée à un homme qui la trompe, est liée à leur milieu d'origine. « Mais c'est surtout le spectacle confortable de la fidélité conjugale des parents qui a illusionné les filles »⁴⁹⁵. Et une fois que le mariage est conclu, il n'est plus possible de s'en défaire parce que les conventions sociales ne permettent ni séparation, ni divorce :

Seulement on a enseigné aux épouses que l'on peut tout supporter s'il y a des enfants, par amour pour eux ; et en effet, pendant longtemps, la sinistre comédie cache la réalité à leurs yeux innocents. Les mères se sentent victimes et héroïques, elles s'accrochent désespérément à des espoirs impossibles, luttent pour reconquérir le terrain perdu qui est irrémédiablement salement perdu, mais elles ne doivent pas oublier que ce sont elles, les mères. Et elles ont le droit et le devoir de tenir bon⁴⁹⁶.

Pourtant la fille ne cautionne pas cette attitude de soumission qu'elle juge absolument inutile :

⁴⁹⁴ CIALENTE, Fausta, *op. cit.*, p. 69. « Infatti, dopo che l'amore s'è dichiarato e una promessa è stata versosimilmente scambiata, per prima cosa egli non chiede, ma le impone di rinunciare per sempre alla carriera – e del resto non sarebbe ammissibile che una moglie d'ufficiale rimanesse sulle "scene" ».

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 70. « Ma è soprattutto il confortevole spettacolo della fedeltà coniugale dei genitori che ha illuso le figlie ».

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 71. « Solo che alle mogli hanno insegnato che tutto si deve sopportare se ci sono dei figli, per amore di essi; e difatti per molto tempo la sinistra commedia nasconde la realtà ai loro occhi innocenti. Le madri si sentono vittime ed eroiche, si aggrappano disperatamente a speranze impossibili, lottano per riconquistare il terreno perduto che è irrimediabilmente, sporcamente perduto, ma non devono dimenticare ch'esse sono le mogli ! E hanno il diritto e il dovere di tener duro ».

Ce sont les images de quelqu'un qui supportera et a déjà commencé à supporter les humiliations et les offenses sans avoir la possibilité d'apprendre – et elles ne l'apprendront jamais – que cela ne vaut pas la peine, même pas pour les enfants, de pâtir autant. Mais il n'est pas concevable à cette époque, de se révolter face à une bonne éducation dans une société dans laquelle seuls les hommes gouvernent en maîtres ; et ce n'est pas par instinct d'émancipation féminine que les deux sœurs, à la fin du siècle ou au début de celui-ci, ne pouvaient avoir et probablement exétraient ou tournaient en ridicule mais plutôt parce qu'elles sont encore sous l'influence et le souvenir romantique de l'harmonie conjugale des parents, étonnées dans leur intimité que ce ne soit pas le cas pour elles⁴⁹⁷.

Paola Malpezzi Price note que Fausta Cialente entretenait des rapports amicaux avec Sibilla Aleramo et qu'à travers son ouvrage *Le quattro ragazze Wieselberger*, elle affirmait tout comme l'auteure de *Una donna* sa méfiance envers le mariage en tant qu'« institution qui asservit les femmes »⁴⁹⁸. De fait, lorsque, devenue adulte, Fausta enjoint sa mère à quitter son père, elle ne se place définitivement pas en tant que fille mais en tant qu'alter ego de sa mère. Son père est avant tout « le mari » de sa mère. Il représente du début jusqu'à la fin du récit une anomalie dans la vie de la mère, celui qui a causé toutes ses souffrances, l'a dépouillée des richesses familiales, humiliée par ses infidélités et ses attaques incessantes au sujet de sa famille.

Je cherchais donc à convaincre ma mère, quand elle venait en Egypte ou que je la retrouvais en Italie, à se séparer une bonne fois pour toutes de son mari. [...] La dernière des Wieselberger devait se débarrasser de la corde du mariage, pensais-je ; et en effet, quand plus tard, cela arriva, elle avait l'habitude de dire en soupirant que l'époque la plus heureuse de sa vie, cela avait été ces dix années - dix années seulement ! - durant lesquelles elle avait vécu seule et tranquille à Milan⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 73. « Sono le immagini di chi sopporterà o ha già cominciato a sopportare umiliazioni e offese senz'averne la possibilità d'imparare – e non lo impareranno mai – che non vale la pena, nemmeno per i figli, di patirne tanto. Ma non è concepibile, a quei tempi, il rivoltarsi a un'educazione buona per una società in cui governano da padroni gli uomini soltanto; e non per un istinto di emancipazione femminile che le due sorelle, sulla fine del secolo o all'inizio di questo, non potevano avere e probabilmente esecravano o mettevano in ridicolo, ma piuttosto perché sono ancora sotto l'influenza e il romantico ricordo dell'armonia coniugale dei genitori, sbalordite nell'intimo che così non sia stato per esse ».

⁴⁹⁸ MALPEZZI PRICE, Paola, « Autobiography, Art and History in Fausta Cialente's Fiction », in *Contemporary women writers in Italy. A modern renaissance*, cit. p. 119. « an institution that enslaves women ».

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 216-217. « Cercavo quindi di convincere mia madre, quando veniva in Egitto o la ritrovavo in Italia, a separarsi una buona volta dal marito. [...] L'ultima delle Wieselberger doveva toglierselo dal collo, il capestro del matrimonio, io pensavo; e difatti, quando più tardi questo avvenne, lei usava dire sospirando che l'epoca più felice della sua vita erano stati quei dieci anni – dieci anni soltanto! – in cui era vissuta sola e tranquilla a Milano [...] ».

Le livre de Carla Cerati comporte des éléments proches de celui de Fausta Cialente en ce qui concerne la figure paternelle. Dans *La cattiva figlia*, afin d'échapper à un père tyrannique et peu aimant, qui lui-même trompait sa femme et la battait, la mère de Giulia se marie, sans le consentement de son père, avec un homme autoritaire, rencontré par le biais des petites annonces. En ce sens, le mariage n'est pas vraiment un mariage d'amour mais un moyen d'échapper à sa famille. Les premiers temps du mariage sont des moments difficiles, marqués par la solitude de la mère, car malgré leur union, le père quitte sa jeune épouse, installée dans le Piémont, pour travailler en Sardaigne, où elle ne le rejoindra que plusieurs mois plus tard. Le récit des jeunes années de mariage est rythmé par la misère et la crise économique de 1929, ainsi que par les absences sporadiques du père, toujours en quête d'un travail loin de sa femme. La mère élève donc seule ses enfants, continue d'enseigner dans les écoles primaires et subvient aux besoins de toute la famille. L'image de cette mère, courageuse, forte devant les aléas de la vie, étonne la fille et contraste avec le portrait de la mère vieillissante et acariâtre qu'elle retrace dans la première partie du roman. Cette femme autonome, qui a su mener sa vie le plus souvent seule, semble s'être peu à peu évanouie au profit d'une épouse soumise et dépendante de son mari. La soumission féminine à l'autorité masculine, présentée conventionnellement comme une attitude normale de l'époque en raison de la dépendance financière des femmes envers leur mari, ne trouve ici aucune justification et provoque la colère et l'incompréhension de la fille :

Mais maman, je n'arrive pas à faire correspondre la personnalité d'une fille qui en 1920 s'est mariée par les petites annonces contre la volonté de son père et celle de la femme qui s'est complètement annulée en se soumettant à un homme. Tu avais un père autoritaire et tu t'es choisi un homme autoritaire⁵⁰⁰.

Il est surprenant, connaissant l'enfance de la mère, qu'elle finisse par opter pour un mari ayant les mêmes traits de caractère que son père. Il ne s'agit cependant pas d'une attitude guidée par la faiblesse, mais au contraire d'une réaction causée par le milieu familial et notamment le modèle maternel :

⁵⁰⁰ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 188. « Però mamma, io non riesco a mettere insieme la personalità di una ragazza che nel 1920 si sposa con un'inserzione matrimoniale contro la volontà del padre e quella della donna che si è completamente annullata sottomettendosi a un uomo. Avevi un padre autoritario e ti sei scelta un marito autoritario ».

Quand je me suis mariée je me suis juré à moi-même que je ne vivrais pas la même vie que ma mère, qui a toujours été malheureuse dans le mariage. Moi, j'essaierais d'être d'accord avec mon mari à n'importe quel prix⁵⁰¹.

L'autoritarisme des hommes est posé ici comme une fatalité à laquelle les femmes doivent s'habituer, sous peine de souffrir toute leur vie. Carla Cerati renoue d'une certaine manière avec la vision que les femmes des années soixante-dix avaient de leur mère, à savoir des complices de la société patriarcale qui n'osaient pas contester l'ordre social et se soumettaient à leur mari. Ce mari autoritaire et parfois violent, admirable cependant dans son évolution sociale puisqu'il suit des cours du soir et finit par devenir chef d'entreprise, a longtemps brimé la vie de sa femme en l'abandonnant régulièrement et en la contraignant ainsi à assumer seule les charges du foyer. Lorsque sa situation financière s'améliore enfin, il lui permet de rester au foyer et de mener une existence paisible, à l'abri du besoin. Mais ce « luxe » a un prix, l'obéissance et la soumission.

Dans le roman de Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*, le père est un militaire de carrière, qui n'a jamais épousé Marianna malgré l'enfant qu'ils ont eu ensemble. Il ne verse qu'une maigre pension à la mère de sa fille et entretient avec elle un rapport violent. Lorsqu'au terme de sa vie, il est hospitalisé, Sonia, sa fille, découvre avec stupeur qu'il avait d'autres enfants issus d'un mariage auquel il n'avait jamais renoncé. La mère de Sonia, aristocrate déchue, a donc vécu dans l'illégitimité toute sa vie, dans l'attente de cet homme qui très tôt avait cessé de l'aimer et ne la respectait pas.

Ces différents exemples montrent comment la rencontre avec l'époux et futur père marque une rupture dans le développement personnel de la femme. Lorsqu'elle devient épouse puis mère, la femme renonce à ses ambitions personnelles, qu'elles soient professionnelles ou artistiques. Cette rupture peut même être d'ordre social.

Enfin, en marge de ces textes, *Althénopis* de Fabrizia Ramondino offre une vision bien différente, où le mari ne joue qu'un rôle annexe. Absent physiquement une bonne partie du livre puisqu'il travaille à Rome et ne rentre que sporadiquement à Santa Maria del Mare, il est campé dans des attitudes ridicules, il ennue par ses discours moralisateurs ou ses récits historiques sans intérêts. Il n'est là que pour rappeler les bonnes manières

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 189. « quando mi sono sposata ho giurato a me stessa che non avrei fatto la vita di mia madre, che è sempre stata disgraziata nel matrimonio. Io avrei cercato di andare d'accordo con mio marito a qualsiasi costo ».

dues à son rang, n'aime pas particulièrement les femmes et encore moins celles de la famille, à l'exception de sa femme qu'il est convaincu d'avoir sauvée en l'épousant. Les relations amoureuses entre père et mère se résument à un lit de camp que l'on fait et défait selon les arrivées et départs du père, signe d'une moindre importance des relations de couple. Lorsqu'il meurt, son décès n'occupe qu'un paragraphe, il est même éludé dans le récit et supplanté par le récit de la mort de la grand-mère, dont la disparition attriste bien plus la famille. La mort du père n'est relevée qu'en raison de la baisse des revenus et les ennuis financiers qu'elle procure. La société que Fabrizia Ramondino dépeint est avant tout une société de femmes, où les hommes n'ont qu'une place subalterne.

Conclusion

Rares sont les récits où l'amour entre époux auréole la vie familiale d'une lumière paisible. Les mères ne sont que rarement des amoureuses comblées par leur époux. Au contraire, les maris représentent un obstacle à l'épanouissement de ces femmes. Il faut remarquer que la société ne favorise pas l'individualité et l'autonomie des femmes, et ne leur reconnaît pas la liberté de se séparer de leur mari. Ces mères se présentent donc tantôt comme les victimes d'un mariage malheureux, tantôt comme les artisanes de leur propre malheur. Les portraits oscillent entre victimisation et culpabilisation même si les auteures s'efforcent de redonner une cohérence aux actes et aux choix des mères. Souvent influencées par leur milieu familial, elles ne font pas systématiquement les bons choix, ou du moins les choix que leur fille aurait souhaité qu'elles fassent.

Ce sont par ailleurs des femmes qui peuvent se montrer fortes et autoritaires, tant dans la façon de mener leur vie que dans la manière de jouer leur rôle de mère. Les mères représentées dans les ouvrages de Francesca Duranti, de Clara Sereni ou de Marina Jarre en sont des exemples particulièrement représentatifs. Dotées de fortes personnalités, ce sont des chefs de famille, des « piliers » qui élèvent seules leurs enfants. Les pères sont souvent absents, occupés à travailler ou à chercher du travail, ou à s'engager en politique. En ce sens, elles correspondent en partie à l'image que l'on peut se faire de la *mamma* italienne, une femme à la fois forte et faible, une femme conventionnelle, soumise et subalterne, en position d'infériorité, par nécessité, par culture ou par caractère. Toutefois, remises en perspective avec les fonctions maternelles qu'elles occupent, elles ne sont pas

ces femmes aimantes et soumises à leurs enfants, prêtes à se sacrifier pour eux. Sans doute faut-il y voir ici deux facteurs essentiels. Si les femmes vivent déjà dans l'ombre de leur mari, se sacrifiant en tant qu'épouses, elles n'ont certainement aucune envie de se sacrifier aussi pour des enfants qu'elles maintiennent bien souvent à l'écart. Il faut rappeler par ailleurs que c'est le regard des filles qui propose ce portrait de mère. Ces filles voient leur mère trop dépendante de leur mari et inversement peu dévouée à leur fille. Or, la période post-féministe et la conscience de devoir aimer la mère nécessitent que ces filles amorcent ce retour vers leur mère. Elles souffrent probablement de son image trop négative ou effacée, parce qu'elles ne peuvent en tant que femmes s'identifier à elle.

Il reste cependant difficile de retracer un portrait homogène de mère car tous ces récits, même s'ils comportent des traits de caractères communs, sont malgré tout uniques. Tel est certainement le but de ces ouvrages à caractère autobiographique qui se révèlent des biographies de la mère : restituer à la mère son caractère singulier, au-delà de la fonction qu'elle a occupée auprès de ses enfants. La mère est tout d'abord une femme, et ainsi se veut sa fille.

Ce qui reste pourtant commun à tous ces ouvrages, c'est le recours à l'autobiographie et à la biographie féminine, motivé par la nécessité de réévaluer les figures féminines, d'abord en les sortant de l'ombre, puis en identifiant chaque fois les contraintes sociales et culturelles qui ont pesé sur la vie de ces épouses-mères. Il en résulte des relations complexes entre mères et filles, que les filles, quarante ans plus tard, revisitent à travers leur récit. Nous nous proposons à présent d'analyser le détail de ces relations.

Chapitre 3

La relation mère-fille

Introduction

L'étude des relations mère-fille est l'aboutissement de cette partie consacrée à la littérature féminine des années quatre-vingt. Si les filles choisissent unanimement de parler de leur mère avant même de parler d'elles-mêmes, c'est que cette relation revêt une importance capitale dans leur développement. Qu'elle soit positive, dynamique et respectueuse ou, au contraire, conflictuelle, violente ou déficiente, cette relation mère-fille détermine une partie de la vie des filles. Elle conditionne leur évolution affective, joue un rôle dans leur accession à la féminité, voire dans leur propre maternité. La mère peut se révéler un modèle, un guide ou un point d'ancrage pour la fille mais elle peut aussi se montrer totalement incapable de tisser un lien avec sa fille, être une mère absente, froide et indifférente et faire obstacle à l'évolution de sa fille. L'analyse de ces relations est donc primordiale.

Or, on constate beaucoup de non-dits sur cette relation. Les auteures ne choisissent pas toujours d'approfondir ce sujet, d'analyser la signification de leur lien avec leur mère et l'impact qu'il a eu dans leur développement personnel. Si par exemple, l'enfance est un thème présent dans toutes les autobiographies que nous avons pu examiner, la vie d'adulte est souvent occultée. Francesca Duranti, Fabrizia Ramondino et Clara Sereni n'y font aucune allusion, ce qui ne permet pas de voir de quelle manière la mère a pu influencer sur le cours de l'existence de ces filles. Cette vie est racontée ailleurs, dans d'autres livres, d'autres fictions. Francesca Duranti publie en 1986 le roman *Effetti personali*⁵⁰² où la protagoniste évoque ses relations tardives avec sa mère ; Fabrizia Ramondino centre plusieurs de ses œuvres sur des récits autobiographiques, dont *Taccuino tedesco e Guerra di infanzia e di Spagna* ; Clara Sereni, outre *Casalinghitudine* déjà cité, raconte sa vie de femme entre autres dans *Manicomio primavera*⁵⁰³. En ne refermant pas la boucle à l'intérieur de ces biographies maternelles, c'est-à-dire en laissant dans l'ombre ce qu'elles ont fait de leur vie, ou en la reportant dans d'autres livres, elles ne donnent pas à voir ce que leur mère leur a légué et ce qu'elles en ont fait. Et pourtant, cela semblerait être l'aboutissement « attendu » de ce travail de mémoire.

⁵⁰² DURANTI, Francesca, *Effetti personali*, Milan, Rizzoli, 1988.

⁵⁰³ SERENI, Clara, *Manicomio primavera*, Milan, BUR. Rizzoli, 1989.

Il semble donc que, concernant la relation mère-fille, l'autobiographie soit plus réticente à « creuser » d'un point de vue psychologique et existentiel les conséquences de cette relation sur la construction de la fille en tant que femme. Ces conséquences sont en revanche plus perceptibles dans les récits fictionnels, sans doute parce que l'implication directe et personnelle de l'auteure est moindre. Alors que l'autobiographie peut parfois se contenter de relater des faits, la fiction se prête volontiers à l'introspection du narrateur, tel que dans les romans *Madre e figlia* de Francesca Sanvitale et *Passaggio in ombra* de Mariateresa Di Lascia. Ce dernier est en effet un roman extrêmement focalisé sur l'introspection de la narratrice, à tel point que les événements extérieurs, c'est-à-dire l'Histoire, y figurent seulement en filigrane⁵⁰⁴.

Nous tenterons de voir à présent comment cette génération de femmes, née dans l'entre-deux-guerres et celle qui la précède ont cohabité, de quelle nature étaient leurs relations, et si, tel que l'affirme Luisa Passerini, on peut vraiment parler de « fracture » entre ces deux générations⁵⁰⁵. Selon Adalgisa Giorgio, les féministes des années soixante-dix ont

fait à la mère le procès d'être complices des normes patriarcales et l'agent de leur perpétuation, de retenir le processus d'individuation de la fille, d'agir en tant que régulateur de sa sexualité, et généralement d'entraver son émancipation et son autonomie⁵⁰⁶.

Que ressort-il de l'analyse des relations mère-fille dans la littérature des années quatre-vingt ? Nous étudierons trois étapes de la relation mère-fille. La première concerne l'enfance et la jeunesse au cours de laquelle les éléments marquants de la relation se mettent en place. S'il est vrai que cette relation se caractérise par la distance de la mère à l'égard de sa fille, comment est-elle perçue par la fille, quelles en sont les conséquences ? Nous nous pencherons ensuite sur l'âge adulte des filles et identifierons, quand c'est

⁵⁰⁴ Pour une réflexion sur la dimension historique des romans féminins et notamment du roman de Mariateresa Di Lascia, nous renvoyons à CONTARINI, Silvia, « Riflessioni sulla narrativa femminile degli anni '90 », in *Nuove tendenze della letteratura italiana, Narrativa* n°10, Nanterre, Université de Paris X, 1996, pp. 139-163.

⁵⁰⁵ Voir la note n°90 de bas de page 46, dans la première partie de notre étude.

⁵⁰⁶ GIORGIO, Adalgisa, « Introduction », in *Writing mothers and daughters. Renegotiating the mother in Western European narratives by women*, cit., p. 5. « [...] put the mother on trial for her complicity with patriarchal norms and for being the agent of their perpetuation, for holding back the daughter's process of individuation, for acting as regulator of her sexuality, and generally for hindering her emancipation and autonomy ».

possible, les domaines dans lesquels la confrontation entre mère et fille a lieu, ce qu'elle génère et la nature des conflits. Face à leur mère, semblable sexuellement, quelle attitude prévaut chez la fille, l'identification, l'opposition ou un chemin différent ? La vieillesse des mères est souvent synonyme de dépendance. Elle peut impliquer une cohabitation mère-fille. Comment se passe alors cette étape, est-elle l'occasion de nouveaux échanges, un moment de vérité entre femmes ? Nous verrons enfin si le mot d'ordre de Luisa Muraro « savoir aimer les mères » s'applique à ces textes et si les narratrices ou protagonistes parviennent, au terme du récit de leur histoire, à se réconcilier avec leur mère.

3.1 Une relation distante

Dans les deux chapitres précédents, nous avons relevé que l'enfance de cette génération de femmes devenues écrivaines dans les années quatre-vingt est caractérisée par une relation à la mère assez distante. Cette distance est perceptible à différents niveaux, elle peut être physique, affective ou psychologique. La mère peut même représenter une sorte de mystère aux yeux de sa fille, qui ne comprend pas toujours ses choix et assiste parfois impuissante au déroulement d'une vie triste et morne. Cette mère qui échappe partiellement ou totalement au contrôle de sa fille crée un manque affectif.

Le manque de la mère fait sans aucun doute partie de la construction psychologique des enfants. Premier objet d'amour, elle fait défaut dès qu'elle s'éloigne de l'enfant. Mais l'apprentissage de l'enfant consiste peu à peu à se détacher de la mère et à s'affirmer en tant que sujet et non plus en tant qu'objet du désir de la mère. Schématiquement et en résumé, depuis Freud, la psychanalyse postule que l'intervention du père dans la relation duelle avec la mère permet la prise de distance de l'enfant avec sa mère, lorsque se met en place l'Oedipe. Les parcours sont, comme on le sait, différenciés selon qu'il s'agisse du garçon ou de la fille. Les petites filles n'arrivent à se distancer de leur mère qu'en manifestant de l'hostilité envers elle. Il nous a semblé cependant que la littérature des femmes de notre corpus exprime plutôt le manque de la mère, et non pas une hostilité à son égard et que ce manque se prolonge même tardivement, à une époque où les filles ne sont plus censées souffrir de l'absence de leur mère. Si l'on excepte le cas des orphelines qui ressentent même tardivement un manque affectif parce que la mère est morte – c'est le cas

de Luisa Passerini⁵⁰⁷ qui, lors de ses séances d'analyse se rend compte que « le manque précoce de [s]a mère [l']a vraiment marquée »⁵⁰⁸ – d'autres filles expriment ce sentiment une grande partie de leur vie alors que leur mère est toujours vivante. On peut se demander si ce manque affectif ne traduit pas également le manque d'un modèle positif de mère auquel s'identifier.

3.1.1 Une enfance sans affection

Le roman de Francesca Duranti *La Bambina* illustre de façon humoristique et pourtant parfois triste l'attachement de la petite fille à sa mère, dans les premières années de sa vie. L'auteure ne recourt pas au récit à la première personne, sans doute pour assurer une certaine distance avec les faits. Shirley W. Vinall⁵⁰⁹ a démontré néanmoins que ce narrateur externe, qui se manifeste de rares fois, reste extérieur au temps du récit et n'intervient jamais en tant qu'adulte pour émettre un jugement, mais au contraire laisse en suspend le non-dit. Par ailleurs, à travers la technique du « flashforward », du prolepse, qui rompt parfois la chronologie du récit, Francesca Duranti centre l'attention sur la compréhension du monde de l'enfance. L'auteure utilise aussi un procédé littéraire original, où la focalisation interne contraint à voir le monde uniquement à travers les yeux de la Petite Fille, technique que l'on retrouvera dans le roman de Letizia Muratori, plus de trente ans après dans *La casa Madre*⁵¹⁰. Les effets comiques inhérents à cette vision partielle et lacunaire de la réalité, peuvent se révéler aussi poignants dans la relation mère-fille. Le manque est un sujet d'inquiétude qui tourmente la protagoniste Francesca et apparaît dans ses cauchemars lorsque la mère se noie dans la rivière. Ces cauchemars traduisent clairement l'angoisse de la perte de l'être cher. Ce manque est aussi lié à l'absence réelle des parents et leur distance :

⁵⁰⁷ Dans son livre, *Autoritratto di gruppo*, cit., Luisa Passerini revisite le passé de sa génération à travers différents témoignages de militants et insère régulièrement des fragments de sa psychanalyse sous la forme de dialogues rapportés entre elle et son analyste.

⁵⁰⁸ PASSERINI, Luisa, *op. cit.*, p. 161 « [...] la mancanza precoce di Sua madre l'abbia davvero segnata ».

⁵⁰⁹ VINALL, Shirley W., « Francesca Duranti, Reflections and inventions », in *The new Italian novel*, Zygmunt G. Barański, Lino Pertile (sous la dir. de), Edimbourg, Edinburgh University Press, 1993 – 1997, pp 99-120.

⁵¹⁰ MURATORI, Letizia, *La casa Madre*, Milan, Adelphi, 2008.

En effet, selon Francesca, ils étaient trop souvent en voyage par le monde, et elle se sentait très seule : et dire que même quand ils étaient à la maison, elle les voyait aussi peu également⁵¹¹.

Ce problème fait même l'objet de discussions entre Francesca et son amie Paola. Tandis que Paola compare sa mère à un meuble, synonyme de stabilité et d'assurance, Francesca compare sa mère à un « phénomène atmosphérique, imprévisible et bizarre »⁵¹². Cela n'empêche : l'amour pour la mère est une véritable « passion », elle suscite l'admiration de sa fille en toutes circonstances. Mais, à mesure que la fille grandit et tente peu à peu de s'affirmer, cette distance se transforme en absence de reconnaissance des qualités de la petite fille par sa mère. Alors que Francesca semble polarisée par sa mère et occupée à la comprendre, la mère ne fait pas le même chemin vers sa fille. C'est une mère autoritaire, qui est habituée à diriger et à gouverner, ce qui laisse alors peu de place à la compréhension et à la liberté de l'enfant :

Maman était hostile envers quiconque n'était pas comme de l'argile entre ses mains, chaque pensée, mot ou action qui ne suivait pas, scrupuleusement, le schéma mental précis qu'elle avait tracé pour la vie de la communauté dont elle était la reine, l'irritait et la vexait profondément. Et cette irritation augmentait d'autant plus lorsque la personne qui violait les règles de son jeu, lui était chère et proche⁵¹³.

Il en résulte un décalage permanent dans les relations entre les bonnes intentions de la fille et les réponses froides et décalées de la mère. « Quand je serai grande, j'aurai des mains comme les tiennes ? » demande la petite fille, qui souhaite s'identifier à sa mère et lui montrer son affection et son admiration ; la mère impassible la renvoie à un autre registre, celui de la propreté et de l'obéissance : « A condition que tu te les laves, de temps en temps »⁵¹⁴. À aucun moment du récit, la mère ne fait de compliments à sa fille, qui se montre le plus souvent docile et obéissante, douée dans sa capacité d'analyse et sa façon de s'adapter aux différentes exigences maternelles. Alors que Francesca a à cœur de plaire à

⁵¹¹ DURANTI, Francesca, *op. cit.*, p. 22-23. « Infatti, a giudizio di Francesca, essi stavano troppo spesso in giro per il mondo e lei si sentiva molto sola : e dire che anche quando erano a casa li vedeva così poco ugualmente ».

⁵¹² *Ibid.*, p. 58-59. « Un fenomeno atmosferico, imprevedibile e bizzarro ».

⁵¹³ *Ibid.*, p. 103. « la Mamma era ostile verso chiunque non fosse come argilla nelle sue mani; ogni pensiero, parola o azione che non seguissero, fino nei dettagli, il preciso schema mentale che essa aveva tracciato per la vita della comunità di cui era regina, la irritavano e la offendevano profondamente. E questo fastidio aumentava quanto più le era cara e vicina la persona che violava le regole del suo gioco ».

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 107. « Quando sarò grande, avrò le mani come le tue ? Purché tu te le lavi, di tanto in tanto ».

sa mère et d'obtenir sa reconnaissance ainsi que son amour, sa mère reste sourde à ses demandes. Le récit se conclut par un acte de bravoure de Francesca qui sauve sa petite sœur d'un début d'incendie. Mais lorsque vient la récompense – la petite fille demande de ne plus porter ni col blanc, ni tresses, requête qui exprime le désir de sortir de l'enfance – la réponse de la mère est sans appel : « Jamais de la vie »⁵¹⁵. C'est sur ces mots que se conclut le roman et du même coup l'enfance de cette fille qui n'aura probablement pas d'autres choix que de s'opposer à sa mère pour s'émanciper et échapper à l'emprise maternelle. Ici, la distance entre mère et fille conduit au sentiment de non reconnaissance, ce qu'Adalgisa Giorgio a analysé comme étant l'aspect dominant de la relation mère-fille⁵¹⁶. La mère se révèle un frein au processus d'individuation de la fille, celle-ci reste l'objet de sa mère et n'est pas reconnue comme un individu.

C'est un sentiment que l'on retrouve de façon plus voilée dans le livre de Fabrizia Ramondino, *Althénopis*. La froideur et la dureté qu'incarne la mère sont liées à son milieu social et à sa personnalité. C'est une femme dépressive en raison de sa situation sociale, (la guerre l'a dépossédée des fastes de sa condition première de femme de diplomate, l'argent manque et l'absence de son mari la contraint à vivre en campagne). Elle se renferme régulièrement dans sa chambre en raison de ses migraines répétitives et ne passe que rarement ses après-midis en compagnie de ses enfants. Les migraines l'isolent de ses enfants, obligent à la distance physique. Lorsqu'ils viennent la saluer avant de partir se baigner, les enfants lui embrassent la main pour ne pas lui faire mal à la tête. Le corps à corps avec la mère est impossible, il fait naître la frustration et oblige la petite fille à recourir à des subterfuges pour se rapprocher de sa mère. Certains soirs, après les bains de soleil trop intenses, la petite fille, angoissée par le noir, cherche la présence maternelle pour se rassurer. Mais la mère, agacée, la repousse :

Vaincue par cette obscurité impitoyable je me réfugiais près de la lampe de maman dans l'autre petite chambre ; maman avait l'habitude de lire longtemps au lit, peut-être parce qu'une angoisse plus concrète que la mienne, mais non moins forte, l'empêchait de dormir ; alors on n'utilisait pas les tranquillisants. Et quand, impatiente, elle me

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 156. « “Neppure per sogno” rispose la Mamma ».

⁵¹⁶ GIORGIO, Adalgisa, « Writing the mother-daughter relationship », *Writing mothers and daughters. Renegotiating the mother in western European narratives by women*, cit. p. 32. « Les filles italiennes essaient de créer sur la page la communication interpersonnelle absente entre mère et fille, recherchant ainsi la reconnaissance et la légitimation d'une figure maternelle qui les néglige, en quête d'autres objets d'amour ». (« Italian daughters attempt to create on the page the missing mother-daughter intersubjective communication and thus seek recognition and legitimation from a maternal figure who neglects them in order to pursue other love objects »).

grondait, faisant appel à ma fierté, et m'éloignait tout de même de son corps, je déroulais une couverture par terre, et là je me couchais, en me recroquevillant complètement et retenant presque mon souffle pour être invisible, et ne pas lui faire remarquer ma présence pendant qu'elle lisait⁵¹⁷.

L'isolement et l'enfermement de la mère sont tels que la petite fille en vient parfois à lui reprocher « de ne pas [l]'aimer comme une fille »⁵¹⁸. Cette mère, incapable de gestes de tendresse envers ses enfants, semble s'être mise « entre parenthèses », comme nous l'avons déjà souligné. Les parenthèses font barrière entre sa jeunesse et sa vie de mère, mais elles font également obstacle entre elle et ses enfants. L'absence de liens physiques apparaît comme une défaillance de la mère, elle est représentée dans le texte à travers la métaphore du salon, dépourvu de divan fauteuil, synonyme « d'accueil maternel », « ventre et bras »⁵¹⁹. L'écrivaine égrène finalement peu de souvenirs d'elle en compagnie de sa mère, mais le ton mélancolique qu'elle emploie chaque fois qu'elle raconte des épisodes avec sa mère contraste avec l'univers joyeux et solaire de ses souvenirs d'enfance en compagnie des enfants du village. Comme cela arrive dans le livre de Francesca Duranti, là aussi face à l'indifférence, la fille s'affirme en s'opposant à la mère. Lorsque, jeune adulte, elle revient vivre pour un temps au foyer, la Mère et la Fille – devenues en fin de livre, des personnages à la troisième personne, comme pour mieux souligner la distance qui les sépare et leur nature de personnages presque prototypiques des relations fille mère – s'opposent sans cesse. La Fille refuse le destin de jeune fille bourgeoise dont la Mère rêvait pour elle. Elle coupe « une deuxième fois le cordon ombilical », lui « oppose son “moi” mesquin et irréductible »⁵²⁰ et échappe à son contrôle. Par la loi de la nature, la fille s'affirme au moment où sa mère décline.

La bataille que livrent les petites filles pour conquérir l'amour de leur mère peut parfois se traduire par une rivalité entre frères et sœurs et une jalousie exprimée. Revenons

⁵¹⁷ RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 81-82. « Vinta da quel buio spietato mi rifugiavo accanto alla piccola lampada della mamma nell'altra stanzetta ; la mamma aveva l'abitudine di leggere a lungo a letto, perché forse un'ansia più concreta della mia, ma non meno forte, le impediva il sonno ; allora non si usavano i tranquillanti. E se spazientita mi sgridava facendo invano appello alla mia fierezza, e dal suo corpo comunque mi allontanava, srotolavo ai suoi piedi in terra una coperta, e lì mi coricavo, raggomitolandomi tutta per essere invisibile quasi trattenendo il fiato, e non farle avvertire, mentre leggeva, la mia presenza ».

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 37. « [...] di non amarmi come una figlia ».

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 237. « Mancava allora nelle loro case la materna accoglienza del divano-poltrona (grembo e braccia) ». Nota Bene, la traduction du mot grembo est assez difficile à rendre en français. « Portare in grembo » signifie mettre sur ses genoux mais également porter en soi, dans son ventre.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 234. « quell'“Io” meschino e irriducibile [...] per la seconda volta il cordone ombelicale ».

au roman de Francesca Duranti : entre Francesca et sa sœur, Marina, l'analyse des mérites de chacune fait naître l'incompréhension. Sa petite sœur ne sait rien faire et malgré cela, la mère lui réserve toutes les marques d'affection. La reconnaissance des qualités et la fierté que peut éprouver sa mère n'impliquent pas l'amour maternel :

Ce n'était pas une fille dont on pouvait être fier, sauf si on se contentait du fait qu'elle était belle et potelée.

Francesca commença à penser que l'orgueil maternel grandit seulement par manque d'amour ; quand celui-ci est présent, celui-là devient un élément superflu⁵²¹.

Cette même rivalité dans les rapports entre sœurs est décrite par Marina Jarre dans *I padri lontani* : l'une, Sisi, est plus aimée et plus choyée que l'autre, Marina, ce qui fait naître un sentiment d'injustice chez la narratrice, jugée souvent moins belle et moins douée que sa sœur. Elle développe, tout comme Francesca, de véritables qualités intellectuelles et scolaires mais la mère ne tient jamais compte des notes que ses filles obtiennent à l'école. La fille se trouve alors démunie et incapable de gagner la reconnaissance de sa mère, ce qui fait naître chez elle un complexe d'infériorité dont elle n'arrivera jamais à se défaire. Elena Gianini Belotti remarque par ailleurs que dans l'ouvrage de Marina Jarre, « les femmes, la mère, la grand-mère, contaminées par [les] préceptes rigides [des pères], sont avares d'affection et prodigues en condamnation », ce qui n'est pas sans conséquences sur la petite fille, puisqu'elle ajoute également « Le froid affectif de l'enfance produit parfois une adolescence lucide et désenchantée qui juge d'un œil impassible les mensonges et la fausseté »⁵²². C'est certainement ce rapport maternel froid qui domine l'analyse de la protagoniste.

Dans la plupart des livres que nous avons analysés, rien n'explique cette distance, voire cette indifférence des mères à l'égard de leur fille. Elle semble tout au plus inhérente à la personnalité des mères, voire propre à une conception de l'éducation, orientée vers l'autonomisation des enfants ; Fabrizia Ramondino évoque fugitivement « les manuels

⁵²¹ DURANTI, Francesca, *op. cit.*, p. 47. « Non era una figlia di cui andare fieri, a meno di non accontentarsi del fatto che era bella e grassa

Francesca cominciò a pensare che l'orgoglio materno acquista importanza solo in mancanza di amore; quando questo è presente quello diventa un elemento trascurabile ».

⁵²² GIANINI BELOTTI, Elena, « I volti di lui », in *Scritture, scrittrici*, cit., p. 58. « le donne la madre, la nonna, contaminate dai loro rigidi precetti, sono averse di affetto e prodighe di condanne. Il gelo affettivo dell'infanzia produce talvolta un'adolescenza lucida e disincantata che giudica con occhio impassibile inganni e falsità ».

suisses » que lit sa mère et dont on peut supposer qu'il s'agisse de manuels d'éducation en vogue à cette époque. Rien ne dit d'ailleurs que cette distance soit réelle ; il est certain en revanche que les écrivaines ont conçu des personnages de filles qui souffrent de cette relation asymétrique et déficiente entre mère et fille.

Il convient aussi de souligner que les filles ne cherchent pas toujours à comprendre la raison pour laquelle leur mère ne leur a pas exprimé l'amour qu'elles attendaient d'elle. Dans certains récits, il peut parfois être fait mention de conflits latents, qui transforment alors la relation d'indifférence en une relation conflictuelle. L'histoire familiale dans laquelle s'inscrit la naissance de l'enfant explique ainsi pourquoi la mère se révèle incapable d'aimer sa fille. Dans l'ouvrage de Marina Jarre, la fille suppose que sa mère voit en elle le portrait du mari, dont elle s'est séparée au terme d'un divorce houleux. Carla Cerati, dans *La cattiva figlia*, évoque une grossesse difficile au cours de laquelle la mère a tenté à plusieurs reprises d'avorter. La naissance de Giulia est une suite de douleurs et de souffrances pour la mère qui accouche seule et reste de longues minutes, gisant avec son enfant à peine sortie de son corps, le cordon ombilical autour du cou. Giulia devient par ailleurs un nourrisson difficile qui refuse l'allaitement, un être insensible et froid.

Autour de ces filles naît peu à peu une sorte de « légende familiale » qui justifie, en quelque sorte, les attitudes peu maternelles de la mère. Les défaillances de la mère seraient donc la conséquence du caractère indocile ou rebelle de la fille. Le comportement de la mère correspondrait aussi à la « norme » de l'époque. Au-delà des cas personnels et des histoires de famille racontées dans les ouvrages pris en considération, le mode d'éducation répandu et accepté à l'époque est le reflet d'une société centrée sur les adultes et non sur les enfants, comme elle le deviendra après la guerre avec la venue de « l'enfant roi » à la suite notamment des différentes théories psychologiques sur l'évolution de l'enfant⁵²³. Carla Cerati fait allusion à une éducation autoritaire où les enfants n'ont pas droit à la parole. « On n'interrompt pas les grands », ou bien « Parle quand on t'interroge »⁵²⁴. Dans les familles, le père et la mère forment bloc contre les enfants :

⁵²³ L'essai d'Elisabeth Badinter, *L'amour en plus*, cit., énumère les différentes écoles américaines et françaises qui naquirent dans les années cinquante et eurent à cœur de définir la « bonne mère », très éloignée de celle de la génération précédente. Pour n'en citer que quelques uns, Donald Winnicott, Françoise Dolto ou Hélène Deutsch.

⁵²⁴ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 43. « Non interloquire nei discorsi dei grandi [...] Parla quando sei interrogata ».

Bien qu'ils fussent différents, leur union m'avait toujours semblé inattaquable, peut-être parce qu'il y avait une nette séparation entre leur couple et leur rapport avec nous, leurs enfants : entre eux et nous il y avait une distance déterminée, plus encore que par l'autorité, par leur association, par la certitude d'être dans le juste dans ce qu'ils nous imposaient⁵²⁵.

Parents et enfants ont des places déterminées de telle sorte que la communication est souvent impossible. Concernant le cas spécifique des filles, c'est essentiellement le manque de rapports à la mère qui est souligné et dont elles se plaignent, jamais elles ne parlent du manque de contact avec leur père, les pères sont de toutes manières absents physiquement ou affectivement. Nous partageons, à ce sujet, l'analyse d'Adalgisa Giorgio : cette indifférence dans les rapports mère-fille serait l'origine du pouvoir maternel. Car paradoxalement, plus la mère se montre lointaine et inatteignable, plus les filles éprouvent de difficultés à se séparer d'elle⁵²⁶.

Inversement, lorsque le lien entre mère et fille est trop présent, la difficulté à s'en séparer est aussi difficile. Le roman de Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*, ainsi que celui de Mariateresa Di Lascia, *Passaggio in ombra* exposent une relation radicalement différente entre mère et fille, parce que les mères se trouvent dans la situation de fille-mère. Les pères ne reconnaissent pas leur paternité et ne réparent pas le « déshonneur » fait à la mère en l'épousant. La disponibilité de la mère envers sa fille ainsi que la culpabilité que fait peser sur elle une maternité non avouable et entachée par le péché, favorisent une relation fusionnelle avec la fille. Le père ne réussit jamais à interférer dans cette relation, il est au contraire perçu comme un intrus. Selon la psychanalyste Cristina Faccincani Gorreri, qui a consacré une étude au paradoxe de l'attachement à la mère, les mères malheureuses créent inconsciemment des « relations parasitaires et tyranniques »⁵²⁷ avec la fille, dont elles dépendent affectivement. La fille modèle alors sa personnalité afin de combler les manques de sa mère. C'est en effet le cas de Sonia, dans *Madre e figlia* de Francesca Duranti qui est persécutée, sa vie entière, par le désir de sauver sa mère du malheur, de se

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 9. « Malgrado fossero tanto diversi la loro unione mi era sempre parsa inattaccabile, forse perché c'era una netta separazione tra il loro essere coppia e il rispettivo rapporto con i figli : tra loro e noi c'era una distanza determinata, più che dall'autorità, dalla loro coalizione, dalla certezza di essere nel giusto in ciò che ci imponevano ».

⁵²⁶ GIORGIO, Adalgisa, « The passion for the mother. Conflicts and idealizations in contemporary Italian narrative », *art. cit.*, p. 122. « Dans la production des écrivaines italiennes, l'attachement durable de la fille se heurte à l'indifférence maternelle, ce qui paradoxalement la lie irrémédiablement à la mère ». (« In the output of the Italian writers, the daughter's lasting attachment clashes with maternal indifference, which paradoxically binds her irremediably to the mother »).

⁵²⁷ FACCINCANI GORRERI, Cristina, « Paradossi del materno », *art. cit.*, p. 13. « relazioni parassitarie e tiranniche ».

substituer à son père et de la rendre heureuse. Mais elle échoue naturellement dans cette tentative. Dans *Passaggio in ombra* de Mariateresa Di Lascia, Chiara assiste impuissante aux échecs répétitifs des tentatives de mariage entre ses parents. Après la mort de sa mère, elle rencontre son cousin dont elle tombe amoureuse mais l'idyle naissante est découverte par la tante qui s'y oppose et éloigne son propre fils de sa nièce. Chiara, seule et désespérée ne réussit à rien dans sa vie, ne travaille pas et semble condamnée au malheur. Devenues adultes, Sonia et Chiara ne parviennent pas à se détacher du souvenir de leur relation à leur mère. L'attachement viscéral à la mère perturbe même la maternité réelle ou hypothétique de ces femmes. Chiara est incapable d'avoir un enfant. Elle se voit comme « une créature qui ne sait pas vivre, inféconde et stérile comme la mort. Incapable même de faire ce qui n'est refusé à personne : donner à la vie un enfant »⁵²⁸. Quant à Sonia, elle se demande si elle est une bonne mère :

Quelle mère avait-elle été et était-elle donc, elle qui depuis son enfance avait justement retiré toute la douleur possible, pour donner des jours aussi arides à son fils, pour le punir, le conditionner et le plier ?⁵²⁹

Ces deux exemples ne sont cependant pas représentatifs de la tendance générale que nous avons esquissée, où prévalent la distance et l'indifférence maternelles à l'égard de la fille. Ils soulignent néanmoins une constante dans la littérature féminine de cette époque : la certitude que les mères jouent un rôle important dans le développement des filles et que cette relation est chaotique. Et partant, elle devient un sujet littéraire privilégié des auteures.

3.1.2 *L'adolescence dans la solitude*

Peu de récits autobiographiques ou fictionnels évoquent la période décisive de l'adolescence où les filles vivent la transformation de leur corps et leur entrée dans la féminité. C'est pourtant un moment fort où apparaissent les similitudes physiques entre les

⁵²⁸ DI LASCIA, Mariateresa, *op. cit.*, p. 17. « Una creatura che non sa vivere, infeconda e sterile come la morte. Incapace perfino di fare ciò che non è negato a nessuno: di dare alla vita un figlio ».

⁵²⁹ SANVITALE, Francesca, *op. cit.*, p. 155. « Quale madre era stata mai ed era, proprio lei che dall'infanzia aveva ricavato tutto il dolore possibile, per procurare giorni tanti aridi a suo figlio, per punirlo, condizionarlo e piegarlo ? ».

deux personnes du même sexe. Les mères ne jouent pas le rôle de guide et se montrent en revanche très discrètes, voire totalement absentes auprès de leur fille. Le moment des premières règles ne représente pas, par exemple, un rite initiatique où les mères transmettent à leur fille les premiers savoirs féminins. À l'apparition de ses menstruations, Giulia est horrifiée de ses pertes de sang, ne sachant à qui se confier. Lorsque son père s'en rend compte le premier, il apostrophe durement sa femme, lui rappelant son « rôle de mère » :

« Quelle mère es-tu ? Ta fille a grandi et tu ne t'en es même pas rendue compte ! »
Je revois ma mère à côté du lit me montrant l'utilisation des serviettes et de la ceinture de soutien comme aujourd'hui le steward montre l'utilisation du gilet de sauvetage en cas d'accident d'avion; la différence, c'était son embarras, tellement évident qu'il me mettait mal à l'aise⁵³⁰.

Le rapport au corps est un sujet tabou entre mère et fille. Chez Fabrizia Ramondino, dans *Althénopis*, les règles sont évoquées sur le même plan que les éjaculations nocturnes des adolescents. Elles renvoient à la sexualité, sont « évacuées » par l'hygiène et systématiquement « isolées de tout mélange possible avec la pensée et avec les sentiments »⁵³¹. La mère est même incapable de parler de la grossesse en des termes simples :

Quand je racontai à maman l'histoire de cette vieille femme avec son ventre, elle rougit. « Elle s'est attaché un coussin sous les vêtements », dit-elle, et elle plongea le regard dans un manteau qu'elle était en train de retrousser.
Je savais que dans ce ventre, il y avait un enfant, mais l'interdiction de ma mère m'empêchait de le croire⁵³².

⁵³⁰ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 181. « “Che madre sei ? Tua figlia si è sviluppata e non te ne sei neppure accorta !”

Rivedo mia madre accanto al letto a mostrarmi l'uso del pannolino e della cintura di sostegno come oggi uno steward mostra l'uso del corsetto gonfiabile da usare in caso di incidente aereo ; di diverso c'era il suo imbarazzo, tanto palese da mettermi a disagio ».

⁵³¹ RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 243. « isolato da ogni possibile commistione con il pensiero e con il sentimento ».

⁵³² *Ibid.*, p. 46. « Quando raccontai alla mamma di quella vecchia con la pancia arrossi. “Si è legato sotto i vestiti un cuscino”, disse, e immerse gli occhi in un cappotto che stava rovesciando. Sapevo che in quella pancia c'era un bambino, ma il divieto della mamma m'impediva di crederlo ».

La même scène des premières menstruations se trouve mentionnée dans les souvenirs évoqués par Marina Jarre dans *I padri lontani*. C'est ici la grand-mère qui explique l'utilisation des serviettes et conclut sur le malheur d'être femme : « Et bien, ma pauvre, ça commence ! »⁵³³. Les règles, tout comme la découverte de la sexualité, renvoient à la condition peu enviable des femmes, les unissant toutes à un triste sort. La sexualité par ailleurs est forcément liée à la saleté et à l'interdit. La confusion des registres, que note Fabrizia Ramondino lorsque la mère utilise l'expression « mouiller son lit »⁵³⁴ pour désigner à la fois l'énurésie et les éjaculations nocturnes, contribue à mortifier les enfants, en les renvoyant à leur enfance. Dans la description de Marina Jarre, l'interdiction maternelle de toucher le pipi est en réalité l'interdiction de se toucher le sexe. La confusion des registres produit le même effet et amalgame sexe et saleté :

Moi par exemple j'ai des orifices dégoutants d'où s'écoulaient des liquides malodorants. Une fois, quand j'étais toute petite, ma mère m'a grondée de façon terrifiante parce que, après la sieste de l'après-midi, mes mains sentaient le pipi. Le pipi c'est sale, il faut le faire mais pas le toucher.

Il ne faut pas se toucher et moi, j'avais fait un peu de nettoyage dans ce petit trou que j'ai entre les jambes. Ça me plaît de faire du nettoyage dans ce petit trou⁵³⁵.

La narratrice de *La cattiva figlia*, de Carla Cerati s'offusque encore, à l'âge adulte d'avoir été soupçonnée par sa mère, d'avoir des rapports sexuels lorsqu'elle avait onze ans. À la disparition des règles de la petite fille, la mère inquiète fait venir un médecin pour vérifier si sa fille est encore vierge. Cet épisode grotesque représente le summum de l'absence de communication entre mère et fille et confère à la mère le rôle de garante de la pureté sexuelle de sa fille :

Depuis cette époque s'est écoulée quasiment une vie et je n'ai jamais réussi à enterrer le souvenir de cet épisode, ni à le voir avec ironie et recul. Aujourd'hui encore son ignorance d'alors et surtout son insensibilité envers la petite que j'étais ne cessent de me surprendre. Je n'en ai jamais parlé avec elle, je ne sais donc pas si elle s'est rendu compte qu'elle m'avait blessée en me traitant soudain, et après tant de mystères,

⁵³³ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 73. En français dans le texte.

⁵³⁴ Cf. RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., note 2 de bas de page, p. 243.

⁵³⁵ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 27. « Io ho, per esempio orifici disgustosi dai quali escono liquami puzzolenti. Una volta, quando ero molto piccola, la mamma mi ha sgridato in modo spaventoso perché le mie mani, dopo il riposino pomeridiano sapevano di pipì. La pipì è sporca, bisogna farla ma non toccarla. Non bisogna toccarsi e io avevo fatto un po' di pulizia in quel buchino che ho tra le gambe. Mi piace fare pulizia in quel buchino ».

comme une femme expérimentée sexuellement et menteuse et en me jetant, les jambes ouvertes, entre les mains d'un inconnu qui n'avait eu pour moi aucun mot gentil⁵³⁶.

L'adolescence ne constitue pas un moment privilégié au cours duquel la communication entre mère et fille est possible. Cet échange est certainement souhaité par les filles lorsqu'il est évoqué mais il ne conduit pas à l'initiation à la féminité. Ce que les mères transmettent lorsqu'elles parlent avec leur fille, c'est un embarras, une gêne face au corps, voire une honte que l'on porte en soi. Bien entendu, la sexualité est totalement absente des échanges.

Les problématiques récurrentes de cette littérature féminine semblent correspondre à l'analyse d'Anna Oppo au sujet des mères de l'entre-deux-guerres, peu proches de leurs filles et peu sensibles à leur féminité. À la différence près que les mères dont elle parle ont de nombreux enfants, ce qui peut expliquer leurs défaillances et manques, alors que dans les livres que nous examinons, ce ne sont pas des mères de famille nombreuse : elles continuent de porter en elles les complexes que leur génération, complexes qu'elles transmettent à leur fille :

[...] l'ignorance, le silence sur leur propre corps jusqu'au mariage, accompagnés de la peur de la sexualité masculine. Presque toutes ces femmes n'ont eu aucune notion des menstruations, des mécanismes de la fécondation, des modalités de l'accouchement jusqu'à ce qu'elles deviennent mères à leur tour. Un silence complet avec la mère durant l'adolescence – silence que presque toutes ont réitéré avec leurs filles – leur exclusion des discours des femmes adultes quand elles étaient petites, le fort sentiment de honte à effleurer ne serait-ce qu'en pensée le thème de la sexualité⁵³⁷.

Qu'elle soit relatée dans le récit ou qu'elle soit tue, la relation mère-fille ne comporte aucune connivence durant l'adolescence. A l'instar du personnage de Marina,

⁵³⁶ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 183. « Da quel tempo è passata quasi una vita ma non sono mai riuscita a seppellire il ricordo di quell'episodio né a vederlo con ironia e distacco. Ancora oggi continua a sorprendermi la sua ignoranza di allora e soprattutto la sua insensibilità verso la bambina che ero. Con lei non ne ho mai parlato, non so quindi se si sia resa conto di avermi ferita trattandomi d'improvviso e dopo tanti misteri come una donna navigata e bugiarda e buttandomi a gambe aperte tra le mani di uno sconosciuto che non aveva avuto per me una parola gentile ».

⁵³⁷ OPPO, Anna, *art. cit.*, p. 217-218. « [...] l'ignoranza, il silenzio sul proprio corpo fino al matrimonio, accompagnati dalla paura della sessualità maschile. Pressoché tutte queste donne non hanno avuto nozione di mestruazione, del meccanismo della fecondazione, delle modalità del parto fino a che non sono state a loro turno madri. Un totale silenzio con la propria madre durante l'adolescenza – silenzio che quasi tutte hanno ripetuto con le proprie figlie – l'esclusione dai discorsi delle donne adulte quand'erano ragazze, il fortissimo sentimento di vergogna a sfiorare anche solo col pensiero l'argomento sessualità ».

dans *I padri lontani* de Marina Jarre, qui s'exprime sur son passage de l'enfance à la vie de femme (« En tant que femme, j'ai du naître par moi même, j'ai accouché de moi même en même temps que de mes enfants »⁵³⁸), beaucoup de femmes ne découvrent leur féminité que tard et seules. La sexualité se révèle parfois alors insatisfaisante. Marina avoue être frigide, reliant cela aux « obstacles de sa génération »⁵³⁹.

Le seul face-à-face encore possible n'arrive qu'à l'âge adulte, lorsque les filles expérimentent elles mêmes leur féminité. Lorsque ce face-à-face a lieu, quand la mère est encore vivante, il génère le plus souvent des conflits.

3.2 Les conflits

Les relations conflictuelles se font souvent jour lorsque les filles, devenues adultes, se heurtent à l'incompréhension de leur mère, qu'elle porte sur elles un jugement négatif. C'est alors que peut survenir le moment de faire les comptes, de se confronter de femme à femme. Dans les cas où la fille ne s'éloigne pas du modèle maternel et reste, en quelque sorte, fidèle à l'image de femme que sa mère lui a transmise, la relation semble pacifiée. Les relations entre Fausta et sa mère, dans *Le quattro ragazze Wieselberger* de Fausta Cialente sont des relations de bienveillance mutuelle. La distance géographique contribue certainement à consolider un rapport qui n'a jamais été altéré. La fille a en outre bâti son existence en tenant compte des erreurs de sa mère, c'est-à-dire en trouvant un rôle public à travers la politique, afin de mettre à distance la sphère privée, tel que le remarque justement Graziella Parati ⁵⁴⁰. Fausta n'évoque aucun conflit avec sa mère. Au contraire, devenue adulte, elle continue d'entretenir avec elle un rapport aimant, enjoignant même sa mère à se séparer de son mari. D'un point de vue stylistique, on remarque également que l'intervention de remarques et parfois de jugements ouverts sur la vie de la mère de la part de la narratrice, - contrairement par exemple à la narration de Francesca Duranti dont nous parlions plus haut - maintient un équilibre mais également une distance face à la mère. Cette distance n'est ici pas le fruit de la mère, mais de la fille. Toutefois le cas de la

⁵³⁸ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 115. « Come donna sono dovuta nascere da me stessa, mi sono partorita insieme ai miei figli ».

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 119. « Agli impacci della nostra generazione, si aggiungeva la nostra reciproca insicurezza, la sua chiusura, il mio orgoglio ».

⁵⁴⁰ PARATI, Graziella, *art. cit.*, pp. 145-171.

protagoniste de Fausta Cialente est à mettre à part car il s'agit d'une génération de femmes antérieure à celle de la majorité des récits, et il existe probablement moins d'écart et de décalage entre la génération de sa mère et la sienne qu'il n'y en a entre la sienne et celle qui lui succède. Les mouvements de 1968 ont en effet fortement accentué le fossé et les conflits de générations.

Dans le cas contraire où les filles ne font pas les mêmes choix que leur mère, qu'elles s'en distancient ou s'opposent à elle, les conflits apparaissent. On peut parler ici d'un conflit de génération, lequel se caractérise par un ensemble de facteurs sociaux, culturels et historiques déterminant la vie des femmes et propres à la période dans laquelle chacune des générations grandit et évolue. Cette différence porte par exemple sur le sens du mariage, l'éducation des enfants ainsi que le travail, domestique et extra domestique. Dans la mesure où l'absence de communication entre mère et fille s'est instaurée depuis la petite enfance, les choix des filles créent l'incompréhension et, au-delà, la persistance d'un sentiment de non reconnaissance. Peu de livres à caractère autobiographique affrontent cet aspect des relations mère-fille, soit parce qu'il est omis dans les récits, soit parce que les mères sont mortes avant que leurs filles ne deviennent femmes et/ou mères. Deux livres évoquent en détail les conflits mère-fille, celui de Marina Jarre, *I padri lontani* et celui de Carla Cerati, *La cattiva figlia*.

L'entrée dans la vie adulte est représentée par le départ des filles du foyer et leur mariage. Selon la position dans laquelle se trouve chacune des protagonistes, le mariage peut soulever des conflits entre mère et fille. C'est le moment où les filles se mesurent à leur mère. S'instaure alors une sorte de concurrence où les filles égalent ou dépassent leur mère, ou bien échouent là où leur mère a réussi. Dans *I padri lontani*, le mariage de Marina constitue par exemple un motif de jalousie pour la mère, car la fille réussit là où sa mère a échoué. Raillée par sa mère, parce que celle-ci se demande qui pourrait bien l'épouser, elle fait néanmoins un mariage heureux et ne peut donc partager le triste sort de sa mère divorcée, qui pour cette raison la rejette une nouvelle fois :

Personne n'aurait pu être pire que le mari dont elle-même avait dû se séparer. [...] Elle tenait à distance de toutes ses forces mes éventuelles familiarités, ma condition de femme "heureusement" mariée, régula et limitait tous nos rapports. Naturellement,

elle préféra mon mari et me fréquenta à travers mes enfants, qu'elle aima tous sans préférence ni distinction, qu'elle combla de cadeaux et dont elle suivit les péripéties⁵⁴¹.

Le refus de la mère d'entrer dans les confidences de sa fille n'entame cependant en rien l'espoir de la fille d'être reconnue. Mais le rapport intime entre mère et fille ne fonctionne pas, la mère prenant sans cesse ses distances avec sa fille :

J'avais continué à la courtiser, à la défier sur la familiarité qui aurait été pour moi une preuve supplémentaire de son affection et j'avais parfois l'impression de pirouetter autour d'elle pour avoir son approbation. J'avais de temps en temps des sursauts de colère et de haine – et alors éclatait l'une de nos si rares disputes – parce qu'elle ne manquait jamais de me reprocher l'aide qu'elle me donnait. Je cherchais à avoir recours à elle le moins possible parce que je ne supportais pas ses remontrances⁵⁴².

Au contraire, le moment où Giulia, la protagoniste de *La cattiva figlia* de Carla Cerati, se marie et a ses enfants entraîne une rupture des rapports mère et fille : « Les presque vingt années suivantes, je vécus ma vie sans intromission de ma mère » ; « Je ne me demandais pas si ma mère était heureuse, en partie parce que ce n'était pas un terme qui lui était approprié ; je l'imaginai sereine, calme »⁵⁴³. Les deux femmes vivent en quelque sorte dans une indifférence mutuelle, probablement parce que Giulia, tout comme sa mère, se marie précocement avec un homme dont elle n'est pas vraiment amoureuse. Dans *Il gioco dei regni* de Clara Sereni, le mariage de la fille, Marina signe l'arrêt total des relations entre mère et fille. Mais ici, c'est la fille qui rompt tout lien, ne supportant pas l'ingérence de sa mère dans ses affaires de femme. Alors que tout semble les unir, parce que Marina a épousé un homme qui faisait partie du groupe sioniste auquel sa mère adhérait, et qu'elle s'engage elle-même dans la politique, Marina cherche sans cesse à mettre sa mère à distance, essayant même de la chasser de sa mémoire.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 135. « Nessuno avrebbe potuto essere peggiore del marito dal quale lei stessa aveva dovuto separarsi. [...] Teneva lontane con ambo le due braccia tese mie eventuali confidenze, la mia condizione di donna “felicitemente” sposata regolava e limitava qualsiasi nostro rapporto. Naturalmente predilesse mio marito e mi frequentò attraverso i miei figli che amò tutti senza preferenze e distinzioni, colmò di regali, seguì nelle vicende ».

⁵⁴² *Ibid.*, p. 135. « Avevo continuato a corteggiarla, a sfidarla alla familiarità che per me sarebbe stata riprova del suo affetto e mi pareva talvolta di piroettare intorno a lei per avere la sua approvazione. Avevo ogni tanto soprassalti di rabbia e di odio – e allora scoppiavano uno di quei nostri rarissimi litigi – perché lei non mancava mai di rinfacciarmi qualsiasi aiuto mi desse. Cercavo di ricorrere a lei il meno possibile perché non sopportavo quelle sue rimostranze ».

⁵⁴³ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 200. « Nei quasi vent'anni che seguirono vissi la mia vita senza intromissioni da parte di mia madre », p. 201. « Non mi domandavo se mia madre fosse felice, anche perché era un termine inadatto a lei; la pensavo serena, appagata ».

On constate enfin que la séparation ou le divorce d'avec le conjoint est perçu comme un échec personnel face à des parents unis. C'est la raison pour laquelle Giulia recourt à un stratagème afin de ne pas l'avouer à sa mère ; elle se rend compte néanmoins en fin de récit que le mariage de ses parents ne tenait que grâce à la soumission de sa mère et que son échec matrimonial est relatif. La sœur de Marina, dans *I padri lontani*, ne trouve aucune compréhension en sa mère car, selon elle, aucun homme ne peut être aussi terrible que celui dont elle même s'est séparée.

La naissance des enfants transforme logiquement les relations mère-fille, car les filles deviennent mères à leur tour et les mères par conséquent deviennent grands-mères. Ce bouleversement des statuts n'est certes pas anodin dans les relations mères-filles. Dans cette relation spéculaire, les filles, une nouvelle fois, se mesurent à leur mère. Dans les récits, on constate que leur attitude à l'égard de leurs enfants est dictée par l'expérience de leur lien avec leur mère. Elles sont plus proches, plus en phase avec leurs enfants que ne l'était leur mère avec elles. Marina dans *I padri lontani* clame son amour pour sa fille, consacre trois pages à la description de son lien avec elle, fait d'admiration, de respect et de reconnaissance. « Aujourd'hui encore, je me sens femme en elle ; j'aime marcher derrière elle, anonyme, me cacher derrière sa beauté »⁵⁴⁴. Giulia dans *La cattiva figlia*, se sent proche de ses enfants, comprend les choix qu'ils font même si parfois ils la déroutent et l'angoissent. « Dans ces moments, c'était comme si Daniele se dévoilait devant moi en transparence, sans équivoque possible : j'avais la présomption rassurante de le comprendre »⁵⁴⁵. L'admiration et la compréhension sont effectivement les éléments qui ont fait défaut dans leur rapport avec leur mère.

Les grands-mères exercent habituellement une fascination sur leurs petites-filles et font souvent l'objet de récits dans la littérature féminine. Dans les vingt dernières années, elles ont gagné en visibilité. Citons par exemple *Il catino di Zinco* de Margaret Mazzantini⁵⁴⁶, *Va dove ti porta il cuore* de Susanna Tamaro⁵⁴⁷, *Mal di pietra* de Milena

⁵⁴⁴ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 115. « Ancora oggi in lei sono donna ; mi piace camminare dietro di lei, anonima, nascondermi nella sua bellezza ».

⁵⁴⁵ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 44. « I quei momenti era come se Daniele mi si svelasse in trasparenza, senza possibilità d'equivoci: avevo la rassicurante presunzione di capirlo ».

⁵⁴⁶ MAZZANTINI, Margaret, *Il catino di Zinco*, Venise, Marsilio, 1994.

⁵⁴⁷ TAMARO, Susanna, *Va dove ti porta il cuore*, Milan, Baldini e Castoldi, 1994.

Agus⁵⁴⁸ ou le récent *Tutto su mia nonna* de Silvia Ballestra⁵⁴⁹. Sans doute incarnent-elles, pour certaines, le stéréotype des grands-mères, détentrices de la sagesse universelle, des femmes qui ont souffert et n'avaient pas la vie facile, mais qui, à un âge avancé, semblent avoir compris le sens de la vie et les vraies valeurs. On a pu rencontrer, au cours de la lecture des autobiographies citées, des figures positives de grands-mères, comme celle de Fabrizia Ramondino, celles de Clara Sereni (tant Alfonsa que Xenia), ou bien la grand-mère de Fausta Cialente. Or, du point de vue des filles, leur propre mère ne correspond pas à cette image idéale de grand-mère, faite de douceur et de compréhension, de tendresse et de générosité.

La mère de Marina, grand-mère aimante et attentionnée, se révèle certes différente envers ses petits-enfants de ce qu'elle a été avec sa propre fille. Elle les aime tous de manière égale alors qu'elle n'a jamais caché sa préférence pour l'une de ses deux filles, Sisi. Mais la connivence qu'elle tente parfois de créer avec ses petits-enfants se fait au détriment du lien avec sa fille Marina, à travers l'évocation d'épisodes humiliants de l'enfance de cette dernière :

D'autres fois, elle raconte quand j'ai fait caca sur le siège du train ; j'avais onze mois et elle, enceinte de ma sœur, voyageait cette fois là sans nourrice. Ou bien elle raconte qu'à seulement trois ans, j'avais fait semblant d'avoir l'appendicite⁵⁵⁰.

L'un des fils s'étonne même un jour : « Maman, pourquoi grand-mère parle toujours mal de toi ? »⁵⁵¹. L'absence de reconnaissance se prolonge ainsi dans la relation avec les petits-enfants.

La mère de Giulia ne comprend pas ses petits-enfants, avec lesquels elle ne souhaite pas créer de véritables contacts. Son indifférence à leur égard heurte la fille. Après la mort du grand-père en 1968, alors que les mouvements de contestation animent la vie des petits-enfants, la grand-mère condamne ouvertement l'attitude de sa fille envers ses propres enfants. Mère conservatrice et grand-mère dépassée par les événements, elle reproche à

⁵⁴⁸ AGUS, Milena, *Mal di pietra*, Rome, Nottetempo, 2006.

⁵⁴⁹ BALLESTRA, Silvia, *Tutto su mia nonna*, Turin, Einaudi, 2005.

⁵⁵⁰ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 25. « Altre volte racconta di quando ho fatto la cacchina sul sedile del treno; avevo undici mesi e lei, incinta di mia sorella viaggiava quella volta senza bambinaia. Oppure racconta di quando a soli tre anni avevo finto di avere l'appendicite.

⁵⁵¹ *Ibid.*, « “Mamma, perché la nonna parla sempre male di te?”

Giulia sa permissivité. « Tu donnes trop d'importance aux enfants, on a l'impression qu'ils savent toujours tout. Ma génération a été habituée à prendre en considération l'expérience des adultes »⁵⁵². Cette remarque confirme le peu de cas que sa génération faisait de la parole des enfants. Ses critiques envers les petits-enfants offensent Giulia qui se sent la première destinataire de ses remarques. La grand-mère reproche indirectement à sa petite-fille d'avoir quitté le foyer sans se marier et à son petit-fils sa liberté sexuelle, son absence de sérieux dans ses études ainsi que son engagement dans le parti communiste :

A travers mes enfants, c'était comme si c'était moi qu'elle voulait attaquer; en moi montait la colère de ne jamais avoir été acceptée, je devenais agressive comme si j'avais attendu cette opportunité pour revendiquer le droit d'être différente d'elle. Arriva le jour où je perdis le contrôle : « On peut savoir ce que tu attends de moi ? Tu veux m'imposer ta façon de penser ? Tu peux me dire quel exemple votre génération nous a donné ? Vous nous avez offert deux guerres et le fascisme et vous venez encore nous faire la morale ! »⁵⁵³.

Giulia perçoit alors nettement la fracture entre les deux générations. Même si ce sont ses enfants qui participent aux mouvements de 1968, elle se sent plus attirée par cette révolution des mœurs que par le conservatisme d'une mère bigote et arriérée.

Les deux exemples des ouvrages de Carla Cerati et Marina Jarre montrent que, même lorsque les filles deviennent mères, elles ne cessent d'être la fille de leur mère. Lorsque les conflits éclatent, les filles s'étonnent elles mêmes de se comporter comme des adolescentes en pleine crise. L'opposition sur des choix intimes de vie ne fait que raviver les rancœurs et les conflits qui ne se sont pas exprimés au bon moment. Ces heurts sont souvent violents, ils ne donnent pas lieu à de véritables échanges et peuvent conduire à une haine incontrôlable des filles.

En marge des conflits, le travail et la vie sociale induisent des différences entre mères et filles dans la façon de concevoir sa vie. Même si dans le cas des récits de Carla Cerati et Marina Jarre, mère et fille travaillent ou ont travaillé, leur travail ne revêt pas la

⁵⁵² CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 42-43. « Dai troppa importanza ai ragazzi, sembra che loro sappiano sempre tutto. La mia generazione è stata abituata a tenere in considerazione l'esperienza degli adulti ».

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 27-28. « Era come se attraverso i miei figli volesse attaccare me ; mi saliva dal fondo la rabbia di non essere mai stata accettata, diventavo aggressiva come se avessi aspettato quell'opportunità per rivendicare il diritto di essere diversa da lei. Arrivò il giorno in cui persi il controllo: "Si può sapere che cosa vuoi da me? Vuoi impormi il tuo modo di pensare? Mi sai dire che esempi ci ha dato la vostra generazione? Ci avete regalato due guerre e il fascismo e venite ancora a farci la morale!" ».

même signification et n'implique pas les mêmes contraintes de vie. La mère de Marina était enseignante mais pouvait se faire aider dans son travail domestique, ce que sa fille ne peut faire :

Entre elle et moi, entre sa génération et la mienne, se creusait une véritable différence de classe; elle n'était pas habituée au travail manuel – qu'en l'occurrence elle exécutait très bien - elle avait eu des nurses, des gouvernantes, une cuisinière et une femme de chambre ; elle n'évalua donc jamais la masse de travail à laquelle je dus m'astreindre⁵⁵⁴.

L'auteure rappelle ainsi que les femmes à partir des années soixante se trouvent confrontées à la « double présence », à savoir celle au foyer et celle en dehors du foyer. Le recours aux nourrices et aux domestiques était une pratique courante chez une classe sociale qui a disparu au lendemain de la seconde guerre mondiale. Lorsque les femmes choisissent ou sont obligées de travailler, elles n'ont pas l'aide dont bénéficiait leur mère. La mère de Marina n'a aucune compréhension pour la situation de sa fille et refuse de l'aider dans ses tâches domestiques.

Giulia, issue d'un milieu plus modeste, est une artiste dont la profession représente une ouverture, un intérêt pour le monde qui l'entoure et un moyen de se réaliser dans la vie. Sa mère en revanche a travaillé une bonne partie de sa vie pour pouvoir faire vivre ses enfants. Le statut de femme au foyer qu'elle a conquis plus tard comme un luxe, rebute la fille. Elle y voit une régression par rapport à son statut d'enseignante et y perçoit l'origine de la solitude et de l'ennui de sa mère. Habituée durant la seconde partie de sa vie à limiter ses rapports sociaux et à se refermer sur son couple, la mère vieillissante se retrouve seule et sans aucun centre d'intérêt. Giulia reproche alors à sa mère son manque d'ouverture d'esprit, son absence de curiosité, et par là, sa dépendance totale à sa fille.

Les mères vieillissantes

⁵⁵⁴ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 136. « Tra lei e me, tra la sua generazione e la mia, si allargava una vera e propria differenza di classe ; non era abituata al lavoro manuale – che all'occorrenza eseguiva benissimo -, aveva avuto bambinaie, governanti, cuoca e cameriera, non valutò dunque mai la mole di lavoro a cui dovetti sobbarcarmi ».

Au terme de leur vie, lorsque les mères vieillissantes ne peuvent plus vivre seules, elles viennent vivre chez leur fille. Le veuvage les a parfois rendues vulnérables et fragiles, elles trouvent chez leur fille une aide matérielle et un remède à leur solitude. La cohabitation peut certes être heureuse lorsque la mère respecte l'indépendance de sa fille, c'est-à-dire lorsqu'elle lui reconnaît une identité propre. Fausta Cialente se souvient avec bonheur de ces derniers moments partagés avec « la dernière des Wieselberger » :

Notre cohabitation avait été parfaite, moi je travaillais et je voyageais librement, elle attendait mes retours bien patiemment (mais elle n'aimait pas du tout me voir partir). La paix et même la joie dans laquelle je la faisais vivre, l'intérêt qu'elle portait à mon travail et à mes amis l'avaient maintenue active et sereine malgré sa douleur persistante. Elle n'avait pas laissé tomber ses vieilles habitudes de Triestine : outre le fait de s'occuper de la maison, elle lisait de tout, écoutait de la musique, brodait et tricotait⁵⁵⁵.

Mais dans d'autres cas, la cohabitation forcée entre mère et fille est douloureuse. Car l'ordre des choses se trouve en quelque sorte bouleversé. La fille devient celle qui doit prendre soin de la mère. C'est ainsi que Fabrizia Ramondino décrit la situation : « La Mère jusque là avait porté la Fille dans son ventre, à partir de ce moment, la Fille commença à porter la Mère sur ses épaules »⁵⁵⁶. Ou bien Marina Jarre :

Le temps qui jusque-là nous avait refusé une histoire, avait inversé les rôles : moi, j'étais la mère et elle, la petite fille. Pas la mère, cependant, que j'étais devenue pour mes enfants, mais la mère qu'elle-même avait été, inatteignable et parfaite dans le firmament de l'enfance. Et elle craignait de voir en moi son propre désamour⁵⁵⁷.

La nécessité morale dans laquelle se trouvent les filles d'accueillir leur mère n'est cependant pas récompensée par le plaisir de relations pacifiées. Les mères tyranniques ne

⁵⁵⁵ CIALENTE, Fausta, *op. cit.*, p. 247. « La nostra convivenza era stata perfetta, io lavoravo e viaggiavo liberamente, lei aspettava i miei ritorni con molta pazienza (ma non le piaceva affatto vedermi partire) e la pace, l'allegria perfino, in cui la facevo vivere, l'interesse che portava al mio lavoro e ai miei amici, l'avevano mantenuta nonostante il suo insopprimibile dolore, attiva e serena. Non aveva lasciato cadere nessuna delle sue vecchie e civili abitudini triestine: oltre a occuparsi della casa, leggeva di tutto, ascoltava musica, ricamava, lavorava a maglia ».

⁵⁵⁶ RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 234. « La Madre sino allora aveva portato la Figlia nel suo ventre, da allora la Figlia cominciò a portare la Madre sulle spalle ».

⁵⁵⁷ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 145. « Il tempo che sinora ci aveva negato una storia, aveva rovesciato le parti : io, la madre e lei, la bambina. Non la madre, tuttavia, che ero diventata per i miei figli, ma la madre che lei stessa era stata, irraggiungibile e perfetta nel firmamento dell'infanzia. E lei temeva in me il proprio disamore ».

se comportent pas différemment avec leur fille quand elles deviennent plus âgées. Au différend avec leur fille s'ajoute le caractère acariâtre de celles qui vieillissent mal.

Ces derniers moments qui durent parfois quelques années font naître alors d'autres sentiments chez les filles. Le huis-clos étouffant entre mère et fille est particulièrement bien présenté dans le roman de Carla Cerati et expose en détail les affres de la fille, qui voit soudainement s'écrouler sa vie entière avec l'installation de sa mère dans son appartement. Alors qu'elle semble arrivée à un tournant de sa vie où les contraintes familiales ont disparu de son existence (elle est séparée de son mari et ses enfants sont sur le point de quitter le foyer) elle subit la présence de sa mère et la perçoit même comme une surveillance continuelle de sa vie. Entre les mouvements de colère et les regrets de faire souffrir inutilement une personne âgée, elle vit un véritable drame intime. « Le travail intérieur recommençait, ses raisons contre les miennes, la certitude que sa vie signifierait ma mort et vice-versa ; il n'y avait pas d'alternative »⁵⁵⁸. La présence maternelle signifie la mort parce qu'elle renvoie à un état antérieur du développement et représente une forme de régression. La vie de Giulia se réduit peu à peu aux murs de sa maison, l'espace et son agencement traduisent même l'exiguïté à laquelle elle est réduite. La présence de la mère est un frein à la sexualité de la fille qui ne peut envisager inviter quelqu'un chez elle. La mère redevient involontairement le garant de la chasteté de sa fille.

Giulia fait les courses, cuisine et nourrit sa mère ; elle s'adapte à son mode de vie, se contraignant même à regarder la télévision avec elle pour ne pas la laisser seule. Elle devient la mère de sa mère, alors que Marina dans *I padri lontani* occupe, sous la contrainte, la place d'une femme auprès d'un homme :

Elle, ma mère, qui avait vécu comme un homme, pour qui d'autres femmes, comme à un homme, avaient élevé enfants et petits-enfants, comme un homme me renvoyait à ma place de domestique⁵⁵⁹.

Carla Cerati et Marina Jarre ont en commun de mettre à jour dans leurs livres le malaise que peuvent ressentir les filles à ce moment de leur vie. Leur colère fait

⁵⁵⁸ CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 93. « Ricominciava il travaglio interiore, le sue ragioni contro le mie, la certezza che la sua vita avrebbe significato la mia morte e viceversa ; non c'era alternativa ».

⁵⁵⁹ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 143. « Lei mia madre, vissuta come un uomo, alla quale altre donne, come ad un uomo, avevano allevato figli e nipoti, come un uomo mi ricaccia al mio posto di serva ».

simultanément naître un sentiment de culpabilité qu'elles dévoilent à travers l'expression de la « mauvaise fille », titre du livre de Carla Cerati, exprimé en termes similaires dans l'ouvrage autobiographique de Marina Jarre :

Remise à ma place et ramenée à mon rôle de mauvaise fille, je me débattais dans l'obligation maternelle qui semblait reproduire et souligner les torts que j'avais déjà subis dans ma vie de femme, la méconnaissance du travail de mes mains – due – la fatigue solitaire des responsabilités, elles-mêmes toutes aussi évidentes⁵⁶⁰.

La vieillesse des mères fait ensuite place à la pitié, notamment lorsque l'état de santé se dégrade et qu'elles apparaissent, non plus comme des tyrans mais comme de pauvres femmes diminuées. La maladie effraie, elle est source de dégoût pour le corps de la mère qui se déforme, souffre et se délite. Dans *Madre e figlia*, la fille Sonia scrute le corps de sa mère malade qui vient de subir l'ablation d'un sein. Cette cicatrice symbolise l'amputation d'un attribut maternel et fait souffrir démesurément Sonia. La fille devant la souffrance de sa mère semble incarner elle-même ce mal. « Elle était elle-même une blessure purulente qui traversait le thorax menu de la mère, à la place de la mamelle qui l'avait allaitée »⁵⁶¹. Par ailleurs, le bain et la toilette de la mère font partie des gestes que, « par tradition, on trouve naturel qu'une fille doive faire »⁵⁶² comme si sa familiarité avec le corps féminin était une chose évidente. Or, pour la première fois de leur vie, les filles ont un contact avec l'intimité vieillissante de la mère. Ce contact est troublant à plus d'un titre. Le corps de la mère renvoie l'image anticipée de leur propre corps vieillissant, et au-delà de la pudeur, il rappelle les soins de la petite enfance. Ce contact n'a donc rien de « naturel » et renverse de nouveau la perspective.

Ces choses se font aussi pour un enfant mais un enfant grandit, alors qu'un vieux, tu dois attendre qu'il meure.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 141. « Puntualizzata e ricondotta al mio ruolo di cattiva ragazza, mi dibattevo nella costrizione materna che pareva ripetere e mettere in rilievo i torti già subiti nella mia vita di donna, il disconoscimento del lavoro delle mie mani – dovuto – l'affanno solitario delle pur esse ovvie responsabilità ».

⁵⁶¹ SANVITALE, Francesca, *Madre e figlia*, cit., p. 153. « Lei stessa era una ferita purulenta che attraversava il torace esile della madre al posto della piccola mammella che l'aveva allattata ».

⁵⁶² CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 107 « ciò che, per tradizione, si ritiene naturale che una figlia debba fare ».

Si j'arrivais à penser des choses de ce genre, d'ici peu, je ne ferais que du mal à ma mère ; mais je n'arrivais pas à me défaire de l'horrible sentiment qu'elle voulait s'emparer de moi, pire entrer dans mon utérus⁵⁶³.

La vieillesse et la maladie, pires encore que la mort, sont des moments intenses dans la vie des filles, à un âge où elles mêmes, plus tout à fait jeunes, n'aspirent à rien d'autre qu'à l'autonomie et au calme, et où la responsabilité de la vie de la mère est un poids lourd à porter. Mais la particularité de cette génération de filles est que cette contrainte s'exerce, alors même qu'elles jugent leur enfance malheureuse et leur relation à leur mère insatisfaisante. La structure familiale qui, comme on l'a dit, a nettement évolué après la seconde guerre mondiale, ne facilite pas la cohabitation entre les différentes générations. Avant la guerre, mères et grands-mères vivent au sein du même foyer, parfois même avec les tantes restées célibataires. La maladie et la vieillesse font partie du quotidien des femmes. Après la guerre, en revanche, les enfants quittent le foyer et ne vivent plus sous le même toit que leurs parents. Les filles se retrouvent alors seules à s'occuper de leur mère. L'alternative de confier sa mère à une maison de retraite ou un hospice est envisagée avec réticence mais constitue l'ultime recours. Carla Cerati évoque ce délicat sujet sur fond de culpabilité, car ce lieu peu amène représente l'aveu d'un abandon, difficile à assumer.

Durant toute leur vie, Giulia, la narratrice de *La cattiva Figlia* de Carla Cerati et Marina, la narratrice de *I padri lontani* de Marina Jarre, se confrontent à leur mère. Que le conflit soit d'ordre personnel, c'est-à-dire dû à l'animosité entre les femmes en raison d'un différend, d'une incompatibilité d'humeur, ou bien qu'il soit plus largement lié à un conflit générationnel inévitable, il marque constamment les relations, et ce jusqu'à la mort de la mère. Pour les filles, cet antagonisme est lancinant, exaspérant et à la mesure de leur sentiment pour leur mère. Elles cherchent sans cesse l'approbation de leur mère et la reconnaissance qui leur a manqué toute leur vie. La construction identitaire des filles s'est faite soit en opposition à la mère, comme c'est le cas de Giulia, soit par identification et modelage de soi, pour correspondre au désir de la mère, c'est le cas de Marina. Mais

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 226. « Queste cose si fanno anche per un bambino, però un bambino cresce, un vecchio deve aspettare che muoia.

Mi spaventai: se arrivavo a pensare cose del genere tra poco avrei fatto soltanto del male a mia madre; ma non riuscivo a levarmi di dosso l'orribile sensazione che lei volesse impadronirsi di me, o peggio entrare nel mio utero ».

qu'elles se montrent obéissantes et dociles envers leur mère ou bien qu'elles choisissent des chemins différents, elles échouent dans cette quête de reconnaissance. Les mères quant à elles, maintiennent leur position d'ainées, ne renoncent jamais à leur autorité maternelle. Ce n'est que sur leur lit de mort qu'elles laissent s'échapper quelques regrets, quelques remords face à leur fille. Et encore, les mots doivent être interprétés. « Je sais que vous me portez dans votre cœur »⁵⁶⁴ ne signifie pas clairement « je vous aime ».

3.3 *Se réconcilier avec la mère*

Luisa Muraro enjoint les femmes à « savoir aimer la mère » ; ce mot d'ordre est à entendre de manière philosophique, il signifie reconnaître en la mère ce qui génère, ce qui fait ordre et structure. « J'affirme que savoir aimer la mère fait ordre symbolique »⁵⁶⁵, écrit-elle, en ajoutant que « seule la gratitude envers la femme qui l'a mise au monde peut donner à une femme le sens authentique de soi »⁵⁶⁶. Quand bien même, cela ne signifierait pas qu'il faille savoir aimer sa mère réelle, on ne peut s'empêcher de rapprocher la démarche philosophique de la démarche littéraire et artistique qu'accomplissent les écrivaines italiennes dans les années quatre-vingt. En prenant la plume et en exhumant les souvenirs de leur passé, les écrivaines semblent mues par la même volonté de retourner vers cette figure essentielle qui leur a donné la vie et les a accompagnées, réellement ou symboliquement tout au long de leur existence. Les femmes qui se sont confrontées à ce travail de mémoire et d'analyse ont réussi à faire revivre leur mère à travers l'évocation de son existence. Elles sont parvenues à lui donner une visibilité, voire une cohérence là où elle semblait faire défaut. Elles ont su aimer leur mère, au-delà des différends qui les opposaient, au-delà des manques qu'elles exprimaient, parce qu'elles lui ont donné une existence littéraire. Mais que ressort-il de ces écrits, lorsque tournant la dernière page d'une autobiographie ou celle d'un roman, le lecteur tente de faire le bilan de ces

⁵⁶⁴ JARRE, Marina, *I padri lontani*, cit., p. 159. « Lo so che mi portate nel cuore ».

⁵⁶⁵ MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 21. « Io affermo che saper amare la madre fa ordine simbolico ».

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 92. « solo la gratitudine verso la donna che l'ha messa al mondo può dare a una donna l'autentico senso di sé ».

témoignages ? Quel sentiment ont exprimé les écrivaines à l'encontre de leur mère ? Que représente l'écriture dans leur lien à leur mère ?

Ce qui vient immédiatement à l'esprit est le sentiment hostile qui oppose souvent mères et filles et caractérise une grande partie de la littérature féminine des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix. Les œuvres de Marina Jarre et Carla Cerati, sur lesquelles nous nous sommes plus longuement arrêtés dans cette partie, sont particulièrement marquantes de ce point de vue. Les filles avouent implicitement ou ouvertement leur attachement à leur mère (comment pourrait-il en être autrement dans des œuvres parfois entièrement dédiées à elle ?). Mais cet attachement est le plus souvent synonyme de souffrance parce que l'amour que les filles éprouvent pour leur mère n'est pas réciproque, ou du moins il ne s'exprime pas ou mal dans leurs relations. L'absence de reconnaissance des mères à l'encontre de leurs filles est de fait le principal reproche que les filles formulent à l'égard de leur mère. Elle n'a pas su les aimer, les reconnaître et leur accorder une place dans son existence. Mère froide et lointaine, comme celle représentée par Fabrizia Ramondino, ou bien autoritaire et inflexible, telle celles représentées par Francesca Duranti et Marina Jarre, elle s'est maintenue à distance, ne concédant à sa fille aucune intimité et aucun échange réel. Cette attitude, on l'a vu, empêche les filles de se détacher, à leur tour, de leur mère. Elles continuent, parfois leur vie durant, à rechercher son approbation et son affection. Mais cette quête est souvent vaine. La seule reconnaissance de leur existence réside dans le conflit permanent qui les oppose à leur mère. La dispute vaut mieux que l'indifférence.

A la mort de la mère se pose la difficulté de « faire son deuil ». Comment se séparer définitivement d'un être que l'on a aimé mais qui ne nous a pas reconnu, tel que nous sommes ? L'écriture constitue une des réponses possibles, celle que les écrivaines ont choisie pour faire le deuil de leur mère. Ecrire sur la mère, parler d'elle, l'évoquer, la faire revivre, établir un lien avec elle, permettre à travers l'écriture une communication qui n'a pas été possible de son vivant. Les différentes formes que revêtent les récits sont autant de signes de créativité et de recherche de moyens d'exprimer des sentiments et un univers complexes, elles convoquent la mémoire mais également l'imagination, la création, rappellent même symboliquement la procréation, cette capacité féminine qui fait lien avec la mère et la maternité. L'écriture est aussi un langage, celui que les mères ont parfois transmis à leur fille. Ecrire peut s'entendre comme un hommage à la mère et aux valeurs dont les filles ont hérité.

Les auteures n'éluent pas les conflits, elles ne cherchent pas non plus à magnifier leur mère. Elles posent sur elle un regard lucide, cherchent parfois même à être objectives, à ne pas se laisser submerger, ni par l'hostilité et la haine, ni par l'amour « harcelant » qu'elles éprouvent pour elle. Dans cet ultime témoignage qu'elles offrent de la vie de leur mère, elles sont capables de se décentrer, voire de s'oublier elles mêmes pour mieux saisir qui était cette femme. Derrière cette « infirmité » affective dont la mère peut faire preuve, se cache parfois une femme en souffrance, une épouse bafouée ou une enfant blessée. C'est en dévoilant ces différents aspects de la mère que les filles arrivent à la comprendre, à la reconnaître et parfois à lui pardonner, et en tout cas, à lui donner une existence littéraire.

Faire le deuil d'un être cher, c'est être capable d'accepter sa disparition ; ce processus psychologique est plus ou moins long, selon que les filles ont réussi précédemment à se séparer d'elle. L'écriture apparait alors comme une œuvre thérapeutique, elle aide parfois à dépasser, après la mort, les conflits non résolus qui ont grevé une partie de son existence, à se réconcilier avec sa mère et à se libérer de son emprise.

Selon Anna Scacchi, universitaire et féministe, qui a consacré un essai à la question de la relation mère-fille dans la littérature, notamment dans le roman nord américain, apprendre à aimer la mère, c'est avant tout reconnaître en soi l'héritage maternel. Nous pouvons partager le fond de sa pensée.

« Apprendre à aimer la mère » ne signifie ni récupérer le rapport originel qui nous a liés à elle dans la prime enfance, opération impossible, ni même à comprendre son statut de victime de l'ordre du père, acte qui laisse le *status quo* inaltéré. Cela signifie par contre reconnaître dans quelle mesure ce que nous sommes aujourd'hui en tant qu'êtres symboliques et sociaux nous vient du travail des mères. Nous n'avons pas émergé dans la vie civile et le langage, comme le soutient Lacan, en brisant l'union symbiotique avec la mère mais au contraire, grâce à elle, qui nous a fait don de la parole. Dans cette optique l'orientation du principe de reconnaissance de la fille pour la mère est la véritable infraction à l'ordre patriarcal et le fondement d'une culture féminine autonome et qui n'imité pas simplement la culture masculine⁵⁶⁷.

⁵⁶⁷ SCACCHI Anna, *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Rome, Luca Sossella Editore, 2005. « "Imparare ad amare la madre" non significa né recuperare l'originario rapporto che ci ha legato a lei nella prima infanzia, operazione impossibile, né semplicemente comprendere il suo statuto di vittima dell'ordine del padre, atto che lascia inalterato lo status quo. Significa invece, riconoscere quanto di ciò che siamo oggi in quanto esseri simbolici e sociali ci viene dal lavoro delle madri. Non siamo emersi alla vita civile e al linguaggio, come vuole Lacan, rompendo l'unione simbiotica con la madre ma, al contrario,

Or, s'il s'agit de reconnaître l'héritage maternel, de quel héritage parle-t-on dans ces récits ? Il peut s'agir d'un héritage gênant, de ce manque d'amour qui paradoxalement encombre, de ce modèle de femme auquel on a du mal à s'identifier, de cette relation conflictuelle entre mère et grand-mère qui a généré d'autres conflits entre mère et fille. Il peut s'agir au contraire d'héritages positifs. Parmi les exemples relevés, le rapport à la lecture, à l'écriture, à la musique, à la langue et aux langues étrangères, à la culture au sens large, constitue certainement une constante de l'héritage de cette génération de mères. Les exemples de mères lisant, écrivant, chantant abondent dans les récits et même si les filles n'opèrent pas un lien direct avec leur vocation future d'écrivaines, cet amour pour la culture est certainement un legs particulièrement heureux. Mais il existe un autre héritage, plus évident, plus général et collectif, et pourtant exprimé de façon plus subtile, celui de se sentir femme, et en tant que telle dépositaire d'une identité sexuelle semblable à celle de la mère. Fausta Cialente participe pleinement à cette « infraction à l'ordre patriarcale », lorsqu'elle inscrit sa protagoniste dans un continuum féminin, entre sa mère et sa propre fille.

Ces chères silhouettes qui marchent devant moi, c'est vraiment moi pensais-je en les regardant avec tendresse ; elles étaient un moi dédoublé qui, tout en s'éloignant et en me tournant le dos, semblait me promettre, quelque chose d'affectueux et de serein, pour toujours. [...] Si je me retourne, ne verrai-je pas ma mère, marcher derrière nous sur cette plage, elle aussi ? Est-il possible qu'elle soit là à nous suivre et à nous aimer encore ?⁵⁶⁸

De même, Fabrizia Ramondino attribue à la mort de la mère une signification positive, tournée elle aussi vers le don et l'héritage. La mère meurt pour que la fille puisse à son tour devenir mère⁵⁶⁹.

grazie a lei, che ci ha fatto dono della parola. L'orientamento del principio della riconoscenza della figlia per la madre è, in questa ottica, la vera infrazione dell'ordine patriarcale e il fondamento di una cultura femminile autonoma e non meramente imitativa di quella maschile ».

⁵⁶⁸ CIALENTE, Fausta, *op. cit.*, p; 262. « Queste care figure che mi camminano davanti sono proprio me, pensavo guardandole con tenerezza; erano un me stessa sdoppiato che sembrava promettermi, pur allontanandosi e volgendomi le spalle, qualcosa di affettuoso e sereno – per sempre. [...] Se mi volto, non vedrò forse mia madre camminare dietro di noi, anche lei su questa spiaggia? È possibile che sia lì a seguirci e a volerci ancora bene ? ».

⁵⁶⁹ Adalgisa Giorgio relève le fait que Fabrizia Ramondino a écrit *Althénopis* alors qu'elle était enceinte de sa fille, c'est-à-dire après la mort de sa mère, alliant ainsi création et procréation. Cf. GIORGIO, Adalgisa, « The passion for the mother. Conflicts and idealizations in contemporary italian narrative », *art. cit.*, p. 128.

Ce geste qui pendant tant d'années était resté enfoui, vint se poser sur son ventre, à réclamer ses dus et à les déclarer, à se séparer de ce vieux corps mourant pour entrer dans l'âme de celle qui l'entendit, lever l'interdit et la féconder, afin que d'autres enfants nés de femme voient le jour⁵⁷⁰.

L'allusion finale à l'œuvre d'Adrienne Rich, *Naître d'une femme*⁵⁷¹, qui a eu dans les années soixante-dix un accueil enthousiaste dans les milieux féministes italiens, souligne en effet, comment, malgré les heurts et les difficultés de relation entre mère et fille, les filles parviennent à reconnaître l'œuvre de leur mère. Elles sont précisément nées d'une femme et non d'un homme.

S'il est parfois difficile d'identifier dans les récits la notion d'héritage et de legs, il est en revanche plus facile de conclure à l'importance que les mères ont eu dans la vie de leur fille. Bien qu'elle soit parfois difficile à admettre, cette vérité reste incontournable tout comme l'affirme la narratrice de Carla Cerati :

Aujourd'hui seulement, je me rends compte de la place qu'a occupée cette femme, ma mère, bien que je n'aie pas voulu la lui concéder ; et combien sa figure est devenue gigantesque dans les souvenirs qui m'emmènent loin, toujours plus loin, comme cela arrive avec ces vagues irrégulières, solitaires et inattendues qui s'abattent sur la plage, quand passe à l'horizon, silhouette quasiment invisible, un grand navire⁵⁷².

⁵⁷⁰ RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, cit., p. 264. « Quel gesto che per tanti anni era rimasto sepolto, venne ad agirarsi su quel grembo, a reclamare i suoi diritti e a dichiararli, a separarsi dal vecchio corpo morente per entrare nell'animo di chi lo intese, togliere il divieto e fecondarla, affinché vedessero la luce altri nati di donna ».

⁵⁷¹ RICH, Adrienne, *Naître d'une femme, la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, est un essai qui a eu un grand retentissement dans les milieux féministes américains et européens. Il démontre comment la maternité en tant qu'institution est une construction culturelle et sociale du patriarcat afin de maintenir la femme sous l'oppression d'un rôle. Adrienne Rich incite à créer de nouvelles formes de relations mères-filles basées sur la reconnaissance mutuelle et la sororité. Cette œuvre, précurseur des théories du féminisme séparatiste, a été maintes fois citée dans les recherches sur la relation mère-fille.

⁵⁷² CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, cit., p. 263. « Soltanto oggi mi rendo conto di quanto posto abbia occupato questa donna, mia madre, malgrado io non glielo volessi concedere; e di come la sua figura si sia ingigantita nei ricordi che mi trascinano lontano, sempre più lontano, come accade con certe onde anomale che si abbattono sulla spiaggia, solitarie e improvvise, quando all'orizzonte passa, sagoma quasi invisibile, una grande nave ».

Conclusion

Nous pouvons tirer quelques conclusions partielles mais significatives. Bien que notre analyse se soit fondée plus en détail sur un nombre limité de textes, choisis en raison de leur caractère emblématique, d'autres titres d'ouvrages littéraires féminins publiés dans ces années ont au centre la relation mère-fille ; nous pouvons citer par exemple *Mia madre era una donna* d'Amanda Knering⁵⁷³ ainsi que deux brèves nouvelles *Gli orti della regina* de Marisa Bulgheroni⁵⁷⁴ ou encore *La buona figlia*, de Clara Sereni⁵⁷⁵, qui prend le contre-pied narratif de *La cattiva figlia* de Carla Cerati. Dans cette même veine, Adalgisa Giorgio a consacré un article⁵⁷⁶ à des œuvres ayant trait aux mères de l'holocauste, décédées dans les camps de concentration durant la seconde guerre mondiale, auxquelles les filles dédient leur livre, comme *Lettera a mia madre* d'Edith Bruck⁵⁷⁷, ou bien, plus récemment, *Lezioni di tenebra* d'Helena Janeczek⁵⁷⁸.

D'une manière ou d'une autre, ces écrivaines aussi abordent les questions que nous venons de mettre en lumière. Le besoin qu'éprouvent les filles de se rapprocher de leur mère, de partir à la rencontre de cette femme qui leur a échappé une bonne partie de leur vie, parce que c'était une mère distante, ou une mère malheureusement disparue trop tôt. Certains romans témoignent de l'expérience difficile des filles à trouver, malgré une volonté affirmée, des éléments positifs de la personnalité ou de la vie de leur mère, auxquels se raccrocher pour s'identifier à elle et s'affirmer en tant que femmes. D'autres écrits réhabilitent des femmes dignes d'intérêt mais que l'histoire a oublié. Au-delà de la littérature, nous avons vu que c'est un projet commun à de nombreuses disciplines scientifiques, revisités par les féministes. Dans la même période, plusieurs ouvrages théoriques, à caractère philosophique, psychanalytique, sociologique, ou historique, souvent œuvres d'auteures féministes, réfléchissent aux relations mère-fille, à la rupture

⁵⁷³ KNERING, Amanda *Mia madre era una donna*, Bologne, Book Editore, 1996.

⁵⁷⁴ BULGHERONI, Marisa « Gli orti della regina », in *Racconta 2*, Rosaria Guacci et Bruna Miorelli (sous la dir. de), Milan, La Tartaruga, 1993.

⁵⁷⁵ SERENI, Clara, « La buona figlia », in *Il pozzo segreto : 50 scrittrici italiane*, Maria-Rosa Cutrufelli et Natalia Ginzburg (sous la dir. de), Florence, Giunti, 1993.

⁵⁷⁶ GIORGIO, Adalgisa, « Strategies for remembering: Auschwitz, mother and writing in Edith Bruck », in Helmut Peitsch, Charles Burdett et Claire Gorrara (sous la dir. de), *European memories of the second world war*, New-York Oxford, Berghahn Books, 1999.

⁵⁷⁷ BRUCK, Edith, *Lettera a mia madre*, Milan, Garzanti, 1988.

⁵⁷⁸ JANECEK, Helena, *Lezioni di tenebra*, Milan, Mondadori, 1997.

générationnelle, aux nouvelles structures familiales et au changement culturel dans le domaine de la vie privée et personnelle. L'association philosophique Diotima a dirigé une grande partie de ses recherches vers ce domaine particulier, notamment dans *Il cielo stellato dentro di noi*⁵⁷⁹ et *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*⁵⁸⁰ ; Silvia Vegetti Finzi a prolongé la réflexion dans le domaine psychanalytique avec *Il bambino della notte*, ainsi que Luisella Brusa *Mi vedevo riflessa nel suo specchio. Psicoanalisi del rapporto tra madre e figlia*⁵⁸¹. Les travaux de la sociologue Chiara Saraceno ont ouvert des perspectives intéressantes sur l'évolution du statut de la mère depuis les trente dernières années, et Marina D'Amelia a certainement permis, à travers ses travaux sur l'histoire de la maternité de mieux saisir les influences culturelles et sociales sur le statut de la mère à travers les âges.

Nous pouvons constater que l'un des éléments distinctifs de la littérature féminine des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, réside dans la capacité des auteures à aborder et à dépasser la « fracture » entre ces deux générations de femmes. Elles créent ainsi en littérature un lien qui a manqué dans l'existence. En transformant leurs récits autobiographiques en œuvres littéraires, elles ont élaboré un travail de mémoire qui ne se limite pas à une simple exhumation du passé. Certes, les données sociologiques que contiennent ces récits sont intéressantes pour toute personne qui s'attache aux aspects concrets de la maternité au début du vingtième siècle en Italie. Par exemple, l'existence de nourrices dans la vie de ces femmes est un sujet que l'on n'avait jusque là peu abordé en littérature et qui nous semble fondamental pour une meilleure compréhension des liens mères-filles. Mais outre ces données factuelles, les œuvres littéraires que nous avons analysées nous ont paru intéressantes dans ce qu'elles révèlent de créatif. Des autobiographies originales, parfois dans leur contenu, mais souvent dans leur forme. Les « collages » de Clara Sereni dans *Il gioco dei regni*, les différentes perspectives narratives de Francesca Sanvitale, la voix infantile de *La Bambina* de Francesca Duranti ou encore les digressions linguistiques de Fabrizia Ramondino dans *Althénopis*, donnent à ces mémoires une ampleur dépassant leur sujet. Le travail d'écriture, mêlant des éléments de la réalité, choisis par les auteures, retravaillés à la lumière d'une mise en discours centrée sur la mère, permettent d'explorer la relation mère-fille d'une manière plus intime. Ces œuvres

⁵⁷⁹ DIOTIMA, *Il cielo stellato dentro di noi*, Milan, La Tartaruga, 1992.

⁵⁸⁰ DIOTIMA, *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*, Naples, Liguori, 1995.

⁵⁸¹ BRUSA, Luisella, *Mi vedevo riflessa nel suo specchio. Psicoanalisi del rapporto tra madre e figlia*, Milan, Franco Angeli, 2004

offrent indéniablement un regard différent et complémentaire des sciences humaines. L'investissement affectif des filles, les attentes déçues, l'importance du lien maternel dans le développement affectif ainsi que les difficultés des mères à vivre sereinement leur vie de femmes et de mères trouvent dans ces récits le moyen de s'exprimer. Ils remettent en cause l'hostilité « naturelle » que les filles éprouveraient pour leur mère. Cette hostilité a effectivement des causes qui ne sont pas à chercher seulement dans la construction psychique des filles mais peut aussi s'expliquer par un conditionnement social peu favorable à l'attachement à la mère.

L'engouement qu'a pu susciter cette réhabilitation de la mère peut s'entendre comme un acte féministe militant. En réhabilitant la mère, c'est leur propre statut de femme que ces écrivaines réhabilitent. En renouant avec leur généalogie féminine, et en en faisant une « grande trace de roman », elles se réconcilient avec une partie de leur propre féminité. Pourtant, toutes les auteures n'ont pas donné à leur œuvre un final heureux, où la mère acquerrait une nouvelle image plus positive et plus apte à servir de modèle. Parmi elles, Marina Jarre, qui à travers le livre, *I padri lontani*, ne réussit pas à réconcilier la fille avec la mère, ni même la mère avec sa fille. La preuve en est que le titre comporte le nom du père et non celui de la mère. Cependant Marina Jarre, tout comme les autres auteures de cette époque, réitère l'idée de l'importance de la mère dans la vie d'une fille. C'est bien la mère qui fait autorité, bien plus que le père, c'est elle qui manque, elle qui fait défaut, elle qui blesse et dont le jugement, tout comme l'amour, importe à la fille.

Ce chapitre de la littérature des femmes, ouvert dans les années quatre-vingt, ne s'est pas prolongé chez les nouvelles générations d'écrivaines. On peut dire que la volonté de se réapproprier la mère est typique de la génération des écrivaines nées dans la période de l'entre-deux-guerres et que le conflit de génération qui s'était dévoilé dans les années soixante-dix n'a pas eu son équivalent entre ces femmes et leurs filles, nées pendant le seconde vague du féminisme.

Troisième partie :
Du milieu des années quatre-vingt dix à nos
jours :
Dépasser les tabous

Introduction

La dernière partie de notre travail s'attache tout particulièrement à la littérature féminine des quinze dernières années, de 1995 à 2010. Elle est centrée sur la nouvelle génération d'écrivaines, nées dans les années soixante et soixante-dix, et qui ont commencé à publier leurs premières œuvres vers le milieu des années quatre-vingt-dix. Elle exclut de fait une partie des publications de cette période, même si malgré tout, nous y ferons référence, mais elle entend avant tout mettre en exergue l'aspect générationnel de la production littéraire féminine. Dans cette même période, la génération des écrivaines féministes est toujours active. Des auteures telles que Dacia Maraini, Carla Cerati, Elisabetta Rasy ou Fabrizia Ramondino continuent d'écrire. En revanche les « grandes dames » de la littérature ont disparu, Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Elsa Morante appartiennent désormais à l'Histoire.

Existe-t-il un lien entre la nouvelle génération d'écrivaines et celle des féministes, voire des « grandes dames » ? Les travaux les plus récents en études féminines⁵⁸² ont mis en lumière des affinités littéraires entre les trois générations d'écrivaines et ont émis l'hypothèse que la nouvelle génération, tout en constituant un renouvellement de la littérature féminine, portait en elle un héritage littéraire et s'inscrivait désormais dans la tradition féminine. Avant de revenir sur cet héritage, il convient d'examiner rapidement le contexte littéraire dans lequel s'est développée cette nouvelle génération d'auteures.

⁵⁸² Nous nous référons particulièrement aux travaux réunis par Adalgisa Giorgio et Julia Waters (*Women's writing in western Europe. Gender, generation and legacy*, Cambridge Scholars Publishing, 2007). Dans ce livre transnational, différents essais portent sur la littérature italienne et les liens générationnels des écrivaines. Claudia Bernardi, dans « Recalcitrant daughters: the search for literary mothers in Italian women's fiction of the 1990s » montre par exemple les liens entre trois jeunes auteures telles que Silvia Ballestra, Rossana Campo et Isabella Santacroce avec Elsa Morante. Adalgisa Giorgio dans « The legacy of Elsa Morante: the "case" of Mariateresa Di Lascia » établit l'héritage culturel entre le roman de Mariateresa Di Lascia, *Passaggio in ombra* et celui d'Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*. Ursula Fanning étudie quant à elle dans « Generation through generations: maternal and paternal paradigms in Sibilla Aleramo and Dacia Maraini » les liens entre les deux écrivaines notamment entre *La lunga vita di Marianna Ucrìa* et *Una donna*. Mirna Cicioni dans « Writing as Jews and women: negotiating appartenenze in the autobiographical macrotexts of Natalia Ginzburg and Clara Sereni » établit enfin un lien entre les œuvres à caractère autobiographique de Natalia Ginzburg et *Il gioco dei regni* de Clara Sereni, tous deux ayant pour thème la judéité. De même, les travaux conduits par Stefania Lucamante dans *A multitude of women, the challenges of the contemporary Italian novel*, cit., mettent en évidence de nombreuses héritières d'Elsa Morante dans la littérature féminine contemporaine, comme Simona Vinci ou Elena Ferrante.

Dans ces années, on assiste en Italie à un renouvellement de la littérature, accompagné d'une explosion de la « littérature juvénile »⁵⁸³. Cette jeunesse « patronnée » par les anciennes générations a bénéficié d'un important soutien éditorial. L'écrivain Pier Vittorio Tondelli est le premier à avoir créé un projet littéraire, visant à découvrir les nouveaux talents, à travers le *Progetto under 25*. Trois anthologies, publiées entre 1986 et 1990 aux éditions Transeuropa⁵⁸⁴, ont permis ainsi à de jeunes auteurs de se faire connaître, notamment Silvia Ballestra, Giuseppe Culicchia, ou Andrea Zanardo. Sur l'initiative d'écrivains de la néo avant-garde littéraire tels que Nanni Balestrini et Renato Barilli, une rencontre annuelle, appelée *Ricercare, Laboratorio di Nuove Scritture* cherchant à découvrir les héritiers de l'écriture expérimentale a eu lieu à Reggio Emilia entre 1993 et 2004. Enfin, en 1996, la maison d'édition Einaudi publie sur l'initiative de Paolo Repetti, un recueil de jeunes écrivains débutants, qu'elle appelle *Gioventù cannibale*⁵⁸⁵, jeunesse cannibale. Parmi eux, Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Daniele Lutazzi. Peu à peu, on assiste à l'apparition de romans appelés *Trash*, *Splatter* ou encore *Pulp*, en référence au film de l'italo-américain Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*, de 1994⁵⁸⁶. L'un des premiers romans italiens, considéré emblématique de cette génération est *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*⁵⁸⁷, d'Enrico Brizzi en 1994. Ces romans sont centrés sur les problèmes de la jeune génération, confrontée à la crise économique, à la désolation et à la violence urbaine. Ils se caractérisent par l'utilisation d'un langage combinant différents registres lexicaux, allant du jargon spécifiquement jeune aux emprunts de différentes natures se référant à une culture contemporaine hétérogène, (cinéma, bandes dessinées, séries télévisées, jeux vidéo, technologie informatique etc.). Le sexe et la violence dominent les récits, mais il s'agit le plus souvent d'une violence grotesque, poussée à outrance, qui selon Alberto Casadei serait propre à « la violence diffuse typique de la société de masse »⁵⁸⁸. Cette littérature rencontre un large succès auprès du public et un accueil plus mitigé de la critique. De nombreux essais ont été consacrés à ces nouvelles tendances de la littérature italienne,

⁵⁸³ Cf. CASADEI, Alberto, « Coordinate del romanzo italiano dagli anni ottanta ad oggi », in *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, Bologne, Il Mulino, 2007, p. 70.

⁵⁸⁴ *Giovani Blues (Under 25 I)*, Il lavoro Editoriale, Ancone, Transeuropa, 1986, *Belli & perversi (Under 25 II)*, Ancone, Transeuropa, 1987; *Papergang (Under 25 III)*, Ancone, Transeuropa, 1990.

⁵⁸⁵ *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Turin, Einaudi, 1996.

⁵⁸⁶ Tarantino se référerait lui-même à un genre littéraire développé aux Etats-Unis, dans les années quarante, la *pulp literature*, le mot « pulp » signifiant la pâte à papier bon marché mais de mauvaise qualité sur laquelle étaient imprimés des romans populaires.

⁵⁸⁷ BRIZZI, Enrico, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Ancone, Transeuropa, 1994.

⁵⁸⁸ CASADEI, Alberto, *op. cit.*, p. 70. « la violenza diffusa tipica della società di massa ».

s'intéressant à la portée culturelle, linguistique et littéraire des nouveaux écrivains⁵⁸⁹. Toutefois certains critiques dénoncent un manque d'épaisseur culturelle, liée à l'autoréférentialité des œuvres – ce sont des jeunes qui s'adressent à des jeunes –, regrettent sa propension à « se regarder le nombril », et à se montrer par conséquent sans idéal et acritique face au monde qui l'entoure⁵⁹⁰. La notion même d'œuvre littéraire est contestée à ces nouvelles publications, comme le souligne sévèrement Fulvio Panzeri.

Des livres comme ceux là ne méritent même pas qu'on s'éreinte ; au contraire, le critique peut seulement parler d'une dissension, dans la mesure où il ressent la nécessité de s'opposer avant tout à la dégénération de la littérature et au risque de faire croire que ces papiers imprimés sont effectivement du matériel littéraire. Ainsi la campagne publicitaire qui entendait légitimer l'idée de la « littérature sauvée par les gamins et les gamines » est un faux⁵⁹¹.

Quant aux innovations langagières, elles peuvent souvent irriter une critique qui reste en marge des références juvéniles, comme le montre Elisabetta Mondello⁵⁹². Marie Gobin, critique littéraire pour *L'Express*, résume la polémique en émettant l'hypothèse qu'il s'agisse d'une querelle classique entre grand public et spécialistes⁵⁹³.

C'est dans cette catégorie de nouveaux écrivains que s'insèrent Simona Vinci, Silvia Ballestra, Isabella Santacroce, Rossana Campo ou encore Elena Stancanelli. Parfois assimilées par erreur aux jeunes cannibales, elles commencent à écrire dans ces mêmes années. Non plus identifiées par leur appartenance sexuelle, comme écrivaines, mais par leur âge (elles sont nées entre 1959 et 1970), elles se montrent, dans les débuts tout au moins, plus proches de leurs confrères masculins, que de leurs aînées, évoquent souvent

⁵⁸⁹ Parmi les différents ouvrages portant sur le phénomène de la littérature *pulp*, nous renvoyons aux essais de Mario Sinnibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Rome, Donzelli, 1997, et de Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologne, Clueb, 1999.

⁵⁹⁰ Cf. entre autres CONTARINI, Silvia, « Corrente e controcorrente », in *Scrittori degli anni novanta, Narrativa*, n°12, Nanterre, Université de Paris X, 1997, p 27-50.

⁵⁹¹ PANZERI, Fulvio, *I nuovi selvaggi. Les condizioni del narrare oggi*, Rimini, Guaraldi, Gu/Fo edizioni, 1995. « Libri come questi non meritano nemmeno una stroncatura : anzi il critico può parlare solo di dissenso, in quanto sente la necessità di opporsi innanzitutto alla degenerazione della letteratura e al rischio di far credere que queste carte stampate siano effettivamente materiali letterari. Così la campagna pubblicitaria che vuole légitimare l'idea della "letteratura salvata dai ragazzini e dalle ragazzine" è un falso ».

⁵⁹² MONDELLO Elisabetta, « La giovane narrativa degli anni novanta », in *La narrativa italiana degli anni novanta*, op. cit. Parmi les références musicales de jeunes auteurs, elle cite les noms de John Frusciante, ex musicien du groupe Red Hot Chili Peppers, rebaptisé Jack Frusciante dans le roman homonyme et souligne que le titre du roman de Silvia Ballestra, *Compleanno dell'Iguana* est une référence à Iggy Pop, surnommé l'iguane du rock.

⁵⁹³ Cf. GOBIN, Marie, « Les cannibales n'ont plus faim », in *L'Express*, 1^{er} mars 2002.

parmi leurs modèles des écrivains. Simona Vinci cite James Ellroy, Ian Mc Ewan ou Cormac Mc Carthy comme les maîtres du roman noir dont elle s'inspire dans ses débuts, Rossana Campo et Silvia Ballestra se déclarent les héritières de la néo-avant-garde⁵⁹⁴, par ailleurs composée essentiellement d'hommes. L'absence d'une affirmation du genre féminin a été interprétée comme une forme de prudence chez les nouvelles écrivaines qui craignaient la ghettoïsation de leurs œuvres.

Les écrivaines sont tout particulièrement conscientes que les traditions littéraires occidentales et les pratiques critiques font du choix du genre de leur narrateur, un problème majeur, tout particulièrement quand leurs textes atteignent le degré d'autorité qu'elles espèrent. C'est particulièrement vrai pour les récits à la première personne : « étant donné la situation précaire des femmes dans les sociétés patriarcales, les romancières féminines ont peut-être évité la voix personnelle quand elles craignaient que leur œuvre puisse être prise pour une autobiographie »⁵⁹⁵.

Mais peu à peu, leur appartenance s'est affirmée et leur écriture témoigne d'un lien inéluctable avec la tradition féminine. L'intertextualité est un des signes de reconnaissance des écrivaines qui les ont précédées. Simona Vinci s'est inspirée par deux fois d'œuvres de femmes ; le titre *Dei bambini non si sa niente*⁵⁹⁶ est extrait d'un roman de Marguerite Duras, *La pluie d'été*⁵⁹⁷, dont l'auteure s'est fortement inspirée par ailleurs pour écrire son premier roman. *Come prima delle madri*⁵⁹⁸ provient d'un recueil de poèmes, *Il mondo salvato dai ragazzini*⁵⁹⁹ d'Elsa Morante. Isabella Santacroce cite en épitaphe à son roman *Luminal*⁶⁰⁰ non moins de vingt-trois personnes s'étant donné la mort, parmi lesquelles Sylvia Plath et Anne Sexton. Silvia Ballestra semble privilégier dans ses premiers écrits un narrateur neutre, notamment dans *La guerra degli Antò*⁶⁰¹, mais glisse peu à peu vers une

⁵⁹⁴ Concernant l'influence de la néo-avant-garde sur la jeune génération d'écrivaines, cf. CONTARINI, Silvia, « L'eredità della neoavanguardia nei romanzi di Silvia Ballestra, Rossana Campo, Carmen Covito », in *La giovane narrativa italiana, 1970-1995, Narrativa*, n° 8, Nanterre, Université de Paris X, 1995, p. 75-99.

⁵⁹⁵ BERNARDI, Claudia, « Recalcitrant daughters : the search for literary mothers in Italian women's fiction of the 1990s », in *Women's writing in western Europe. Gender, generation and legacy*, cit., p. 72. « Women writers are especially aware that western literary traditions and critical practices make their selection of the narrator's gender a very serious matter, especially when it comes to the degree of authority they expect their texts to carry. This is particularly true of first-person narratives: "Given the precarious position of women in patriarchal societies, women novelists may have avoided personal voice when they feared their work would be taken for autobiography ».

⁵⁹⁶ VINCI, Simona, *Dei bambini non si sa niente*, Turin Einaudi, 1997.

⁵⁹⁷ DURAS, Marguerite, *La pluie d'été*, Paris, POL, 1990.

⁵⁹⁸ VINCI, Simona, *Come prima delle madri*, Turin, Einaudi, 2003

⁵⁹⁹ MORANTE, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Turin, Einaudi, 1968.

⁶⁰⁰ SANTACROCE, Isabella, *Luminal*, Milan, Feltrinelli, [1998], 2006.

⁶⁰¹ BALLESTRA, Silvia, *La guerra degli Antò*, Turin, Einaudi, [1992], 2005.

narration féminine, comme dans *La giovinezza della signorina N.N.*⁶⁰², sans toutefois recourir à la narration à la première personne. Au milieu des années quatre-vingt-dix, elle amorce un tournant littéraire, en privilégiant des thèmes féminins, tels que la biographie de Joyce Lussu, *Joyce L. una vita contro*⁶⁰³, puis *La seconda Dora*⁶⁰⁴, dont le personnage principal est une maîtresse d'école. Avec *Nina*⁶⁰⁵, elle s'essaie à un roman centré sur la maternité. Son roman, *Tutto su mia nonna*⁶⁰⁶ présente une narratrice féminine, cette fois à la première personne. Ses deux dernières publications sont enfin deux essais sur la condition féminine, *Sulle donne nei secoli dei secoli*⁶⁰⁷ et *Piove sul nostro amore*⁶⁰⁸, auquel on a fait référence lors de l'analyse sur l'avortement dans la première partie de notre travail. Rossana Campo se rattache à la tradition féministe à travers un style fortement influencé par l'oralité et cite dans un de ses romans, *Mai sentita così bene*⁶⁰⁹ de nombreuses références féministes, parmi lesquelles Virginia Woolf et Betty Friedan.

Ces romancières ont donc un double héritage, ce sont des femmes de leur temps qui partagent avec leurs confrères un certain goût pour la violence, les situations extrêmes et les références culturelles propres à leur génération. Mais elles sont aussi les héritières d'une tradition littéraire féminine. Surnommées les *Dark Ladies*⁶¹⁰ par Neria de Giovanni, ou bien les *Bad girls*, par Adalgisa Giorgio⁶¹¹, elles apportent une touche particulière que Claudia Bernardi analyse dans son article, « Recalcitrant daughters : the search for literary mothers in Italian women's fiction of the 1990s »⁶¹². Elle relève l'ironie caractéristique d'écrivaines comme Silvia Ballestra ou Rossana Campo, à laquelle nous ajoutons également Elena Stancanelli⁶¹³. Les femmes peuvent se montrer aussi transgressives par

⁶⁰² BALLESTRA, Silvia, *La giovinezza della signorina N.N.*, Milan, Baldini & Castoldi, 1998.

⁶⁰³ BALLESTRA, Silvia, *La seconda Dora*, Milan, Rizzoli, 2006.

⁶⁰⁴ BALLESTRA, Silvia, *Joyce L. una vita contro*, Milan, B.c. Editore, 1996.

⁶⁰⁵ BALLESTRA, Silvia, *Nina*, Milan, Rizzoli, 2001.

⁶⁰⁶ BALLESTRA, Silvia, *Tutto su mia nonna*, cit.

⁶⁰⁷ BALLESTRA, Silvia, *Contro le donne nei secoli dei secoli*, Milan, Il Saggiatore, 2006.

⁶⁰⁸ BALLESTRA, Silvia, *Piove sul nostro amore*, cit.

⁶⁰⁹ CAMPO, Rossana, *Mai sentita così bene*, Milan, Feltrinelli, 1995.

⁶¹⁰ DE GIOVANNI, Neria, *E dicono che siamo in poche*, cit., p. 25.

⁶¹¹ GIORGIO, Adalgisa, « From Little Girls to Bad Girls: Women's writing and experimentalism in the 1970s and 1990s », in *Speaking out and silencing. Culture, society and politics in Italy in the 1970s*, Londres, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney publishing, 2006.

⁶¹² Cf. BERNARDI, Claudia, « Recalcitrant daughters: the search for literary mothers in Italian women's fiction of the 1990s », in *Women's writing in western Europe, Gender, generation and legacy*, cit. pp. 68-84.

⁶¹³ BERNARDI, Claudia. « Pulp and Other Fictions: Critical Debate on the New Italian Narrative », in *Bulletin of the Society for Italian Studies. A journal for teachers of Italian in higher education*, Londres, n°30, 1997. « Les histoires des jeunes femmes ne sont pas toutes sombres et pessimistes, et l'ironie avec laquelle Silvia Ballestra raconte les aventures d'Antò Lu Purk, "un punk de Pescara" et "étudiant immigré" à l'université de Bologne (dans *Compleanno dell'Iguana*, 1991, et *La guerra degl'Antò* 1992) ou bien celle que les jeunes protagonistes des récits de Rossana Campo adoptent lorsqu'elles parlent de leurs expériences sexuelles immorales devraient peut-être être considéré comme la caractéristique principale de la Nouvelle Fiction des

rapport aux canons habituellement dévolus aux œuvres féminines, on pense tout particulièrement à la prose d'Isabella Santacroce ou bien à celle de Simona Vinci qui affronte des thèmes tels que la pornographie, l'inceste, le suicide ou le meurtre. La transgression n'est cependant pas l'apanage des jeunes générations, la publication post mortem du roman de Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*⁶¹⁴, en est une preuve indiscutable. Mais c'est probablement à une époque où la littérature féminine devenait plus transgressive que le livre a pu, après vingt années de refus, être enfin édité en Italie⁶¹⁵.

Parallèlement à cette évolution de la littérature dite « juvénile », la découverte d'une écrivaine telle qu'Elena Ferrante constitue un phénomène littéraire intéressant. Auteure de trois romans à succès, *L'amore molesto*⁶¹⁶, publié en 1992, *I giorni dell'abbandono*⁶¹⁷ en 2002 et *La figlia oscura*⁶¹⁸ en 2006 ainsi que d'un recueil d'essais, lettres et interviews écrites, *La frantumaglia*⁶¹⁹, paru en 2003, elle publie sous un pseudonyme et refuse d'apparaître en public. Ce refus semble d'une certaine manière anachronique, il renvoie au début du siècle dernier, notamment à l'usage d'utiliser des pseudonymes⁶²⁰ et à Sibilla Aleramo et à la difficulté d'assumer un récit personnel qui implique non seulement l'écrivaine mais également sa famille. Que peut craindre en revanche une écrivaine à la fin du vingtième siècle ? Elena Ferrante se bat contre la médiatisation excessive, qui serait selon elle, une tendance constante de l'édition italienne et dans laquelle l'auteur deviendrait plus important que son œuvre⁶²¹. Et pourtant, son absence aux remises de prix, le silence qui entoure sa vie privée ont fait couler

femmes italiennes, leur transgression se situant précisément dans la réappropriation et le déplacement de codes, spécialement dans la sphère de la sexualité, qui ont été jusque là le domaine de la tradition littéraire masculine ». (« The young women's stories are not so gloomy and pessimistic, and the irony with which Silvia Ballestra narrates the adventures of Antò Lu Purk, 'punk pescarese' and 'studente fuorisede' at the University of Bologna (in her *Compleanno dell'Iguana* 1991, and *La guerra degli Antò* 1992), or which the young female protagonists of Rossana Campo's novels adopt when they talk about their promiscuous sexual experiences, should perhaps be considered the main characteristic of Italian women's New Fiction, their transgression lying precisely in the reappropriation and displacement of codes, especially in the sphere of sexuality, which have been the domain of male literary tradition »).

⁶¹⁴ SAPIENZA, Goliarda, *L'arte della gioia*, Rome, Stampa alternativa, [1998], 2006.

⁶¹⁵ Pour une belle analyse de *L'arte della gioia*, cf. IMBERTY, Claude, « Gender et generi letterari : il caso di Goliarda Sapienza », in *Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, *Narrativa*, n° 30, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, p. 51-61.

⁶¹⁶ FERRANTE, Elena, *L'amore molesto*, Rome, Edizioni e/o, 1992.

⁶¹⁷ FERRANTE, Elena, *I giorni dell'abbandono*, Rome, Edizioni e/o, 2002.

⁶¹⁸ FERRANTE, Elena, *La figlia oscura*, Rome, Edizioni e/o, 2006.

⁶¹⁹ FERRANTE, Elena, *La frantumaglia*, Rome, Edizioni e/o, 2003.

⁶²⁰ Sur les pseudonymes des écrivaines italiennes de début siècle, cf. CIGLIANA, Simona, « La letteratura femminile 1900-1925 », in *Storia generale della letteratura italiana*, Nino Borsellino et Walter Pedullà (sous la dir. de), vol. X, *Il Novecento*, Rome, Federico Motta, 1999, p. 554.

⁶²¹ Cf. FERRANTE, Elena, *La frantumaglia*, cit., p. 91.

énormément d'encre dans les médias et donné lieu aux hypothèses les plus farfelues⁶²². Si le but recherché est de maintenir l'intérêt du public sur l'œuvre, il semble que ce soit un échec dans la mesure où chacune des œuvres d'Elena Ferrante a relancé systématiquement le débat sur son identité ; certaines interviews écrites ont même limité leur propos à cette question au lieu de débattre sur les qualités de l'œuvre⁶²³. En outre, ce « cas » littéraire relance un débat qui anime la critique littéraire depuis les années soixante-dix, c'est-à-dire la spécificité de l'écriture féminine⁶²⁴. Si Elena Ferrante est le nom de plume d'un homme, son œuvre contredit l'existence d'une écriture propre à l'essence féminine. Supposer qu'il s'agisse d'un homosexuel brouille encore plus les pistes. De quelle essence sexuelle se réclame alors un tel auteur ? Pour notre part, nous considérons que le genre sexuel d'un individu est celui dont il se déclare faire partie, Elena Ferrante affirmant être une femme, nous l'insérons naturellement dans notre corpus. Nous venons par ailleurs de voir que de nombreuses auteures contemporaines portent en elles des influences multiples.

Est-il alors nécessaire d'établir une distinction entre écriture féminine et écriture masculine ? Ce serait, selon Francesca Duranti⁶²⁵, un signe de régression et de ghettoisation, l'auteure soulignant par ailleurs l'inutilité du débat sur les spécificités de l'écriture féminine. La différence de genre n'aurait, selon elle, pas plus d'impact sur l'écriture que la différence générationnelle ou la différence entre écrivains croyants et laïques. Notre propos n'est pas d'enfermer les écrivaines dans des catégories préconstruites mais, pour reprendre les mots de Margherita Marras, de « parler d'un réseau de relations entre les écritures des femmes qui puisse justifier une tendance littéraire, sans exclure, par

⁶²² Ses origines napolitaines ont fait penser à Fabrizia Ramondino, certains ont émis l'hypothèse qu'il s'agissait de Goffredo Fofi, célèbre critique littéraire, ou bien de l'écrivain Domenico Starnone, affirmant qu'il existait des similitudes entre *Via gemito* et *I giorni dell'abbandono*. Une autre hypothèse était qu'il s'agissait d'un homosexuel. Voir à ce sujet l'article paru sur le *Corriere della Sera* le 14 novembre 2006 « Tutti gli indizi per risolvere il mistero Elena Ferrante », consultable sur internet, http://archiviostorico.corriere.it/2006/novembre/14/Tutti_gli_indizi_per_risolvere_co_9_061114086.shtml

⁶²³ Voir à ce sujet l'interview de Francesco Ermani « Io, scrittrice senza volto », in *La Repubblica*, 4 décembre 2006. A l'occasion de la publication de *La figlia oscura*, le journaliste pose quatorze questions à l'auteure, dont neuf concernent son anonymat.

⁶²⁴ Marcelle Marini développe les traits essentiels de cette querelle dans « La place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France », in *L'histoire des femmes en occident, V. Le XXe siècle*, cit. pp. 403-431. Sur ce point, cf. CONTARINI, Silvia, « Narrativa femminile degli anni '90 », *art. cit.*, p. 145 « Le féminisme de la différence et le féminisme de la parité arrivent à une impasse théorique sur la question de l'écriture féminine ». (« Il femminismo della differenza e il femminismo della parità arrivano a una impasse teorica sulla questione della scrittura femminile »). Cf. aussi MARRAS, Margherita, « Corporeità, femminile e femminismo in *Disio* di Silvana Grasso e *L'amore molesto* di Elena Ferrante », in *Femminile/maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa*, n° 30, cit., p. 151. « [...] incapacité actuelle à établir exactement sur quelles bases reposerait une spécificité littéraire des femmes ». (« [...] attuale incapacità di stabilire esattamente su quali basi possa risiedere una specificità letteraria delle donne »).

⁶²⁵ Cf. Intervista con Francesca Duranti, in <http://www.leeds.ac.uk/sis/publications/bulletin/2000/art2.htm>

ailleurs, la reconnaissance de l'espace qui revient à chaque écrivaine »⁶²⁶. Pour mieux saisir les thèmes que les écrivaines évoquent dans leurs récits, et plus précisément les changements notables qui concernent l'évolution de la figure maternelle, un panorama sur la société italienne et la condition féminine s'avère nécessaire.

Les années quatre-vingt-dix ont vu disparaître le militantisme féministe dans les nouvelles générations. On parle aujourd'hui de « post féminisme », terme qui revêt déjà une connotation critique, comme le souligne Rosi Braidotti⁶²⁷, et semble cataloguer l'ancienne génération des femmes comme inactuelle, inappropriée, voire inutile. Pourtant il semble qu'il existe encore des raisons de veiller à la condition féminine et notamment de maintenir les droits des femmes souvent menacés. L'avortement légalisé à partir de 1978 reste un acte difficile à accomplir en Italie, du fait du désengagement croissant des médecins le pratiquant⁶²⁸. Il est par ailleurs régulièrement remis en cause par les partis politiques les plus conservateurs. La pilule abortive RU 486, introduite en France en 1981 est administrée depuis 2009 en Italie mais avec encore beaucoup de méfiance. Des rassemblements *prolife*, anti-avortement se déroulent chaque année en Italie⁶²⁹. La procréation médicalement assistée a été une des questions récemment débattues en Italie. Alors que ce pays est l'un des pionniers dans ce domaine, et a longtemps détenu le record mondial de la plus vieille femme ayant accouché⁶³⁰, la question des mères porteuses a soulevé un vaste débat, en Italie tout comme en Europe, sur l'éthique de ces pratiques. Elle pose par ailleurs la question bioéthique du début de la vie, puisque la loi n° 40/2004 concernant la maternité médicalement assistée stipule dans son premier article que le fœtus, désigné par « il concepito », a les mêmes droits que la mère.

La loi reconnaît implicitement l'embryon comme une personne civile disposant de droits. C'est sur cette affirmation que les associations anti avortement ont demandé une révision du droit à l'avortement, au nom de la défense de l'embryon.

⁶²⁶ MARRAS, Margherita, « Corporeità, femminile e femminismo in *Disio* di Silvana Grasso e *L'amore molesto* di Elena Ferrante », *art. cit.*, p. 163. « [...] parlare di una rete di relazioni tra le scritture delle donne che possa giustificare una tendenza letteraria, senza precludere, peraltro, il riconoscimento dello spazio che compete ad ogni scrittrice ».

⁶²⁷ Cf. BRAIDOTTI, Rosi, « L'importanza della nozione di genere nelle problematiche relative a "donne e scienza" », *art. cit.*, p. 41.

⁶²⁸ La clause de l'objection de conscience constitue un motif pour les médecins de refuser de pratiquer cet acte. Or, selon Silvia Ballestra, dans *Piove sul nostro amore*, *cit.*, cette clause couvre d'autres arguments moins avouables tels que la crainte d'être stigmatisé en tant que praticien.

⁶²⁹ Voir à ce sujet, l'essai de Silvia Ballestra, *Piove sul nostro amore*, *op. cit.*

⁶³⁰ Liliana Cantadori a accouché d'un enfant en 1992, alors qu'elle était âgée de soixante-et-un ans.

La discrimination est encore une réalité italienne, si l'on en juge à l'œuvre de Loredana Liperini qui a publié *Ancora dalla parte delle bambine*⁶³¹, reprenant ainsi, plus de trente ans après, le travail d'Elena Gianini Belotti *Dalla parte delle bambine* sur le conditionnement des jeunes filles. La question féminine est toujours une question politique majeure, affirme Silvia Contarini en introduisant les actes d'un récent colloque consacré à « Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000 »⁶³². Des discriminations existent encore à l'encontre des femmes dans des domaines tels que la culture, les sciences, la politique ou le monde du travail. La part de femmes actives n'est pas en augmentation constante, les salaires sont loin d'être identiques entre hommes et femmes et les postes à responsabilité restent l'apanage des hommes. Parmi les faits sociaux marquants les années quatre-vingt-dix, on note un net recul social ainsi qu'une paupérisation de la population féminine⁶³³. Si le viol a été reconnu comme un crime en 1996, les faits divers relatent encore la violence faite aux femmes et les statistiques sont alarmantes, tel que le relève Giuseppe Genna dans son introduction au recueil de nouvelles *Tu sei lei*⁶³⁴. Une femme meurt de violence conjugale tous les trois jours en Italie. Par ailleurs, l'image de la femme subit encore de nombreuses distorsions dans la société italienne. Exhibée dans les medias comme un animal de foire, et sanctifiée dès lors qu'elle devient mère, elle est tiraillée entre deux modèles contradictoires et difficilement conciliables. Un documentaire diffusé sur Internet en mai 2009 sur l'exploitation du corps des femmes dans les medias⁶³⁵, a montré comment l'image des femmes est manipulée, notamment à la télévision, et comment certaines d'entre elles se soumettent à cette dictature, totalement dénaturées et défigurées par le recours à la chirurgie esthétique que cette exploitation encourage. C'est l'ère des « veline », des soubrettes écervelées qui envahissent les émissions de divertissement et servent de faire valoir à des présentateurs machos, comme dans la célèbre émission *Striscia*

⁶³¹ LIPERINI, Loredana, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milan, Serie Bianca Feltrinelli, 2007.

⁶³² CONTARINI, Silvia, « Femminile/maschile : lavori in corso », in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, cit., pp. 7-28.

⁶³³ Cf. JANSEN, Monica, « Precariato al femminile : una scelta di parte? », in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, cit., p. 333-346. Dans son article, Monica Jansen évoque les problèmes de précarité professionnelle des femmes et leur difficulté à concilier travail rémunéré et vie de famille. Parmi les raisons évoquées pour expliquer cette difficulté, elle cite une infrastructure sociale insuffisante du fait d'une déficience de la politique familiale en Italie. L'état considère en effet que les soins et l'éducation des enfants relèvent de la compétence des familles.

⁶³⁴ Cf. GENNA, Giuseppe, Introduzione, in *Tu sei lei*, Minimum Fax, 2008, p. 7.

⁶³⁵ *Il corpo delle donne*, film documentaire de Lorella Zanardo et Marco Malfi Chindemi. Ce documentaire est visible sur Internet http://www.ilcorpodelledonne.net/?page_id=515. Il a également donné lieu à une publication en mai 2010, reprenant le titre de ce reportage. ZANARDO, Lorella, *Il corpo delle donne*, Milan, Feltrinelli, 2010.

la notizia, diffusée en prime time su Canale Cinque. Quelle influence peuvent avoir ces images sur les comportements sociaux et sur les relations hommes femmes ?

Dans la sphère privée, la répartition des rôles au sein des foyers est encore très marquée par le poids de la tradition. Les familles ont certes évolué, la structure familiale tend à se distancer de plus en plus du modèle standard comme en témoigne une étude récente⁶³⁶, où l'on a montré l'augmentation des unions libres, des divorces et des familles recomposées. Ces évolutions tendent à modifier le paysage social italien, ainsi qu'à influencer les notions juridiques de filiation, de couple et de famille⁶³⁷. Pourtant, dès lors qu'une femme a un enfant, elle ne travaille pas ou seulement à temps partiel, les charges domestiques lui sont encore largement dévolues⁶³⁸ pendant que l'homme pourvoit financièrement aux besoins de la famille. Chiara Saraceno affirme en effet que les Italiens en sont restés aux théories de John Bowlby⁶³⁹, qui prônait la présence de la mère auprès de l'enfant dans ses jeunes années.

Nous sommes encore arrêtés aux idées de Bowlby, psychanalyste de l'enfance [...], qui ont eu tant d'importance à modeler le sens commun sur ces choses – peut-être parce qu'elles y adhéraient aussi parfaitement. L'attachement est un phénomène qui

⁶³⁶ Voir à ce sujet MARSÌ, Luca, SAVI, Caroline (sous la dir. de), *La famiglia italiana oggi. Persistenza o rottura di un modello tradizionale?*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, Collection Cahiers d'Italies, 2009.

⁶³⁷ BRACCHI, Enrica, « Evoluzione-rivoluzione della Famiglia : un approccio terminologico », in *La famiglia italiana oggi. Persistenza o rottura di un modello tradizionale?*, cit., p. 115-128.

⁶³⁸ Cf. ISTAT, « Essere madri in Italia », Année 2005, 17 janvier 2007, consultable sur internet, http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070117_00/testointegrale.pdf. « La division du travail familial dans notre pays est, comme nous le savons, très déséquilibrée pour les femmes, même quand celles-ci travaillent hors de la maison. Le nombre d'heures accomplies par les femmes dans les activités domestiques et de soin représente le triple des heures par rapport aux hommes, et la différence ne se réduit pas de beaucoup si l'on considère les couples dans lesquels la femme est active. La charge de travail pour les mères est encore plus lourde quand elles n'ont pas d'aide dans l'accomplissement des tâches domestiques et qu'elles ne peuvent compter sur la collaboration de leur partenaire. 63% des mères actives déclarent ne recevoir aucune aide pour les travaux domestiques ; parmi celles qui en ont une, 52% sont aidées par une femme de ménage, dans 25% des cas, ce sont les grands-parents qui aident et dans 17% c'est le partenaire ». (« La division del lavoro familiare nel nostro paese è come sappiamo, molto sbilanciata nei confronti delle donne, anche quando queste lavorano fuori casa. Il numero di ore svolte dalle donne nelle attività domestiche e di cura risulta circa il triplo di quello degli uomini, e il divario non si riduce di molto se si considerano coppie in cui la donna è occupata. Il carico di lavoro per le madri si fa quindi ancora più pesante quando non si hanno aiuti nello svolgimento dei lavori in casa e non si può contare sulla collaborazione del partner. Il 63% delle madri occupate dichiara di non ricevere alcun aiuto per i lavori in casa; tra chi, invece, lo riceve, nel 52% dei casi viene aiutata da una collaboratrice domestica, nel 25% si ha di nuovo il coinvolgimento dei nonni e nel 17% del partner »).

⁶³⁹ John Bowlby, psychiatre britannique, 1907-1990. Il s'est rendu célèbre sur des travaux portant sur l'attachement de l'enfant à la mère. Un essai en trois volumes a été publié sous le titre français de *L'attachement et la perte, volume I, L'attachement*, Paris, PUF, Le fil rouge [1978], 2006, *L'attachement et la perte, volume II, La perte*, Paris, PUF, Le fil rouge, [1978], 2007, *L'attachement et la perte, volume III. La séparation, angoisse et colère*, Paris, PUF, Le fil rouge, [1984], 2006.

regarde le rapport mère enfant. Le processus d'attachement père-enfant est non seulement tardif, mais secondaire⁶⁴⁰.

La mère reste donc le pilier de la famille italienne. La chute du taux de natalité, phénomène constant depuis le début du vingtième siècle, ne cesse d'étonner et d'inquiéter. Chiara Saraceno⁶⁴¹ évoque la lourde responsabilité dont a été investi le rôle maternel depuis les années cinquante, soixante, notamment chez les mères « post-freudiennes », ce qui explique pourquoi les femmes éprouvent des difficultés à se projeter dans un rôle de mère. Avoir un enfant se révèle une tâche difficile, parfois impossible, le syndrome de Nora, personnage d'Ibsen, est devenu un syndrome de masse⁶⁴². Sans doute cette difficulté est-elle due aux différentes sollicitations dans la vie des femmes, qui aujourd'hui n'envisagent plus seulement l'accomplissement de leur existence à travers le sacrifice de soi. Entretenir une relation amoureuse, travailler et pouvoir vivre de son travail, avoir une vie sociale satisfaisante sont des ambitions auxquelles les femmes ne songent pas à renoncer. Comment concilier alors ces différentes aspirations avec le rôle de mère, tel semble être le défi actuel. Mais les femmes semblent se heurter à la réalité d'une société qui ne permet pas, voire qui condamne toute aspiration qui ne serait pas conciliable avec les exigences de la maternité. Les carences en matière d'infrastructures sociales en sont une preuve éclatante. Monica Jansen, rapportant les propos de Federico Mello, dans *L'Italia spiegata a mio nonno* rappelle que le budget octroyé à la politique familiale est de 12% en France et de seulement 4% en Italie⁶⁴³. Ainsi, de nos jours, on peut affirmer, tout comme le dénonçait Anna Scattigno dans les années soixante-dix que la maternité reste un moment « à haut risque » d'une régression dans un parcours d'autonomisation. Entre l'exaltation de la féminité physique, vécue comme une sorte de diktat et la maternité prônée comme un sacerdoce, il existe un gouffre que seules quelques figures marginales arrivent à concilier.

⁶⁴⁰ SARACENO, Chiara, *Paternalità e maternità. Non solo disuguaglianze di genere*, consultable sur Internet http://www.istat.it/istat/eventi/2005/paternita2005/intervento_saraceno.pdf. « Siamo sempre ancora fermi alle idee di Bowlby, psicoanalista dell'infanzia (cfr. ad esempio Bowlby 1988), che tanta importanza hanno avuto nel modellare il senso comune su queste cose – forse perché vi aderivano così perfettamente. L'attaccamento è una faccenda che riguarda il rapporto madre-bambino. Il processo di attaccamento padre-bambino è secondario, oltre che successivo ».

⁶⁴¹ Cf. SARACENO, Chiara, « Verso il 2000. Pluralizzazione delle esperienze e delle figure materne », in *Storia della maternità*, cit., pp. 318-351.

⁶⁴² Ce que Chiara Saraceno appelle le syndrome de Nora, en référence à la pièce d'Enrik Ibsen, *La maison de poupée*, est ainsi résumé par la sociologue : « Les femmes ont appris qu'elles doivent devenir elles-mêmes si elles veulent aussi devenir mères ».

⁶⁴³ JANSEN, Monica, « Precariato al femminile : una scelta di parte? », *art. cit.*, p. 335.

La récente grossesse de Monica Bellucci, photographiée nue et affichée sur la couverture de *Vanity Fair*⁶⁴⁴ représente un exemple significatif de ce paradoxe italien.

En littérature, de nombreuses écrivaines reflètent à leur manière les contradictions de la société italienne. Alors que la thématique mère-fille perdure parmi les écrivaines de l'ancienne génération, dans la nouvelle génération, la relation mère-fille prend d'autres formes, elle génère des conflits qui portent dorénavant sur la vie sexuelle des mères, soit parce que ces mères ne réussissent pas à combiner harmonieusement leur vie de femme et leur vie de mère, soit parce que les filles ne supportent pas que leur mère ait une vie sexuelle. Les romans d'Elena Ferrante portent essentiellement sur cet aspect conflictuel. La thématique de la sexualité transforme les mères en mères « dénaturées » et individualistes qui abandonnent non seulement leur rôle de protectrices, mais parfois même leurs enfants, pour trouver une vie plus en adéquation avec leurs aspirations personnelles.

D'autres récits, tels que ceux de Valeria Parrella, *Lo spazio bianco*⁶⁴⁵ ou d'Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*⁶⁴⁶ et *Baby Blues*⁶⁴⁷, montrent que la maternité est devenue un rôle difficile à assumer, que rien dans la relation à l'enfant ne va de soi, et remettent en cause l'instinct maternel. Si les nouvelles mères ont aujourd'hui la capacité de décider d'avoir des enfants, elles se heurtent parfois à leur incapacité à se comporter en tant que « bonnes mères ». C'est dans cette optique que de nombreuses œuvres s'emploient à dépeindre la « mauvaise mère ». Cette mauvaise mère envahit les récits ; elle est mauvaise parce que, laissée seule et démunie face à ses nombreuses responsabilités, matérielles et morales, elle se montre incapable de faire face à son rôle. La mère incapable fascine et interroge. Sujette à des troubles psychiatriques, ou bien tout à fait « normale » avant la grossesse, elle devient peu à peu impuissante et délaisse ses enfants. Il est indéniable que les écrivaines s'inspirent de faits divers largement exploités dans les médias, et que cette inquiétude face aux mauvaises mères est un sujet qui dépasse le cadre de la littérature. Mais face à la condamnation froide et conformiste des médias, les écrivaines s'appliquent à comprendre les mécanismes psychologiques et sociaux qui agissent en amont sur ces mères déficientes.

⁶⁴⁴ Cf. *Vanity fair*, Milan, 30 avril 2010.

⁶⁴⁵ PARRELLA, Valeria, *Lo spazio bianco*, Turin, Einaudi, 2008.

⁶⁴⁶ MARAZZI, Alina, *Un'ora sola ti vorrei*, Milan, Rizzoli, 2006.

⁶⁴⁷ MARAZZI, Alina, « Baby blues », in Giuseppe Genna (sous la dir. de), *Tu sei lei*, cit.

Dans son introduction sur les « mauvaises mères », Caterina Botti fait référence à une discussion à laquelle elle a assisté, au sujet d'un infanticide reporté dans les médias durant l'été. Des femmes sur la plage commentaient entre elles ce fait d'actualité, et se montraient unanimes dans le fait de condamner cet acte qui créait effroi et dégoût. Mais Caterina Botti ajoute :

Et pourtant presque toutes ont ajouté ensuite, presque distraitemment ou à voix basse, qu'elles aussi, une fois ou deux, avaient eu des moments de colère profonde envers leurs enfants et pensé, soit jeter leur fils par la fenêtre, soit frapper leur fille à terre ou de l'enfiler dans la machine à laver, et ainsi lentement on a glissé d'une conversation à une autre, et sous ces mêmes parasols a commencé cette sorte de confession⁶⁴⁸.

Cet exemple prouve, selon Caterina Botti, qu'il existe un fil conducteur entre la bonne mère et la mauvaise mère mais que les médias se contentent bien souvent de reporter ces exemples comme des actes monstrueux sans chercher à en comprendre les causes. Qu'est-ce qu'une bonne mère, se demande enfin la philosophe :

Les « bonnes mères » sont-elles celles qui se comportent comme le leur demandent les pères et la société, ou celles qui se comportent selon une morale qui tienne compte également de leur expérience et de leur vécu particulier et singulier ?⁶⁴⁹

A partir de ces quelques constats sociaux et littéraires, nous étudierons, dans un premier temps, les récits dans lesquels la parole est donnée à la mère et analyserons les portraits de ces « mauvaises mères », en cherchant les causes de ces difficultés, ce que les récits mettent en exergue et ce qu'ils apportent de nouveau sur la représentation de la maternité. Nous verrons ensuite ce que les nouvelles écrivaines disent de la maternité, cette fois à travers le regard de l'enfant. En quoi le choix de mettre en scène des enfants modifie-t-il le regard sur la mère, quelles conséquences peuvent avoir sur les jeunes générations ces imperfections maternelles ?

⁶⁴⁸ BOTTI, Caterina, « Introduzione », in *Madri cattive*, cit., p. 12. « Eppure quasi tutte hanno poi raggiunto, quasi sovrappensiero o sottovoce, che anche loro una volta o due avevano avuto dei momenti di rabbia profonda nei confronti dei loro figli e figlie e pensato vuoi di buttare il proprio figlio dalla finestra, vuoi di sbattere la propria figlia violentemente per terra o di infilarla nella lavatrice, e così lentamente si è sciolte da una conversazione all'altra, e sotto gli stessi ombrelloni è iniziata questa sorta di confessione ».

⁶⁴⁹ *Ibid.* « «Buone madri» sono quelle che si comportano come viene loro richiesto dai padri o dalla società, o sono quelle che si comportano secondo una morale che tenga conto anche delle loro esperienze e del loro particolare e singolare vissuto? ».

Dans la mesure où la chute du taux de natalité est un phénomène national important, nous nous attacherons au récit des femmes qui refusent la maternité. Comment perçoivent-elles ce rôle, quel lien opèrent-elles avec la féminité, quelles raisons sont à l'origine de ce refus ? Quelles interprétations les écrivaines donnent-elles à ce phénomène dans leurs écrits ?

Chapitre 1

Le point de vue des mères

Introduction

Cette première partie s'intéresse aux romans dont la narratrice ou personnage principal est mère et où elle s'exprime personnellement sur son statut. Ce qui ressort de cette littérature concerne le rapport de la mère à son corps de femme, thème nouveau, notamment lorsqu'il traite plus particulièrement de la sexualité. A travers les romans d'Elena Ferrante, nous nous demanderons comment la sexualité est évoquée, ce qu'elle signifie dans la vie de ces mères. Quel impact a-t-elle sur le sentiment maternel ? Par ailleurs, certaines mères ont l'impression d'être inaptes à remplir leur rôle ; ce problème fait de plus en plus l'objet de récits, nouvelles ou romans tels que ceux d'Alina Marazzi ou Valeria Parrella. Comment les mères s'expriment-elles sur ces sentiments douloureux, comment expliquent-elles cette incapacité à être mères ? Quels messages font passer les romancières qui s'intéressent à ces phénomènes récents ? A l'extrémité des portraits de « mauvaises mères », on trouve parfois dans la littérature transgressive des mères monstrueuses. En nous appuyant sur le roman de Simona Vinci, *Come prima delle madri*, nous nous interrogerons sur la manière dont une écrivaine peut incarner une mère meurtrière et incestueuse et chercherons à comprendre ce personnage complexe, au-delà du jugement moral qui se pose sur elle.

1.1 Le corps de la mère

Un récent séminaire organisé par *Diotima* ayant trait à l'« ombre de la mère », a conclu que l'un des éléments auxquels les féministes n'avaient pas suffisamment prêté d'attention concernait la sexualité de la mère⁶⁵⁰. Malgré une déconstruction progressive de la fonction maternelle, la sexualité féminine a toujours été évoquée en termes de reproduction et de fécondation mais jamais en termes de jouissance. Un voile s'est posé sur ce sujet et constitue probablement un des derniers tabous. Les féministes ont tu « le désir de la mère pour l'homme ».

⁶⁵⁰ « L'ombra della madre », séminaire tenu à l'automne 2005 à Vérone par l'association Diotima, et qui a donné lieu à une publication, *L'ombra della madre*, Naples, Liguori Editori, 2007. L'association Diotima est une communauté philosophique féministe de la différence, qui s'est constituée en 1983 à Vérone et est hébergée par l'université de Vérone. Parmi les fondatrices de cette communauté, Luisa Muraro, Chiara Zamboni et Adriana Cavarero.

De sorte que l'acte sexuel qui est à l'origine de la procréation devient un acte secondaire que l'on peut mettre de côté, tout comme il devient de nos jours un acte secondaire et que l'on peut mettre de côté dans l'imaginaire sur la procréation technologiquement assistée. [...] dans l'ordre symbolique de la mère la sexualité féminine s'est progressivement dissoute. Plus la mère est devenue une figure sexuée de l'origine, de l'autorité et de la parole féminine, plus elle s'est déssexualisée⁶⁵¹.

On remarque que ce constat s'oppose avec l'affirmation de Luce Irigaray, qui, au début des années quatre-vingt, enjoignait les femmes à redonner à la mère une sexualité, libérée de la loi du père.

Il s'agit de lui redonner la vie, à cette mère-là, à notre mère en nous, entre nous. Ne pas accepter que son désir soit anéanti par la loi du père. Lui donner droit au plaisir, à la jouissance, à la passion [...] Nous avons aussi à trouver, retrouver, inventer, découvrir les paroles qui disent le rapport à la fois plus archaïque et plus actuel au corps de la mère, à notre corps, les phrases qui traduisent le lien avec son corps, le nôtre, celui de nos filles. Un langage qui ne substitue pas au corps-à-corps, ainsi que le fait la langue paternelle mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel mais parlent « corporel »⁶⁵².

A ces déclarations d'intention correspond celle d'Elena Ferrante, qui à l'occasion de la remise du prix Elsa Morante, reprenait les mots de la romancière pour les faire siens : « Personne, à commencer par les couturières des mères, ne pense qu'une mère ait un corps de femme »⁶⁵³. Ce corps ignoré de tous, apparaît dans les différentes œuvres d'Elena Ferrante. C'est un corps décrit avec beaucoup de minutie, un corps désirable ou rebutant, jeune ou vieillissant, scruté par la fille ou inspecté par la mère devant le miroir. Mais c'est aussi un corps désirant, car la sexualité des mères y est systématiquement abordée, du point de vue de la fille dans *L'amore molesto*, puis de celui de la mère dans les deux romans suivants, *I giorni dell'abbandono* et *La figlia oscura*. Notre analyse concernant dans un premier temps le point de vue des mères, nous nous concentrerons sur les derniers romans et évoquerons en revanche le premier roman dans le chapitre suivant. Ces romans traitent en effet de la difficulté des mères à concilier la dimension affective, amoureuse, sexuelle et

⁶⁵¹ DOMINIJANNI GIGLIO, Ida, « L'impronta indecidibile », in *L'ombra della madre*, cit., p. 183. « Quasi che l'atto sessuale che origina la procreazione diventasse secondario o prescindibile, come diventa secondario e prescindibile nell'immaginario sulla procreazione tecnologicamente assistita di oggi. [...] nell'ordine della madre la sessualità femminile è andata progressivamente in dissolvenza. Più la madre è diventata figura sessuata dell'origine, dell'autorità e della parola femminile, più si è desessualizzata ».

⁶⁵² IRIGARAY, Luce, *Le corps à corps avec la mère*, Montréal, Les éditions de la pleine lune, 1981, p. 29.

⁶⁵³ FERRANTE, Elena, « Le sarte delle madri », in *La frantumaglia*, cit., p. 15. « Nessuno a cominciare dalle sarte delle madri va a pensare che una madre abbia un corpo di donna ».

la dimension maternelle, comme si ces deux aspects d'une même personnalité étaient incompatibles⁶⁵⁴.

Le roman, *I giorni dell'abbandono*, publié en 2002 raconte à la première personne les tourments d'Olga, épouse et mère de famille qui apprend un jour que son mari, Mario, a une liaison avec une femme plus jeune qu'elle et la quitte pour refaire sa vie. Le terme d'« abandon » qu'Elena Ferrante utilise, transforme la séparation en tragédie, c'est une blessure d'amour propre qui cause une souffrance insoupçonnée. Le récit est centré sur « l'observation méticuleuse et intériorisée de la perte de l'autre et du naufrage de soi » tel que le résume Martine Bovo Romeuf⁶⁵⁵. La souffrance est présente à chaque ligne, elle se traduit même corporellement lorsque les mots manquent pour le dire. Olga est submergée par le désespoir amoureux à tel point qu'elle n'arrive plus à faire face à sa vie et, en ce qui concerne notre sujet, à ses responsabilités de mère. Elle se bat, en vain, pour récupérer l'amour de son mari, délaisse peu à peu ses enfants, qu'elle n'arrive plus à supporter, et, dans l'espoir de se venger de l'infidélité de son mari, tente de séduire son voisin du dessus. La dépression dans laquelle la plonge la perte de l'amour, est décrite comme une descente progressive aux enfers, procédant par phases successives de façon surréaliste et métaphorique. Olga, passés les premiers moments de lutte, est confrontée à une série de phénomènes bizarres, qui la renferment peu à peu, au sens propre et au sens figuré, dans son intérieur. La porte de son appartement se bloque, de telle sorte qu'elle n'arrive plus à sortir de chez elle. Son téléphone fixe tombe en panne, son téléphone portable se casse, empêchant alors toute forme de communication avec l'extérieur. Face au déchainement de ces événements surréalistes, elle plonge dans ses souvenirs, de façon presque pathologique, tant ils l'isolent de la réalité à laquelle elle doit faire face. En l'espace d'une journée, où le temps se dilate et occupe plus d'un tiers de l'ensemble du récit, son appartement est envahi par les fourmis, le chien Otto s'empoisonne à l'insecticide, et son fils Gianni tombe malade. Ce n'est qu'au terme de ce long voyage intime, où émergent les différents moments d'une vie, sacrifiée pendant des années pour le bien de la famille et sans une réelle satisfaction, ni même une reconnaissance, qu'elle arrive enfin à se libérer du

⁶⁵⁴ Sur cet aspect nous renvoyons à l'article que nous avons publié « Madre o donna ? Figure femminili in conflitti nei romanzi di Elena Ferrante », in *Scritture di maternità, paternità, infanzia*, CAZALE BERARD, Claude (sous la dir. de), *Ecritures*, n°2, décembre 2006, Presses universitaires de Paris 10, p. 45-57.

⁶⁵⁵ BOVO ROMEUF, Martine, « Riscrittura del romanzo d'amore. L'impossibile amoroso del reale nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus », in *Maschile e femminile nella letteratura degli anni 2000*, cit. p. 189.

sentiment d'abandon. La mort du chien agit comme une catharsis. Olga arrive enfin à ouvrir sa porte, à sortir de cette spirale et à demander de l'aide à son voisin. Elle dépasse le conflit avec ses enfants, arrive enfin à nouer une relation sincère avec son voisin Carrano. Il ne s'agit pourtant pas d'un *Happy end*. Les blessures sont toujours visibles, la conscience d'avoir vécu un moment difficile laisse une empreinte nostalgique sur la fin du récit.

Le thème du désespoir amoureux occupe une bonne partie du livre, il renvoie au roman de Simone de Beauvoir, auquel il fait d'ailleurs explicitement référence, *La femme rompue*⁶⁵⁶. Mais à la différence de Monique - l'héroïne de De Beauvoir - Olga est aussi mère de famille. Cette différence est au cœur même du tourment qui anime Olga. Car le roman d'Elena Ferrante se présente certes comme la réécriture d'un roman d'amour⁶⁵⁷, comme il a été remarqué, mais c'est aussi un roman sur la difficulté d'être mère. Il met en relief l'incompatibilité entre la féminité et la maternité.

Lorsque son époux quitte le domicile et se désinvestit de sa relation conjugale, Olga n'est plus une épouse, elle est seulement une mère et c'est ce statut qu'elle rejette de façon permanente. Elle se retrouve seule à s'occuper de ses enfants et bien qu'elle confesse que Mario n'a jamais été un père physiquement présent, car souvent très occupé par son travail, elle se rend compte que cette absence de soutien psychologique fait entièrement reposer la responsabilité du quotidien sur ses épaules. Mario ne quitte pas seulement sa femme, il abandonne une partie de ses responsabilités familiales, contraignant sa femme à assumer seule la tâche parentale. Les enfants deviennent alors pour Olga un fardeau dont elle refuse de porter seule le poids. Ils accroissent le sentiment d'injustice qu'elle éprouve à travers cet « abandon ».

A partir de ce moment, les relations avec les enfants deviennent conflictuelles, violentes et conduisent Olga à envisager leur abandon. Olga ne se comporte pas comme une mère aimante. Ne réussissant pas à établir un lien avec son mari, elle se sert de ses enfants pour faire revenir leur père. Lorsqu'elle cause un accident de voiture, Olga songe un instant utiliser sa fille pour exercer un chantage affectif sur son mari.

⁶⁵⁶ DE BEAUVOIR, Simone, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, 1967.

⁶⁵⁷ BOVO ROMEUF, Martine, « Riscrittura del romanzo d'amore », *art. cit.*

Preuve de mesquinerie désespérée, ce type de pensée là, le désir irréfléchi d'utiliser ma petite fille pour ramener Mario à la maison, et lui dire : regarde un peu ce qui peut arriver lorsque tu n'es pas là ? fut le seul souvenir désagréable de cette journée⁶⁵⁸.

La présence constante des enfants à ses côtés l'empêche de se concentrer sur sa relation de couple et de comprendre ce qui lui arrive. Elle ne sait que faire d'eux, éprouve souvent l'envie de les frapper, soit pour les faire obéir, soit pour assouvir un besoin de violence.

« Ça suffit, maintenant ! » criais-je souvent, à la maison, dans la rue, « j'ai dit ça suffit maintenant ! » et je faisais mine de vouloir leur asséner une gifle, je levais le bras, j'avais vraiment envie de joindre le geste à la parole, et je me refreinais à grand'peine⁶⁵⁹.

La violence est un des tabous qu'Elena Ferrante affronte dans ce récit. C'est une violence qui reste contenue et relativement maîtrisée car jamais Olga ne passe vraiment à l'acte. Mais elle est présente et ne se peut s'effacer que grâce à la prise de conscience que les enfants ne sont que l'incarnation d'une maternité encombrante. Par ailleurs, les enfants renvoient l'image de leur père, ils demeurent le lien qui unit deux êtres séparés et provoquent parfois la colère de la mère.

Ah oui, je désirais les blesser mes enfants, je désirais surtout blesser le garçonnet qui avait déjà l'accent piémontais ; effaçant intentionnellement sa cadence napolitaine, Mario lui aussi, se plaisait à parler à la turinoise.⁶⁶⁰

La colère est telle qu'Olga envisage abandonner ses enfants, pour ne pas devenir comme la « pauvrete », une voisine de son enfance à Naples, abandonnée par son mari, et qui, peu à peu, avait sombré dans la dépression et s'était suicidée de chagrin en se noyant. Cette mère reprochait même à ses enfants le départ de leur père.

⁶⁵⁸ FERRANTE, Elena, *I giorni dell'abbandono*, cit. Nous reprenons dans nos citations la traduction française d'Italo Passamonti, publiée sous le titre *Les jours de mon abandon*, Paris, Gallimard, 2004, p. 36. « L'unica memoria fastidiosa della giornata restò quel mio pensiero, una prova di meschineria disperata, il desiderio irriflesso di usare la bambina per riportare Mario a casa e dirgli: vedi cosa può succedere se non ci sei? ».

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 70, « “Basta !” gridavo spesso, a casa, per strada, “ho detto basta!” e facevo cenno di volerli colpire con uno schiaffo, sollevavo il braccio, avevo voglia di farlo sul serio, mi frenavo a stento ».

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 71. « Ah sì, desideravo ferirli, i miei figli, desideravo ferire soprattutto il bambino che aveva già l'accento piemontese, anche Mario torineggiava cancellandosi ad arte la cadenza napoletana ».

Elle disait qu'ils avaient laissé sur elle l'odeur de mère, et c'est ce qui avait été désastreux, c'était leur faute si son mari s'en était allé. D'abord ils vous rebondissent le ventre, certes, d'abord ils vous alourdissent les seins, et ensuite ils n'ont pas la moindre patience.⁶⁶¹

Ce souvenir obsédant d'une femme abandonnée à son seul statut de mère, provoque l'angoisse d'Olga, qui se voit aussi comme une mère éreintée et irritable, et non plus comme une femme encore capable de séduire et de reconquérir son mari. Ainsi elle ne se perçoit plus comme une femme mais comme une mère nourricière, sans vie amoureuse, ni vie sociale.

Je n'avais plus de travail, aucun travail, même pas l'écriture, depuis au moins cinq ans. [...] Je faisais les courses, je cuisinai, je nettoyai, je me trainai les deux enfants, de rue en rue, de pièce en pièce, fatiguée, exaspérée⁶⁶².

Elena Ferrante exprime la disparition de l'essence féminine à travers l'image de la métabolisation. La mère se transforme en nourriture pour ses enfants.

[...] un grumeau de nourriture que mes enfants mastiquaient en continuité, un bol fait de matière vive qui amalgamait et ramollissait continuellement sa substance vive pour permettre à deux sangsues voraces de se nourrir, en abandonnant sur moi l'odeur et la saveur de leurs sucs gastriques⁶⁶³.

La maternité devient alors un statut avilissant, une dégradation physique de la femme. Olga constate amèrement: « J'étais une mère à violer, pas une amante »⁶⁶⁴. Cette image a d'autant plus d'impact que la jeune amante de Mario n'est pas encore mère, elle n'a que dix-huit ans. Olga se sent rejetée parce qu'elle est mère. D'où ses efforts désespérés pour réveiller sa sensualité et retrouver sa vitalité féminine, notamment à

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 100. « Diceva che le avevano lasciato l'odore di mamma addosso, e questa l'aveva rovinata, colpa loro se il marito se n'era andato. Prima ti gonfiano la pancia, sì prima ti appesantiscono le mammelle, e poi non hanno pazienza ».

⁶⁶² *Ibid.*, p. 101. « Non avevo più lavoro, nessun lavoro, nemmeno lo scrivere, da almeno cinque anni [...]. Facevo la spesa, cucinavo, rassettavo, mi trascinavo i due bambini di via in via, di stanza in stanza, stremata, esasperata ».

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 102. « [...] un grumo di cibo che i miei figli masticavano in continuazione; un bolo fatto di materia viva che amalgamava e ammorbidiva continuamente la sua sostanza vivente per permettere a due sanguisughe voraci di nutrirsi lasciandomi addosso l'odore e il sapore dei loro succhi gastrici ».

⁶⁶⁴ *Ibid.* « Ero la madre da violare, non un'amante ».

travers les soins du corps qu'elle néglige depuis le départ de son mari. Elle s'examine longuement dans le miroir, cherche à plaire à son mari, dès qu'ils se rencontrent. Mais son corps de femme est un corps encore en âge de procréer, l'apparition de ses règles au moment même où elle doit passer une soirée avec Mario la déconcerte et la renvoie à une féminité potentiellement maternelle.

Olga adopte peu à peu un langage obscène, qui apparaît dans l'évocation de ses obsessions et de ses jalousies face à la sexualité de son mari. Il exprime la colère et la révolte face à la tromperie mais traduit également le refus de se laisser emprisonner dans une image conventionnelle de la féminité. Le rapport sexuel avec le voisin Carrano, également décrit de façon crue et obscène, ressemble à une forme de mutilation de la féminité. L'obscénité réside ici dans l'observation distante et méprisante d'un corps étranger au sien. Ce rapport sexuel provoqué par Olga est une humiliation qu'elle s'inflige elle-même pour retrouver sa féminité en dehors de son couple. Mais privé de sentiments, il se résume à un accouplement mécanique et avilissant. L'intimité qu'Olga avait construite avec son mari à travers les mots d'amour ne fonctionne pas avec Carrano et la renvoie de nouveau au sentiment de l'abandon.

Elena Ferrante évoque donc un type de mère, jusque là peu présent dans la littérature. Olga est une femme dont la vie amoureuse remet en cause la maternité. Tout comme l'affirme la narratrice de Carla Cerati dans *Un matrimonio perfetto*, la maternité n'est pas tout, ne peut pas être tout. Cependant, là où les narratrices des années soixante-dix résolvent leur problème en quittant leur mari, celles d'Elena Ferrante envisagent l'abandon de leurs enfants. Olga affirme ainsi : « Je découvris avec regret que, si la petite fille avait besoin de moi, je n'avais nullement besoin d'elle »⁶⁶⁵. *I giorni dell'abbandono* effleure juste le thème de la « mauvaise mère » capable de sacrifier ses enfants ; en ce sens, Olga est une sorte de Médée moderne⁶⁶⁶. Mais elle ne quitte pas ses enfants et sait « se reprendre » à la fin du roman.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 110. « Scoprii con rammarico che, se la bambina aveva bisogno di me, io non sentivo alcun bisogno di lei ».

⁶⁶⁶ Médée, abandonnée par Jason, voue ses enfants au sacrifice. Pour une étude approfondie des interprétations et réécritures du mythe, nous renvoyons à *Réécritures de Médée*, Nadia Setti (sous la dir. de), *Travaux et Documents* n°37, Centre de recherches en Etudes Féminines et Etudes de genre, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2007.

Dans le roman suivant d'Elena Ferrante, *La figlia oscura*, la situation est inversée. C'est la mère, Leda, qui a quitté son mari et ses filles lorsque celles-ci avaient quatre et six ans, pour poursuivre sa carrière universitaire et vivre une histoire d'amour sans lendemain avec un professeur d'université anglais. L'inversion des faits crée une autre forme de récit dans lequel on perçoit un prolongement de la réflexion initiée dans le roman précédent. La crise que vit Leda n'est pas seulement due à des problèmes de couple, mais également à la difficulté de s'occuper de ses enfants. Leda se sent une « mauvaise mère » car elle n'a pas su concilier ses propres aspirations avec sa vie de mère et a choisi d'abandonner ses filles plutôt que de renoncer à ses désirs.

Le roman s'ouvre sur l'accident de voiture de Leda, puis parcourt le passé à la recherche de l'explication du geste stupide qui a provoqué l'accident. Leda, âgée de quarante-sept ans, vit à présent seule et vient de laisser ses filles, Bianca et Marta, âgées respectivement de vingt-quatre et vingt-deux ans, partir rejoindre leur père à Toronto. Leur départ, loin de créer un malaise, représente un soulagement matériel et permet un rajeunissement physique et moral, où la mère se sent moins distraite et plus généreuse. Lors de ses vacances en Campanie, elle rencontre sur la plage une famille de napolitains, bruyante et envahissante, parmi laquelle la jeune Nina, mère de la petite Elena. Fascinée par le rapport mère-fille qui s'offre chaque jour à sa vue, elle entre en contact avec la jeune femme et entretient avec elle une relation de mère à fille. Nina a en effet approximativement l'âge de ses filles. Leda se confesse, joue un rôle de guide auprès de Nina, qui, bien qu'épanouie par la maternité, traverse, tout comme Leda en son temps, des moments de doute sur ses choix de vie. Nina flirte avec le garçon plagiste, Gino et Leda se fait la complice de Nina, en lui proposant de lui prêter son appartement. C'est l'occasion pour Leda de revisiter son passé, de se rappeler les moments douloureux de sa vie de jeune mère, où, en proie au désespoir, elle a décidé d'abandonner ses filles. Un jour, Leda commet un geste absurde, vole la poupée de la petite Elena, oubliée sur la plage. Cette poupée volée, sale et pleine de sable, symbolise à la fois la rupture dans le continuum mère-fille, elle rappelle la poupée cassée et maltraitée que Leda avait prêtée à sa fille Bianca. Mais elle est aussi l'image de Leda, cette mauvaise fille que sa mère n'arrivait pas à aimer. La poupée volée est la cause de la dispute finale entre Nina et Leda. Alors que Leda pense avoir établi une relation amicale et sincère avec Nina, cette dernière s'offusque du vol incompréhensible de la poupée de sa fille. Au moment de se quitter, Nina plante une

épinglé à chapeau dans le thorax de Leda. Le roman se conclut ainsi, la blessure expliquant la raison de l'accident de voiture que Leda a provoqué au début du roman.

L'introspection du personnage principal à la recherche de son passé et des causes de ses actes est une constante des romans d'Elena Ferrante. Elle s'assimile à une psychanalyse impitoyable où la narratrice formule sans tabous ses pensées et ses désirs. Les quelques allusions à la mère napolitaine renvoient aux relations mère-fille largement développées dans *L'amore molesto* et évoquées dans *I giorni dell'abbandono*. Elles fournissent une sorte d'humus sur lequel s'est développé le sentiment d'être une mère inapte. La fille violemment opposée à sa mère pour d'obscures raisons, s'efforce d'agir de manière inverse à elle. Sa mère qui menaçait ses enfants de les quitter n'a jamais franchi le cap, alors que Leda ne menace pas ses enfants mais décide un jour de les quitter sans le leur dire.

Leda est une « mauvaise fille » et par la suite une « mauvaise mère ». Lorsqu'elle égrène les souvenirs d'enfance de ses filles, elle se rappelle des épisodes douloureux où elle ne réussissait pas à endosser son rôle de mère. C'est sur ce point précis que Leda rejoint le rôle d'Olga, dans *I giorni dell'abbandono*. On sait qu'Olga a été perturbée par le départ de son mari, ici au contraire, c'est Leda qui quitte son mari et décide en même temps de se séparer de ses filles. Elle parle d'une période de désolation, de désœuvrement et d'ennui. Les jeunes enfants sont une source de fatigue, ils contraignent la mère à l'isolement social et conduisent à la neurasthénie.

J'étais dans une telle désolation, à cette époque. Je ne parvenais plus à travailler, je jouais sans joie, mon corps me semblait inanimé et privé de désirs. Quand Marta commençait à hurler dans l'autre pièce, c'était presque une libération pour moi. Je me relevais en interrompant avec rudesse les jeux de Bianca, mais je me sentais innocente ; ce n'était pas moi qui échappais à ma fille, c'était la cadette qui m'arrachait à l'ainée⁶⁶⁷.

Pire encore, ils peuvent créer des mouvements de colère et de violence inexplicée. Lorsque son ainée maltraite une poupée qui lui appartenait et à laquelle elle tenait

⁶⁶⁷ FERRANTE, Elena, *La figlia oscura*, cit., p. 44. Nous reprenons dans nos citations la traduction française de Elisa Damien, *Poupée volée*, Paris, Gallimard, 2009 « Ero così desolata, in quegli anni. Non riesco più a studiare, giocavo senza gioia, mi sentivo il corpo inanimato, senza desideri. Quando Marta cominciava a strillare nell'altra stanza, per me era quasi una liberazione. Mi tiravo su bloccando in malo modo i giochi di Bianca, ma mi sentivo innocente, non ero io che mi sottraevo a mia figlia, era la mia secondogenita che mi strappava alla prima ».

beaucoup, Leda devient violente et la frappe, puis elle jette la poupée par-dessus la rambarde du balcon. A un autre moment, Bianca frappe sa mère qui décide de ne pas se laisser faire et la frappe à son tour, sans intention pédagogique mais par « violence pure, retenue, mais pure »⁶⁶⁸.

Mais je la devançai et la frappai à nouveau, un peu plus fort : ne t'y hasarde jamais plus, Bianca, et elle rit d'une manière rauque, cette fois, une légère perplexité dans le regard. Et de nouveau, je la frappai, toujours du bout des doigts, encore et encore : on ne frappe pas maman, il ne faut jamais le faire, et enfin elle comprit que je ne jouais pas, et elle commença à pleurer de désespoir⁶⁶⁹.

Elle pousse la porte en verre de façon sans doute trop brutale et la vitre se brise, lui faisant alors réaliser la férocité de son acte « je m'épouvantais de moi-même »⁶⁷⁰. C'est parce que Leda ne se reconnaît plus elle-même dans son rôle de mère qu'elle décide de quitter ses filles. Les jeunes vacancières Nina et Elena représentent une image idéale de la maternité. Mais peu à peu, Leda s'identifie à Nina, projette sur elle ses propres difficultés de jeune mère, comprend très bien les difficultés auxquelles Nina doit faire face.

Bientôt elle se mettra à hurler, me dis-je, bientôt elle lui donnera une claque, c'est comme ça qu'elle essaiera de rompre le lien. Mais le lien deviendra plus retors, il puisera sa force dans l'humiliation de s'être révélée en public une mère sans affection, ni sainte ni image pour magazine⁶⁷¹.

« Une mère sans affection, ni sainte, ni image pour magazine » est le reflet de ce que Leda n'a pas supporté, ne pas correspondre à un modèle de mère douce, patiente, ayant envie de s'occuper de ses enfants, prête à renoncer à soi, à sa carrière, à ses intérêts pour les études. Elle est devenue une mauvaise mère, ne supportait plus ses filles, surtout lorsque d'autres femmes essayaient de lui montrer sa propre incapacité. L'épisode avec son amie Lucilla, jeune femme douce et disponible qui entreprend de s'occuper des filles de

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 70. « violenza vera, trattenuta ma vera ».

⁶⁶⁹ *Ibid.* « Ma io la precedetti e la colpì di nuovo, un po' più forte, non ti azzardare mai più Bianca, e lei rise rauca questa volta, con una lieve perplessità negli occhi, e io tornai a colpirla, sempre con la punta delle dita tese, ancora e ancora, la mamma non si picchia, non bisogna farlo, e finalmente lei capì che non stavo giocando, cominciò a piangere disperatamente ».

⁶⁷⁰ *Ibid.* « Ero spaventata da me stessa ».

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 63-64. « Tra poco si metterà a urlare, pensai, tra poco la schiaffeggerà, cercherà di spezzare il vincolo così. Invece il vincolo diventerà più ritorto, si irrobusterà nel rimorso, nell'umiliazione per essersi svelata in pubblico madre non affettuosa, non da chiesa ne da rotocalco ».

Leda montre assez finement la différence qu'il y a à s'occuper sporadiquement d'enfants quand ce ne sont pas les siens propres et la difficulté d'être la mère en permanence.

Leda justifie l'abandon de ses filles auprès de Nina, mais son argument semble peu convaincant. « Je les aimais trop et j'avais l'impression que l'amour que j'avais pour elles m'empêchait de devenir moi-même »⁶⁷². Elle donne à penser que l'amour maternel est tellement envahissant qu'il contraint les mères à se sacrifier elles mêmes pour leurs enfants. Ne serait-ce pas plutôt la pression sociale omniprésente qui contraint les mères à se sacrifier ainsi ? Pour Leda, devenir soi même, c'est exister en dehors de la maternité. Si Stefania Lucamante reproche à cet abandon son manque de réalisme et de crédibilité⁶⁷³, et remet en cause les désirs d'émancipation de Leda parce qu'ils s'expriment à travers la recherche d'un homme, nous pensons au contraire que ce qui caractérise les œuvres d'Elena Ferrante n'est pas l'émancipation féminine mais la remise en cause de la maternité. Le parallèle que Stefania Lucamante opère avec *Una donna* de Sibilla Aleramo apparaît en ce sens peu convaincant. L'héroïne d'Aleramo quitte avant tout un mari qui la bat, alors que Leda quitte ses enfants qu'elle ne supporte plus. Il est vrai que Leda tout comme Olga est une femme sexuée, dont les désirs la poussent sans cesse à rejeter la maternité et les enfants, parce que ses désirs ne sont pas assouvis, parce que la vie sexuelle et amoureuse ne peut pas s'épanouir au sein d'un foyer, surtout lorsqu'il est déserté par le mari.

Pourtant le matin où j'avais défait le lit de Brenda et de son amant, quand j'avais ouvert les fenêtres pour chasser leur odeur, j'avais cru découvrir dans mon organisme une demande de plaisir qui n'avait rien à voir avec mes premiers rapports sexuels à seize ans, avec les rapports inconfortables et insatisfaisants que j'avais eus avec mon

⁶⁷² *Ibid.*, p. 115 – 116. « Le amavo troppo e mi pareva che l'amore per loro mi impedisse di diventare me stessa ».

⁶⁷³ LUCAMANTE, Stefania « L'atroce smacco della madre », in *Leggendaria*, n° 60, Rome, 1 janvier 2007, p. 42. « Il n'est ni réaliste ni vraisemblable – et notre avis réservé sur le livre dépend peut-être de cela – de nos jours d'abandonner ses enfants pour se retrouver. [...] La façon dont Leda retrace les étapes et les raisons de son abandon – un topos réel et propre aux romans de Ferrante – assume un ton froid, comme si pour elle, il n'aurait pas été possible de faire autrement. Leda devait aller vivre avec le professeur Hardy, ou bien elle n'aurait jamais rien fait de sa vie. Donc un autre homme, étranger certes, mais un homme pour s'émanciper ? » (« Non è realistico e verosimile però – e forse anche da questo dipende il giudizio sospeso sul libro – nei nostri anni abbandonare i figli per trovarsi. [...] Il modo in cui Leda rintraccia le tappe e le motivazioni del suo abbandono – un topos vero e proprio dei romanzi di Ferrante - registra toni freddi, quasi come se per lei non sarebbe stato possibile fare altrimenti. Leda doveva andare a vivere con il professor Hardy, oppure non avrebbe concluso nulla nella vita. Quindi un altro uomo, straniero certo, ma un altro uomo per la propria emancipazione ? »).

futur mari ou avec les pratiques conjugales avant et surtout après la naissance des enfants⁶⁷⁴.

Mais Leda part parce qu'elle ne se sent pas vivre, lorsqu'elle est avec ses enfants. La maternité se présente de nouveau comme un « aut aut ». Mais contrairement à ce que ce terme désignait dans les années soixante-dix (soit la vie au foyer, soit le travail à l'extérieur), ici c'est soit la maternité, soit la sexualité au sens large. Leda revient après avoir fait l'expérience de la séparation, se rendant compte qu'elle n'est pas plus heureuse sans ses filles qu'avec elles. « Parce que je me suis rendu compte que je n'étais pas capable de créer quelque chose à moi qui puisse vraiment rivaliser avec elles »⁶⁷⁵. Malgré la difficulté à être mère, la maternité reste l'expérience suprême de la créativité féminine.

Pour autant, Leda ne magnifie pas les relations mère-fille. Elle les analyse loin des poncifs et des idées reçues, évoque par exemple la jalousie et la concurrence féminine face à ses filles grandissant, avoue éprouver des difficultés à accepter son propre vieillissement. De même, elle analyse subtilement les jeux de miroir qui peuvent s'instaurer dans le rapport mère-fille, et exprime l'agacement qu'elle ressent lorsqu'elle retrouve en ses filles le reflet de ses propres défauts, ou inversement, lorsqu'elle voit se reproduire ses propres qualités. Car dans les deux cas, c'est une responsabilité qu'elle souhaiterait ne pas avoir. Selon Leda, mettre au monde un enfant ne peut pas être un acte de pur narcissisme, accepter l'altérité chez son enfant est bien plus gratifiant pour une mère. Concernant enfin le sacrifice de soi, Leda s'y résigne comme s'il n'y avait aucune autre alternative. « Je me suis résignée à vivre peu pour moi et beaucoup pour mes deux filles : petit à petit cela a bien marché »⁶⁷⁶.

Leda et Olga se battent pour faire cohabiter harmonieusement les différentes facettes de leur vie. Ce ne sont pas des mères asexuées, entièrement tournées vers leurs enfants, elles ont des aspirations et des désirs auxquels elles ne peuvent renoncer. Leur

⁶⁷⁴ FERRANTE, Elena, *La figlia oscura*, cit., p. 91. « Invece la mattina che avevo disfatto il letto di Brenda e del suo amante, quando avevo aperto le finestre per cancellare il loro odore, mi era sembrato di scoprire nel mio organismo una richiesta di piacere che non aveva niente a che fare con quella dei primi rapporti sessuali a sedici anni, col sesso scomodo e insoddisfacente insieme al mio futuro marito, con le pratiche coniugali prima e soprattutto dopo la nascita delle bambine ».

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 116. « Perché mi sono accorta che non ero capace di creare niente di mio che potesse veramente stare alla pari con loro ».

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 117. « Mi sono rassegnata a vivere poco per me e molto per le due bambine : piano piano mi è riuscito bene ».

féminité s'exprime principalement à travers la sexualité et le corps et elles ne peuvent remettre en cause l'ordre établi que de façon violente. Ce qu'elles gagnent à la fin du récit n'est pas la satisfaction totale de leurs désirs, Olga ne retrouve pas son mari et Leda ne mène pas la vie trépidante dont elle avait rêvé. Mais elles trouvent une forme d'équilibre, principalement parce qu'elles ne se laissent pas enfermer dans leur maternité. Les narratrices d'Elena Ferrante ont par ailleurs le mérite d'exprimer les sentiments extrêmement ambigus qui peuvent assaillir les mères, elles soulignent le paradoxe de l'attachement à l'enfant et l'incapacité à se dédier entièrement à lui. Elles osent dire que les enfants peuvent parfois être ennuyeux, tyranniques, détestables et que leur compagnie peut parfois déchaîner la violence⁶⁷⁷. Ce discours, déjà présent en 1975 dans le roman de Giuliana Ferri, *Un quarto di donna*, est ici renforcé par la thématique de l'abandon. La narratrice de Giuliana Ferri ne renonce pas à la maternité, alors que les protagonistes d'Elena Ferrante abandonnent au final l'idéal de la « bonne mère ».

1.2 Les mères inaptas

Les héroïnes d'Elena Ferrante sont des mères inaptas au sacrifice de soi. Cette inaptitude n'est certainement pas un phénomène nouveau et ne se rattache pas uniquement à cette période de fin de siècle. Ce qui semble en revanche nouveau, c'est l'affirmation de cette thématique dans la littérature féminine. Les écrivaines cherchent à comprendre le malaise de certaines femmes face au rôle de mère qu'elles se trouvent incapables de jouer. Nous nous intéresserons ici à l'aspect pathologique de cette inaptitude à travers deux œuvres, l'une se situant à mi chemin entre écriture et mise en scène, l'autre étant une brève nouvelle littéraire.

Le très beau film d'Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei* sorti en 2002, s'inscrit dans cette recherche. Bien qu'il s'agisse d'un documentaire cinématographique, nous souhaitons nous y attarder un instant afin d'illustrer le portrait des mères « inadaptées ».

⁶⁷⁷ Dans son article paru dans le *Corriere del Mezzogiorno* du 7 novembre 2006, intitulé « L' "ustione Napoli" di Elena Ferrante », la journaliste Mirella Armiero rapporte l'anecdote suivante, révélatrice de ce tabou qu'Elena Ferrante aborde dans ses œuvres : « Il y a trois ans, une importante maison d'édition suédoise acquit les droits de traduction du roman de Ferrante, *Les jours de mon abandon*, mais ensuite le livre fut censuré parce que jugé immoral. Non à cause d'excès sexuels ou en raison d'images violentes, mais à cause du thème de la maternité refusée ». (« Tre anni fa un'importante casa editrice svedese acquistò i diritti di traduzione del romanzo della Ferrante *I giorni dell'abbandono*, ma poi il libro fu censurato perché giudicato immorale. Non per eccessi sessuali o per immagini violente, ma per il tema della maternità rifiutata ».)

Cette œuvre cinématographique a été éditée en 2006 sous format DVD et commercialisée avec un livret d'une centaine de pages, également intitulé *Un'ora sola ti vorrei*, rédigé par l'auteure, et relatant les différentes étapes de la construction de ce documentaire ainsi que des extraits du film. Il contient également les commentaires de certains collaborateurs ainsi que des lettres de spectateurs, émus par le film et qui témoignent leur admiration pour le travail de cette jeune cinéaste. C'est sur ces traces écrites du documentaire que nous appuierons notre analyse. Alina Marazzi, cinéaste de formation, a été connue en Italie par ce documentaire sur sa mère. En s'appuyant sur des films familiaux, tournés par son grand-père entre 1926 et 1972 à la caméra seize millimètres puis à la caméra super huit, ainsi que sur des lettres de sa mère, des rapports psychiatriques et des enregistrements sonores, elle reconstitue le portrait de sa mère, Liseli Hoepli Marazzi, de sa naissance à sa mort. L'idée de la cinéaste était d'imaginer une communication imaginaire entre mère et fille, donner la parole à celle qui ne l'avait jamais eue. Comme il s'agit à l'origine de fragments de films d'amateur et de ce fait muets, la cinéaste a prêté sa voix à sa mère, tout en lui conférant le rôle de raconter sa vie. Une bonne partie des textes lus sont tirés de ses lettres et de ses journaux intimes mais ce qui fait lien entre les différents moments de sa vie est le fruit de l'écriture de la fille. En somme, Alina Marazzi a accompli cinématographiquement ce que Clara Sereni a réalisé littérairement sur sa mère dans *Il gioco dei regni* une dizaine d'années auparavant.

Liseli Hoepli, petite-fille du fondateur des éditions milanaises Hoepli, est née en 1938 dans une famille de la haute bourgeoisie. Eduquée dans un environnement protégé par une mère « parfaite » et un père autoritaire, elle vit une adolescence tourmentée. Ses journaux intimes témoignent d'un malaise identitaire, sans doute propre à l'adolescence, mais qui ne trouve pas d'issue à l'âge adulte. Elle se marie avec Antonio Marazzi et a trois enfants. Au milieu des années soixante, elle quitte l'Italie pour suivre son mari aux Etats-Unis. En 1966, les premières crises dépressives la conduisent à rentrer en Europe et à être internée en Suisse dans un hôpital psychiatrique. Pendant six ans, elle est soignée à l'insuline, subit des cures de sommeil, passe de longs séjours dans une chambre d'isolement, ne voit plus sa famille pendant des mois. Lors d'une ultime crise dépressive, elle se suicide en 1972.

L'histoire de Liseli Hoepli Marazzi retient l'attention à plus d'un titre. Elle semble en effet représentative de la génération de femmes qui sont devenues mères au tout début des années soixante et n'ont pas connu la rébellion de 1968. Elles n'ont pas eu le support

des mouvements féministes pour prendre conscience du fait que leur malaise n'était pas un problème isolé mais faisait partie d'un vaste problème de société. Alina Marazzi rapporte le témoignage d'une féministe affirmant que de nombreuses femmes de cette époque sont tombées dans la folie, et que cette folie était « le seul moyen de se rebeller, même de façon provocatrice, face à un rôle, à un destin de soumission, une façon d'exprimer cette agitation »⁶⁷⁸. C'est donc une histoire personnelle qui devient collective. En outre, ce documentaire dénonce l'inadéquation des soins psychiatriques à l'aube des années soixante-dix. L'isolement total, l'insuline, voire les électrochocs n'étaient probablement pas adaptés à une dépression fortement liée à un rapport déficient à la mère et à un sentiment d'impuissance face à la maternité. Pourtant parallèlement au travail de ces instituts suisses se développait déjà en Italie le mouvement de l'antipsychiatrie qui a conduit à la réforme *Basaglia*⁶⁷⁹ sur la suppression des lieux d'enfermement.

Alina Marazzi propose quelques pistes de réflexions sur les raisons de la crise de sa mère. Dans une interview de 2002, elle évoque l'intention première de ces films intimes. Parlant de son grand-père, passionné de technique, elle dit : « En même temps, dans ces films, on perçoit une idée de mise en scène très forte : mon grand-père voulait "représenter" l'idée de la famille bourgeoise heureuse et sereine, qui est fortement contredite par l'histoire de ma mère et de ses mots, de ses lettres »⁶⁸⁰. Le malaise de Liseli trouve son origine dans la famille bourgeoise de l'entre-deux-guerres. Lorsque Liseli a son premier enfant, elle écrit à sa mère afin de lui demander de l'aide, parce qu'elle se sent seule.

Sachez que vous me manquez beaucoup et je vous embrasse affectueusement, spécialement toi, ma petite maman adorée, dont j'ai été, je l'admets, si éloignée ces dernières années et dont à présent, loin physiquement, je voudrais être proche et être consolée, comme Martino voudrait que je le console quand il se sent perdu. Je me sens un peu ridicule, mais je voudrais être câlinée par toi, chère maman, excuse moi⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ MARAZZI, Alina, « Una storia di donne », in *Un'ora sola ti vorrei*, cit., p. 81. « L'unico modo di ribellarsi, anche provocatoriamente, a un ruolo, a un destino di sottomissione, è stato esprimere questa inquietezza ».

⁶⁷⁹ Voir note 88, page 45.

⁶⁸⁰ CRESPI, Alberto, « Così ti racconto l'Italia », in *L'Unità*, 1er août 2002. « Al tempo stesso, in quei filmati si rintraccia un'idea di messinscena fortissima: mio nonno voleva "rappresentare" l'idea di una famiglia borghese felice e serena, che è ferocemente contraddetta dalla storia di mia madre e dalle sue parole, dalle sue lettere ».

⁶⁸¹ MARAZZI Alina, *Un'ora sola ti vorrei*, cit., p. 83. « Sappiate che mi mancate molto e vi abbraccio tutti con tenero affetto, specialmente te, mamma adorata, cui sono stata, lo ammetto, così lontana in questi anni e

Cette demande répétée à plusieurs reprises, envers la mère ne trouvera jamais de réponse. La mère de Liseli ne lui donne que des conseils pratiques et ne la rassure jamais sur ses capacités de mère.

Toutes celles adressées à sa mère expriment un besoin d'affection et d'assurance. Mais ce besoin reste insatisfait, elle ne reçoit que des conseils pratiques. Mais rien d'intime ou de chaleureux. C'est ce qui m'avait frappé. Ma mère dit tout, parle de tout, écrit une lettre par jour, mais de l'autre côté, on maintient une certaine distance⁶⁸².

La dépression se déclenche précisément à un moment où Liseli est totalement isolée avec ses trois enfants aux Etats-Unis. Outre le fait qu'elle soit probablement fragile, sa situation semble liée à la difficulté de s'occuper seule de ses enfants. On ne peut s'empêcher de voir dans cet exemple la fracture entre deux générations de mères, celle de la mère de Liseli, épaulée dans sa tâche par des aides domestiques et celle de Liseli, femme plus moderne qui souhaite partager les tâches ménagères avec son mari et se dispenser d'une femme de ménage.

Et puis ensuite j'ai tellement d'exigences : je ne veux pas d'une femme de ménage, je veux qu'[Antonio] m'aide à laver les assiettes, à changer les couches des enfants, si nous en avons. Je suis une sauvage, je voudrais que ce soit lui qui me fasse à manger, tellement je suis jalouse de notre vie privée⁶⁸³.

A partir de ce drame familial, Alina Marazzi a accompli à travers ce court métrage un travail thérapeutique visant à redonner à sa mère disparue une cohérence et une reconnaissance. Mais cette cinéaste a également illustré le drame de nombreuses femmes qui sombrent dans la dépression ou la folie parce qu'elles ne sont pas suffisamment

che ora, lontano fisicamente, vorrei avere vicino ed essere consolata come Martino vuole essere consolato da me quando è troppo spaesato. Mi sento un po' ridicola, ma vorrei essere coccolata da te cara mamma, scusami ».

⁶⁸² *Ibid.*, p. 86. « Tutte quelle indirizzate a sua madre esprimono un bisogno di affetto e di rassicurazione. Ma questo bisogno rimane insoddisfatto, le giungono solo consigli pratici. Ma niente di intimo o di caldo. Questo mi aveva molto colpito. Mia madre dice tutto, parla di tutto, scrive una lettera al giorno, ma dall'altra parte viene mantenuta una certa distanza ».

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 79. « Eppure poi ho tante esigenze: non voglio di una donna di servizio, voglio che mi aiuti a lavare i piatti, a cambiare i panni ai bambini, se ne avremo. Sarei una selvaggia, vorrei che lui mi facesse da mangiare, tanto sarei gelosa della nostra vita privata ».

écoutées et aidées, et parce que le rôle de mère, sans cesse décrit comme une fonction naturelle chez la femme, ne fait que rarement l'objet d'un soutien psychologique.

En 2008, sur l'initiative de Giuseppe Genna, un recueil de nouvelles, écrites par des femmes, *Tu sei lei*, fait apparaître de nouveau le nom d'Alina Marazzi. Dans une nouvelle de dix-sept pages, *Baby Blues*, elle explore en tant qu'écrivaine, les zones d'ombre de la dépression liée à la maternité et la difficulté d'affronter seule la vie avec un petit enfant. Il faut noter qu'entre la réalisation de *Un'ora sola ti vorrei*, et l'écriture de la nouvelle, Alina Marazzi est devenue elle-même mère de famille. Ce changement de statut dont elle parle dans le livret de *Un'ora sola ti vorrei*, postérieur à la sortie du film et antérieur à la rédaction de la nouvelle, lui a fait comprendre la situation de solitude et d'isolement que connaissent les jeunes mères de famille.

Depuis que je suis devenue maman moi aussi, beaucoup de phrases de ses journaux intimes ont un écho différent en moi. Au début j'utilisais ces textes pour entrer en contact avec elle, pour la connaître mieux. Puis je les ai fait miens, ils se sont transformés en mise en garde. A présent, je comprends le sens d'isolement qu'on éprouve quand on a des enfants petits. Ce besoin d'affection, de se rattacher à sa propre mère⁶⁸⁴.

Dans *Baby Blues*, la narratrice écrit sous forme de journal intime l'évolution d'une grossesse, de la première échographie à l'accouchement, puis des premières tétées à l'hospitalisation de son bébé, alors âgé de treize mois pour intoxication aux somnifères. La narration est interrompue dans la dernière page par un article de journal, relatant brièvement le fait divers. Un bébé a été hospitalisé d'urgence par son père, alors qu'il avait été intoxiqué par sa mère. Le style journalistique tranche avec le reste du récit, ne retenant que les faits majeurs et propose une autre version de ce même fait. L'enfant n'a plus de prénom, le journal ne reporte que son initiale, le père porte également les initiales de ses noms et prénoms ; quant à la mère, elle n'a pas de nom, elle est simplement appelée « la mère ». Ce bref final suggère qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé, mais d'un problème plus général, commun, puisqu'il conclut synthétiquement qu'on relève en Italie, durant l'année 2008, trente et un cas similaires d'intoxication aux somnifères. Ainsi, sous le titre

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 83. « Da quando sono diventata mamma anche io, molte delle frasi dei suoi diari ora hanno un'eco diversa in me. All'inizio usavo quei testi per entrare in contatto con lei, per conoscerla meglio. Poi li ho fatti miei, si sono trasformati in ammonimenti. Adesso capisco quel senso di isolamento che si prova quando si hanno bambini piccoli. Quel bisogno di affetto, di ricongiungersi alla propria madre ».

apparemment désinvolte de *Baby blues*, qui désigne communément la dépression passagère des jeunes mères, se cache en réalité un phénomène social plus inquiétant qui peut mettre en danger la vie d'un enfant et la santé mentale d'une mère. Le propos de cette nouvelle est de pénétrer dans l'intimité d'un drame, de comprendre les raisons qui poussent une mère à agir de la sorte. Résumé ainsi, ce drame se présente en effet comme un fait divers inquiétant, mais lorsqu'il est raconté de l'intérieur, la raison d'agir de cette « mauvaise mère » s'éclaire. Il n'y a rien de méchant, ni de diabolique dans les agissements de cette mère, mais une grande solitude, une désolation et une énorme fatigue. La narration à la première personne, avec focalisation interne renvoie une nouvelle fois à la forme fréquemment employée par les écrivaines, mais elle plonge également le lecteur dans la situation d'isolement et dans l'ignorance de la narratrice. Le récit est volontairement lacunaire, on ne sait jamais pourquoi l'enfant pleure, s'il est malade et si les somnifères sont la cause du malaise de l'enfant.

Cette jeune maman n'est pas démunie intellectuellement, elle est étudiante, écrit une thèse. Curieuse de comprendre, elle s'instruit sur la maternité et notamment sur l'accouchement. Le propos d'Alina Marazzi n'est pas de nous renvoyer au lieu commun du critère social pour expliquer le phénomène des « mauvaises mères » mais de montrer au contraire que ce problème peut toucher n'importe qui. Mais c'est une jeune femme anxieuse, qui se pose beaucoup de questions, qui s'angoisse de savoir si son enfant est physiologiquement normal et qui semble ignorer les détails matériels les plus insignifiants.

Mais de combien d'affaires a-t-on besoin pour un enfant ? Et après est-ce que je passerai mon temps à faire ces choses ? [...] Combien de fois dans la journée faut-il les changer ? [...] Est-ce que je redeviendrai comme avant ? Est-ce que je réussirai un jour à remettre mon jean ?⁶⁸⁵

La grossesse inquiète, elle perturbe le corps, génère des changements physiques qui peuvent tourmenter. Avant la naissance, la mère fait les bons gestes, prépare les affaires du bébé, range, trie, nettoie. Comme beaucoup de mères, elle ne pense qu'au bébé et à ce que son arrivée va signifier matériellement dans sa vie. Elle s'entraîne à la respiration pour l'accouchement, visite la salle d'accouchement. Déjà consciente que son compagnon se

⁶⁸⁵ MARAZZI, Alina, « Baby Blues », in *Tu sei lei*, cit., p. 139. « Ma di quanta roba c'è bisogno per un bambino? E dopo passerò tutto il tempo a fare queste cose ? [...] E quante volte al giorno bisogna cambiarli ? [...] Tornerò come prima ? Riuscirò mai più a rimettermi i jeans ? ».

montre peu engagé et peu concerné par l'arrivée du bébé, elle prépare seule la naissance. Car la solitude est le problème principal de cette mère. Ses parents sont loin, les amies qui n'ont pas d'enfants ont des rythmes de vie différents, les amies qui ont déjà des enfants sont trop occupées avec eux pour pouvoir lui répondre.

L'arrivée du bébé déclenche les premières disputes conjugales et le début d'une fatigue qui n'a pas de cesse. Le père se désinvestit et menace sa compagne « "Tu vas devoir t'en trouver un autre", a-t-il dit »⁶⁸⁶. La mère devient donc la seule figure parentale. Elle allaite son bébé, doit se lever chaque nuit et ne peut se reposer. La fatigue physique et nerveuse est croissante, et jamais le père ne s'occupe de son bébé.

Je n'y arrive plus, je n'y arrive plus, même cette nuit, je l'ai supplié, je lui ai demandé s'il te plait, je pleurais et j'essayais de le réveiller, je le suppliais de m'aider, mais lui rien, il se retournait de l'autre côté et continuait à ronfler⁶⁸⁷.

La fatigue revient constamment dans le récit. Les mots « fatigue », « fatigant », « épuisement » apparaissent plus de dix fois dans le récit. « Pourquoi on ne dit pas avant que c'est aussi fatigant ? »⁶⁸⁸. La maternité est principalement décrite à travers le corps. C'est une épreuve physique, voire physiologique avant même d'être psychologique.

Tu dois toujours être là, prête avec tes deux seins d'où jaillit le lait. Tu ne sers qu'à cela. Ton corps n'est qu'une fonction de l'enfant : le nourrir, le soigner, le bercer, le laver, l'habiller, le transporter... Je me sens un instrument, une extension mécanique de mon bébé. Alien s'est complètement emparé de mon corps. Je me sens arnaquée⁶⁸⁹.

Le malaise physique que la mère éprouve a des répercussions sur sa vie sexuelle. Encore une fois, sexualité et maternité se trouvent opposées. L'absence de pulsions sexuelles ne permet donc pas de renouer le lien avec le partenaire.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 143. « "Dovrai trovartene un altro" ha detto ».

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 146. « Non ce la faccio più, non ce la faccio più, anche ieri notte l'ho supplicato, gliel'ho chiesto per favore, piangevo e cercavo di svegliarlo, lo supplicavo di aiutarmi, ma lui niente, si girava dall'altra parte e continuava a russare ».

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 145. « Perché non lo dicono prima che è così faticoso? »

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 146. « Devi sempre solo stare lì pronta con le tue tette da cui zampilla il latte. Servi solo a quello. Il tuo corpo è soltanto una funzione del bambino: nutrirlo, accudirlo, cullarlo, lavarlo, vestirlo, trasportarlo... Mi sento uno strumento, un'estensione meccanica del mio bambino. Alien si è completamente impadronito del mio corpo. Mi sento fottuta ».

Depuis que Mattia est né, depuis cinq mois, nous n'avons plus fait l'amour. Après l'accouchement j'ai tellement souffert: j'étais lacérée de partout, et à cause des points, je n'arrivais même pas à rester assise. Et puis j'ai continué à saigner pendant deux mois : c'est sûr, je n'étais pas le summum du sex appeal avec ces grandes serviettes hygiéniques imprégnées de sang ! Je me sentais bonne à jeter : un corps dévasté qui cherchait à se remettre en selle, et en même temps être une machine efficace à disposition et en fonction de mon fils. Je ne ressens aucune impulsion sexuelle : on dit que c'est à cause des hormones, qui circulent pendant toute la période de l'allaitement, espérons que ce soit vrai, que cette sensation s'arrête⁶⁹⁰.

La mère exprime des sentiments ambivalents envers son bébé. Quand il dort, c'est un ange, mais quand il pleure, c'est un démon. Il a un sommeil fragile, pleure tout le temps, tombe malade et la mère n'arrive pas à se lever la nuit pour s'occuper de lui. Les maladies répétitives, le sentiment de ne rien pouvoir faire d'autre de sa vie, de ne pas être rassuré par les médecins, les pédiatres, le personnel médical de la crèche, contribuent à isoler progressivement la mère. Elle vit dans un monde fermé, clos et étouffant qui la rend complètement neurasthénique. Elle finit par se convaincre elle-même qu'elle doit être la seule à s'occuper de son enfant.

Les médicaments s'avèrent alors le dernier recours, pour faire dormir l'enfant. Mais c'est alors le déni de la mère. Elle ne fait pas le lien entre l'administration des médicaments et les vomissements répétitifs de l'enfant. Ce n'est qu'à la fin du récit, dans le bref compte-rendu journalistique que la cause de l'intoxication est identifiée. L'article de journal, dans une formule lapidaire, renvoie à la responsabilité du père qui ne s'est rendu compte de rien. Mais il porte principalement l'accent sur la responsabilité de la mère.

Les cas d'intoxication aux calmants sur les petits enfants sont de plus en plus fréquents et presque toujours causés par les mères. En Italie, depuis le début de l'année, c'est le trente-et-unième cas⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 144-145. « Da quando è nato Mattia, da cinque mesi, non abbiamo più fatto l'amore. Dopo il parto ho sofferto parecchio: ero molto lacerata, e per via dei punti non riuscivo nemmeno a stare seduta. Poi ho continuato a sanguinare per due mesi; certo non ero il massimo del sex appeal con quei pannoloni intrisi di sangue! Mi sentivo da buttare via: un corpo devastato che cercava di rimettersi in sesto, e al tempo stesso essere una macchina efficiente a disposizione e in funzione del figlio. Non sento nessun impulso sessuale: dicono che è per via degli ormoni, che sono in circolo durante tutto il periodo dell'allattamento, speriamo che sia vero, che questa sensazione finisca ».

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 154. « Sono sempre più frequenti i casi di intossicamento grave da calmanti di bambini piccoli, quasi sempre causati dalla madre, in Italia dall'inizio dell'anno è il trentunesimo ».

Cet article de journal permet ainsi de donner à la nouvelle une dimension sociale et souligne l'absence de questionnement de la communauté face aux raisons qui poussent certaines mères à adopter des comportements extrêmes envers leurs enfants. L'article n'évoque pas la difficulté des mères à vivre les premiers moments de la maternité et la fatigue physique qu'elle représente. Elle ne s'interroge pas non plus sur l'implication des pères dans les soins à donner à l'enfant. En continuité avec le récit sur sa propre mère, Alina Marazzi dénonce l'isolement et le manque de soutien psychologique des jeunes mères. Il est certain que la maternité a fait l'objet de nombreuses recherches en médecine et a permis d'améliorer la surveillance médicale ainsi que le soutien aux couples stériles, mais que les soins psychologiques à l'écoute des mères sont dans ce domaine encore très balbutiants⁶⁹².

Alina Marazzi consacre encore actuellement ses recherches au phénomène de la dépression *post partum* et a en projet un documentaire illustrant ce phénomène. Parmi les liens associés à son site internet, on trouve un site documenté sur le phénomène de la dépression post-natale, dans lequel figure un article de Monica Lanfranco, « Le madri sono tutte pazze », « les mères sont toutes folles », qui dénonce la volonté de culpabiliser, voire la tentation d'interner les mères souffrant de cette dépression⁶⁹³.

Apprendre à être mère

⁶⁹² Sur ce point, cf. entre autres l'analyse de Sophie Marinopoulos, psychanalyste exerçant à Nantes dans un centre prénatal : MARINOPOULOS, Sophie, *Dans l'intime des mères*, Paris, Fayard, 2005. p. 14. « Les mères souffrent et ne le disent pas. Cette révélation n'en est pas une et chaque époque a construit son silence, enfermant une part d'humanité dans un univers sans mots. Ce sont les femmes sans doute qui se sont le plus tuées sur ce vécu intime d'elles-mêmes, ce moment si partagé et si solitaire qu'est la naissance de l'enfant. Si l'enfant est celui du couple qui l'attend, de la société qui l'espère dans un souci de reproduction et de maintien de la natalité, le moment de le mettre au monde, par ce passage corporel qui s'inscrit dans l'âme de chacune, et l'incroyable bouleversement plus ou moins heureux qui l'accompagne sont voués à rester dans le silence ».

⁶⁹³ Dans cet article, publié dans le journal *Liberazione* le 5 juin 2010, Monica Lanfranco dénonce une initiative émanant de la société des gynécologues (Sigo). Face à la recrudescence de meurtres d'enfants et de mise en danger des plus petits – l'article se réfère à un cas récent d'infanticide à Passo Corese – ces gynécologues proposent le recours au TSO, (Trattamento Sanitario Obbligatorio, traitement sanitaire obligatoire) visant à interner, sans son consentement, une mère mettant la vie de son enfant ou la sienne propre en danger. Ce projet a toutefois été rejeté par Maria Burani Procaccini, présidente de la commission nationale à l'enfance. Ce même article rappelle que, dans le cadre de la loi sur la procréation médicalement assistée, le comité national de bioéthique recommandait en 2005 une sensibilisation aux pères et aux familles durant la grossesse et après l'accouchement. Mais ces recommandations sont restées lettre morte et la prévention contre les risques de dépression post-natale ne fait toujours pas l'objet de mesures gouvernementales.

Nait-on mère ou bien le devient-on ? Telle pourrait être la question que se pose Valeria Parrella dans son récent roman, *Lo spazio bianco*. Ce roman a pour thème principal la difficulté à devenir mère lorsque la grossesse s'interrompt trop tôt et que le bébé est maintenu en couveuse. Outre le sentiment de culpabilité qui envahit la mère face à son incapacité physique à porter une grossesse à son terme, l'attachement à l'enfant est empêché par la distance physique et l'absence de corps à corps. Maria, enseignante de quarante-deux ans, est une « fille-mère » que son compagnon a quittée lorsqu'elle lui a appris qu'elle était enceinte. Elle accouche d'une petite prématurée de six mois et se voit contrainte à attendre la maturation de sa fille dans une couveuse, avant de pouvoir nouer les premiers liens affectifs avec elle. Elle se rend chaque jour à l'hôpital, côtoie de jeunes mères comme elle, qui attendent une amélioration de la santé de leur bébé. Entre les progrès des uns et les complications des autres, les mères se soutiennent dans cette épreuve qui n'a pas de mots pour se dire. La couveuse est comme un utérus artificiel qui prolonge les fonctions maternelles. Les mères ont déjà accouché mais elles se sentent vides, elles n'ont aucune reconnaissance sociale puisqu'elles n'ont pas leur bébé avec elles. Elles vivent dans une attente incertaine, ne savent pas si et quand leur enfant sortira de l'hôpital. Au cours de ces longues heures passées aux soins intensifs, Maria rencontre un interne avec lequel elle a une relation amoureuse mais cette relation n'a aucun avenir, car le temps lui-même n'existe plus, il est suspendu par l'attente insupportable de ce bébé. Après quelques semaines, Irene commence à respirer seule sans assistance. Maria peut enfin lui donner le biberon pour la première fois. Un jour, un appel téléphonique lui annonce qu'Irene est sortie d'affaire et qu'elle va pouvoir la ramener chez elle. Maria peut enfin devenir mère. « L'espace blanc », traduction littérale du titre du livre⁶⁹⁴, est celui dans lequel Irene passe les trois mois après sa naissance, mais c'est aussi le nom donné en écriture lorsque l'on laisse un espace vide entre les lignes pour passer à un autre sujet. Cette espace blanc est une parenthèse entre la grossesse et la maternité dans la vie de Maria.

Ce scénario original qui repose sur une réalité médicale, le cas des grands prématurés, reconsidère la maternité sous un angle différent. Dans la mesure où l'accouchement précoce rompt le contact entre mère et enfant, il semble que le sentiment maternel soit bouleversé, sans doute aussi parce que la vie de l'enfant est suspendue entre

⁶⁹⁴ Le titre de l'édition française renvoie quant à lui, à l'attente : PARRELLA, Valeria, *Le temps suspendu*, traduit de l'italien par Dominique Vittoz, Paris, Seuil, 2010.

la vie et la mort. « Le fait est que ma fille Irene était en train de mourir ou en train de naître, je n'ai pas bien compris : pendant quarante jours, cela a été comme nommer la même condition »⁶⁹⁵. Maria éprouve des difficultés à saisir ce que représente son enfant pour elle. « Je n'ai pas bien compris non plus si Irene me manquait la nuit. Je n'avais jamais connu sa présence et maintenant j'avais une absence que je ne savais pas reconnaître »⁶⁹⁶. Sans enfant, la maternité devient un concept vide de sens. Pour exister en tant que mère, une femme a besoin de son enfant.

Et Irene n'était pas là. Elle, elle n'était personne, c'était un fœtus hors de sa coquille, un corps nu, dont le cœur battait cent-quatre-vingt fois à la minute, dont le visage était si petit que personne ne pouvait en reconnaître les traits. [...] Et moi, je n'étais pas sa mère, je n'étais pas une mère, j'étais un trou vide qui chaque matin prenait le métro pour aller à l'hôpital et quand je sortais, je passais chez un traiteur chinois parce qu'il n'y avait plus de raison de cuisiner⁶⁹⁷.

L'absence du bébé ne permet pas non plus la reconnaissance du statut social de la mère. En se rendant au magasin Prénatal, Maria et son amie se sentent évincées du modèle classique de mères et en éprouvent même de la honte.

Le marché n'admettait aucune exception, il s'adaptait aux lois des grands nombres, il faisait sa publicité avec des images de défi. De très belles femmes enceintes dans des salopettes élastiques qui, avec la seule force de la Grâce, poussaient des landaus spacieux déjà occupés par un autre enfant. Sauf qu'elles apparaissaient, trois pages plus loin dans le catalogue, avec un compagnon souriant et légèrement plié sous le poids d'un poupon porté sur les épaules.

Mina et moi n'avions jamais été ni l'un ni l'autre, mais l'absurdité de ces modèles, leur distance avec la vie, ne suffisait pas à faire taire la sensation d'inadéquation que nous éprouvions. Au contraire, ils en ajoutaient une autre plus odieuse : ne pas être à la hauteur des attentes d'un monde qui ne nous plaisait pas⁶⁹⁸.

⁶⁹⁵ PARRELLA, Valeria, *Lo spazio bianco*, cit., p. 9. « Il fatto è che mia figlia Irene stava morendo, o stava nascendo, non ho capito bene : per quaranta giorni è stato come nominare la stessa condizione ».

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 27. « Non ho neppure capito bene se Irene mi mancava, la notte. Non avevo mai conosciuto la sua presenza e ora mi toccava un'assenza che non sapevo riconoscere ».

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 28. « E Irene non c'era. Lei non era nessuno, era un feto sgusciato, un corpo nudo, il cui cuore batteva centottanta volte in un minuto, la cui faccia era così piccola che nessuno avrebbe potuto intuirne i lineamenti. [...] E io non ero sua madre, non ero una madre, io ero un buco vuoto che ogni mattina prendeva la metropolitana per l'ospedale e che quando usciva passava da un cinese take away perché non c'era più ragione di cucinare ».

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 97. « Il mercato non ammetteva eccezioni, si affidava alle leggi dei grandi numeri, si pubblicizzava con immagini di sfida. Bellissime gravide in tute elasticizzate che spingevano con la sola forza

Maria est une mère différente, elle ne rentre dans aucune catégorie sociale, elle ne vit pas avec le père de son enfant, ni même avec son enfant, elle n'a pas encore les gestes de la mère et de ce fait se sent vide. Lorsque pour la première fois, elle donne le biberon à Irene, elle s'angoisse. La distance physique ainsi que le milieu aseptisé et presque inhumain de l'hôpital ont rendu la relation tellement peu naturelle que ce simple geste est difficile. « Mais l'image de la mère qui nourrit le petit et la nôtre, ne coïncidaient pas encore »⁶⁹⁹. Maria doit apprendre à devenir une mère. Peu à peu, les biberons deviennent un moment d'échange, Maria arrive à communiquer avec sa fille.

La situation extrême dans laquelle se trouve Maria amène le lecteur à se demander ce qu'il y a effectivement de naturel dans la maternité. L'attachement, l'amour, le manque sont-ils des sentiments spontanés d'une mère envers son enfant ? Quelle alchimie permet à certaines femmes d'adopter les bons gestes ? Une femme ne peut-elle pas connaître les mêmes doutes et les mêmes craintes que Maria quand elle devient mère pour la première fois ? La couveuse à laquelle la médecine a recours pour maintenir ces nouveaux nés fait penser par ailleurs à la procréation médicalement assistée. Quels impacts psychologiques peuvent avoir les nouvelles technologies quand elles se substituent au corps de la femme ? Dans le roman de Valeria Parrella, le personnel soignant n'est pas toujours à l'écoute des mères en difficulté et les soins qu'ils donnent aux nourrissons sont des calques maladroitement de techniques psychologiques américaines. Encore une fois, la science fait d'énormes progrès mais l'assistance humaine reste défaillante pour soutenir les mères et leurs enfants.

1.3 La mère monstrueuse

Comment ne pas conclure sur la « mauvaise mère » sans inclure le terrible personnage de Tea, la mère de Pietro, dans *Come prima delle madri* ? Publié en 2002, ce roman noir de Simona Vinci se situe durant la seconde guerre mondiale, à l'époque de la guerre civile en Italie. Il mélange différents styles littéraires allant de la référence explicite au néoréalisme, du fait de sa périodicité, au thriller noir américain, notamment à travers le

della Grazia carrozzini spaziali, già impegnati da un altro figlio. Salvo poi apparire, tre pagine di catalogo più avanti, con compagno sorridente e minimamente piegato sotto il peso del pupo portato a spalla.

Io e Mina non eravamo state né l'una né l'altra cosa, ma l'assurdità di quei modelli, la loro distanza dalla vita, non bastavano a zittire la sensazione di inadeguatezza che provavamo. Anzi, ne aggiungevano una più odiosa : non essere all'altezza delle aspettative di un mondo che manco ti piace ».

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 91. « Ma l'immagine della madre che nutre il piccolo e la nostra, ancora non coincidevano ».

personnage de Tea sur lequel nous reviendrons. Il a été qualifié de « Thriller oedipien »⁷⁰⁰, terme qui convient en effet parfaitement au personnage de cette mère. Le roman est composé de trois parties, la première et la troisième étant centrées sur le jeune protagoniste Pietro, âgé de douze ans, alors que la seconde partie constitue un *flash back*, et se focalise sur Tea, sa mère. Les changements de perspective narrative constituent un roman original, où chacun des personnages est détenteur d'une vérité qu'il ne peut cependant pas échanger avec les autres. De même que Pietro ne connaît pas le passé criminel de sa mère, Tea ignore les pensées de son fils et la progression de son enquête. L'insertion en italique de fragments de monologues dont on n'identifie pas le narrateur, le journal intime d'Irina, la demi-sœur de Pietro, transcrit graphiquement avec une police de caractère évoquant l'écriture manuscrite, ainsi que le journal intime de Tea, dans la seconde partie, créent un suspens propre au thriller. Les personnages sont isolés les uns des autres, seul le panorama complet de ce chœur fournit au lecteur les clés de compréhension. Le personnage de Tea, mère meurtrière domine le roman.

Pietro, enfant couvé tardivement par sa mère, est envoyé dans un collège dirigé par des prêtres, pour y suivre ses études. La vie en pensionnat ainsi que les relations conflictuelles entre adolescents du même âge obligent Pietro à mûrir et à s'ouvrir sur le monde qui l'entoure. A son retour à Noël, il remarque les changements d'attitude de sa mère à son égard, fait sa première expérience sexuelle avec une jeune servante de la maison, Nina. Parallèlement il apprend la mort mystérieuse de sa jeune amie et confidente Irina, avec qui il vivait depuis son enfance. En se rendant dans leur cabane secrète, Pietro trouve le journal intime d'Irina et découvre à travers les révélations de la petite fille, les secrets de famille savamment cachés par sa mère. Tea s'est rendue coupable du meurtre du père biologique de Pietro, Leòn, qui se trouve être également le père d'Irina, sa demi-sœur. Probablement responsable également de la mort d'Irina, témoin gênant de ce meurtre, Tea devient une mère meurtrière aux yeux de son enfant. Le matin suivant, on découvre également le meurtre de Nina, la jeune servante, pendue à un arbre.

Dans la seconde partie du récit, la narration renvoie à la jeunesse de Tea, alors âgée de dix-sept ans lorsqu'elle rencontre dans l'auberge familiale Leòn, un homme de trente-cinq ans dont elle s'éprend et avec lequel elle s'enfuit de chez elle pour aller habiter à Berlin. Leòn est un malfrat qui mène des affaires louches, c'est un homme violent et peu

⁷⁰⁰ LUCAMANTE, Stefania, « Prima delle madri : un thriller edipico dai toni *noir* ? », in *Trent'anni di giallo, Narrativa* n°26, Nanterre, Presses Universitaires de Paris X, 2004, pp. 81-96.

attentionné. Tea en revanche est une jeune fille téméraire mais influençable. Au contact de Leòn, elle commet un crime, tue froidement un homme à coup de pistolet. Elle tombe enceinte alors même que Leòn est arrêté et envoyé en prison et part se cacher en montagne pour y poursuivre sa grossesse dans le plus grand secret. Epaulée par Kurt, un ami allemand de Leòn, elle accouche dans un petit village puis elle fait un mariage arrangé avec un riche industriel et s'installe à Ferrare. Kurt confie à Tea la garde d'Irina, une petite fille que Leòn a eue quelques années auparavant avec la sœur de Kurt. Dix ans plus tard, Leòn, sorti de prison, réapparaît dans la vie de Tea, souhaitant revoir son fils et sa fille. Mais Tea se dispute avec lui, refuse de se soumettre à son chantage ; il la menace en effet de dévoiler son crime. Lors d'une altercation avec lui, elle le tue en le frappant avec une pierre. Témoin involontaire de la scène, la petite Irina sera elle-même précipitée par Tea au fond d'un puits. Ce n'est qu'à la fin du roman que l'on comprend que la « voix *off* » en italique qui rythme les premiers chapitres est en réalité celle d'Irina agonisant dans le puits. Minée par les crimes et la culpabilité, Tea devient alcoolique et droguée. La dernière partie du récit revient sur le personnage de Pietro, désormais conscient des crimes de sa mère. Il part rejoindre un groupe de partisans, dont son amie Nina faisait partie et dénonce sa mère aux antifascistes. Tea sera donc probablement exécutée pour le meurtre de Nina, qu'elle n'a peut-être pas commis.

Tea est une mère qui incarne le mal, c'est une mère monstrueuse, une femme fatale puisque irrésistible, comme les personnages féminins des romans noirs américains, ces blondes platines au rouge à lèvres et au vernis à ongle rouge sang, la cigarette dans une main et le verre de whisky dans l'autre. Mais elle est aussi fatale comme la mort, elle tue. Elle est, comme le remarque à juste titre Stefania Lucamante, très éloignée du stéréotype maternel : « Distante, sophistiquée, droguée et pécheresse, Tea vit une existence d'où le concept même de maternité est absent »⁷⁰¹. On note en effet l'opposition entre la maternité, comme symbole de pureté et la femme fatale, attractive sexuellement.

Tea ne désirait pas avoir un enfant, comme bien des femmes à cette époque. Elle n'était pas prête et trop jeune encore pour se trouver confrontée à la grossesse. En s'enfuyant de chez elle, elle pensait échapper au destin auquel elle était forcée, la reproduction du modèle maternel.

⁷⁰¹ *Ibid.* « Distante, sofisticata, drogata e peccaminosa, Tea vive un'esistenza da cui è assente il concetto stesso di maternità ».

La jeune fille pense à sa mère, à son corps avachi qui année après année a porté le poids d'un enfant non désiré. Tous ces enfants, les vivants et les morts, lui ont sucé le sang et l'ont usée. Et maintenant ça va être son tour. Tôt ou tard, ils lui choisiront un mari. Ce qui pourrait lui arriver de mieux c'est qu'elle le choisisse elle-même. Un homme frustré et ignorant comme ses frères. Toujours fatigué, en sueur et affamé. En l'espace de dix ans, elle deviendra elle aussi comme sa mère : déformée et usée⁷⁰².

Elle devra pourtant accepter elle aussi une maternité non désirée. Mais Tea contrairement à sa mère, est une femme soignée, qui grâce à son mariage arrangé avec Luigi, mène une existence bourgeoise et oisive. Elle ne s'occupe pas de son enfant, les domestiques sont là pour veiller sur lui. Elle est l'image inverse d'une femme asexuée et exploitée par les siens. Volage et infidèle, elle se drogue quand elle ne boit pas. Lorsqu'elle tombe enceinte, elle se retrouve seule et sans compagnon puisque Leòn a été emprisonné. Dans son journal intime, empreint d'un style juvénile et simple qui reflète sa totale immaturité, elle confie son tourment de ne pas être une bonne mère, un bon ventre pour son bébé. Le ton qu'elle emploie dénote une forme de candeur.

Le bébé là dedans il ne dort pas. Mon ventre est tendu comme une citrouille. Un tambour en peau. La lune pleine. Je le sens glisser contre les parois. Il cherche un bon endroit. Il n'y a pas de bon endroit. Je ne suis pas un bon endroit⁷⁰³.

Tea se sent prédéterminée, elle est mauvaise par nature. Face au malaise qu'elle éprouve, elle imagine pouvoir tuer son enfant et l'abandonner.

Quand le bébé sera là, je sors la nuit et je marche dans la forêt, je le mets dans une couverture légère, bien enveloppé, [je marche dans la forêt, sur la neige], je marche, je marche et puis je le pose par terre. Je le laisse là. Personne ne le trouvera. Il devient raide et froid. Et puis il n'existe plus.
Je ne sais pas si je suis capable d'être mère.
Je ne sais pas si j'en ai envie⁷⁰⁴.

⁷⁰² VINCI, Simona, *Come prima delle madri*, cit., p. 189. Nous reprenons dans nos citations la traduction française d'Arlette Lauterbach, *Comme avant les mères*, Paris, Gallimard, 2005. « La ragazza pensò a sua madre, al suo corpo sfasciato che un anno dopo l'altro ha portato il peso di un figlio non voluto. Tutti quei bambini, quelli vivi e quelli morti, le hanno succhiato il sangue e l'hanno fatta diventare decrepita. Questo è quello che tocca anche a lei. Lo sa da sempre. Prima o poi sceglieranno un marito. Il meglio che le può accadere è che sia lei a sceglierselo. Un uomo rozzo e ignorante come i suoi fratelli. Sempre stanco, sudato e affamato. Tempo dieci anni e anche lei sarà uguale a sua madre: sfatta e risucchiata ».

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 241. « Il bambino là dentro non dorme. La mia pancia è una zucca tesa. Un tamburo di pelle. Una luna piena. Sento che scivola contro le pareti. Cerca un posto buono. Non c'è un posto buono. Io non sono un posto buono ».

L'ingénuité côtoie ici l'horreur, technique souvent utilisée par Simona Vinci pour souligner d'autant plus l'effet macabre. Mais Tea se ravise, conduit sa grossesse à son terme et élève son enfant qu'elle nomme Pietro, « comme la pierre », quelqu'un de dur et de fiable pour une mère à la dérive. Forcée de devenir mère, elle n'en fait cependant pas le sens de sa vie. C'est une mère distante, qui n'écrit que très peu à son fils au pensionnat, vient lui rendre rapidement visite et ne se rend pas compte que son fils souffre, loin d'elle.

Alors que Pietro est adolescent, Tea n'a pas le comportement classique d'une mère envers son fils. Si dans la première partie du récit, elle envahit les pensées du jeune garçon, l'âge qu'il a semble en décalage par rapport aux sentiments qu'elle fait naître chez lui. C'est une mère incestueuse, qui dans l'esprit de son enfant, entretient une relation perverse avec lui. Entre fantasme et réalité, Pietro se souvient qu'elle le touche pendant la nuit et il en éprouve de la gêne et du malaise.

Le garçon dormait toujours dans le lit de sa mère quand son père était en voyage d'affaires. C'est arrivé si souvent. Il dormait serré contre elle. Sa respiration contre son oreille : odeur de cigarette et de dentifrice, quelques fois de cognac. Une fois cet été, il a tourné son visage vers sa poitrine et l'a laissé s'enfoncer. Il a poussé fort, les yeux fermés et de sa bouche est sorti un son étrange. Entre ses jambes, il a senti une chaleur intense. Elle s'en est rendu compte. Sa main a glissé jusque là et elle l'a caressé et soudain il a hurlé. Elle a ri. Il s'est endormi d'un coup.

Ça n'est plus arrivé.

Peut-être qu'il a rêvé.

Peut-être.

Mais depuis ce jour là, elle ne l'a plus voulu dans son lit. Elle a dit que désormais il était trop grand⁷⁰⁵.

Pourtant quelques temps après, elle l'accueille de nouveau dans son lit, signe tangible d'une inconstance dans l'éducation qu'elle donne à son fils. Pietro est bouleversé, ne comprend pas. Bien qu'il ait douze ans et soit près d'en avoir treize, Tea se comporte

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 244. « Quando il bambino è pronto, esco di notte e cammino nel bosco, lo metto in una coperta leggera tutto avvolto, cammino avanti e vado dentro il bosco, sopra la neve, cammino cammino e poi lo appoggio per terra. Lo lascio lì. Nessuno lo trova. Diventa rigido e freddo. Poi non c'è più. Io non lo so se sono capace di fare la madre.

Io non lo so se voglio ».

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 71-72. « Il ragazzo ha sempre dormito nel letto di sua madre tutte le volte che il padre era via per lavoro. È successo tante volte. Ha dormito stretto a lei. Il suo respiro contro l'orecchio : odore di sigaretta e dentifricio, qualche volta di cognac. Poi quest'estate una volta ha spinto la testa verso il suo seno e l'ha lasciata affondare. Ha spinto forte, con gli occhi chiusi e dalla bocca gli è uscito un suono strano. Tra le gambe, ha sentito un calore intenso. Lei se n'è accorta. La sua mano è scivolata lì, lo ha accarezzato e all'improvviso lui ha urlato. Lei ha riso. Si è addormentato di colpo. Non è più successo. Forse, l'ha sognato. Forse. Però da quella volta nel suo letto non l'ha più voluto. Ha detto che ormai era troppo grande ».

envers lui comme s'il était encore enfant. Le décalage est encore plus perceptible lorsque Pietro fait sa première expérience sexuelle avec Nina. Il perçoit que ses relations avec sa mère sont déplacées et que celle-ci est incapable de se rendre compte que son fils a grandi.

A la lecture du journal intime de Tea, on ne voit aucune allusion à la relation mère fils, pas même au sujet de Pietro en pensionnat. Son fils ne fait pas partie de ses préoccupations. L'unique allusion à l'adolescent met en relief une attention extrême au physique de son fils, au sein de laquelle apparaît, de façon insolite, la description de son pénis. Cette description confirme en quelque sorte l'ambiguïté qui règne entre mère et fils.

J'ai vingt-huit ans, mon fils dort à côté de moi. Il est fin comme un ver. Blanc comme le lait, la lune, le lit. Il a une ombre légère au dessus de la lèvre, fine fine. Le thorax étroit et long d'un enfant. Le chose comme une limace. Les yeux fermés. Je le regarde mieux, et il n'est pas si petit ni si pâle.⁷⁰⁶

Tea est une mère incestueuse par insouciance. C'est une femme encore adolescente dont les préoccupations sont très éloignées de son rôle de mère. Trop accaparée par le meurtre qu'elle a commis, et la dépendance à la drogue, elle ne sait pas entretenir un rapport normal avec son fils.

Mais elle apparaît pourtant comme une victime de la société patriarcale, malmenée par des hommes violents qui ont marqué sa vie. Si cette femme est une meurtrière, la faute incombe à son compagnon Leòn qui la pousse au meurtre. Et le dernier passage de son journal intime associe par ailleurs le meurtre de Leòn à l'abattage du cochon en campagne, auquel elle avait été contrainte d'assister par son père lorsqu'elle était encore jeune. La réminiscence de cette violence première, infligée à la jeune Tea, renverse alors la perspective, la faisant apparaître comme une petite fille « sensible et délicate » dont le destin a été marqué par le père, puis par l'amant. Tea a des circonstances atténuantes. De même, son attitude maternelle semble guidée par le refus de se soumettre au modèle maternel prôné par la société patriarcale. Mais elle est malgré tout jugée coupable et la justice sera rendue par son propre fils Pietro, cet enfant qui a pour mission « de sauver le monde ». Contrairement au genre noir qui fige les personnages dans leur rôle de

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 263. « Ho ventotto anni, mio figlio dorme di fianco a me. È sottile come un vermetto. Bianco latte, luna, letto. Ha un'ombra leggera sopra il labbro, fina fina. Il torace stretto e lungo da bambino. Il cosino come una lumaca. Gli occhi chiusi. Lo guardo meglio e non è più tanto piccolo e nemmeno pallido ».

« méchant », Simona Vinci donne à Tea une épaisseur psychologique qui module cette « nature » de meurtrière et de mère incestueuse.

Conclusion

Lorsque les écrivaines donnent la parole aux mères – et c’est un cas relativement rare⁷⁰⁷ – elles osent dire leurs craintes, leur malaise, mettent en cause leurs propres capacités psychologiques ou pointent du doigt les dysfonctionnements sociaux qui ne les soutiennent pas dans leurs tâches quotidiennes. D’autres œuvres, telles que le recueil de nouvelles de Annalisa Bruni et Saveria Chemotti, *M’ama ? Mamme, madri, matrigne oppure no*⁷⁰⁸ ou bien encore celui de Concita de Gregorio, *Una madre lo sa*⁷⁰⁹, prolongent cette même vision souvent défaitiste de la maternité. Toutes les mères décrites dans ces fictions portent en elles des sentiments contradictoires. Elles ont en tête l’image de la mère parfaite, entièrement dévouée à ses enfants et aspirent à modeler leur comportement selon cet idéal. Ainsi Olga et Leda, les personnages des romans d’Elena Ferrante souffrent de ne pas réussir à se mobiliser pour s’occuper de leurs enfants, les personnages d’Alina Marazzi ne sont pas foncièrement de mauvaises mères mais des mères qui souhaiteraient trouver dans la maternité une image positive d’elles-mêmes. Maria, la mère de Valeria Parrella dans *Lo spazio bianco* regrette de ne pas avoir pu être une mère capable de mener sa grossesse à terme. Chacune témoigne de ses doutes et de ses inquiétudes face à la maternité, même Tea, le personnage maléfique de Simona Vinci. Pourtant les circonstances de la vie, leurs propres faiblesses tout comme l’absence de soutien contribuent à les éloigner de ce rôle. Elles échouent à leurs propres yeux, aux yeux de la société et ne sont alors perçues que comme de mauvaises mères.

⁷⁰⁷ Comme le confirme Adalgisa Giorgio dans son article « The passion for the mother. Conflicts and idealizations in contemporary Italian narrative », *art. cit.*, p. 150. « Cependant, à l’exception de Ramondino, [les écrivaines] semblent réticentes à abandonner leur position de filles et à parler en tant que mères de filles adultes ». (« Yet, with the notable exception of Ramondino, [women writers] appear to be reluctant to abandon their position as daughters and speak as mothers of adult daughters »).

⁷⁰⁸ BRUNI, Annalisa, CHEMOTTI, Saveria (sous la dir. de), *M’ama ? Mamme, madri, matrigne oppure no*, Padoue, Il Poligrafo, 2008.

⁷⁰⁹ DE GREGORIO, Concita, *Una madre lo sa*, Milan, Mondadori, 2006.

Dans tous ces romans, c'est la famille qui est souvent dénoncée comme le premier facteur de la dérive des mères, les maris absents et les mères qui n'entourent pas suffisamment leur fille d'affection au moment même où elles deviennent mères à leur tour. Mais ce qui fait également obstacle à l'épanouissement maternel concerne la vie sexuelle, cette pulsion vitale mise en souffrance qui déstabilise les mères et les fait sans cesse vaciller entre le désir et le renoncement à soi. Les mères semblent tiraillées dans un combat permanent entre pulsion de vie et pulsion de mort.

Chapitre 2

Le point de vue des enfants

Introduction

Après cette première analyse de la littérature ultra-contemporaine qui opte pour le point de vue de la mère, pour compléter cette vision désespérée de la maternité, il nous faut à présent étudier la littérature centrée sur le regard que les enfants posent sur la mère. Nous avons pu voir qu'une tendance se dessinait depuis une quinzaine d'années dans la littérature féminine contemporaine, où les mères sont dépeintes comme des femmes prises dans la tourmente de la dépression. La maternité ne promet plus de grands moments de bonheur, elle est en revanche marquée par la solitude l'isolement et le désespoir. Mais parmi les nouvelles générations, parler de la mère signifie plus souvent se placer du point de vue de l'enfant, du fils ou de la fille, jeune ou adulte. L'enfant pose un autre regard sur la mère, un regard extérieur qui ne saisit pas toujours les raisons de son comportement et ne cherche pas non plus à la comprendre mais qui agit en fonction de ses dysfonctionnements ou de ses carences. Quels sentiments expriment les enfants confrontés à des mères, plus accaparées par leur vie de femme que par leurs enfants ? Comment réagissent ceux dont les mères vivent dans la dépression chronique ? La mère inapte, déficiente peut parfois se révéler incestueuse ou complice d'inceste. Elle apparaît alors comme une menace aux yeux de l'enfant, en totale opposition avec l'idéal d'une mère protectrice.

Nous avons choisi, pour étudier ce regard de petits garçons et petites filles porté sur des mères absentes, manquantes ou encore monstrueuses, d'analyser principalement les œuvres de Simona Vinci et Letizia Muratori. Il s'y ajoute des œuvres dont les protagonistes sont de jeunes adultes, comme c'est le cas dans le roman *Zoo* d'Isabella Santacroce, ou bien *La bestia nel cuore* de Cristina Comencini ou bien encore *Benzina* d'Elena Stancanelli. Le regard de la fille adulte sera analysé dans la première œuvre d'Elena Ferrante, *L'amore molesto*.

A travers le thème de la mère absente, nous nous demanderons comment les enfants perçoivent cette absence et quelles conséquences elle peut avoir sur leur vie, sur leur comportement. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la question de l'inceste, en réfléchissant au rôle qui est attribué à la mère dans ces récits et à ce qu'il implique chez les enfants victimes d'inceste. Enfin, nous nous intéresserons à la relation œdipienne à la mère et tenterons de cerner la signification de l'attachement viscéral à la mère, principalement perceptible dans la relation mère-fille.

2.1 La mère absente

Simona Vinci et Letizia Muratori ont en commun d'avoir privilégié dès leurs débuts en littérature des personnages enfants ou adolescents, un choix que Simona Vinci justifie comme une incapacité à camper le point de vue des adultes, se sentant elle-même une enfant⁷¹⁰. Au delà de cette interprétation personnelle, on peut émettre l'hypothèse que l'enfant revêt dans le récit une fonction particulière qui renverse les perspectives de la narration et permet un renouvellement littéraire. Le point de vue de l'enfant contraint l'écrivain et le lecteur à adopter une autre attitude face aux événements racontés. Il nécessite sans cesse de se mettre à la place de l'enfant, de voir le monde à « sa hauteur », de l'interpréter avec ses mots, et de décrypter ses pensées. Simona Vinci et Letizia Muratori ont également en commun le fait de dépeindre un monde d'enfants d'où les adultes sont absents ou exclus : même s'ils sont là, ils sont étrangers, autarciques ou évoluent dans un monde parallèle à celui des enfants. Les mères sont des femmes dépressives, suicidaires ou tout simplement absentes des pensées des enfants. Chez Simona Vinci, l'enfant exprime souvent ses craintes et ses peurs face au monde violent qui l'entoure. Chez Letizia Muratori, il évolue en apparence de façon sereine mais en décalage total avec le monde des adultes. Il vit dans ses pensées, suit son propre chemin jusqu'à ce que celui-ci croise la vie des adultes. La découverte est alors décevante. La prise de conscience, quand elle est possible, produit un cataclysme.

Dei bambini non si sa niente, premier roman de Simona Vinci alors âgée de vingt-sept ans, a été très remarqué lors de sa publication en 1997 pour la thématique qu'il exposait. Il raconte l'histoire d'un groupe de jeunes enfants, âgés de dix à quinze ans, qui se retrouvent durant un été dans un cabanon en pleine zone périurbaine aux abords de Bologne et se livrent à des jeux sexuels. La quatrième de couverture annonce « un roman

⁷¹⁰ PALIERI, Maria Serena, « Trent'anni e un dovere : raccontare la paura », interview à Simona Vinci, in *L'Unità*, 12 février 2004. « J'ai toujours écrit sur ce que je connaissais. Me sentant petite fille, j'écrivais sur les enfants. C'est aussi une façon de résister au monde des adultes, dont je ne partage ni les rêves, ni les désirs ». (« Ho sempre scritto di quello che conoscevo. Dunque, sentendomi bambina scrivevo dei bambini. È anche un modo di resistere al mondo degli adulti, del quale non condivido né sogni né desideri »). Sur l'évolution des protagonistes dans les œuvres de Simona Vinci, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Bambine, ragazze e donne nella narrativa di Simona Vinci », in *Femminile/maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa*, n° 30, cit., p. 141-150.

qui entre à l'intérieur de l'érotisme des enfants »⁷¹¹ mais il serait plus approprié de parler de pornographie. Le décor est celui d'une décharge publique, une zone de non lieu, située dans le para-texte⁷¹² à proximité du lieu d'habitation de l'écrivaine. Simona Vinci recourt à un narrateur externe avec focalisation interne, centrée principalement sur le personnage de Martina pour raconter ce fait divers sordide. En prolepse, l'annonce d'un événement perturbateur. La vie ne sera plus jamais comme avant, l'été s'achève et Martina n'est plus une enfant. Son regard se fixe sur l'horizon en direction d'un champ de blé, et la même description est répétée de façon modulée à la fin des quatre premiers chapitres ainsi qu'en dernière page du roman, comme le refrain obsédant d'une comptine pour enfants. Le lecteur comprend à la fin du livre que le champ de blé est en fait le lieu où repose le corps de la petite Greta. On entre progressivement dans les pensées des enfants, de Martina et Matteo, âgés de dix ans, de Luca, quatorze ans et de Mirko, âgé de quinze ans. La seule dont on ignore les pensées, c'est Greta la petite victime du final monstrueux. Dans un style descriptif, parfois cru et réaliste⁷¹³, Simona Vinci déroule peu à peu l'histoire de ce petit groupe laissé sans surveillance, parce que le groupe rassure et parce que les parents sont accaparés par leur propre quotidien. L'auteure adopte le ton du roman noir, fait planer sur les enfants une atmosphère menaçante. Des couples se forment, les enfants jouent et découvrent leur sexualité, une sexualité sans tabous d'où transparait malgré tout la gêne, parfois la honte, voire la peur. L'innocence des enfants effraie le lecteur, qui occupe la place du voyeur, une place inconfortable qui très vite crée le malaise. Peu à peu, les enfants sont déroutés et pervertis par des adultes malveillants, amateurs de *stuff movies*, de revues pédophiles et autres pratiques sadomasochistes. La contamination du monde de l'enfance par la perversion adulte fait naître l'angoisse. Le jeune Mirko, manipulé par des adultes sans scrupule, use de son pouvoir de chef pour obliger les enfants à se livrer à des jeux sadomasochistes afin de les photographier et de revendre les clichés à des clients. Les enfants laissent faire et se laissent faire, jusqu'à la mort de Greta, qui transforme les victimes muettes en complices d'un meurtre. Les enfants se débarrassent du corps de Greta en l'enfermant dans un sac plastique qu'ils jettent dans le fossé. Martina, bouleversée par

⁷¹¹ VINCI, Simona, *Dei bambini non si sa niente*, cit., Quatrième de couverture, « un romanzo che entra dentro l'erotismo dei bambini ».

⁷¹² *Ibid.*, [p. 2] « Les personnages et l'histoire sont imaginaires mais possibles. Les lieux, réels : pour aller de chez moi à Bologne, j'aime bien prendre la route qui passe par Granarolo. Lieux familiers, dans lesquels j'ai vu trainer un paquet de gamins et d'adolescents ». (« I personaggi e la storia sono immaginari ma possibili. I luoghi, reali: per andare da mia casa a Bologna mi piace fare la strada che passa per Granarolo. Luoghi familiari, nei quali ho visto girare un sacco di bambini e di adolescenti »).

⁷¹³ Sur le « réalisme » de Simona Vinci, cf. LA PORTA, Filippo, *La nuova narrativa italiana, Travestimenti e stili di fine secolo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999, p. 282.

ce qui s'est passé dans le cabanon et par la mort de son amie, reste prostrée devant le champ de blé où elle chante à voix basse en fixant l'horizon.

L'interrogation principale que fait naître ce récit concerne précisément le rôle des parents. Si la traduction française du titre de ce roman a dévié l'intentionnalité du titre italien – littéralement « on ne sait rien des enfants » est devenu « où sont les enfants ? », passant d'une affirmation à une interrogation – le lecteur se demande sans cesse, « où sont les parents ? ». Ne sont-ils pas ceux qui veillent sur les plus jeunes, n'ont-ils pas le devoir de protéger leur progéniture ? Et au-delà, l'éducation n'est-elle pas l'arme que les parents doivent fournir à leurs enfants pour qu'ils sachent se défendre dans la vie et ne pas mettre leur vie en danger ? Où sont les valeurs morales qui permettent à l'enfant de distinguer entre le bien et le mal ? La puissance du récit de Simona Vinci réside dans sa capacité à traduire la peur de ces enfants, laissés seuls et sans repères dans un monde dangereux, perversi et violent. Le langage auquel elle recourt pour traduire les pensées des enfants reflète l'innocence, voire l'ignorance des plus jeunes. A aucun moment du récit, les enfants ne nomment les choses qu'ils voient par leur vrai nom. Ils ne s'expriment que par paraphrases, par approximation, d'où de très longues descriptions de corps nus, de positions grotesques. Les mots « pornographie », « sadomasochisme » ou « pédophilie » sont absents du récit. Il en résulte une grande confusion, un amalgame entre les émois sexuels des jeunes enfants et les déviations sexuelles d'adultes pervers. Pour les enfants, tout est possible et tout est faisable. Même la petite Greta, passive à l'extrême, accepte son sort sans se rebeller. Quel rôle jouent les parents et plus précisément les mères dans cette tragédie ?

Les parents n'occupent qu'une position très marginale dans le récit, tout au plus deux trois pages. La famille n'est pas un lieu d'ancrage pour les enfants, ils n'y trouvent pas l'accueil et l'écoute dont ils ont besoin après le drame. Matteo, totalement perturbé, ne réussit pas à parler avec sa mère qui le regarde « avec un sourire doux et silencieux »⁷¹⁴. Les parents de Martina « semblent toujours fatigués. A dire la vérité, on dirait qu'ils n'ont jamais le temps »⁷¹⁵. Ils sont perçus comme des gens peu intéressants, vissés devant leur

⁷¹⁴ VINCI, Simona, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 18. Nous reprenons dans nos citations la traduction française de Jean-Marie Laclavetine, *Où sont les enfants ?*, Paris, Gallimard La Noire, 2000. « Con un sorriso dolce e stanco ».

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 19. « sembrano sempre stanchi, e sembra che non abbiano mai tempo ».

poste de télévision et rient seuls devant des programmes de divertissement qui ne font pas rire Martina. L'émission dont il est question « avec le Gabibbo » est *Striscia la notizia* que nous avons évoqué précédemment, l'exaltation de la féminité superficielle et artificielle. La famille de Martina est une famille stéréotypée et conventionnelle. La mère cuisine, sert et dessert la table, se lamente et se plaint pendant que le père élève la voix. L'éducation de Martina se résume à peu de choses, elle peut finalement faire ce qu'elle veut.

On voyait tout de suite que ses parents ne devaient pas trop l'embêter avec ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Ils la laissaient vivre à peu près comme elle en avait envie. Il y avait trois ou quatre règles essentielles: être à dix heures au lit, avoir de bons résultats à l'école, ne rien laisser dans son assiette et ranger sa chambre. Point⁷¹⁶.

Mais plus encore que le père, la mère fait défaut ; Martina formule des attentes face à elle alors qu'elle n'attend rien de son père. Dans le roman de Simona Vinci, la mère semble désignée comme celle qui menace l'identité de Martina.

C'est une femme autoritaire qui, lorsqu'elle appelle sa fille du balcon, le soir, pour la faire rentrer à la maison, adopte un ton sec, « Une seule fois, sèche et rapide : Martina ! Et tout de suite »⁷¹⁷. Elle s'occupe matériellement de sa fille mais n'a aucune relation affective avec elle. A aucun moment du récit, la fillette ne fait de confidences à sa mère. A table, le silence règne. Et pourtant, Martina se trouve à un moment délicat de sa vie, de par le drame qu'elle vient de vivre et du fait de sa croissance. C'est la période de la préadolescence, durant laquelle les premières transformations physiques perturbent, interrogent. « Jusqu'à l'année dernière, c'est sa mère qui donnait le bain à Martina »⁷¹⁸. Mais la toilette n'a jamais été un moment privilégié entre mère et fille, car Martina la décrit comme routinière et exempte de corps à corps avec la mère. « Pendant que la mère répétait semaine après semaine les mêmes gestes identiques, impersonnels et pratiques »⁷¹⁹. C'est un rapport intime sans affection. Martina découvre, à présent seule, les changements de son corps. « Le corps maigre exploré avec défiance dans le miroir »⁷²⁰. Elle découvre sa

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 101. « Si vedeva subito che a casa sua non le facevano troppe questioni su cosa si fa e cosa no. La lasciavano vivere più o meno come le pareva. Le regole essenziali erano tre o quattro: alle dieci a letto, andare bene a scuola, non lasciare niente nel piatto e tenere in ordine la stanza. Chiuso ».

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 28. « Una volta, secca e veloce: Martina! E che sia subito ».

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 23. « Fino all'anno scorso, il bagno a Martina lo faceva la madre ».

⁷¹⁹ *Ibid.* « Mentre la madre ripeteva settimana dopo settimana gli stessi identici gesti, impersonali e pratici ».

⁷²⁰ *Ibid.* « Il corpo magro esplorato con sospetto dentro lo specchio ».

sensualité, a conscience d'être comme sa mère. Mais le modèle maternel n'est pas enviable. Martina a un corps maigre comme le sont les corps des filles dans tous les romans de Simona Vinci, des corps à la limite de l'anorexie. Martina ne mange pas, n'a pas faim. L'absence d'appétit est liée au malaise qu'elle éprouve mais il est également la seule possibilité d'opposition à la mère, qui se révèle seulement une mère nourricière, elle n'oublie jamais les différents ingrédients du petit déjeuner mais elle ne prête aucune attention à sa fille.

L'attitude de Martina et Greta semble dictée par une éducation à la passivité. Cette attitude distingue les petites filles des garçons. Martina et Greta savent dès le départ que pour participer aux jeux, elles doivent adopter une attitude résignée et ne pas faire « trop d'histoires ». Dans l'organisation des jeux, les filles peuvent parfois prendre l'initiative mais cela n'arrive qu'une seule fois. En outre, le modèle comportemental que doivent adopter chacun des enfants dans le cabanon est calqué sur une représentation stéréotypée des attitudes sexuelles propres aux revues pornographiques. Les corps des femmes exhibées dans les revues sont des corps maquillés, travestis, qui renvoient une image avilissante de femmes soumises. Les premiers jeux érotiques sont à l'initiative des garçons, ils s'apparentent à des viols que les petites filles n'osent pas refuser. Mirko se masturbe dans le dos de Martina et Luca à genoux devant Greta. Jamais les petites filles ne se caressent devant les garçons. Les rapports sexuels sont des rapports consentants, Martina se laisse déflorer par amour pour Mirko et lui enseigne peu à peu les secrets de son corps. Mais lorsque Mirko décide en fin d'été d'ajouter des variantes dans les jeux, en amenant des cordes pour attacher les corps, ou des objets pour les insérer dans les orifices, il assoit son pouvoir d'ainé et de chef. Et tout le monde lui obéit aveuglément. Même si Martina est une petite fille intelligente qui cherche à comprendre, elle semble démunie de repères et de préjugés au point de se soumettre à des jeux aussi rebutants. Ce qui trouble et rebute enfin dans l'histoire de cette fillette de dix ans, c'est l'investissement affectif qui semble profond mais en décalage avec son âge. L'acceptation de ces jeux sordides semble répondre à un manque affectif, à un manque de reconnaissance. Martina se laisse faire, par défi face au groupe mais également par amour pour Mirko, comme si dans ce domaine précis, l'affection des parents manquait.

Il semble qu'à travers ce récit sordide, Simona Vinci corrobore l'analyse de Chiara Saraceno au sujet des « mauvaises mères » dont l'influence sur la formation et l'identité

des jeunes filles serait bien plus profonde que celle des « mauvais pères ». ⁷²¹ Cette mère froide et indifférente face à sa fille semble désignée comme responsable de l'ignorance et de la passivité de sa petite fille. Martina est une victime, tout comme Greta d'abus sexuels et si elle ne meurt pas à la fin du roman, elle est condamnée au silence et à la prostration.

Dans *Brother and sister*, longue nouvelle publiée quelques années plus tard, les enfants sont de nouveau au centre du récit, seuls et abandonnés. Simona Vinci y adopte toujours le point de vue des enfants. Le sujet de cette nouvelle trouve son origine dans un fait divers américain où trois orphelins s'étaient barricadés dans leur maison pour échapper aux services sociaux et rester ensemble de crainte d'être séparés ⁷²². A partir de ce bref scénario, Simona Vinci en a fait une pièce radiophonique pour Radio Rai 3, adaptée ensuite en texte littéraire. Encore une fois, le décor de la nouvelle est celui de la banlieue de Bologne, mais cette fois à proximité d'une forêt. Le récit se déroule dans une unité de temps et de lieu, une nuit dans la maison familiale. Cate, dix-sept ans, Mat, quatorze ans et Billo six ans, sont frères et sœurs et passent leur dernière nuit ensemble avant d'être confiés à l'assistance publique, dans un foyer ou une famille d'accueil. Leur mère veuve s'est suicidée, laissant derrière elle trois orphelins. Dépressive et incapable de s'occuper de son foyer, rongée par la mort de son mari, la solitude et la précarité matérielle (elle était caissière dans une petite surface Despar), elle disparaît en laissant à sa fille aînée la responsabilité de s'occuper du foyer. Durant cette dernière nuit où les enfants se donnent encore l'illusion d'être une famille, Cate et Mat jouent le rôle de père et mère auprès de leur plus jeune frère Billo. Il ne se passe rien de particulier au cours de cette nuit ; pourtant, l'atmosphère propre aux fables des enfants laissés à eux-mêmes, fait planer, là encore, un danger potentiel. La nuit renforce le sentiment d'inquiétude, même si par moment, la pleine lune – symbole maternel - renvoie une douce lumière pâle. Les seuls bruits perceptibles sont ceux des animaux de la forêt, les oiseaux et chouettes qui hululent et les chiens qui aboient au loin. Mais il pèse sur cette fratrie une menace qui est en réalité la menace de la séparation. L'inquiétude des enfants face à un avenir incertain se matérialise ponctuellement à travers les bruits qui les surprennent, lors de leur petite escapade nocturne dans la forêt. Durant cette nuit d'attente, Cate et Mat s'échangent quelques mots,

⁷²¹ SARACENO, Chiara, « Verso il 2000; la pluralizzazione delle esperienze delle figure materne », in *Storia della maternità*, cit., p. 319. « L'image de la "mauvaise mère", ou seulement de la mère inapte, n'est pas seulement socialement plus élaborée et consistante mais subjectivement plus menaçante pour l'identité et l'intégrité de la personne que celle du "mauvais père" ». (« L'immagine della "cattiva madre", o anche solo della madre inadeguata, è non solo socialmente più elaborata e consistente ma soggettivamente più minacciosa per l'identità e integrità personale, di quella del "cattivo padre" »).

⁷²² Cf. PALIERI, Maria Serena, « Trent'anni e un dovere : raccontare la paura », *art. cit.*

parlent de leur mère, s'occupent de leur jeune frère et se racontent une fable, celle de « frerot et sœurte », des Frères Grimm. Un personnage insolite, Umpa, le petit camarade trisomique de Billo, s'introduit dans la maison et les accompagne durant les dernières heures de la nuit. A l'aube, le soleil se lève, laissant en suspension l'arrivée de l'assistante sociale.

2.1.1 *La mère dépressive*

Dans cette nouvelle, la mère est également une mère manquante, dont l'absence fait dériver la vie des enfants vers les frontières du danger. Le récit ne dit que peu de choses sur son suicide. Elle est présente dans le récit comme un fantôme, à travers quelques éléments épars. La lune, qui au cours de la nuit se déplace au dessus de la maison, montre son visage « rond et maternel, au sourire triste et aux yeux fermés »⁷²³. Son tablier Despar, portant un badge avec son prénom, Rita, est suspendu dans la cuisine, une photo d'elle la montre à l'âge de dix-sept ans, avec « une expression étrange, comme si elle était de passage : en effet, après elle a changé, elle n'a plus jamais été la même »⁷²⁴. Rita était une mère mystérieuse, probablement peu maternelle, qui n'aimait pas raconter des histoires à ses enfants, qui prenait des médicaments et qui, les soirs de pleine lune, abandonnait les somnifères et s'asseyait dans la véranda pour contempler le clair de lune. C'était une femme malheureuse, qui souffrait de solitude et se confiait parfois à sa voisine, Giuliana. Sa mort est un poids pour les enfants, qui se sentent abandonnés et culpabilisent de ne pas avoir su retenir son geste.

Toi tu penses qu'on pouvait faire quelque chose pour la retenir ?
Non. Je ne crois pas. [...]
Elle ne nous aimait pas. [...]
Pourquoi tu penses qu'elle ne nous aimait pas ?
Elle est morte. Quand on aime quelqu'un, on ne meurt pas⁷²⁵.

⁷²³ VINCI, Simona, *Brother and sister*, cit., p. 12. « Un volto rotondo, materno, dal sorriso triste e gli occhi socchiusi ».

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 52. « un'espressione strana, come di passaggio : dopo infatti è cambiata, non è mai più stata la stessa ragazza ».

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 68-69. « Tu pensi che potevamo fare qualcosa per trattenerla ?
No. Non credo. [...]

La mort de la mère est perçue par les enfants comme une preuve de son incapacité à les aimer. Simona Vinci s'inscrit ainsi dans le même mouvement que les auteures féministes, la maternité n'est pas tout, elle peut ne pas être tout pour une femme. Elle ne suffit pas à sauver une vie à la dérive. Mais dans la bouche d'un enfant, ces mêmes mots ont une autre résonance. Les enfants comprennent qu'ils ne sont pas tout pour leur mère et ce constat est difficile à assumer. Pourtant, ils ont assisté impuissants à la dépression de leur mère, songeant même à l'aider à se tuer : « Cela faisait des mois que nous disions que nous le ferions si maman n'arrêtait pas d'aller aussi mal »⁷²⁶. La mort de la mère ne les a donc pas surpris et Cate et Mat semblent déjà des adolescents désenchantés. Ils cherchent cependant à retrouver le monde de l'enfance à travers leur escapade nocturne et les fables qu'ils se racontent.

2.1.2 Frères et sœurs

Laissés seuls à eux-mêmes, Cate et Mat se comportent comme de jeunes adultes et adoptent des rôles préétablis, de père et mère. Cate s'occupe de son petit frère Billo, elle le déshabille, le couche, lui raconte des histoires, elle prépare le petit-déjeuner. C'est une maman qui rassure son petit frère, sait le calmer et le câliner. Mat prend possession du fusil, le seul souvenir qu'il garde encore de son père décédé, pour veiller sur la famille, alors qu'il ne semble pourtant pas y avoir de danger réel. Ce fusil, symbole phallique à peine dissimulé dans les premières descriptions, « Ses mains glissent sur le canon du fusil, d'avant en arrière »⁷²⁷ est le seul héritage du père, qui avait fait des sacrifices pour pouvoir se l'offrir. Ainsi Cate et Mat forment un couple parental idéal, « la mère qui cuisine, le père - le chasseur - qui nettoie le fusil ou fume en regardant le feu dans la cheminée »⁷²⁸.

Cependant ce jeu de rôle a une incidence sur les relations entre frère et sœur. Entre Mat et Cate s'insinue un amour quasiment incestueux. Le frère regarde sans cesse sa sœur comme une femme, éprouve des sentiments ambigus envers elle, comme si la structure

Non ci voleva bene. [...]

Come fai a dire che non ci voleva bene ? [...]

È morta. Quando uno vuol bene a qualcuno, non muore ».

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 107. « Era da mesi che dicevamo che l'avremmo fatto se la mamma non smetteva di stare così male ».

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 12. « le sue mani [...] scivolano sulla canna del fucile, avanti e indietro ».

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 16. « la madre che cucina, il padre – il cacciatore – che lucida il fucile oppure fuma guardando il fuoco del camino ».

familiale n'avait pas suffisamment fixé les règles morales. Il regarde à la dérobée ses seins qui pointent à travers sa chemise blanche, sent l'odeur de son parfum, se souvient avec émotion des moments de son enfance où sa sœur s'occupait de lui et le déshabillait le soir avant de le mettre au lit.

Lui nu devant elle, qui ne rit pas, ne sourit pas, n'a aucune expression. Et lui qui au contraire a honte et en même temps voudrait que ça ne finisse jamais. Beaucoup plus que quand c'est sa mère qui le déshabille.
Il ouvre les yeux à nouveau. Son sexe s'est durci⁷²⁹.

Cette scène montre par ailleurs que bien avant le décès de la mère, Cate jouait déjà un rôle de mère auprès de son frère, chose surprenante par ailleurs car Mat n'a que trois ans de différence avec sa sœur. L'attachement de Mat à sa sœur apparaît de nombreuses fois et avec insistance, il se substitue au rapport œdipien à la mère. Chaque fois, Mat se répète que Cate n'est pas une fille comme les autres mais qu'il s'agit de sa sœur, comme pour s'en convaincre lui-même. Cate, quant à elle, repousse son frère, lui rappelant l'interdit. « Et puis tu dois arrêter de me regarder, les frères ne doivent pas les regarder, les sœurs »⁷³⁰. Cate est presque sortie de l'adolescence, elle fréquente en secret l'assistant social qui s'occupe de leur dossier. Mais Mat ne supporte pas l'idée que sa sœur puisse avoir des relations avec un homme.

Sans qu'il y ait dans le récit de véritable lien de cause à effet, on ne peut s'empêcher de penser que la défaillance et l'absence de la mère soient à l'origine de cette relation ambiguë entre frère et sœur. La désagrégation de la cellule familiale qui est une des constantes de la littérature de Simona Vinci entraîne une perte de repères et de valeurs. Nombreuses sont en effet les relations incestueuses dans les récits de Simona Vinci, entre frères et sœurs dans la nouvelle *Il cortile*⁷³¹, ou bien entre mère et fils comme on l'a vu au chapitre précédent dans *Come prima delle madri*. L'inceste est un des aspects de la littérature transgressive féminine de ces dernières années. On le retrouve notamment dans les récits d'Isabella Santacroce, dans *Luminal* ou *Zoo* dont nous étudierons les différents aspects ci-après. Il est également présent dans le roman de Cristina Comencini *La bestia*

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 26-27. « Lui nudo davanti a lei, che non ride, non sorride, non fa nessuna faccia. E lui che invece si vergogna e al tempo stesso vorrebbe che non finisse mai. Molto di più di quando a spogliarlo è sua madre. Riapre gli occhi. Il sesso gli si è indurito ».

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 77. « E poi devi smetterla di guardarmi, i fratelli non devono guardarle, le sorelle ».

⁷³¹ VINCI, Simona, « Il cortile », in *In tutti i sensi come l'amore*, Turin, Einaudi, 1999, pp. 19-32.

nel cuore et dans un recueil de nouvelles de Dacia Maraini, *Buio*. L'inceste représente en effet une des conséquences de la désagrégation de la cellule familiale. Dans le cas du roman de Simona Vinci, c'est la défaillance de la mère qui rejaillit sur le comportement du fils envers sa sœur.

2.1.3 Jouer à la mère

Revenant à la littérature incarnant le point de vue des enfants, le livre de Letizia Muratori, *La casa madre*, offre le même constat de la mère déficiente ou absente. Auteure d'un précédent roman, *Tu non c'entri*⁷³², Letizia Muratori avait déjà évoqué la maternité chez une jeune adolescente enceinte qui refuse de dire à ses trois amis lequel d'entre eux est le père de son enfant. Dans le roman suivant, *La vita in comune*⁷³³, dans un entrelacement d'histoires se trouve le thème de l'adoption. Dans un article de *La Stampa*, Letizia Muratori explique cependant que si la maternité est actuellement un sujet régulièrement discuté, elle-même a fait le choix de ne pas devenir mère :

Moi j'ai choisi de renoncer à cette expérience et je ne suis pas une exception dans ma génération. Je raconte l'imagination, les perceptions des trentenaires qui ont dit "non" avec des motivations bien différentes de celles qui conduisaient les féministes d'autrefois à un renoncement analogue⁷³⁴.

Publiée en 2008, *La casa madre* est composée de deux nouvelles, la première portant le nom du recueil, la seconde, intitulée *Il segreto*. Toutes deux présentent des histoires similaires d'enfants, enfermés dans une réalité infantile qui ne rejoint jamais la réalité des adultes⁷³⁵. Irene, protagoniste du premier récit et Luca, son alter ego de la seconde nouvelle, vivent dans un monde clos, hermétique au monde adulte. Les deux récits sont rédigés à la première personne et n'offrent jamais aucune vision adulte qui puisse

⁷³² MURATORI, Letizia, *Tu non c'entri*, Turin, Einaudi, 2005.

⁷³³ MURATORI, Letizia, *La vita in comune*, Turin, Einaudi, 2007.

⁷³⁴ SERRI, Mirella, « La maternità gioco crudele », in *La Stampa*, 30 mai 2008. « Io ho scelto di rinunciare a questa esperienza e non sono un'eccezione nella mia generazione. Racconto le fantasie, le percezioni di trentenni che hanno detto "no" con motivazioni ben diverse da quelle che muovevano ad analogo rinuncia le femministe d'altri tempi ».

⁷³⁵ Sur la perception de la réalité dans la nouvelle de Letizia Muratori, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Il mondo visto dai ragazzini », in *Fiction, faction, reality*, actes du colloque organisé par l'université de Varsovie, Novembre 2009, en cours de publication.

rétablir la réalité « objective » des faits. L'auteure laisse donc le soin au lecteur de démêler les fils, d'interpréter les codes des enfants, suffisamment explicites par ailleurs, pour comprendre les doubles sens. Dans *Il segreto*, le jeune Luca passe ses vacances sur la côte en compagnie de sa baby-sitter portugaise alors que ses parents continuent de travailler à Rome. Au cours du récit, il n'est fait que très peu mention de la mère. Quant au père, il est absent la plupart du temps, ne rentre qu'occasionnellement le week-end. Luca, petit garçon passionné par les dessins animés *Winx*⁷³⁶, s'est construit un monde peuplé de petites fées et n'a qu'une idée, passer une heure avec l'une de celles qui vivent dans les bois, à la lisière de la côte. Pour atteindre son objectif, il doit réunir suffisamment d'argent pour payer cette heure et vend les jouets de sa sœur sur la plage. Ce monde féérique et enchanteur est en réalité celui des prostituées, qui exercent leur métier dans les futaies. Lorsqu'il arrive enfin à réaliser son rêve, Luca découvre avec étonnement que son père fréquente lui aussi ces « fées ». Cette rencontre impromptue dans un lieu où aucun des deux n'était censé se rendre demeurera « le secret » que père et fils partageront.

Nous passons rapidement sur cette nouvelle, soulignant juste que la mère n'est pas un élément important du récit, et qu'aux yeux de Luca, elle fait partie d'un monde à part, difficilement compréhensible, et hermétique aux fables qui l'enchangent tellement. L'absence de rapports à la mère contredit l'image conventionnelle d'une relation fusionnelle entre une mère et son garçon. Même le père ne semble pas faire grand cas de la mère de ses enfants puisqu'il est client des prostituées, et donc lui-même admirateur des fées. Les fées ne sont pas des substituts maternels comme les fées marraines de la Belle au Bois dormant ou de Cendrillon, ce sont des êtres sexués, apparemment opposés au modèle de la mère. Luca totalement absorbé par ses histoires magiques ne manifeste jamais un quelconque sentiment de manque de sa mère. Le seul parent à qui il puisse se confier est le père. Mais la communication se heurte à l'incompréhension mutuelle. Luca demeure persuadé jusqu'à la fin du récit que le monde des *Winx* est un monde réel et ne réussit pas à comprendre les sous-entendus de son père. La mère est en revanche au cœur du récit intitulé *La casa madre*, « la maison mère ».

La casa madre est centrée sur l'histoire d'Irene, une petite fille âgée de neuf ans qui reçoit pour Noël une poupée en tissu, de la marque *Cabbage Patch Kiss*, « cabbage » signifiant le chou-fleur en anglais et se référant à l'endroit où « naissent » ces poupées.

⁷³⁶ *Winx* est un dessin animé italien racontant les histoires de petites fées aux pouvoirs magiques. Diffusé sur Rai 2 en Italie, il est distribué dans plus de cent pays au monde.

Cette histoire fréquemment racontée aux enfants pour leur expliquer l'origine des bébés (les garçons naissent dans les choux, les filles naissent dans les roses) élude la dimension sexuelle de la procréation. Elle contribue à renforcer l'image asexuée de la mère, dématérialise la maternité, efface la grossesse et le lien charnel entre la mère et son enfant. Jeu très en vogue dans les années quatre-vingt, la poupée *cabbage* était commercialisée avec une lettre d'engagement que chaque petite fille pouvait compléter et renvoyer à la « maison mère » pour attester de l'attention qu'elle porterait à sa poupée/bébé. A partir de ce moment, la vie d'Irene, tout comme celle de ses camarades d'école, ne tourne plus qu'autour de la maternité et des soins à donner au bébé. Irene fait désormais partie du monde des mères dans lequel elle apprend à s'occuper de sa « fille ». La communauté des mères de *cabbage*, est régie par des règles strictes, des comportements codifiés, enseignés par la plus qualifiée de toutes, Francesca Romana, et calqués sur les comportements adultes. Pourtant la réalité adulte autour d'Irene est bien différente. Son père et sa mère vivent séparés et leur vie amoureuse tumultueuse les empêche de maintenir le contact avec leur fille. Irene se révèle une mère attentive et consciencieuse, alors que sa propre mère, totalement absorbée par une dépression chronique, peine à exercer son propre rôle auprès de sa fille. Irene découvre également les jeux de rivalité qui s'exercent entre les petites filles et devient, malgré elle, complice d'une des ses compagnes de jeux, qui par jalousie, gribouille la poupée de Francesca Romana. Irene a alors l'idée de cacher la poupée dans un tronc d'arbre sur la cours de l'école. Francesca Romana, sorte de « reine mère » blessée parce que sa fille a été enlevée, se comporte comme une femme à la dérive, promet une récompense à qui lui rendra sa fille. Après une demande de rançon accompagnée d'une lettre anonyme, la restitution de la poupée échoue et Irene est découverte. La nouvelle se termine alors qu'Irene est dénoncée par ses camarades sans avoir le temps de se justifier. Le même jour, l'annonce du suicide de la mère provoque chez Irene une régression. Rentrée chez elle, elle ne reconnaît plus l'appartement dans lequel elle vivait et ne se reconnaît plus elle-même. Le court circuit psychologique produit par l'annonce de la mort de la mère entérine définitivement le décalage perceptible tout au long du récit, entre la réalité infantile et la réalité adulte.

Ce récit qui visite avec un regard nouveau les relations mère-fille fascine par sa construction. Ecrit sur un ton léger et parfois humoristique – les codes des mamans de *cabbage* sont extrêmement élaborés et dénoncent les traits les plus ridicules des groupes de mères – il étonne et surprend par sa capacité à retracer, non pas l'innocence et la candeur

des enfants mais, au contraire, leur sérieux et leur conventionnalisme face aux règles établies, à tel point qu'Irene ne semble pas vraiment une petite fille. Giuseppe Genna note :

La petite fille sait parfaitement qu'elle se trouve dans la fiction, elle parle comme une adulte et le fait consciemment *vraiment pour de faux*, elle évite la dérive des histoires (les craquelures qui font du divan une carte mystérieuse et adaptée au déroulement des histoires) elle dépasse toutes les distinctions entre le réalisme supposé (l'odeur du lait et les chocolat Muratti) et l'imagination supposée (la grossesse hystérique). Ce n'est pas exactement une petite fille, exactement comme le petit garçon n'est pas un petit garçon⁷³⁷.

A travers la dépression de la mère, le roman de Letizia Muratori montre également que la maternité n'est pas un rôle aussi simple que les petites filles veulent le croire. Irene est une petite fille débrouillarde, pleine de ressources et très éveillée. Sa conception du rôle de mère n'a rien de ludique. Ce que les adultes appellent un jeu est en réalité un apprentissage à la vie de mère. La maternité telle qu'elle est transmise aux petites filles à travers ce jeu, exige une dévotion totale à l'enfant. Tous les rites propres à la maternité sont présents dans le jeu, Irene feint la grossesse quelques semaines avant de recevoir son cadeau de Noël, et lorsqu'elle ouvre le paquet cadeau, elle simule l'accouchement, le nœud du papier cadeau est rompu comme un cordon ombilicale. Le bébé n'est pas uniquement l'enfant de sa mère, il possède un père, le fabricant Xavier Roberts qui décide lui-même du prénom du bébé, inscrit dans le paquet. Xavier est une sorte de Dieu le père, géniteur de toutes les poupées *cabbage*, et les petites filles doivent l'assurer de leur sérieux et de leur engagement en lui renvoyant un certificat signé. Le réalisme du jeu est poussé à l'extrême, puisque les nuits d'Irene sont entrecoupées par les pleurs du bébé. Elle se plaint même de la fatigue que représente son enfant.

Le mimétisme est encore plus saisissant dans ses aspects psychologiques. Les mères qui possèdent des enfants laids sont plus méritantes que les mères ayant de beaux enfants. Une mère ne doit pas dire que son enfant est « méchant » mais qu'il est « vif ». Il faut éviter de trop gâter son enfant, être attentif à son alimentation et veiller à sa santé

⁷³⁷ GENNA, Giuseppe, Critique du livre de Letizia Muratori, *La casa Madre*, in Carmilla Online, 29 aout 2008, consultable sur Internet, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/08/002758.html#002758> « La bambina sa perfettamente di trovarsi in una finzione, parla come un'adulto e lo fa consapevolmente *davvero per finta*, evita la deriva delle storie (le screpolature che fanno del divano una mappa misteriosa e adatta allo sviluppo di storie), sbaraglia ogni distinzione tra supposto realismo (l'odore di latte bollito e le Muratti) e supposto fantastico (la gravidanza da isterica). Non è una bambina, esattamente come il bambino non è un bambino ».

parce qu'il peut être sujet à différentes maladies. Letizia Muratori restitue dans un langage extrêmement précis le monde de la maternité. Irene emploie souvent des mots qu'elle ne comprend pas, mais qui attestent de la bonne connaissance du rôle. On trouve ainsi dans les discussions entre petites filles des termes scientifiques, comme les « primipares », des maladies exotiques comme « la pyorrhée », « le bec de lièvre » etc.

En opposition à cette représentation conformiste de la maternité, la réalité adulte est incarnée par une mère dépressive, fatiguée, qui passe ses journées en peignoir ou en chemise de nuit, allongée sur le divan ou enfermée dans la salle de bain. Elle ne sort que très peu de chez elle, ne travaille plus en raison de sa dépression. L'origine de son mal-être réside dans son incapacité à exercer un métier pour lequel elle avait étudié mais dont les prétentions ont été réduites par son mari.

Quand elle se disputait avec papa, elle lui rappelait tout le temps que j'aurais très bien pu naître en Amérique où il y avait la vraie recherche et au lieu de cela, il l'avait fait retourner en Italie à laver les éprouvettes⁷³⁸.

La mère d'Irene est une femme qui a sacrifié sa vie professionnelle pour suivre son mari et exercer son rôle de mère. Elle ne cuisine plus, passe son temps à écouter la radio, à l'exception de la musique qui lui fait mal à la tête. De même, elle allume ses cigarettes avec des allumettes parce que l'odeur du gaz du briquet lui donne des migraines. Elle répète à plusieurs reprises qu'elle ne se sent pas bien mais précise chaque fois que ce n'est pas grave, à tel point que cette affirmation semble suspecte au lecteur. La mésentente conjugale a conduit les parents à se séparer, mais la mère ne supporte pas la solitude. Le père revient donc momentanément au foyer afin d'aider sa femme. Irene ne formule aucune critique, aucun regret face à la séparation de ses parents. Elle semble habituée à vivre avec sa mère et à passer ses week-ends avec son père.

⁷³⁸ MURATORI, Letizia, *La casa madre*, cit., p. 37. « Quando si arrabbiava con papà gli ricordava sempre che io potevo nascere benissimo in America dove c'era la vera ricerca e invece lui l'aveva fatta tornare in Italia a lavare le provette ».

2.1.4 Bonne mère et mauvaise mère

Le conflit latent entre mère et fille repose sur l'antagonisme entre « bonne mère » et « mauvaise mère ». En devenant « mère », Irene perçoit les manquements de sa mère, même si elle n'est pas toujours capable de comprendre son attitude. L'énergie qu'elle mobilise pour s'occuper de son poupon est proportionnellement inverse à l'apathie de la mère. Irene est totalement conditionnée par la société dans laquelle elle vit, contrairement à sa mère qui s'en est distancée, au sens propre, puisqu'elle vit recluse dans son appartement. Elle ne prend même pas la peine de s'habiller quand elle conduit Irene chez sa camarade Carla et ne se comporte plus comme une « bonne mère ». Elle oublie de poster la lettre d'engagement à Xavier Roberts, ne participe pas aux réunions hebdomadaires de l'école et ne prend pas au sérieux les soucis de sa fille. Lorsqu'Irene rencontre des problèmes avec ses camarades de classe, elle ne peut pas se confier à sa mère, qui reste confinée dans sa chambre et passe son temps à dormir. C'est la mère qui offre à Irene la poupée *cabbage*, mais elle semble totalement désinvestie du rôle de grand-mère que sa fille souhaite lui voir jouer. Il n'y a aucune complicité entre mère et fille, la mère s'efforce tant que possible de jouer avec sa fille mais ce jeu ne semble pas la séduire outre mesure. La relation mère-fille ne s'inscrit pas dans un continuum féminin, la mère ne transmet pas à sa fille les savoirs faire maternels.

Pourtant, mère et fille ont un destin commun. Irene se révèle en fin de compte une mère différente. En se liant d'amitié avec sa camarade Carla, qui n'est pas mère de *cabbage* mais devient une sorte de nounou, de seconde mère pour la poupée d'Irene, elle introduit dans le jeu une variante qui fait penser aux couples homoparentaux. La poupée Peppina a deux mères et un père « biologique ». Par ailleurs, en cachant la poupée de Francesca Romana, Irene remet en cause son autorité sociale de « reine mère » et c'est pour cette raison qu'elle sera dénoncée et exclue de la communauté. Le choc psychologique dont Irene est victime en fin de nouvelle peut donc se lire de deux manières. Il constitue une réaction violente à l'annonce de la mort de la mère et à la découverte de la réalité adulte mais il s'apparente également à la réaction aphasique de la mère, qui se retrouve seule dans son appartement et ne semble plus habiter son propre corps, ni son propre rôle.

Je tournais en rond seule dans la maison. J'avais l'impression de ne plus reconnaître les cadres accrochés aux murs, je ne savais plus où étaient les pièces, s'il y avait d'abord la salle de bain, la cuisine, la chambre d'amis, il n'y avait plus l'odeur du lait et des cigarettes. [...] Chaque chose que je voyais était plus floue comme les silhouettes vides de l'album à dessin en attente de couleurs. J'étais arrivée dans la nouvelle maison d'une petite fille qui n'était pas encore rentrée de l'école et jouait entre temps, là où personne ne lui répondait⁷³⁹.

Irene semble destinée, comme sa mère, à vivre la maternité comme un état pathologique dont on ne se remet jamais complètement.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 74. « Giravo per la casa sola. Non mi sembrava di riconoscere i quadri appesi alle pareti, non sapevo più dove fossero messe le stanze, se venisse prima il bagno, la cucina, la camera degli ospiti; non c'era odore di latte e sigarette. [...] Ogni cosa che vedevo era più nitida, come le sagome vuote dell'album da disegno in attesa del colore. Ero finita nella casa nuova di una bambina che non era ancora tornata da scuola e giocava nel tempo dove nessuno le rispondeva ».

2.2 *L'inceste*

La « découverte » de la sexualité des mères, la prise de conscience de leurs désirs de femmes semble constituer l'une des nouveautés de la littérature féminine contemporaine. On a pu en apercevoir quelques exemples dans les œuvres d'Elena Ferrante, notamment dans *I giorni dell'abbandono* et *La figlia oscura*. Mais lorsque cette sexualité est évoquée par les enfants, elle apparaît troublante. Les enfants sont originellement attachés à leur mère et forment un tout avec elle. Dans la période préœdipienne, ils ont le sentiment de combler leur mère, tout comme elle les comble. La prise de conscience du fait qu'une mère ne se satisfasse pas pleinement et uniquement de sa relation à ses enfants est une étape fondamentale dans le processus de maturation de l'enfant. La mère se détachant ainsi de son enfant, lui permet à son tour de prendre ses distances avec elle, de grandir et de s'ouvrir au monde qui l'entoure. Pour autant, la sexualité maternelle demeure un tabou pour les enfants. Lorsque les écrivaines évoquent ce sujet dans leurs œuvres, et qu'elles choisissent pour cela de restituer l'histoire à travers les yeux de l'enfant, jeune ou adulte, elles côtoient souvent les frontières de l'inceste, quand elles n'en font pas directement le sujet de leur fiction. Faisant suite à la mère inapte, la mère incestueuse ou complice d'inceste s'insère dans le continuum des « mauvaises mères ».

2.2.1 *La mère incestueuse*

Le personnage de Tea, dans le roman de Simona Vinci, *Come prima delle madri*, auquel nous avons déjà fait allusion dans le chapitre précédent, est un être ambigu que son propre fils peine à comprendre. Nous avons étudié le point de vue de la mère, nous nous intéresserons à présent au point de vue du fils.

Tea est une femme sensuelle, qui a une vie sexuelle dissolue, elle trompe son mari avec différents hommes et n'a aucune pudeur à se laisser observer dans sa chambre, quand la porte est semi-ouverte. Elle se drogue et couche avec un de ces amis, Kurt qui lui rend régulièrement visite. Simona Vinci décrit alors l'atmosphère de la chambre à coucher à

travers le regard de l'enfant, Pietro, âgé de treize ans. La position voyeuriste de Pietro exprime différents sentiments comme le désappointement, l'étonnement puis le dégoût. Tea apparaît comme une amante et non plus comme une mère. Sa sensualité n'est pas compatible avec l'idée que Pietro se fait du corps maternel.

Le garçon n'arrive pas à croire que cette femme nue et allongée [sur le lit] est vraiment sa mère. Cette pointe rose qui se dresse sur le sein, lui a été offerte dès qu'il est venu au monde. Et maintenant, elle est jetée sur le lit comme un morceau de viande. Tous ceux qui passent devant la porte peuvent la voir. Il y a eu d'autres hommes que le garçon ne connaît pas. Son père, maintenant cet étranger avec des dents cariées et un nez d'oiseau. Et Dieu sait combien d'autres. Ça n'a jamais été ses oignons. Elle n'a jamais été à lui.

Alors il se dit que ce n'est pas sa vraie mère. C'est une femme⁷⁴⁰.

Monica Jansen explique en partie ce désappointement :

Les enfants sont habitués à définir le père et la mère à l'intérieur de rôles familiaux précis, et ne réussissent pas à percevoir qu'en réalité il s'agit seulement d'une partie de la personnalité de chacun, que la mère peut aussi être une femme et une amante⁷⁴¹.

Nous ajoutons que cette difficulté à percevoir les parents en dehors de la relation que les enfants ont avec eux, est d'autant plus forte en ce qui concerne les mères avec lesquelles le lien physique est souvent plus immédiat. Pour Pietro, les amantes tout comme le père sont perçus comme des concurrents. L'attitude de Tea est d'autant plus troublante qu'elle semble se comporter envers son fils de la même manière, séductrice et insouciant des effets que peuvent provoquer chez un garçon de treize ans des attitudes inappropriées.

⁷⁴⁰ VINCI, Simona, *Come prima delle madri*, cit., p. 104-105. « Il ragazzo non riesce a pensare che quella donna nuda e distesa sul letto sia proprio sua madre. La punta rosa che svetta sul seno è quella alla quale è stato attaccato non appena è venuto al mondo. E adesso è buttata sul letto come un pezzo di carne. Tutti quelli che passano davanti a questa porta possono vederla. Lì si sono attaccati altri uomini che il ragazzo non conosce. C'è stato suo padre, adesso c'è questo straniero con i denti marci e il naso da uccello. E poi chissà chi altro. Non è mai stata roba sua.

E allora pensa che non è davvero sua madre. È una donna ».

⁷⁴¹ JANSEN, Monica, « Il mondo salvato dai ragazzini : un'ottica infantile sulla guerra e sulla violenza in *Come prima delle madri* », in *Cahiers d'études italiennes, Novecento e dintorni*, n°3, Grenoble, Editions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2005. « I figli sono abituati a definire il padre e la madre dentro ruoli familiari precisi, e non riescono a percepire che in realtà questa è solo una parte della personalità di ciascuno, che la madre può anche essere donna e amante ».

Viens, dormons. Ça fait longtemps que tu ne dors plus avec moi.

Voilà la lézarde. Voilà ce monde encroûté de glace et de sel qui apparaît dans l'énorme encadrement sur le mur d'en face, qui prend vie et vient vers lui.

Il se demande si elle se souvient de la dernière fois qu'ils ont dormi ensemble. S'il a rêvé que sa main l'a touché ou si c'est vraiment arrivé. Elle lui a dit que désormais il était trop grand pour dormir dans son lit, et pourtant aujourd'hui elle le lui a proposé. Il a peur. Il se souvient du visage pointu de la Nina qui dans l'obscurité est tout en os et en éclairs dans les yeux, sa bouche pâle et gercée près de la sienne, la pointe de ses seins contre son torse et il se demande si elle, sa mère, peut s'imaginer le moins du monde que maintenant il sait ce qui se passe dans les lits entre les hommes et les femmes. Et ce que je sais faire, se demande-t-il encore, moi dans le lit avec elle⁷⁴².

Tea est une mère incestueuse. Elle ne nourrit pas forcément de désirs envers son fils, pourtant elle a une attitude équivoque perturbante. Mais Pietro condamne sa mère. Ainsi, lorsqu'il observe le cadre de la madone qui trône dans la chambre de la mère – et rappelle en outre le cadre de la madone des parents de Luca dans *La désobéissance* d'Alberto Moravia⁷⁴³ – s'opère un glissement de sens. « La madone marine lui sourit dans sa grotte bleue. Ses lèvres peuvent tromper, pas ses yeux. Ce sont des yeux de pute comme ceux de toutes les madones »⁷⁴⁴. A travers ce blasphème, Pietro désacralise sa propre mère et étend cette condamnation à l'ensemble des mères, à commencer par la Vierge Marie elle-même.

Pietro rejette sa mère, au moment même où il entre dans l'adolescence et connaît sa première expérience sexuelle avec Nina. C'est grâce à Nina qu'il s'affirme en tant qu'homme et se défait de cette relation encombrante. Le comportement immoral de Tea ne laisse alors plus de doute à Pietro. Il reste persuadé que sa mère a tué sa petite amie par jalousie. En l'accusant d'avoir tué Nina - ce que le récit ne confirme jamais - et en la dénonçant auprès des partisans, il rétablit la justice et devient le garant de la morale. C'est lui qui orchestre sa mort, la condamnant pour ses crimes mais aussi pour son attitude immorale envers lui.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 126-127. « Vieni, dormiamo. È da tanto tempo che non dormi con me.

Ecco la crepa. Ecco quel mondo incrostato di ghiaccio e sale che appare nel quadro enorme sulla parete di fronte, prendere vita e venirgli incontro.

Si domanda se lei ricorda l'ultima volta che hanno dormito insieme. Se ha sognato la sua mano toccarlo oppure se è accaduto per davvero. Gli ha detto che ormai è grande per dormire nel suo letto eppure ora glielo ha chiesto. Ha paura. Ricorda il viso appuntito della Nina che nel buio è solo a spigoli ossuti e bagliore d'occhi, la bocca pallida e screpolata vicina alla sua, la punta dei suoi seni sul petto e si chiede se lei, sua madre, può lontanamente immaginare che lui ora sa cosa accade nei letti tra gli uomini e le donne. E cosa c'entra si chiede ancora, io, nel letto insieme a lei ».

⁷⁴³ MORAVIA Alberto, *La disubbidienza*, Milan, Bompiani, 1948. Dans le roman de Moravia toutefois, la madone cache un coffre fort avec les économies des parents. Lorsque Luca se rend compte que ses parents l'ont fait prier, des années durant, devant une icône qui en réalité, protégeait les intérêts de ses parents, il se révolte contre leur hypocrisie de petits bourgeois.

⁷⁴⁴ VINCI, Simona, *Come prima delle madri*, cit., p. 127. « La Madonna Marina gli sorride dalla sua grotta azzurra. Le labbra possono ingannare, ma gli occhi no. Gli occhi sono quelli da puttana di tutte le madonne ».

Et il comprend qu'il ne doit pas se poser de questions, que les questions ne servent à rien, que seules comptent les choses qui se font, et les choix, comme une route qui se divise et toi tu dois choisir une branche ou l'autre. Et puis marcher sans regarder en arrière⁷⁴⁵.

Pietro devient un homme et un adulte en choisissant de dénoncer sa mère. Il prend conscience de ce que signifient les actes et sait qu'on ne peut revenir en arrière.

2.2.2 *La mère complice d'inceste*

La mère complice d'inceste est un personnage tout aussi troublant que la mère incestueuse. Elle se trouve présente dans le roman de Cristina Comencini, *La bestia nel cuore*, publié en 2004 puis adapté au cinéma en 2005⁷⁴⁶. Sabina et Franco, deux jeunes acteurs qui peinent à trouver des engagements au théâtre comme au cinéma, vivent à Rome sous le même toit et s'aiment d'un amour sincère. Sabina double des téléfilms sans intérêt pendant que Franco accepte des petits contrats pour des séries télévisées. Sabina se réveille un jour, perturbée par un cauchemar où son père abuse d'elle. Cherchant à retrouver son passé, elle se sent envahie par l'angoisse et l'impossibilité à retracer son enfance. Ses parents décédés à deux ans d'intervalle n'ont laissé qu'une maison vide. Son frère aîné de huit ans, Daniele a quitté l'Italie depuis une dizaine d'années et vit aux Etats-Unis, avec sa compagne et ses enfants. Sabina souhaite percer ce mystère et ce, d'autant qu'elle vient de découvrir qu'elle est enceinte. Elle décide d'aller à Washington pour les vacances de Noël et de retrouver son frère. Passés les premiers moments de retrouvaille, Sabina confesse à son frère ses angoisses et sa grossesse toute récente, puis apprend par Daniele que leur père était un malade sexuel qui abusait de ses enfants, sous le regard impassible et consentant de sa femme. Daniele, première victime de son père, s'est battu pendant toute son adolescence pour que sa sœur ne subisse pas le même sort que lui. Mais en vain, ce n'est que sur son lit de mort que le père avoue à son fils avoir également touché à sa fille. Daniele, dans un élan de haine, fait administrer à son père une dose létale de barbiturique et se rend responsable de sa mort.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 322. « E capisce che non deve farsi delle domande, che le domande non servono niente, che ci sono solo le cose che si fanno, e le scelte, come una strada che si divide e tu devi prendere un ramo oppure l'altro. E poi camminare, senza voltarti indietro ».

⁷⁴⁶ Le film *La bestia nel cuore* a fait partie de la sélection des Oscars du meilleur film étranger en 2005.

Rentrée en Italie, Sabina poursuit sa grossesse, meurtrie par cette révélation. Elle maintient un rapport distant avec son ami Franco, n'arrive pas à lui avouer son secret. Lors de vacances au bord de la mer, elle s'y résout néanmoins et apprend alors que Franco l'a trompée quand elle était aux Etats-Unis. Sabina, désespérée, quitte le lieu de villégiature, mais elle est prise de malaise dans le train qui la ramène à Rome. Elle accouche à l'hôpital, accompagnée par le préposé des chemins de fer qui lui avait porté secours. L'accouchement se révèle une épreuve ultime de rébellion contre ses parents et ce qu'ils lui ont fait subir. Sabina se libère du poids de cette tragédie en devenant mère à son tour.

Dans le livre de Cristina Comencini, la thématique de l'inceste s'insère dans une réflexion plus large sur l'amour et la sexualité sous toutes ses formes (amours hétérosexuelles, homosexuelles, liaisons amoureuses ou purement sexuelles entre gens d'âge différents). L'inceste est omniprésent dans le roman, qu'il soit réel ou transposé. L'amie homosexuelle de Sabina, Emilia, noue une relation avec Maria, une autre amie de Sabina, quinquagénaire divorcée d'un homme qui la trompait avec l'amie de leur fille, plus jeune que lui de trente ans. Franco a une brève liaison avec une jeune actrice, Anita, qui jouait le rôle de sa fille dans une pièce de Schnitzler. Sabina a couché avec son directeur, un homme vieux à « la chair flasque ». Ces différents couples évoquent à leur tour des relations incestueuses, non condamnées socialement mais qui posent la question de la relation sexuelle entre gens d'âges différents. L'inceste n'est pas un thème nouveau, semble également dire Cristina Comencini, même les grecs en faisaient le sujet de leurs tragédies.

Mon père disait que les thèmes du théâtre grec étaient terribles : matricide, parricide, infanticide, inceste, délit, et les spectateurs subissaient des émotions très fortes, ils revivaient des histoires impossibles à nommer dans la vie, impossibles à comprendre en dehors de la scène, sans les mots de la poésie. C'était un spectacle très populaire, les gens soignaient leurs propres terreurs, c'était un culte, pour nous ensuite c'est devenu la culture⁷⁴⁷.

Son roman se présente alors comme une tentative d'expliquer des histoires, « impossibles à comprendre » sans le recours de l'art. Les relations sexuelles, telles

⁷⁴⁷ COMENCINI, Cristina, *La bestia nel cuore*, cit., p. 45. « Mio padre diceva che gli argomenti del teatro greco erano terribili : matricidio paricidio, infanticidio, incesto, delitto, e gli spettatori subivano emozioni fortissime, rivivevano storie impossibili da nominare nella vita, impossibili da capire fuori del palcoscenico, senza le parole della poesia. Era uno spettacolo molto popolare, la gente curava i propri terrori, era un culto, per noi dopo è diventata cultura ».

qu'elles apparaissent dans le roman sont essentiellement conditionnées par les hommes et par le désir qu'ils ont des femmes. Ils sont guidés par la « bête » qu'ils ont en eux, par le désir charnel. L'inceste dont sont victimes Daniele et Sabina est le fait de leur père, un homme cultivé et intelligent qui se transformait la nuit en un petit garçon perdu et implorant. En ce sens, le père apparaît comme une victime de la bête qu'il a dans le cœur. Pour la thématique qui nous concerne, c'est l'attitude de la mère qui retient toute notre attention. Car en effet, elle n'intervient pas pour sauver ses enfants. C'est une mère résignée et silencieuse, qui s'affaire tout le temps, passe son temps à corriger des devoirs dans la cuisine, qui ferme les yeux sur les vices de son mari. Femme asexuée, elle se comporte envers son mari comme une mère et non comme une amante.

Elle savait que papa était malade, elle s'en était rendu compte peu après leur mariage, mais jamais de façon claire. Moi je crois que ces formes d'immaturité lui plaisaient beaucoup, ça lui plaisait d'être sa maman, de s'en occuper, de lui pardonner. En substance, elle m'avait assimilée à elle : papa a ces manies, il ne te fait pas mal, tu es son fils, nous sommes une famille, personne ne doit le savoir, lui il est faible, toi tu dois être fort comme moi. C'est un vice, elle disait cela d'une manière un peu vieillotte comme elle parlait des perversions, lui ne réussit pas à ne pas le faire, mais il n'est pas méchant. Elle en parlait comme s'il fumait ou buvait trop. A ce moment là, je crois que j'ai pensé à elle comme si c'était une femme des cavernes, entre eux et moi, il y avait des siècles et non une seule génération⁷⁴⁸.

Cette mère passive et compréhensive envers son mari malade, apparaît tout aussi coupable aux yeux de ses enfants. C'est une femme à la vision arriérée « une femme des cavernes » qui n'a pas conscience des conséquences de ses actes, qui ne sait pas que son silence peut détruire ses enfants. En ne condamnant pas ouvertement son mari, ne serait-ce qu'en lui enjoignant de se soigner, elle dévoile ses propres intérêts. Son couple importe plus que ses enfants. Selon Emilia, l'amie de Sabina, une mère peut se convaincre que l'inceste n'est pas une chose si terrible et sacrifier son fils, si elle tient par-dessus tout à préserver la famille sur laquelle elle exerce son pouvoir. On en déduit alors que la mère

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 166-167. « Sapeva che papà era malato, se n'era accorta poco dopo il loro matrimonio, ma mai in maniera chiara. Io credo che a lei piacesse molto certe sue forme di immaturità, le piaceva fargli da mamma, accudirlo, perdonarlo. In sostanza mi aveva accomunato a lei: papà ha queste manie, no ti fa male, sei suo figlio, siamo una famiglia, non lo saprà nessuno, lui è debole, tu devi essere forte come me. È un vizio, diceva in quel modo un po' antiquato con cui parlava delle perversioni, lui non riesce a non farlo, ma non è cattivo. Ne parlava come se fumasse o bevesse troppo. In quel momento credo di aver pensato a lei come a una donna delle caverne, tra me e loro c'erano secoli, non una sola generazione ».

complice d'inceste n'est plus une mère aimante et qui protège, mais c'est au contraire une femme qui sacrifie ses enfants pour son confort personnel.

La prise de conscience de l'abus sexuel a des répercussions sur la maternité de Sabina qui se trouve incapable de mener de front grossesse et vie sexuelle active. Sans doute y-a-t-il dans ce refus de tout rapport sexuel durant la grossesse un refus de perpétuer inconsciemment l'inceste. La maternité se révèle un moment difficile pour Sabina qui craint de mettre au monde un enfant ressemblant à son père et implicitement de se comporter comme sa propre mère. Dans le train, elle fait un rêve où elle voit son père en petit garçon et sa mère qui s'occupe de lui comme s'il était son enfant. Cette mère ne prête pas attention à Sabina qui lui demande de l'aider. Au moment de l'accouchement, Sabina exprime toute sa rancœur dans un monologue où elle accuse non seulement son père mais également sa mère.

Toi et ma mère vous devez mourir ensemble, à nouveau, pour toujours ! Vous qui nous avez faits, vous avez osé cela ! Vous deviez nous protéger et vous nous avez assaillis dans notre sommeil, tués, mutilés ! Tu m'as mise au monde pour ça, maman ! Soyez maudits, êtres abjectes, horreurs de la nuit, je ne veux pas pleurer, je sauterai et je rirai sur votre tombe avec mon enfant dans les bras ! Je le ferai, vous cesserez de me tourmenter, vous n'êtes pas dignes d'habiter nos rêves, nous sommes sans parents, nés de nulle part, fils de nous-mêmes, uniques parents de nos enfants⁷⁴⁹.

La mise à mort des parents est un acte symbolique et salvateur, elle permet à Sabina d'expulser son bébé et de mettre un terme à ce qui semblait être une fatalité. La délivrance a un double-sens. Elle permet à Sabina de devenir mère à son tour et de se délivrer du poids du traumatisme. Après l'accouchement, elle peut enfin retrouver son compagnon Franco et se réconcilier avec lui, être une mère et une femme.

La mère complice d'inceste est un thème qui avait été traité quelques années auparavant par Dacia Maraini. Dans un recueil de nouvelles, *Buio*, publié en 1999⁷⁵⁰, où les

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 207. « Tu e mia madre dovete morire insieme, di nuovo, per sempre ! Voi che ci avete fatti avete osato questo! Dovevate proteggerci e ci avete assalito nel sonno, uccisi, mutilati! Mi hai partorito per questo, madre! Maledetti, esseri abietti, orrori della notte, non voglio piangere, salterò e riderò sulla vostra tomba con il mio bambino in braccio! Lo farò, smetterete di tormentarci, non siete degni di abitare i nostri sogni, noi siamo senza genitori, nati dal nulla, figli di noi stessi, unici genitori dei nostri figli ».

⁷⁵⁰ MARAINI, Dacia, *Buio*, Milano, Rizzoli, 1999.

différentes histoires ont pour lien commun un commissariat de police, le personnage récurrent de la commissaire, Adele Sofia enquête sur des affaires de mœurs. Dans une nouvelle intitulée *Ha undici anni, si chiama Tano*, une mère similaire à celle du roman de Cristina Comencini, complice d'inceste, protège son mari des accusations répétées de son fils.

Le récit de Tano s'étend sur plus de trois ans, de la première dénonciation à l'accusation finale, signée par les enfants. Le récit est rythmé par les différentes dates de dépôts de plainte et se présente comme une sorte de journal de bord. Tano se rend plusieurs fois au commissariat pour dénoncer son père d'attouchements sexuels sur lui et ses frères et sœurs. Mais l'enquête qui est alors ouverte, échoue en raison de l'absence de preuves. Hormis Tano, aucun des frères et sœurs ne dénonce le père, perçu par son entourage comme un homme sympathique et séduisant. Les inspecteurs et les assistants sociaux ne réussissent pas à percer le mystère de cette accusation et Tano est systématiquement pris pour un affabulateur, qui a juré la perte de son père et l'accuse à tort. Ce n'est qu'à la mort du plus jeune frère que les enfants osent enfin témoigner. La seule à couvrir encore le coupable est la mère, Giuseppa Tognetto, qui ment et affirme que son jeune fils n'est jamais allé à la pêche avec son père, le matin du crime. Le témoignage de la mère est pourtant crucial, il maintient l'accusation sur Tano et non sur son père. Après plusieurs jours, Giuseppa Tognetto se rend finalement au commissariat et accepte de témoigner contre son mari.

Dans cette affaire de mœurs, la mère joue un rôle important car c'est elle qui maintient la cohésion familiale. Les enfants n'osent pas se rebeller contre leur père car ils savent que la mère ne veut pas voir la vérité en face. Giuseppa Tognetto, femme d'origine paysanne, n'est pas très cultivée et un peu limitée intellectuellement. Elle ne maîtrise pas l'italien standard, possède un vocabulaire restreint et parle uniquement le dialecte. C'est une femme au foyer qui élève ses cinq enfants et semble débordée. Son fils aîné a quitté le foyer et elle dit ignorer où il habite, sa fille de quinze ans passe le plus clair de son temps à l'extérieur, et son fils de sept ans, outre le fait de « la traite[r] de pute »⁷⁵¹, sort régulièrement voir ses copains. Tout comme dans le roman de Simona Vinci, la mère ne semble pas préoccupée de savoir où sont ses enfants. Concernant leur éducation, les

⁷⁵¹ MARAINI, Dacia, « Si chiama Tano, ha undici anni », in *Buio*, cit., p. 100. « Mario mi ha dato della puttana ».

clagues et les coups sont permis quand c'est nécessaire. Totalement sous l'emprise de son mari, elle lui voue une admiration sans limite. Elle affirme que c'est un bon père et que ce sont en revanche les enfants qui se comportent mal envers lui. En réalité, c'est une femme dépassée par les événements, qui ne vit qu'à travers son mari et le défend bec et ongle sans l'ombre d'un doute. Sa fille Clementina est une adolescente délurée et provocante, qui lui est totalement opposée, dans les gestes et la parole. A travers ce portrait très différent de la famille de Sabina, de la petite bourgeoisie romaine, Dacia Maraini observe le phénomène d'un point de vue social. La raison pour laquelle cette mère refuse de voir la perversion de son mari réside dans son entière dépendance. L'argument qu'avance la commissaire rejoint celui qu'utilise Emilia, l'amie de Sabina dans *La bestia nel cuore*. En avouant le crime de leur mari, les mères courent le risque de perdre leur famille. Et elles ne sont pas prêtes à renoncer à l'unique rôle qu'elles jouent, d'autant plus lorsqu'elles sont mères au foyer, comme Giuseppa Tognetto.

Il y a une espèce d'entêtement à se faire la gardienne de la famille, je connais le genre, à condition d'avaler des couleuvres. D'autre part, en perdant le mari, elles perdent aussi la subsistance, la famille se défait et elles, qu'est-ce qu'elles font ? Elles ont peur de la vérité comme de la tempête la plus dévastatrice, et elles se la cachent à elles-mêmes, avec une persévérance maniaque⁷⁵².

De plus, le tabou de l'inceste cache un autre tabou, celui de l'homosexualité. Lorsque Giuseppa Tognetto tente d'expliquer son aveuglement, elle confesse son incrédulité face à l'homosexualité de son mari, car il ne touchait que ses fils.

C'était impossible, impossible, je l'ai dit. Mon mari me faisait l'amour tous les jours. Les garçons ne lui ont jamais plu, à lui, comment je pouvais penser qu'il posait les mains sur nos enfants ? Encore, encore, Clementina, mais les garçons...⁷⁵³

⁷⁵² *Ibid.*, p. 101. « C'è una specie di incaponimento nel farsi guardiane della famiglia, conosco il tipo, a costo di mandare giù rospi grandi come vitelli. D'altronde perdendo il marito perdono anche la sussistenza: la famiglia si sfascia e loro che fanno? Hanno paura della verità come della più rovinosa delle tempeste, e la nascondono anche a se stesse, con maniacale perseveranza ».

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 133. « Era impossibile, impossibile, l'ho detto : me marò faceva l'amore con me, tutti i giorni. Non ci sono mai piaciuti i maschi, a lui, come potevo pensare che metteva le mani adosso ai nostri figli? Ancora ancora Clementina, ma i figli maschi ... »

Pire que l'inceste, l'homosexualité est inconcevable pour Giuseppa. C'est une atteinte et une remise en cause de sa propre vie sexuelle. Cette mère se révèle stupide et odieuse. Elle suscite chez Adele Sòfia, la commissaire, une « pitié rageuse »⁷⁵⁴. Par son aveuglement, elle a laissé son mari détruire la vie de ses enfants, voire à y mettre un terme, puisque le petit Mario est assassiné, sans doute pour avoir voulu se défendre. C'est une mère monstrueuse qui ne remplit pas le rôle que lui attribue la société. Elle n'élève, ni ne protège ses enfants. Elle les sacrifie même pour sa propre survie.

2.3 *L'attachement extrême à la mère*

Dans la littérature féminine des années quatre-vingt, nous avons remarqué que certaines écrivaines témoignaient, à travers leur personnage, d'un attachement profond à la mère, dû en partie au fait que la génération des mères de l'entre-deux-guerres s'était souvent montrée distante face à ses enfants. Nous relevions le paradoxe que l'attachement à la mère était d'autant plus fort que l'indifférence de la mère face à son enfant était grande.

L'attachement à la mère apparaît également chez certaines écrivaines des quinze dernières années mais il s'exprime cette fois avec une certaine violence et une certaine radicalité, notamment à travers l'omniprésence du corps maternel dans le récit. De nouveau, la sexualité de la mère pose problème, elle s'interpose entre la mère et son enfant, elle peut même être interprétée comme une trahison ou un manque d'amour. Les romans d'Elena Ferrante, *L'amore molesto*, d'Isabella Santacroce, *Zoo* et d'Elena Stancanelli, *Benzina*, nous permettront d'analyser ce lien obsédant qui fait obstacle à la relation mère-fille et par conséquent à la maturation de la fille. Ces trois romans ont en outre la particularité de mettre en scène le matricide, réel ou symbolique.

L'amore molesto, publié en 1992, se présente comme un thriller psychologique mêlant intrigue, suspens et psychanalyse. Delia, femme de quarante cinq ans, apprend le jour de son anniversaire que sa mère s'est noyée. Accident ou suicide, Delia décide de retourner sur les lieux, géographiques et psychologiques, de son passé pour percer à jour le

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 134. « pietà rabbiosa ».

mystère de sa mère et comprendre ce qui lui est arrivé. Dans un long parcours à travers Naples, sa ville natale, elle remonte le temps et se réapproprie des souvenirs d'enfance qu'elle avait partiellement, voire totalement refoulés. Alors que sa relation à Amalia, sa mère, s'est délitée dans le temps, laissant place à l'hostilité et à la rancœur, le souvenir de la relation mère-fille dévoile une relation passionnée où Delia vouait à sa mère un amour exclusif et jaloux. La recherche des causes de la mort de la mère est peu à peu substituée par une autre quête : que s'est-il passé entre mère et fille pour que ce désir se transforme en hostilité ? Ce n'est que progressivement, par palier et à travers la technique de l'association libre, propre à la psychanalyse que les souvenirs affleurent et restituent à Delia la trame des événements de son enfance. A semer le trouble dans la relation mère-fille, c'est l'intromission du père, qui sans cesse soupçonne sa femme d'infidélité, à tel point que la petite fille devient elle-même suspicieuse et pense que sa mère est en effet coupable aux yeux de son mari, mais également aux yeux de ses enfants. A l'origine des crises de jalousie du père, l'existence d'un certain Caserta, ami de la famille, certainement pas insensible aux charmes d'Amalia. Alors que Delia, petite fille est victime d'attouchements sexuels par le grand-père Caserta, et incapable de formuler ce qu'elle vient de vivre, elle rapporte à son père l'infidélité de sa mère, et brise en même temps les liens qui l'unissaient à sa mère. Cette fausse révélation met un terme au mariage d'Amalia qui se sépare de son mari et part vivre avec ses filles dans un autre appartement. Delia avait oublié ces événements jusqu'au jour du décès de sa mère. Elle se rend alors compte de l'injustice qu'elle lui a faite, peut enfin se réconcilier avec elle et assumer sa vie de femme. Pour autant, le mystère sur la mort d'Amalia n'est jamais levé. Delia reconstruit un scénario plausible où Amalia, libérée de ses obligations familiales, passe les derniers moments de sa vie avec Caserta, voyage, dîne dans des restaurants, boit sur la plage et par insouciance, se noie une nuit dans la mer.

Dans ce roman tendu et inquiétant, l'attachement à la mère se heurte au soupçon constant de l'existence de la vie sexuelle maternelle. Amalia est une femme sensuelle qui plait aux hommes mais qui se refuse à sa fille. Dans un de ses rêves, Delia restitue à sa mère toute sa sensualité, décrivant ses longs cheveux bruns et brillants, « telle la peau d'une panthère »⁷⁵⁵. Mais ce rêve traduit aussi toute la complexité des sentiments de la fille, puisque cette mère est entourée d'une kyrielle d'hommes, aux attitudes obscènes.

⁷⁵⁵ FERRANTE, Elena, *L'amore molesto*, cit, p. 25. Nous reprenons dans nos citations la traduction française de Jean-Noël Schifano. *L'amour harcelant*, Paris, Gallimard, NRF, 1995. « la pelle di una pantera ».

Ainsi par exemple le vendeur de shampoing : « Un homme gras [...] au torse nu, cuit par le soleil, il avait un mouchoir blanc, serré autour du front. Il touillait dans le récipient avec un long bâton, et tout suant, il entortillait la masse transparente des cheveux d'Amalia »⁷⁵⁶. Cette description construite à l'aide de nombreux symboles phalliques, le bâton, la sueur... insiste sur les corps à demi nus, et met en exergue la fascination et l'angoisse de ce corps sensuel qui plait et échappe au contrôle de la petite fille. Ce rêve explicite s'achève sur l'évocation de l'Oedipe, l'interdit qui pèse sur la petite fille, le corps de la mère s'offre à la vue des autres mais il est interdit à la petite fille : « Interdits pour moi, elle ne me permettait pas de la toucher ».⁷⁵⁷ En d'autres termes, la sensualité de la mère suscite la jalousie de la fille qui reconnaît des années plus tard ses désirs infantiles. De même, l'index du doigt, percé par l'aiguille de la machine à coudre est source de fantasme. « J'avais longtemps désiré le lécher et le sucer, plus que ses mamelons »⁷⁵⁸. Le désir de posséder la mère affleure dans une bonne partie des souvenirs. Mais c'est un corps qui ne se laisse pas maîtriser. Il déborde du siège dans le tram, il échappe même à l'attention du père le soir au cinéma et provoque sans cesse l'angoisse et la crainte de la petite fille. La crainte qu'exprime la petite Delia est celle d'une séparation et d'une perte d'amour mais c'est aussi la crainte du châtement paternel.

Le même corps vieillissant pose toujours la question du désir féminin. Delia adulte reste convaincue que sa mère a des amants, et lui en fait le reproche. A l'âge adulte cependant, les désirs de la mère tout comme son corps provoquent le dégoût, notamment lorsque Delia découvre les sous-vêtements qu'Amalia portait dans les derniers temps, des sous-vêtements de luxe qui contrastent avec la lingerie modeste qu'elle avait l'habitude de porter. En somme, tout au long du récit, toute sa vie, Delia refuse de comprendre que sa mère puisse être aussi une femme. La persistance dans le récit d'un idéal de mère asexuée trouve son origine dans la société patriarcale et fortement sexuée de Naples. Nous concordons totalement avec ce qu'affirme Margherita Marras. Le roman de d'Elena Ferrante est en effet « une opération, bien que narrative, de déconstruction/critique de

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 26. « un uomo grasso [...] a torso nudo, cotto dal sole, e aveva un fazzoletto bianco stretto intorno alla fronte », il quale « rovistava nel recipiente con un lungo bastone e arroncigliava sudando la massa lucida dei capelli di Amalia ».

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 26. « Proibiti a me: non mi permetteva di toccarla ».

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 56. « Avevo desiderato a lungo di leccarlo e succhiarlo, più dei suoi capezzoli ».

l'imaginaire et des représentations du féminin produits par le patriarcat »⁷⁵⁹. Cette société patriarcale, présente à travers le regard intransigeant et jaloux du père, est également incarnée par les passagers des transports en communs, qui guettent aux feux rouges les jambes des femmes dans leur voiture ou bien par un Caserta vieillissant qui harcèle Delia en lui débitant des obscénités. La société méridionale ainsi caricaturée, représente le cadre sclérosant dans lequel les femmes sont, soit des objets de convoitise, soit des madones asexuées et intouchables. L'incapacité à affirmer sereinement sa propre féminité est un sort commun à la mère et à la fille. Delia n'a jamais eu d'enfants, elle vit des aventures sans lendemain et sans enthousiasme et se sait frigide.

Amalia dans ses derniers jours, semble avoir envoyé un message à sa fille. En lui permettant d'affronter son passé, de revenir sur ces épisodes traumatisants de son enfance, elle la libère du poids de la culpabilité refoulée ainsi que de cette relation d'amour haine qui ne laissait aucune place à une relation pacifiée. Delia trop occupée à en vouloir à sa mère, rejetait une à une les raisons de lui ressembler. Progressivement, elle se rapproche symboliquement de sa mère, endosse le même tailleur qu'elle, et dans la dernière page du roman, observant sa photo d'identité sur le passeport, elle s'aperçoit qu'elle ressemble à sa mère. « Il y avait eu Amalia, j'étais Amalia »⁷⁶⁰. L'identification à la mère devient possible lorsque Delia cesse de voir Amalia en tant que mère et reconnaît enfin que sa mère était aussi une femme. En ce sens, c'est la mise à mort symbolique de la mère. Paradoxalement, c'est en renouant avec sa mère, que Delia accepte enfin son héritage maternel, au delà des valeurs que la société patriarcale lui avait enseignées.

Dans un registre plus froid et plus violent, Isabella Santacroce développe le thème de l'attachement à la mère et l'impossibilité d'une fille de s'en défaire. *Zoo*, publié en 2006 diffère des autres œuvres de l'écrivaine. Il s'agit en effet d'un roman à la structure plus classique, au vocabulaire plus simple et plus immédiat, qui contraste avec ses précédentes œuvres, mais où l'on retrouve le même souci d'une narration non linéaire, fragmentée, répétitive et obsessive. Les ruptures temporelles sont peu marquées, la narration oscille entre un passé lointain et proche, un présent et un futur de narration, interrompus par des

⁷⁵⁹ MARRAS, Margherita, « Corporeità, femminile e femminismo in *Disio* di Silvana Grasso e *L'amore molesto* di Elena Ferrante », *art. cit.*, p. 155. « Un'operazione, benché narrativa, di decostruzione/critica dell'immaginario e delle rappresentazioni del femminile prodotte dal patriarcato ».

⁷⁶⁰ FERRANTE, Elena, *L'amore molesto*, *cit.*, p. 126. « Amalia, c'era stata. Io ero Amalia ».

retours en arrière qui insèrent des éléments nouveaux dans le récit et changent la perspective. Le père tant aimé et adoré dans la première partie du récit, apparaît dans la dernière partie comme un homme alcoolique, jaloux et violent envers sa fille. Ce temps distordu reflète la difficulté éprouvée par la narratrice face à sa maturation.

Je suis passée de l'enfance à quelque chose d'autre, j'ai suivi l'exemple de ma mère, j'ai connu les opposés et en les confondant, je les ai oubliés. Je peux penser être restée petite fille comme je peux penser ne jamais l'avoir été. Je peux penser être née adulte ou ne pas savoir ce que cela veut dire.
Si je pense à ma vie, je vois un mouvement sans étapes, un glissement vers l'endroit où l'on m'a poussée⁷⁶¹.

Le récit apparaît alors sans étapes, sans évolutions des affects, comme immobile, figé dans la période œdipienne de la jeune fille. Ce roman s'attaque aux relations familiales avec une certaine férocité, transformant la relation triangulaire père, mère, enfant en un huis clos incestueux et étouffant. La cause du drame semble résider, une nouvelle fois, dans l'existence de la vie sexuelle de la mère. Selon la journaliste Luciana Sica, le roman d'Isabella Santacroce a le mérite de rappeler « l'enfer que peut constituer la vie entre les murs domestiques », et ce d'autant que, de nos jours, « la famille est encensée par les catholiques et les laïques comme s'il s'agissait d'un spot interminable de *Mulino Bianco* »⁷⁶². Certes, rien n'est plus éloigné comme représentation familiale que cette publicité alimentaire aux tonalités guimauves et le roman d'Isabella Santacroce. Mais l'article de cette journaliste ne prend aucune distance avec le récit, se maintient à la lecture que propose la narratrice et dénonce ainsi « une mère à la superficialité coupable, au fond une pauvre, mais aussi une salope, uniquement intéressée par son propre nombril »⁷⁶³. Il nous semble qu'il y a dans cette critique un lieu commun, celui de pointer du doigt la culpabilité de la mère alors que dans le roman d'Isabella Santacroce, c'est l'édifice familial

⁷⁶¹ SANTACROCE, Isabella, *Zoo*, Rome, Fazi Editore, 2006, p. 13. « Sono passata dall'infanzia a qualcos'altro, ho seguito l'esempio di mia madre, ho conosciuto solo gli opposti e confondendoli li ho dimenticati. Posso pensare di essere rimasta bambina come posso pensare di non esserlo mai stata. Posso pensare di essere nata adulta o di non sapere ancora cosa voglia dire.

Se penso alla mia vita, vedo un movimento senza passi, uno scivolare verso dove mi hanno spinto ».

⁷⁶² SICA, Luciana « Dentro la gabbia di uno zoo », in *La Repubblica*, 12 février 2006. « [...] in tempi oscurantisti in cui ogni giorno la famiglia viene osannata da cattolici e laici come si trattasse di uno spot infinito della Mulino Bianco, con quest'ultimo libro la Santacroce si mette di traverso a ricordarci che razza d'inferno può essere la vita tra le mura domestiche ».

⁷⁶³ *Ibid.* « una donna che vive tra le nuvole di una colpevole superficialità, una poveraccia in fondo ma anche una bastarda, unicamnte presa dal suo ombelico ».

entier qui s'écroule. Quant au nombrilisme de la mère, il est certes dénoncé dans le récit, mais par la fille elle-même, qui souffre du même mal que sa mère.

Enfermés dans un monde à part, trois personnages sans nom, père, mère et fille vivent reclus, déchirés par l'amour et la jalousie de chacun des protagonistes. Dans un long monologue mélancolique, la jeune fille/narratrice se remémore sa vie, décrit le drame de ses parents qui se déchirent et se détruisent. Petite fille attachée maladivement à un père romantique et désespéré, (entièrement soumis à une mère autoritaire et lunatique, artiste raté et homme castré), elle hait sa mère qui semble ne jamais l'avoir aimée. A la mort du père, décédé d'un infarctus, la fille n'arrive pas à faire son deuil, se trouve seule et démunie, en proie au désespoir de devoir remettre sa vie dans les mains de sa mère. Alors que la mère tente de refaire sa vie et rencontre un client dans la boutique de vêtements qu'elle dirige, la fille s'oppose de façon violente à cette nouvelle union, provoque la colère de sa mère, qui, dans un élan de fureur, la pousse dans les escaliers de leur immeuble. Devenue paraplégique à la suite de l'accident, la fille décide d'anéantir sa mère, de lui faire payer son manque d'amour envers elle. Dans un final sordide, la fille viole sa mère puis la tue en l'étouffant sous un coussin.

Écrite à partir d'un témoignage réel qu'une jeune femme aurait confié à l'auteure, cette tragédie domestique semble pourtant peu réaliste et peu convaincante. Si la quatrième de couverture annonce que ce roman « combine magistralement l'horreur et les sentiments, la pureté et l'inceste, la passion angélique et la perversion »⁷⁶⁴, nous ne trouvons pour notre part rien de véritablement pur ou d'angélique dans l'étalage de ces sentiments maladifs et obsessionnels. L'amour filial pour le père, puis pour la mère est en effet poussé à l'extrême, c'est la passion dévorante qui guide la fille vers une fin inexorable. Le baiser incestueux, la scène de masturbation devant la chambre des parents ainsi que le viol dans la scène finale apparaissent comme des passages obligés, une réminiscence de la littérature *trash* dont Isabella Santacroce est le porte-parole féminin. Nous concordons avec la critique acerbe de Fabrizio Ottaviani, pour qui « *Zoo* est un gros drame familial aux teintes sombres et très mal écrit »⁷⁶⁵. Toutefois, l'auteure prolonge à sa manière la vision récurrente de la mère pécheresse, une femme plus femme que mère, dont la vie sexuelle

⁷⁶⁴ Page de couverture interne. « [c]ombina magistralmente l'orrore e i sentimenti, la purezza e l'incesto, la passione angelica e la perversione ».

⁷⁶⁵ OTTAVIANI, Fabrizio, « Santacroce, uno «Zoo» pieno di mostri », in *Il giornale.it*, 22 février 2006, consultable sur internet, http://www.ilgiornale.it/cultura/santacroce_zoo_pieno_mostri/22-02-2006/articolo-id=67032-page=0-comments=1, « *Zoo* è un drammone familiare a tinte fosche scritto molto male ».

dérange et perturbe les sentiments de sa fille à son égard. Isabella Santacroce explore les zones d'ombre de l'inceste, qui ne peut se dire que par la violence. Le zoo dans lequel vivent ces protagonistes est la métaphore de la famille, où les instincts dénaturés rappellent ceux des animaux en cage. Il renvoie à *La bestia nel cuore*, la bête dans le cœur de Cristina Comencini.

2.3.1 *Un père faible, une mère castratrice*

Dans la famille chaotique, objet du roman d'Isabella Santacroce, les comportements de chacun des personnages se conditionnent réciproquement. C'est un jeu d'équilibre permanent entre amour et haine, entre envie et jalousie. Le père aime sa femme, mais n'arrive pas à se faire aimer d'elle, il aime et protège sa fille des attaques de sa femme. La femme déteste son mari et repousse sa fille, qu'elle jalouse pour l'amour que son mari lui porte. La fille adore son père mais déteste sa mère qui humilie son mari.

Père et mère sont décrits par la fille comme des personnages antinomiques. Le père est un homme tendre et passionné, un artiste qui connaîtra une gloire éphémère de peintre. C'est aussi un homme faible, castré par sa femme et humilié devant sa fille, un « raté »⁷⁶⁶. L'amour que la fille éprouve pour son père est un amour incestueux et sans limite.

C'est mon père l'homme de ma vie.
J'ai grandi avec un anneau au doigt, fréquenter les autres c'était trahir ce père qui m'aimait tellement, qui faisait tout pour moi⁷⁶⁷.

Cette relation l'empêche de grandir et de sortir de son cercle familial. Elle ne fréquente personne, ne se sent pas pareille aux camarades de son âge, qui eux, savent ne pas être seulement les enfants de leurs parents. Ses lèvres « ne servent qu'à embrasser ses parents ». Lorsqu'elle sort à une fête, elle ne sait pas se comporter en société, ne se sent pas libre, elle ne sait pas voler hors de « sa cage ». Cette métaphore de l'enfermement est

⁷⁶⁶ Cf. SANTACROCE, Isabella, *Zoo*, cit., p. 16. « Je me la rappelle en train de le démolir, il ne lui suffisait pas qu'il travaille le matin dans le bureau d'une entreprise, qu'il s'occupe de moi à sa place, de la maison, de tout, elle, elle voulait plus, qu'il se sente comme une merde ». (« La ricordo demolirlo, a lei non bastava lavorasse al mattino nell'ufficio di un'azienda, si occupasse di me al suo posto, della casa, di tutto, lei voleva di più, farlo sentire una merda »).

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 14. « È mio padre l'uomo della mia vita. Sono cresciuta con un anello al dito, frequentare gli altri era tradire quel padre che mi amava tanto, che faceva tutto per me ».

utilisée à plusieurs reprises. L'amour du père pour sa fille ressemble à « une cage », où la fille est enfermée, avec pour seule visite celle de sa mère. Le père se comporte envers sa fille comme un homme jaloux. Lorsqu'il commence à boire, il la frappe dans ses accès de colère.

Il me demandait avec qui j'étais allée, il répétait que je lui mentais, il hurlait. Il m'a appelé putain, lui m'a appelé putain.

Il avait peur que je l'abandonne, que je le trompe. Il se comportait comme un amant, je n'étais pas sa fille. Je sens encore le souffle de sa respiration, l'odeur d'alcool qu'il avait, le bruit de cette incroyable tristesse qu'il y avait entre nous⁷⁶⁸.

Cette jalousie est payée de retour par la fille, qui ne supporte pas l'amour que son père éprouve pour sa femme. La mère est perçue comme une concurrente déloyale qui use de ses charmes pour manipuler son mari.

J'éprouve de la colère parce que malgré tout, il courrait derrière cette femme très belle. J'éprouve de la colère pour le désir qu'il avait d'elle, parce que je n'arrive toujours pas à le comprendre⁷⁶⁹.

La mère est un être cyclothymique, capable d'illuminer son entourage et de le détruire aussitôt après, elle est méprisante et abjecte envers son mari, mais elle est aussi très belle et séduisante. Principalement décrite physiquement, la mère évoque la sensualité et le désir. Propriétaire d'un magasin de vêtements, elle sait se mettre en valeur, mais se maquille et s'habille comme une « pute », c'est une « salope » de mère, qui manipule son mari⁷⁷⁰. Malgré cela, père et fille aiment la mère. « Pour nous il était difficile de la haïr »⁷⁷¹. Elle se montre peu maternelle envers sa fille, qu'elle dénigre, « toi tu ne seras jamais belle

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 56. « Mi domandava con chi ero stata, ripeteva che gli stavo mentendo, urlava. Mi ha chiamato puttana, lui mi ha chiamato puttana.

Aveva paura lo avessi abbandonato, tradito. Si comportava come un amante, non ero sua figlia. Sento ancora l'affanno del suo respiro, la puzza di alcol che faceva, il rumore di quella incredibile tristezza che c'era tra noi ».

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 16. « Provo rabbia perché nonostante tutto smaniava dietro quella donna bellissima. Provo rabbia per il desiderio che aveva di lei, perché ancora non riesco a comprenderlo ».

⁷⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 28. « Et puis, elle sait y faire, sa beauté est une arme puissante, cela elle le sait, elle balance son corps à la figure de son mari, elle fait la pute, elle l'excite » (« E poi lei ci sa fare, la sua bellezza è un'arma potente, lei questo lo sa, sbatte il suo corpo in faccia al marito, fa la puttana, lo eccita »).

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 12. « Per noi era difficile odiarla [...] ».

comme moi »⁷⁷². La fille souffre de ce refus. « J'aurais voulu avoir une mère différente, qui me fasse sentir qu'elle était heureuse de m'avoir »⁷⁷³. Après la mort du père, l'attachement à la mère se révèle comme un besoin d'amour, irréprensible et incompréhensible, mais exigeant et harcelant. Il n'est que l'autre facette de la haine.

Elle m'a toujours manqué, tous les jours, depuis le premier, même maintenant. C'est difficile à comprendre pourquoi, ce qui se passe, d'où naît cette abstinence, le besoin. Je l'aimais, on aime toujours sa mère, même la mienne, même la plus terrible, même quand on la déteste.

Elle, figure irremplaçable, mère et monstre, présence violente, manque continu. Peut-être à cause de cet abandon que représente l'accouchement, durant lequel on sort de sa chair, elle vous expulse. Peut-être à cause de cette déchirure qu'on n'a pas demandée, elle vous manquera toujours⁷⁷⁴.

Pourtant cette mère veuve ne réussit pas à se sacrifier pour sa fille. Passés les premiers moments de deuil, elle reprend le cours normal de sa vie, ce qui déconcerte la fille, laquelle ne voit que l'indécence et la fausseté du deuil. Elle continue de s'accrocher à sa mère, dort avec elle dans le même lit alors qu'elle a dix huit ans, ressent le besoin de son amour mais continue de voir sa mère comme une personnalité ambiguë, menteuse et manipulatrice. Lorsque la mère se laisse courtiser par un client, la fille devient jalouse, se comporte comme une mère face à sa propre mère. « Je deviendrai la mère qui contrôle, qui nourrit des soupçons envers cet étranger élégant et insistant »⁷⁷⁵. Le nouvel amant réactive la jalousie de la fille, il rappelle que la mère est une femme. Mais la fille est incapable de comprendre les désirs de sa mère. Elle ne voit en elle que l'égoïsme, l'envie de plaire et de jouir. La perte d'amour laisse la fille seule et sans défense.

L'accident dans les escaliers réactive quant à lui le rejet de la mère face à sa fille. Dans le geste qu'elle fait de la repousser, elle défend sa vie de femme et refuse de se laisser enfermer dans sa maternité. Elle se rend responsable de l'invalidité de sa fille mais

⁷⁷² *Ibid.*, p. 23 « Tu non sarai mai bella come me ».

⁷⁷³ *Ibid.* « Avrei voluto una madre diversa che mi facesse sentire che era felice d'avermi ».

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 39. « Lei mi è sempre mancata, ogni giorno, dal primo, anche adesso. È difficile capire perché, cosa succede, da dove nasce quell'astinenza, il bisogno. Io l'amavo, una madre si ama sempre, anche la mia, anche la più terribile, anche quando si odia.

Lei, figura insostituibile, madre e mostro, violenta presenza, mancanza continua. Forse per colpa di quell'abbandono che è il parto in cui esci dalla sua carne, ti espelle. Forse per questo strappo che non hai chiesto ti mancherà sempre ».

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 57. « Diventerò la madre che controlla, che nutre sospetti verso quell'elegante e insistente forestiero ».

ne s'en excuse jamais, laissant planer le doute sur la responsabilité de l'accident. Paralysée et immobilisée au sens propre, la fille n'a plus aucun espoir de s'en sortir.

A présent que mon père a disparu, que j'ai abandonné l'illusion d'une mère, j'ai un nouveau maître, ma frayeur.
J'avais peur d'être seule dans une vie trop grande, laissée là en plein milieu, oubliée de tous⁷⁷⁶.

L'invalidité ne provoque pas la pitié de la mère. Elle devient certes une mère aimante et attentionnée dans les soins qu'elle prodigue à sa fille mais ne peut renoncer à sa vie de femme. C'est alors que la fille décide d'anéantir sa mère. Les relations conflictuelles entre mère et fille trouvent une explication en fin de roman. Au moment de mourir, la mère confesse à sa fille ne l'avoir jamais désirée, avoir souhaité en revanche avorter mais elle n'y est pas arrivée. Le rapport incestueux entre mère et fille qui conclut le roman se présente comme une régression de la fille, qui cherche dans le sexe de sa mère « l'endroit où elle est née »⁷⁷⁷. Le matricide s'avère la seule façon de mettre un terme à cet amour impossible. Avant de mourir, la mère répète en effet : « tu sais que nous ne pourrons plus nous aimer ? »⁷⁷⁸.

Le roman d'Elena Stancanelli, *Benzina*, publié en 1996⁷⁷⁹ présente aussi le meurtre de la mère mais sous un aspect plus comique et grotesque. *Benzina* est une sorte de *road movie* qui s'inspire en partie du film américain de *Thelma et Louise*⁷⁸⁰. Deux jeunes filles, Lenni et Stella, tiennent une station service dans la banlieue de Rome. Le roman commence alors que la mère de Lenni, bourgeoise conformiste toscane, venue rendre visite à sa fille, découvre que celle-ci est homosexuelle et a une situation professionnelle « misérable ». La mère enjoint sa fille à quitter sa compagne et à rentrer avec elle à Florence mais Stella, la compagne de Lenni se saisit d'une clé anglaise et fracasse le crâne

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 59. « Scomparso mio padre, lasciata l'illusione di una madre, ora ho un nuovo padrone, il mio spavento.

Avevo paura di essere sola in una vita troppo grande, lasciata là in mezzo, dimenticata da tutti ».

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 124. « Je lui demande de ne pas bouger, de me laisser rester là où je suis née ». (« [...] la prego di non muoversi, di farmi stare dove sono nata ».)

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. « lo sai che non potremo più volerci bene ? ».

⁷⁷⁹ STANCANELLI, Elena, *Benzina*, Turin, Einaudi, 1998.

⁷⁸⁰ *Thelma & Louise*, film américain de Ridley Scott, réalisé en 1991, avec dans les rôles principaux Geena Davis et Susan Sarandon.

de la mère. Les deux filles décident de se débarrasser du corps et de s'enfuir en Grèce, où elles avaient projeté de passer leurs vacances. Mais les choses ne vont pas comme elles le souhaiteraient. Elles déposent le corps de la mère dans une décharge publique mais oublient leur chien, ce qui les oblige à faire demi-tour. Lors d'une pause dans un restaurant de bord de route, elles sont prises en chasse par des garçons qui veulent les violer. Renonçant finalement à leur fuite, elles décident de retourner à la station service et de déposer le corps de la mère, là où elle a été tuée. Alors que la police arrive pour les arrêter, elles se donnent la mort en provoquant un incendie dans la station service.

Ce roman s'insère dans notre sélection d'œuvres prenant le point de vue de l'enfant et pourtant, il ne donne pas seulement la parole à la fille mais également à la mère. C'est, selon Claudia Pompei, un cas isolé dans la littérature féminine la plus récente où la tendance dominante est d'adopter le point de vue des filles⁷⁸¹. Nous avons vu pour notre part que quelques romans apparus depuis 2002 laissent aux mères fictives le soin de s'exprimer. Mais il est vrai qu'elles représentent un genre mineur. Ici, l'intérêt porte sur la prise de parole conjointe de la mère et de la fille. L'originalité du récit réside dans la forme de la narration, confiées à trois voix distinctes, celles de Lenni et Stella mais également de la mère morte, qui, débarrassée de sa propre dépouille, devient une âme omnisciente et se transforme en spectatrice involontaire du drame. Les trois monologues intérieurs entrecoupés par les dialogues entre Stella et Lenni racontent tour à tour le meurtre de la mère, le passé de chacune et la cavale vers une fin que l'on sait tragique.

2.3.2 *La mise à mort de la mère*

Le matricide perpétré par la petite amie de Lenni est une mise à mort violente et radicale. Stella fracasse la tête de la mère de Lenni à coup de clé anglaise et le sang se répand dans le local de la station service, absorbé peu à peu par le sucre en poudre qui s'est déversé au moment de la dispute. Cet acte violent qui ouvre le roman est un geste

⁷⁸¹ KARAGOZ POMPEI, Claudia, « Gazing women: Elena Stancanelli's Benzina », in *Italica* n°3-4, Journal of the American Association of Teachers of Italian, Bloomington, 22 septembre 2006, consultable également sur Internet, <http://www.thefreelibrary.com/Gazing+women%3a+Elena+Stancanelli%27s+Benzina.-a0164102987> « Les représentations fictionnelles du lien mère-fille privilégient généralement la perspective des filles, en maintenant la voix maternelle dans une position subalterne ». (« fictional representations of the mother-daughter bond generally foreground daughterly perspectives, keeping the maternal voice in a subordinate position »).

symbolique fort. C'est en effet la mise à mort de la « mauvaise mère », cette mère qui a toujours dénigré sa fille parce qu'elle ne lui ressemblait pas, parce qu'elle ne lui renvoyait pas une image réconfortante de fille élégante, épanouie et sûre de soi.

Lenni dit qu'elle ne te laissait jamais la regarder parce que tu l'observais comme un bifteck chez le boucher pour vérifier son poids. Je ne pense pas que Lenni soit grosse. Elle est dodue, mais c'est ce qui la rend belle. Dommage pour toi qui es sèche. C'est vrai que tu la détestais parce qu'elle ne te ressemblait pas ?⁷⁸²

Tout les oppose ; la mère est fine et élégante, soignée à l'extrême, a des jambes sans « une ombre de cellulite » alors que la fille est boulimique et ronde, maladroite et complexée. Lenni, de son vrai nom Eleonora a abandonné ses études pour travailler dans la station service où elle a rencontré Stella. Sa mère nourrissait sans doute d'autres espoirs pour l'avenir de sa fille. Lenni est homosexuelle, ce qui constitue, selon la mère, un manque de maturité sexuelle. Le conflit mère-fille s'est cristallisé dans le rapport au corps. De fait, les différentes péripéties avec le cadavre de la mère peuvent être interprétées comme une désacralisation du corps de la mère. Femme soignée comme nous l'avons dit, elle porte, le jour de sa mort, une petite jupe beige et des sandales blanches. Or, dès que les filles la transportent, elles tâchent sa jupe avec des traces d'essence indélébile, positionnent son corps de façon indécente, les jambes sans cesse découvertes, et perdent même une de ses chaussures qui se détache de son pied. Cette femme « rigide » est contrainte à adopter des postures ridicules, elle est manipulée comme un pantin désarticulé. Elle séjourne dans le coffre rempli d'odeurs de chien, git quelques heures dans une décharge publique, allongée sur un divan mais recouverte par un matelas délabré. Le seul contact qu'elle ait alors est celui du chien qui lui lèche les doigts.

Le mauvais traitement infligé à son corps permet cependant de faire naître une prise de conscience chez la mère. Elle se détache de son corps, se dématérialise, devient une âme et prend de la distance avec ce qui se passe. Elle flotte au dessus de la route comme un ballon lâché dans les airs et peut enfin voir les choses avec plus d'objectivité. Claudia Pompei considère en revanche que c'est la scène érotique initiale entre Stella et Lenni qui

⁷⁸² STANCANELLI, Elena, *Benzina*, cit., p. 57. « Lenni dice che non si faceva guardare da te, perché la osservavi come una bistecca dal macellaio per verificare il peso. Io non penso che Lenni sia grassa. È morbida, ma è il suo bello. Peggio per te che sei secca. È vero che la odiavi, perché non ti assomigliava? ».

« réveille » en elle un potentiel sexuel dont elle avait été privée une grande partie de sa vie et qui lui permet ensuite de se rapprocher de sa fille.

J'ajouterai que le spectacle de Lenni et Stella faisant l'amour, se déroulant sous les yeux de la mère, est la représentation d'une scène primitive, une scène qui inscrit le scénario paradigmatique hétérosexuel/œdipien dans une économie homo-érotique féminine du désir. Cette scène primaire fonctionne pour la mère comme un champ de régénération et d'éveil sexuel, de renaissance en tant que sujet désirant⁷⁸³.

Il est de fait que cette scène d'amour permet à la mère de « voir » enfin le potentiel érotique de sa fille et d'en découvrir toute sa féminité. Si elle en éprouve tout d'abord du dégoût, elle devient ensuite sensible, non seulement à la beauté de sa fille mais également à celle de son amie Stella pour laquelle elle ne nourrissait au départ qu'un sentiment de haine.

Cette découverte de la sensualité permet également à la mère de revoir son passé sous un autre angle, de comprendre ses propres frustrations sexuelles qui sont à l'origine des conflits avec sa fille.

Stella, d'après toi, pourquoi ma mère ne m'aimait pas ?
Parce qu'elle ne baisait pas.
Et qu'est-ce que ça a à voir ?
Ça a à voir. Quelqu'un qui ne baise pas ne sait pas comment on fait pour aimer⁷⁸⁴.

Cette mère asexuée, qui ne supportait pas les rapports intimes avec son mari, n'a jamais pris plaisir à l'acte et a très vite incité son mari à avoir d'autres amantes. Probablement perturbée par une scène primitive entre sa mère et son père, elle est devenue hostile au genre masculin. La manière dont elle parle de son mari est un mélange de cynisme et de cruauté. Mère froide et distante, elle ne s'est pas non plus « réalisée » dans la

⁷⁸³ POMPEI, Claudia, « Gazing women: Elena Stancanelli's *Benzina* », *art. cit.* « I would argue, further, that the spectacle of Lenni and Stella making love, unfolding under the mother's eyes, comes to represent a primal scene, one that inscribes the Oedipal/heterosexual paradigmatic scenario within a female, homoerotic economy of desire. This primal scene functions for the mother as a site of regeneration and sexual awakening, of rebirth as a desiring subject ».

⁷⁸⁴ STANCANELLI, Elena, *Benzina*, cit., p 78. « Stella secondo te perché mia madre non mi voleva bene? Perché non scopava mai.
E che c'entra?
C'entra. Una che non scopa non lo sa come si fa a voler bene ».

maternité. La naissance de sa fille a été un moment difficile à vivre à cause de la césarienne, des infections répétées et des pleurs du bébé. Elle ne l'a pas allaitée, dit qu'elle n'avait pas suffisamment de lait. Elle se perçoit elle-même comme une mère peu démonstrative. Quand, à l'adolescence, Eleonora devient boulimique, la psychologue opère un lien entre les malaises de l'adolescente et les mauvaises relations entre mère et fille.

Mais ça n'a rien à voir avec l'amour. Moi j'étais faite come ça, pressée, peut-être un peu brusque. Les gentillesse et les bisouillages, ça ne me plaisait pas. Peut-être que je craignais d'être inopportune, de ne pas réussir à choisir le moment juste pour dire merci, ou excuse moi. Mais je n'imaginai pas qu'on puisse vomir autant pour ça⁷⁸⁵.

Lenni aime sa mère et regrette que leur relation n'ait jamais pu être pacifiée. Dans ses monologues, elle déplore ce qui s'est passé mais donne raison au geste de Stella, car sa relation à sa mère était tendue et semblait vouée à l'échec. « Je suis sûre que tu essayais de jouer à la mère mais plus tu te forçais, plus ça me donnait envie de pleurer »⁷⁸⁶. La mort rend la réconciliation possible. Et cette réconciliation devient physique. Lenni manipule le cadavre de sa mère de façon délicate, s'amuse à la prendre à bras le corps et improvise une petite danse.

Je ne te laisse pas tomber, maman, je te sers fort dans mes bras, comme ça tu te sentiras en sécurité et tu te jetteras sur moi comme si tu m'aimais bien. [...] maintenant nous ne risquons pas de trébucher. Je me détache de la voiture, tu es prête maman ? Allez maintenant dansons !⁷⁸⁷

Répondant à la sollicitation de sa fille, la mère voudrait être encore vivante pour vivre ce corps à corps avec sa fille. « J'aurais voulu tenir ferme sur mes genoux pour qu'ils ne se plient pas, faire des efforts pour rester droite dans les bras de ma fille et danser avec

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 73. « Ma non c'entra l'amore. Io ero fatta così, sbrigativa, forse un po' brusca. Non mi piacevano smancerie e sbaciucchiamenti. Forse temevo di essere inopportuna, di non riuscire a scegliere il momento giusto per dire grazie, o scusa. Ma non immaginavo sì potesse vomitare tanto, per questo ».

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 76. « Sono sicura che tu ci provavi a fare la mamma, ma più ti sforzavi e più mi veniva da piangere ».

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 42. « Non ti lascio cadere, mamma, ti abbraccio forte, così ti senti sicura e ti butti su di me come se mi volessi bene. [...] Adesso non rischiamo più di inciampare. Mi stacco dalla macchina, sei pronta mamma? Ecco, adesso balliamo! ».

elle, la faire rire encore »⁷⁸⁸. Durant ce parcours dans les limbes, où la mère revisite son passé, elle reconnaît peu à peu ses torts, se rend compte qu'elle n'a peut-être pas été une bonne mère, toujours accaparée par mille petites choses et qu'elle est passée à côté de sa fille. « Mais j'avais accouché d'une femme, nous aurions pu être sœurs et amies »⁷⁸⁹. Lorsque la mort les unit à la fin du roman, la mère ne souhaite qu'une seule chose, retrouver sa fille et devenir la sœur de Lenni et Stella. Le lien de sœur à sœur, épuré de toute forme de hiérarchie devient un lien pacifié, pareil à celui que les féministes expérimentaient à travers *l'affidamento*.

2.4 Le refus de la maternité

La vision pessimiste que renvoie une partie de la littérature féminine des quinze dernières années sur la maternité et le rôle de la mère nous conduit enfin à nous intéresser à la représentation des femmes sans enfants. Loin d'être des personnages marginaux dans les récits, ils semblent au contraire s'affirmer comme une autre norme de la représentation féminine. Laura Benedetti a consacré un chapitre de son essai *The tigress in the snow* à l'étude des « mères sans enfants »⁷⁹⁰, des mères de substitution et de la maternité sublimée. L'absence de maternité biologique peut parfois s'exprimer comme un regret et elle peut développer chez certaines femmes la capacité à sublimer cette maternité, notamment dans les rapports aux autres et dans la créativité, substituant la création à la procréation.

Nous souhaitons plutôt montrer comment les personnages féminins contemporains qui peuplent les récits les plus récents ont éradiqué d'eux-mêmes tout désir de maternité. Depuis les années soixante-dix, être mère n'est plus le seul destin de la femme, mais depuis les années quatre-vingt-dix, ce n'est plus du tout un destin. La maternité n'est même pas évoquée dans certains récits ; en tout état de cause, les femmes n'expriment aucun regret face à leur choix. A l'origine du refus de la maternité, lorsqu'il s'exprime, on trouve assez souvent des modèles de mères auxquels les femmes ne souhaitent pas s'identifier. Le catalogue des mères que nous avons jusque là analysées suffit à lui seul à faire comprendre pourquoi les jeunes générations de femmes ne souhaitent pas devenir mères elles-mêmes.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 51. « Avrei voluto riuscire a tenere ferme le ginocchia perché non si piegassero, farmi forza per rimanere composta tra le braccia di mia figlia e ballare con lei, farla ridere ancora ».

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 83. « Però avevo partorito una donna, avremmo potuto essere sorelle e amiche ».

⁷⁹⁰ BENEDETTI, Laura, « Mothers without children », in *The tigress in the snow*, cit., pp. 114-122.

Mais au-delà de l'incapacité à s'identifier à un personnage socialement faible, malheureux et torturé, il existe dans la littérature d'autres éléments qui poussent les femmes à s'opposer au destin biologique de la maternité. A travers deux œuvres de Simona Vinci, *Stanza 411*⁷⁹¹ et *Strada Provinciale Tre*⁷⁹², ainsi qu'à travers le roman de Rossana Campo, *Mai sentita così bene*⁷⁹³, et enfin celui très récent d'Elena Stancanelli, *Mamma o non mamma*⁷⁹⁴, nous nous attacherons à la représentation du féminin chez ces auteures, aux relations hommes femmes telles qu'elles se présentent dans les récits et verrons comment le féminin se détache, voire s'oppose au concept de maternité.

Ces œuvres assez différentes les unes des autres comportent des personnages féminins qui, bien qu'étant en âge de procréer, n'évoquent pas la maternité comme une éventualité dans leur vie. Elles peuvent ne pas y faire allusion du tout, mais elles peuvent aussi affirmer le refus d'entrer dans la catégorie des mères. Simona Vinci et Rossana Campo dépeignent ces portraits de femmes à travers la fiction alors que le récit d'Elena Stancanelli est un échange épistolaire entre deux amies, l'une mère de deux enfants, l'autre sans enfants, sur la question de la maternité. Dans le livre de cette auteure, la dimension autobiographique est très forte. C'est une femme qui s'exprime à la première personne, elle s'appelle Ele, diminutif d'Elena.

2.4.1 La représentation du féminin

La littérature de Simona Vinci s'attache souvent à un réalisme physique qui se traduit à travers la description du corps. L'une des caractéristiques communes à toutes les femmes des romans de Simona Vinci est l'obsession de la maigreur⁷⁹⁵. Elles sont anguleuses, osseuses, peu charnelles. Elles ont les clavicules saillantes, leurs cuisses ne se touchent pas. Leurs seins sont petits... L'esthétique de la maigreur est en complète opposition avec le corps maternel, habituellement décrit comme un corps rond, charnu, généreux. La maigreur dérive, dans les œuvres de Simona Vinci, d'un rapport

⁷⁹¹ VINCI, Simona, *Stanza 411*, Turin, Einaudi, 2006.

⁷⁹² VINCI, Simona, *Strada Provinciale Tre*, Turin, Einaudi, 2007.

⁷⁹³ CAMPO, Rossana, *Mai sentita così bene*, cit.

⁷⁹⁴ STANCANELLI, Elena, *Mamma o non mamma*, Milan, Feltrinelli, 2009,

⁷⁹⁵ Nous avons développé ce point dans notre étude « Bambine ragazze e donne nella narrativa di Simona Vinci », cit., en mettant en lumière le rapport au corps féminin qui transparait de manière constante dans les œuvres de Simona Vinci.

problématique avec la nourriture. Tout comme les petites filles que nous avons pu évoquer précédemment - Martina, l'héroïne de *Dei bambini non si sa niente*, ou bien Cate dans *Brother and sister* n'ont pas faim et se nourrissent très peu - les femmes adultes mangent peu et peuvent même avoir honte de leurs fonctions organiques. Ainsi la protagoniste de *Stanza 411*, femme amoureuse qui revisite, le temps d'une longue lettre à son amant, les différentes étapes de leur histoire d'amour désormais consumée, confie à son ancien amant :

Je vivais dans la terreur de ton regard sur ma bouche qui s'ouvrait pour mordre, mastiquer engloutir. J'avais honte de mes lèvres, de mes papilles gustatives, de ma langue, de mes dents, de mon œsophage, de mon estomac, de mon intestin⁷⁹⁶.

Les fonctions organiques dénotent un rapport voilé au corps, cette femme a honte de ce qui entre et sort d'elle. En psychanalyse, les différentes fonctions mécaniques et leur apprentissage correspondent chez l'enfant à différents stades de plaisir. La libido infantile traverse ainsi différents stades, on parle du stade oral, du stade anal, puis du stade génital. Le premier des stades, le stade oral correspond au plaisir de la bouche, c'est le moment où l'enfant est en contact étroit avec la mère. Le refus de la nourriture chez les héroïnes de Simona Vinci peut faire penser à une relation problématique avec la mère. Mais il faut rappeler par ailleurs que l'anorexie est souvent liée à la négation de l'identification sexuelle, elle occasionne différents troubles parmi lesquels le retard de l'apparition des caractéristiques sexuelles secondaires, comme les règles et le développement de la poitrine. La manière dont la narratrice de *Stanza 411* décrit son propre corps confirme l'embarras, la gêne qu'elle ressent à être une femme. Les caractéristiques physiques féminines n'ont pas une grande importance ; l'utérus et les ovaires sont considérés comme des organes semblables à la rate. Les seins sont des « ustensiles inutiles » qu'elle porte « cousus sur elle », une chose laide et détestable. Alors qu'elle examine son corps de façon minutieuse, elle ne fait jamais allusion à ses règles.

Dans une interview, Simona Vinci explique que ce rapport au corps est induit par la société : « Nous vivons à une époque où la beauté correspond à un corps fictif et à un corps

⁷⁹⁶ VINCI, Simona, *Stanza 411*, cit., p. 76. « Vivevo nel terrore del tuo sguardo sulla mia bocca che si apriva per mordere, masticare, inghiottire. Mi vergognavo delle mie labbra, delle mie papille gustative, della lingua, dei denti, dell'esofago, dello stomaco, dell'intestino ».

maigre »⁷⁹⁷. Les femmes de ses récits ont intériorisé les canons esthétiques sociaux, en se faisant violence pour modeler leur corps selon les attentes de ceux qui les entourent.

Je prends soin de mon corps avec une lucidité abstraite qui n'a rien à voir avec la tendresse, avec la participation, plutôt avec l'habileté d'un cuisinier qui injecte la crème à l'aide d'une seringue dans un beignet ou retourne d'une torsion sèche de la main un moule au dessus d'un plat de service. J'inspecte chaque centimètre de ma peau. Je me lave les dents, en insistant sur la zone postérieure, je gratte même la langue, avant de la contempler en la tirant devant le miroir. J'arrache avec une pince quelques poils invisibles des sourcils. Je me lave avec soin, je mets du déodorant sous mes aisselles, je vaporise deux gouttes de parfum entre les plis de l'aine, je repasse du vernis transparent sur les ongles des pieds et j'attends qu'il sèche. [...] Avant il y a eu la dépilation des jambes, bras, aisselles, lèvres supérieures et sourcils, le masque à l'acide glycolique, pédicure et manucure, coiffeur, douche bronzante⁷⁹⁸.

Le maquillage et les soins du corps éliminent toute trace de naturel. La composante sociale de l'identité féminine se substitue à celle du sujet. « Ce sont les gestes qui [l]'inscrivent à plein titre dans cette catégorie : Femme »⁷⁹⁹. Il s'agit en quelque sorte, de la part de Simona Vinci, d'une réinterprétation moderne de la thèse de Simone de Beauvoir, d'une application sans doute un peu superficielle de sa célèbre devise : « On ne naît pas femme, on le devient ».

Opposée à la narratrice de *Stanza 411*, celle de *Strada Provinciale Tre*, a définitivement tourné le dos à sa vie de femme. Elle est légèrement plus âgée, s'est enfuie de chez elle et dans une longue fugue qui ressemble à une course vers la mort, elle s'éloigne de chez elle, des siens et de sa vie d'avant. Sur sa route, elle rencontre différents hommes, ne parle pas mais passe avec eux quelques moments dans l'attente d'un réveil, probablement après un traumatisme. Cette femme a renoncé à toute forme de soin physique. En fuyant la société et en s'exilant sur cette route départementale, elle se rebelle à cet ordre établi. Plus de soin quotidien, plus de conformité avec le modèle féminin, elle jette même sa brosse à dent et ressemble, de dos, à un homme. « On ne comprend pas si

⁷⁹⁷ MAZZOCCHI, Silvana, « Intervista a Simona Vinci », in « Almanacco dei libri », *La Repubblica*, 18 février 2006. « Viviamo in un momento in cui la bellezza corrisponde a un corpo finto e a un corpo magro ».

⁷⁹⁸ VINCI, Simona, *Stanza 411*, cit., p. 12. « Mi prendo cura del mio corpo con una lucidità astratta che non ha niente a che vedere con la tenerezza, con la partecipazione, piuttosto, con la perizia di un cuoco che inietta la panna con la siringa dentro un bigné o capovolge con una torsione secca della mano uno sformato sopra un piatto da portata. Ispeziono ogni centimetro di pelle. Mi lavo i denti insistendo sulla zona posteriore, strofino persino la lingua, non prima di averla contemplata stirata davanti allo specchio. Strappo con una pinzetta qualche pelo invisibile dalle sopracciglia. Mi lavo con cura, deodoro le ascelle, spruzzo due gocce di profumo tra le pieghe dell'inguine, ripasso lo smalto trasparente sulle unghie dei piedi e attendo che si asciughi. [...] Prima c'è stata la depilazione di gambe braccia ascelle labbro superiore e sopracciglia, la maschera all'acido glicolo al viso, pedicure e manicure, parrucchiere, doccia abbronzante ».

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 11. « Sono i gesti che [la] iscrivono a pieno diritto in questa categoria: Donna ».

c'est une femme ou un petit garçon. Même le visage ne révèle pas grand-chose : elle a les cheveux courts, striés de gris »⁸⁰⁰. Ainsi, que la femme se plie au *diktat* de l'esthétique féminine ou bien qu'elle s'y oppose, elle agit toujours en fonction d'un ordre social. La féminité telle qu'elle se présente dans ces deux œuvres n'est pas essentialiste, elle n'est pas vraiment liée à la dimension biologique de l'individu, même s'il s'agit en effet d'une femme, mais elle est plutôt perçue comme une « performance », tel que le décrit Judith Butler⁸⁰¹. On peut d'ores et déjà affirmer que la féminité des personnages de Simona Vinci s'oppose à la maternité en tant que destin biologique de la femme.

Inversement, dans le roman de Rossana Campo, *Mai sentita così bene*, les femmes sont clairement identifiées comme faisant partie de la communauté féminine. Selon Stefania Lucamante, ces femmes « peuvent être considérées comme le résultat poststructuraliste du féminisme programmatique des années soixante-dix ». Les comportements de ces femmes sont en effet « continuellement soumis au regard des amies et d'elles-mêmes à la lumière des transformations comportementales »⁸⁰² des années militantes. Ce petit groupe est constitué de femmes âgées de trente à quarante ans, qui se racontent, le temps d'une journée, leurs dernières péripéties amoureuses. Dans ce cercle d'amies où la parole circule librement, l'identité féminine est déjà clairement posée par les sujets dont les femmes discutent : amour, sexe, mensonges et infidélités centrés principalement sur l'expérience féminine. La légèreté du ton, la liberté de parole et les associations d'idées rappellent sans équivoque les groupes de prise de conscience féministes des années soixante-dix, comme cela a été analysé dans plusieurs études⁸⁰³. Ces femmes sont également en phase avec le modèle féminin que leur renvoie la société. Elles sont attentives aux questions de poids, à leurs tenues vestimentaires mais ce sont des femmes qui affirment leur appartenance au genre féminin sans aucune difficulté.

⁸⁰⁰ VINCI, Simona, *Strada Provinciale Tre*, cit., p.8. « Non si capisce se è un uomo, una donna o un ragazzino. Anche il viso non rivela poi molto: ha i capelli corti, striati di grigio ».

⁸⁰¹ Cf. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, Editions La Découverte, 2005. Cette philosophe a travaillé sur la représentation sociale du genre et soutient la théorie d'un genre, non pas lié à la réalité biologique et essentielle du corps mais au rôle que chaque individu joue dans la société. Ce rôle est perçu comme une performance d'acteur et dicté par le conditionnement social.

⁸⁰² LUCAMANTE, Stefania, « Una laudevole fine: femminismo e identificazione delle donne nella narrativa di Rossana Campo », in *Italianistica* 2/3, Rome, 2002, pp. 295. « le donne di Campo possono essere considerate come il risultato post-strutturalista del femminismo programmatico degli anni '70 [...] i propri comportamenti vengono continuamente posti allo scrutinio delle proprie amiche e di se stesse alla luce delle trasformazioni comportamentali ».

⁸⁰³ Nous renvoyons notamment à CONTARINI, Silvia, « Riflessioni sulla narrativa femminile degli anni '90 », in *Nuove tendenze della letteratura italiana, Narrativa* n°10, 1996 ; LUCAMANTE, Stefania, « Una laudevole fine: femminismo e identificazione delle donne nella narrativa di Rossana Campo », *art. cit.* ; SETTI, Nadia, « Raccontarsi, raccontare l'altro/l'altra nel mondo del 2000 », in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, cit.

C'est par ailleurs une identité féminine privée de toute notion maternelle. Leur féminité s'exprime essentiellement à travers la sexualité. Elles ont toutes un appétit sexuel affirmé, se préoccupent de trouver un homme avec qui satisfaire leurs besoins. Dans les récits des différentes protagonistes, le sexe est vécu de façon joyeuse, il fait l'objet de descriptions, il est mis en scène. Elles parlent de leur jouissance de femme, de leurs orgasmes. L'homosexualité fait partie des récits mais dans la majeure partie des cas, les femmes sont hétérosexuelles et parlent plus volontiers de leurs rapports aux hommes. La prise de parole est également une source de plaisir tel que le souligne justement Nadia Setti : « Raconter est un autre type de pulsion que l'on peut qualifier d'érotico-narrative »⁸⁰⁴.

Inversement, dans les romans de Simona Vinci, le plaisir et la jouissance sont plus rares et le rapport sexuel est souvent assimilé à la douleur. Les scènes de défloration sont vécues comme des « déchirements »⁸⁰⁵. La pénétration même est une déchirure. On note d'ailleurs une similitude en italien entre les termes « strappo » qui signifie déchirure et « stupro » qui signifie viol. Toute pénétration étant alors vécue comme une forme de viol. Dans une nouvelle de Simona Vinci, *Notturmo*, la femme se recoud les lèvres avec du fil et des aiguilles pour « cicatriser » son vagin et « arrêter de désirer cette chose dont ensuite elle se repent »⁸⁰⁶. Les relations sexuelles ne sont jamais heureuses, elles ne sont jamais source de joie et renvoient à l'inappétence face à la nourriture. Même si la narratrice de *Stanza 411* parle de son désir, il s'apparente à un désir masochiste et à une forme de passivité. « Utilise-moi », répète-t-elle à plusieurs reprises, « Utilise moi, je t'ai dit en m'agenouillant sur le lit, le visage enfoncé dans un coussin, les bras derrière le dos, les poignets croisés sur la courbe de mon dos. Utilise-moi »⁸⁰⁷. La position du corps accentue la soumission totale à la volonté de l'homme, ce n'est pas la femme qui engage la relation sexuelle. « Pétrifiée, je suis les mouvements de ton corps, je te laisse me guider, c'est à toi

⁸⁰⁴ SETTI, Nadia, « Raccontarsi, raccontare l'altro/l'altra nel mondo del 2000 », *art. cit.*, p. 128. « raccontare, è un altro tipo di pulsione che si può qualificare come erotico-narrativa [...] ».

⁸⁰⁵ Cf. par exemple, *Dei bambini non si sa niente*, cit. « Une déchirure prolongée et quelque chose de doux qui touillait en elle ». (« Uno strappo prolungato e qualcosa di morbido ma tenace che rimestava dentro di lei » p. 86) ; *Come prima delle madri*, cit., « Et je sens une brûlure et une douleur entre les jambes. [...] quelque chose s'est déchiré à l'intérieur et à présent, je ne sais pas quoi faire ». (« E sento bruciore e dolore tra le gambe. [...] Qualcosa mi si è strappato là dentro e adesso non so cosa fare » p. 216.) ; *Strada Provinciale Tre*, cit., « Une sorte de déchirure d'où coule un liquide poisseux comme la résine d'un arbre ». (« Una specie di strappo dal quale colava liquido appiccicoso come la resina di un albero » p. 165.).

⁸⁰⁶ VINCI, Simona, « Notturmo », in *In tutti i sensi come l'amore*, cit., p. 145. « smetterla di desiderare questa cosa di cui poi [s]i pent[e] ».

⁸⁰⁷ VINCI, Simona, *Stanza 411*, cit., p. 31. « Usami, ti ho detto inginocchiandomi sul letto, la faccia affondata in un cuscino, le braccia dietro di me, i polsi incrociati sulla curva della schiena. Usami ».

de décider »⁸⁰⁸. Vera, la protagoniste de *Strada Provinciale Tre* se fait violer au cours d'une nuit le long de la route et ne cherche pas à se défendre. « Son corps d'aujourd'hui, sec et déshydraté, mangé de l'intérieur, [...] est un corps qui ne se ferme, ni ne s'élargit pour recevoir quoi que ce soit »⁸⁰⁹. La vie sexuelle des personnages de Rossana Campo et Simona Vinci montre assez clairement que la jouissance est au centre du rapport homme-femme, même s'il s'agit d'une jouissance masochiste. Les femmes en font une priorité de leur existence, bien avant leur épanouissement amoureux.

2.4.2 *Le rapport aux hommes*

Les rapports hommes femmes ne sont d'ailleurs plus des rapports de couple, mais des rapports entre individus, momentanés, suspendus dans le temps, limités aux murs d'une chambre d'hôtel et destinés à se défaire. Chez Rossana Campo tout comme chez Simona Vinci, le rapport à l'homme est fortement conditionné par le rapport sexuel, indépendamment du sentiment amoureux. L'amour est plus souvent un fantasme qu'une réalité. Si de nombreux hommes décrits dans le roman de Rossana Campo rappellent vaguement des acteurs américains tels que Harvey Keitel, Johnny Deep, Robert de Niro, Willem Defoe ou encore Jack Nicholson, c'est sans doute parce que la réalité ne suffit pas à créer suffisamment de fascination. De la même manière, Simona Vinci fait dire à son héroïne que le Prince charmant n'existe pas et que l'homme qu'elle a aimé est une pure invention de sa part. « J'ai aimé un homme qui n'existe pas. L'autre que tout le monde attend depuis toujours et qui ne peut pas arriver »⁸¹⁰. Elena Stancanelli, moins cynique que Simona Vinci ou Rossana Campo, évoque l'homme qui dort dans un lit « Ce n'est pas le genre à me tenir enlacée »⁸¹¹. En aucun cas, les hommes ne mobilisent entièrement l'attention des femmes. Qui sont les hommes dont parlent ces écrivaines ?

Ceux de Rossana Campo ont des qualités physiques proportionnellement inverses aux qualités intellectuelles. Les beaux hommes musclés sont souvent dépourvus de l'intelligence la plus élémentaire et les intellectuels sont rarement disponibles. En tant qu'héritières d'une culture féministe dont elles ne se réclament que discrètement, les

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 30. « Pietrificata, assecondo i movimenti del tuo corpo, lascio che sia tu a guidarmi, tu a decidere ».

⁸⁰⁹ VINCI, Simona, *Strada provinciale Tre*, cit., p. 95. « Il suo corpo di oggi, secco e disidratato, sporco, mangiato dall'interno [...] è un corpo che non si chiude, che non si allarga a ricevere niente ».

⁸¹⁰ VINCI, Simona, *Stanza 411*, cit., p. [121]. « Ho amato un uomo che non esiste. L'altro che tutti aspettiamo da sempre e che non può arrivare ».

⁸¹¹ STANCANELLI, Elena, *Mamma o non mamma*, cit., p. 8. « Non è tipo da tenermi abbracciata ».

femmes de Rossana Campo ont inversé les rôles et considèrent les hommes comme des marchandises, c'est-à-dire l'équivalent des femmes-objets. Les hommes correspondent à des images stéréotypées, non dépourvues d'un certain comique. Bien que ces femmes soient généralement assez cultivées, (outre les références cinématographiques qui constellent le récit, elles ont lu, le plus souvent de la littérature féminine, voire féministe) elles ne trouvent que rarement l'âme sœur chez leurs contemporains. Hommes et femmes sont radicalement distincts, ils peuvent s'entendre pour une nuit ou pour quelques occasions mais ne sont pas destinés à se marier et à avoir des enfants.

Dans la plupart des récits de Simona Vinci, les hommes sont très fortement marqués par leurs désirs sexuels. L'amant de la chambre 411 ne fait pas exception à ce panorama, c'est un homme qui fréquente les prostituées.

Une solitude dans le cœur qu'aucune maison n'est capable de réchauffer, aux prises avec cet appendice de chair qui se gonfle de sang, vous courez les rues, la nuit, à la chasse aux putes. [...] Il n'y a rien qui change, rien qui puisse changer. Ça a toujours été comme ça, ça sera toujours comme ça.⁸¹²

La seule façon de prendre ses distances face à cette primauté du sexe est d'agir de la même façon. Mais la liberté affichée des héroïnes de Simona Vinci est seulement de façade. Elles sont loin d'être aussi « affranchies » que celles de Rossana Campo. Même si la protagoniste de *Stanza 411* affirme choisir les hommes pour la forme de leur sexe, cette réplique ressemble plus à une provocation qu'à un véritable choix.

Soulignons surtout que la sexualité n'est jamais synonyme de fécondation. Jamais les femmes de Simona Vinci ne parlent de contraception. Les nombreuses scènes de fellation, outre le fait de représenter une forme de libertinage ostentatoire, sont des rapports non fécondants. Les héroïnes de Rossana Campo sont conscientes des risques de grossesse et utilisent des préservatifs, même si elles sont parfois victimes « d'accidents de parcours ». De la même manière, la narratrice d'Elena Stancanelli ne perçoit jamais ses relations avec les hommes comme potentiellement fécondantes. Elle prend la pilule pour rendre son corps « inhospitalier au sperme »⁸¹³. Chez ces romancières, les femmes

⁸¹² VINCI, Simona, *Stanza 411*, cit., p. 90-91. « Una solitudine dentro il cuore che nessuna casa è in grado di scaldare, in balia a quell'appendice di carne che si gonfia di sangue, correte per le strade, di notte, a caccia di puttane. [...] Non c'è niente che cambi, niente che possa cambiare. È sempre stato così, sarà sempre così ».

⁸¹³ STANCANELLI, Elena, *Mamma o non mamma*, cit., p. 51. « [...] inospitale allo sperma ».

n'émettent jamais le désir de devenir mère. Lorsqu'elles sont avec un homme, elles ne cherchent pas « un père à leur futur enfant »⁸¹⁴.

On peut donc en conclure que ni le rapport au corps, ni la sexualité, ni même le rapport aux hommes ne favorisent l'idée de la maternité. La féminité qu'incarnent ces femmes est opposée au concept maternel.

2.4.3 La maternité en question

Dans le roman de Rossana Campo, *Mai sentita così bene*, aucune des narratrices n'évoque la maternité, ni ne parle de sa propre mère. Cette élimination des mères du discours des filles ainsi que l'absence de mères à l'intérieur du groupe permet de maintenir le cercle d'amies soudées et solidaires. Elles échappent ainsi à « la famille tentaculaire »⁸¹⁵ italienne, et ce d'autant plus facilement qu'elles vivent à l'étranger, loin de leur famille. Lorsque les femmes sont mariées ou en couple stable, elles ne sont jamais tentées par la grossesse, ne s'interdisent pas quelques escapades adultères et sont majoritairement opposées au concept même de la fidélité. Elles ne réunissent donc pas les conditions habituellement favorables pour envisager une maternité. Celles qui en revanche tombent enceintes, comme le personnage de Betty, sont dans des situations amoureuses instables. Dans le cas de Betty, la grossesse dévoile l'adultère avec le compagnon de sa meilleure amie. On pense également au personnage féminin de *Mentre la mia bella dorme*⁸¹⁶, autre roman de Rossana Campo, qui doit affronter seule sa grossesse parce que son compagnon l'a quittée.

La narratrice de *Stanza 411* refuse le couple, c'est « un piège mortel » qui enferme l'homme et la femme dans des positions de dominant et dominé. Et cette dépendance est encore plus forte quand les femmes deviennent mères. Elle compare sa propre mère à une prostituée parce que soumise à son mari et dépendante financièrement.

Ma mère a été entretenue par mon père toute la vie. Mère au foyer. Donc entretenue, mais payée pour fournir un service sans limites horaires et garanti par aucun syndicat : domestique,

⁸¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 76.

⁸¹⁵ LUCAMANTE, Stefania, « Una laudevole fine: femminismo e identificazione delle donne nella narrativa di Rossana Campo », *art. cit.*, p. 301. « [...] la soffocante famiglia *Italian style*, una famiglia tentacolare [...] »

⁸¹⁶ CAMPO, Rossana, *Mentre la mia bella dorme*, Milan, Feltrinelli, 1999.

cuisinière, secrétaire, assistante, nounou, auxiliaire de vie, repasseuse, putain. Les voilà – et Dieu sait combien d'autres ? – les mansions de la ménagère. Aujourd'hui encore, le matin, quand elle descend à l'étage inférieur et entre dans la cuisine pour faire le café, le premier regard de ma mère se pose sur la commode sur laquelle mon père, avant de sortir, laisse, sous une petite tasse, les billets qui doivent servir pour les courses. Mentalement, elle fait un rapide calcul des choses qu'elle doit acheter et déjà elle sait qu'il ne restera quasiment rien⁸¹⁷.

Quant à la protagoniste de *Strada Provinciale Tre*, elle a refusé la maternité par dégoût physique. Alors qu'elle était enceinte, elle a avorté parce qu'elle avait peur du « monstre » qui grandissait en elle⁸¹⁸.

Elena Stancanelli est plus prolixe sur le sujet, puisque son livre traite précisément des raisons pour lesquelles la protagoniste n'a pas eu d'enfants et n'en veut pas. Mais les raisons qu'elle évoque sont souvent d'ordre social et culturel. Parmi les différents motifs qu'elle évoque, le « spectre » de la mère parfaite domine une partie du discours d'Ele.

Il y a des mères extraordinaires, adorables. Mères parfaites et mères magnifiques dans leur imperfection. [...] Mais ces mères sont des combattantes. Ce sont des femmes qui à elles seules savent faire et défaire et en même temps savent mener leur vie. Ces femmes sont des super femmes, les meilleures d'entre nous⁸¹⁹.

Cette mère parfaite qui, tout en étant séduisante, se fait rare, devient la cause du malheur de toutes les autres mères. Les mères, affirme Ele, souffrent de ne pas être irréprochables.

⁸¹⁷ VINCI, Simona, *Stanza 411*, cit., p. 81-82. « Mia madre è stata mantenuta da mio padre per tutta la vita. Casalinga. Dunque non mantenuta, ma pagata per prestare un servizio senza limite orario e non garantito da nessun sindacato: domestica, cuoca, segretaria, assistente, tata, badante, stiratrice, puttana. Queste – e quante altre ? - le mansioni di una casalinga. Ancora adesso, la mattina, quando scende al piano di sotto e entra in cucina per fare il caffè, il primo sguardo di mia madre è per la mensola sopra la quale mio padre prima di uscire lascia, infilate sotto una tazzina, le banconote che devono servire per la spesa. Mentalmente fa un rapido calcolo delle cose che deve comprare e già sa che non avanzerà quasi niente ».

⁸¹⁸ Cf. VINCI, Simona, *Strada Provinciale Tre*, cit., p. 223.

⁸¹⁹ STANCANELLI, Elena, *Mamma o non mamma*, cit., p. 18. « Ci sono delle madri straordinarie, adorabili. Madri perfette e madri magnifiche nella loro imperfezione [...] Ma queste madri sono lottatrici. Sono donne che, da sole, sanno fare e disfare e insieme mandare avanti la loro vita. Quelle madri sono superdonne, le migliori tra noi ».

Les mères sont malheureuses parce qu'elles sont fatiguées et elles ont peur. Parce qu'elles sont victimes de la sirène qui leur murmure : on peut tout faire. Qui pourtant est devenu à leurs oreilles fatiguées : on doit tout faire⁸²⁰.

L'image de cette sirène est intéressante et il n'est pas sûr que ce soit les mères qui entendent mal. La « sirène sociale » incite beaucoup les mères à être présentes sur tous les fronts. Refuser ce modèle parfait signifie refuser d'être mère. Elle ne se sent pas suffisamment « constante » pour être capable d'endosser ce rôle, elle n'a pas par ailleurs une dose de narcissisme suffisamment élevée pour engendrer un être qui lui ressemble. Elle refuse à son tour d'être une mauvaise mère. « Les mères font mal, très mal. Et le mal qu'elles font aux filles est très puissant »⁸²¹.

Elle évoque également la situation particulière de l'Italie, un pays qui n'a jamais donné aux femmes les moyens de faire des enfants : absence de crèches, d'écoles à temps complet, et des salaires indécents. S'il est vrai que les Italiennes ne font pas d'enfants ou en font peu, la narratrice remarque que paradoxalement, les femmes qui ne travaillent pas, n'ont pas d'enfants et que, parmi celles qui en font, ce sont plutôt les femmes qui ont un travail.

Et parce que chez nous, faire des enfants signifie tomber dans une solitude dépressive, sans aides, sans salaire, sans garantie. [...] Les femmes italiennes ont à leur disposition leur seul courage et leur seule énergie pour mettre au monde et élever leurs enfants⁸²².

La narratrice conclut qu'elle ne possède pas suffisamment d'énergie pour s'engager dans un tel choix. Les arguments que mentionne la « non mamma » du récit sont tous d'ordre social. Ne pas faire d'enfant signifie aussi se rebeller face au modèle préétabli des mères. L'expérience lui prouve qu'il est difficile de se comporter de manière responsable et que se laisser aller à la maternité, « s'y abandonner » comporte des risques, non seulement pour soi, mais aussi pour l'enfant. Elle ne condamne pas son amie pour avoir fait ce choix, mais elle s'y refuse elle-même.

⁸²⁰ *Ibid.*, « Le madri sono infelici perché sono stanche e hanno paura. Perché sono vittime della sirena che bisbiglia: si può fare tutto. Che però diventa, ai loro orecchi stanchi: si deve fare tutto ».

⁸²¹ *Ibid.* « Le madri fanno male, malissimo. E il male che fanno alle figlie femmine è potentissimo ».

⁸²² *Ibid.*, p. 107. « E perché da noi fare figli significa precipitare in una solitudine depressiva, senza aiuti senza stipendio, senza garanzie. [...] Le donne italiane hanno a disposizione solo il coraggio e la loro energia per mettere al mondo e crescere i propri figli ».

Le livre d'Elena Stancanelli a le mérite d'affirmer clairement le refus de la maternité comme un choix. Au-delà des arguments à caractère social ou culturel qui découragent le passage à l'acte, la maternité est un choix qu'il revient librement à chaque femme de faire ou ne pas faire :

Je n'ai jamais eu d'enfants parce que je n'ai jamais désiré en avoir un, et c'est la seule raison que j'arrive à exprimer sans avoir honte: c'est moi, je suis comme ça. Aimez-moi pour ce que je suis⁸²³.

Mais c'est une liberté difficile à formuler dans une société qui magnifie la maternité et voit d'un mauvais œil les femmes qui ne se plient pas au modèle. Elle cite par exemple le cas d'une de ses amies qui s'était inventé une maladie « la phobie du fœtus », car elle n'arrivait pas à exprimer ouvertement son refus de la grossesse et de la maternité. Les femmes qui n'ont pas d'enfants sont exclues de la communauté des mères. Elles sont considérées comme des égoïstes, alors qu'il y a probablement, comme le souligne Elena Stancanelli autant d'égoïsme à faire un enfant qu'à ne pas en avoir. Face à la surpopulation dans le monde - un argument que l'on trouvait couramment dans les années soixante-dix en pleine période féministe⁸²⁴, elle suggère que les femmes pourraient par exemple songer à l'adoption. Mais l'adoption ne satisfait pas les mêmes désirs que la grossesse. Ce texte de Stancanelli se présente alors comme un plaidoyer en faveur de la non maternité. Il résume une grande partie des aspects que nous avons pu mettre en lumière au cours de notre analyse sur la littérature des quinze dernières années.

Le refus de la maternité est un thème relativement nouveau dans la littérature féminine. Outre les exemples cités, on peut rappeler la pièce de théâtre de Cristina Comencini, *Due partite*⁸²⁵, qui met en scène deux générations de femmes, les mères et les filles et montre les évolutions récentes des femmes face au désir d'enfants. En examinant les ouvrages que nous avons proposés, il semble que lorsque les féministes des années soixante-dix évoquaient l'avortement, elles s'opposaient elles-aussi à la maternité non

⁸²³ *Ibid.*, p. 106. « Non ho avuto figli, perché non ho mai desiderato averne, e questa è la sola ragione che riesco a esprimere senza vergognarmi : sono io, sono fatta così. Vogliatemi bene per quello che sono ».

⁸²⁴ Dans son essai relatant la période des années soixante-dix, « La figura materna tra emancipazionismo e femminismo », cit., p. 286, Anna Scattigno relève le fait que « procréer apparaissait insensé dans un monde qui s'acheminait vers la surpopulation », et que les enfants étaient considérés par la génération de 68 comme « des produits de luxe ». (« procreare appariva insensato, in un mondo che si avviava alla sovrappopolazione »).

⁸²⁵ COMENCINI, Cristina, *Due partite*, Milan, Feltrinelli, 2006.

désirée. Mais elles appartenait à une époque où la contraception n'était pas encore diffusée. Elles militaient pour une maternité choisie et lorsqu'elles avortaient, cela ne signifiait pas qu'elles renonçaient pour toujours à l'idée d'être mères. Dans les exemples littéraires plus récents que nous avons cités, la maternité ne s'inscrit pas dans le parcours de ces femmes. Chez Simona Vinci, l'absence de projection dérive sans nul doute d'un rapport tourmenté avec la féminité, le corps et même la sexualité au sens large du terme. Comment envisager d'être mère quand on est resté avec un corps d'adolescente, quand par ailleurs, le rapport aux hommes est marqué par la violence et la domination ? Concernant les héroïnes de Rossana Campo, elles restent prisonnières de leur recherche de l'homme idéal. Il est probable que, tant qu'elles restent aux prises avec ce questionnement, elles ne manifesteront aucun désir de maternité. Par ailleurs, ces jeunes femmes n'ont pas une vie extrêmement chaotique ; elles restent relativement classiques dans leurs ambitions et leurs aspirations. On peut donc imaginer que, comme de nombreuses femmes qui font des enfants de plus en plus tard⁸²⁶, ainsi que le résumant les statistiques de l'Istat, elles éprouveront ce désir dans une dizaine d'années. Mais rien n'indique cependant si elles y donneront une suite favorable. Quant à Elena Stancanelli, elle propose à travers l'échange épistolaire une réflexion approfondie sur les raisons qui conduisent à ne pas faire le choix d'être mère. Les arguments qu'elle avance sont certes tous valides mais ils prouvent qu'il est encore nécessaire de se justifier pour adopter un tel choix en Italie, alors qu'inversement, une femme qui décide de devenir mère n'a aucun compte à rendre à la société.

⁸²⁶ ISTAT, « Le donne diventano madri più tardi e fanno meno figli », in *Come cambia la vita delle donne*, 2004, consultable sur http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20040308_00/volume.pdf.

Conclusion

Qu'il s'agisse de romans intimistes ou noirs, les œuvres de la nouvelle génération d'écrivaines semblent vouer une prédilection pour les mères en difficulté. Si l'on trouve par ailleurs quelques romans plus optimistes sur la maternité – *Nina*⁸²⁷ le roman de Silvia Ballestra n'offre pas ce même regard désenchanté sur les mères – force est de constater que, dès lors que la parole est donnée à la mère, elle ne puisse témoigner de rien d'autre que d'un grand désespoir. Les personnages de mères qu'offre ce panel d'écrivaines nous apparaissent mués par de fortes contradictions internes. Ces mères de fiction ont une image forte de la « bonne mère » et cherchent toutes, à un moment de leur existence, à modeler leur comportement sur la représentation qu'elles ont de ce rôle. Dans les romans d'Elena Ferrante, Olga et Leda sacrifient pendant un temps leur vie de femmes, se dédient entièrement à leurs enfants. Elles ne délèguent pas leur tâche et cherchent à se glisser dans la peau des mères disponibles, aimantes et attentionnées. Dans les « récits » d'Alina Marazzi, ces mères sont volontaires et heureuses de devenir mères, même si elles trahissent parfois leurs angoisses et leurs doutes, c'est bien leur inquiétude de ne pas être une bonne mère dont elles témoignent ; c'est le cas de Tea, cette mère monstrueuse que nous propose Simona Vinci. Pourtant leur parcours les mène à s'éloigner de ce modèle. Soit parce qu'elles n'arrivent pas à être elles-mêmes et à assumer toutes les dimensions de leur existence, y compris la dimension sexuelle, soit parce qu'elles ne trouvent pas chez leurs proches le soutien dont elles ont besoin, soit enfin parce que la société au sens large – les services sociaux, médicaux, psychiatriques, ou de néonatalogie – les renvoient à leur solitude. Les aléas de leur vie font qu'elles se trouvent fortement déstabilisées. Les causes de ces bouleversements sont très proches de celles que les écrivaines dénonçaient dans les années soixante-dix. Mais ces mêmes constats conduisaient alors au refus de l'ordre établi et de l'autorité patriarcale, première étape de l'émancipation. Trente ans plus tard, le désespoir des mères conduit au meurtre ou au suicide. A travers ces quelques exemples, le mythe de la *mamma* semble s'effondrer, la mère parfaite n'existe pas, semblent nous dire ces écrivaines.

Le point de vue qu'expriment les enfants dans les romans et nouvelles que nous venons d'analyser, est une vision désenchantée de la mère. Elle rejoint en tous points celle des mères. En effet, dans ces récits, la mère apparaît absente, plus absorbée par sa vie de

⁸²⁷ BALLESTRA, Silvia, *Nina*, Milan Rizzoli, 2001.

femme que par sa vie de mère ; elle est tournée vers elle-même, aux prises avec ses difficultés personnelles : conflits intérieurs, dépression, traumatismes anciens ou sexualité refoulée et refermée sur un quotidien prosaïque. Elle ne vit pas pour ses enfants, n'entretient avec eux qu'une relation distante et ne s'investit pas dans un rôle de mère aimante et protectrice. Elle peut même décider de se supprimer parce qu'elle ne se sent pas utile auprès de ses enfants. Elle peut inversement sacrifier ses enfants quand sa propre vie est en danger, c'est le cas des mères complices d'inceste qui exposent leurs enfants pour ne pas devoir renoncer à leur seul statut familial.

Chez les enfants les plus jeunes, cette absence de tendresse et de liens affectifs est à l'origine de leurs manques de repères. Les enfants des romans de Simona Vinci et de Letizia Muratori sont des enfants perdus, qui peinent à comprendre le monde qui les entoure. Ce sont les victimes muettes d'un monde violent où l'autre, les autres représentent toujours un potentiel danger pour leur intégrité physique et morale. Parmi les enfants, les petites filles ne s'identifient plus à leur mère. L'absence de la mère traduit la désagrégation de la cellule familiale, laquelle occasionne aussi un bouleversement de l'ordre symbolique de la mère et du père. La présence de l'inceste dans les récits témoigne du désordre dans la représentation des rôles parentaux. Les mères ne se comportent pas comme des mères envers leurs enfants ou bien elles ne se comportent pas comme des épouses auprès de leur mari. Lorsque la mère ne joue pas son propre rôle auprès de ses enfants, les relations au sein d'une fratrie peuvent basculer vers des relations incestueuses. Et lorsqu'elle ne joue pas son rôle d'épouse, elle peut aussi mettre en danger l'intégrité morale de toute la famille.

Le corps de la mère est au centre de nombreux récits. Ce corps qui matérialise et symbolise le potentiel sexuel de la mère, ne reflète plus une image rassurante de corps maternel. Il est source de désir chez les enfants mais c'est un corps qui se refuse et crée nécessairement la frustration. Chez les filles notamment, ce corps qui échappe au contrôle, ce corps qui désire ailleurs, crée la jalousie et occasionne même dans le récit un attachement extrême à la mère. Plus la mère s'éloigne de sa fille, moins la fille arrive à se détacher d'elle. Dans ces cas extrêmes que décrivent des auteures comme Elena Ferrante, Isabella Santacroce ou Elena Stancanelli, la fille ne parvient ni à s'identifier à sa mère, ni à s'affirmer en dehors du modèle maternel. La relation mère-fille reste emprisonnée dans un amour œdipien qui ne trouve pas d'issue. Contrairement au schéma freudien classique, le

conflit œdipien présenté dans les œuvres de ce panel d'écrivaines contemporaines ne se résout pas par le meurtre du père mais par le meurtre de la mère.

La maternité n'est donc plus la consécration de la féminité. Dans les nouvelles générations, le refus d'être mère s'exprime pour la première fois et parfois de façon radicale. Il peut être vécu comme le rejet d'un modèle de mère, impossible à atteindre, toute mère n'étant pas parfaite serait alors une mauvaise mère. Ce refus peut aussi être en lien avec la difficulté à établir des relations satisfaisantes avec les hommes. La vie de couple n'étant plus un modèle de stabilité, la précarité sentimentale fait obstacle au désir de maternité. Il est vrai que les mères solitaires que présente la littérature des quinze années n'ont pas une vie facile et qu'elles jouent même un rôle dissuasif face aux filles. La tendance qui se dessine à travers ces nouvelles romancières est bien la mort du rôle de la mère, servie par une écriture souvent sombre, aux accents sinistres, lugubres voire macabres. Les mères vues par les enfants n'ont décidément rien de rassurant, ni rien d'enviable.

Conclusion générale

Au terme de cette étude sur des ouvrages de la littérature féminine contemporaine, nous constatons que la représentation de la figure maternelle a subi des évolutions notables au cours des quarante dernières années. Le choix méthodologique d'une analyse textuelle pointilleuse sur des livres sélectionnés par période, que nous avons étudiés en les mettant en parallèle, nous a permis d'établir des rapprochements significatifs et nous permet d'affirmer que la direction principale qu'a prise la représentation littéraire de la mère est celle d'une déconstruction du mythe de la mère heureuse et épanouie par son rôle. Les écrivaines, selon l'époque à laquelle elles ont écrit, et chacune à leur façon, ont dû se confronter avec le modèle de la mère parfaite, ou plus modestement le modèle de la bonne mère. Les mères qu'elles décrivent se situent dans l'écart entre le mythe et la réalité, sont emblématiques de l'impossibilité et du refus d'incarner aussi bien l'un que l'autre.

Lorsque, dans les années soixante-dix, des écrivaines féministes telles que Dacia Maraini, Carla Cerati, Giuliana Ferri, Gabriella Magrini, Gina Lagorio ou encore Oriana Fallaci prennent la plume, elles centrent leur récit sur l'aspect social de la maternité à leur époque. Leur intention est en effet de dénoncer l'incohérence du système patriarcal qui, d'un côté, valorise la maternité comme seule expression de soi féminine, incite les femmes à faire des enfants et de l'autre, ne donne aucune visibilité aux mères et les considère même comme des individus de second rang. Privées de liberté, maintenues dans l'isolement de leur foyer, elles demeurent au service de leurs enfants et de leur mari. Les mères de famille, plus encore que les femmes, sont prisonnières d'une situation qui ne permet pas de combiner harmonieusement vie sociale et maternité. Ces femmes n'existent pas ou peu en dehors de leur fonction maternelle. Lorsqu'elles ont la volonté de travailler et de s'engager professionnellement, elles ne reçoivent aucun soutien matériel ni de leur conjoint, ni de l'ensemble de la société. Elles sont perçues comme de mauvaises mères et peinent à prendre leurs distances face à la pression sociale qui s'exerce sur elles. Celles qui maintiennent une présence active au sein de leur foyer, ne sont pas non plus reconnues pour le travail qu'elles exécutent chez elles et les soins qu'elles prodiguent à leurs enfants.

Les personnages de mères qui émergent dans la littérature féministe des années soixante-dix sont des femmes qui souffrent de l'absence de modèles positifs de mères

auxquels s'identifier. Elles sont devenues mères par conformisme, par éducation, par reproduction d'un modèle social unique. Mais à travers l'expérience de la maternité, elles se rendent compte qu'être mère ne représente pas le bonheur tant vanté par les générations qui les ont précédées et se sentent flouées. Contrairement à leur mère, elles ont non seulement des ambitions professionnelles, mais également des exigences amoureuses. Elles souhaitent avant tout vivre une relation harmonieuse et équilibrée avec leur conjoint, dans laquelle elles pourraient exprimer leur féminité. Mais leur réalité quotidienne ne rejoint jamais leurs ambitions. Elles refusent pourtant d'y renoncer et de se sacrifier, non seulement pour leurs enfants, mais également pour leur mari. La littérature féministe s'appuie sur l'analyse du conditionnement social des jeunes filles et sur l'observation de la vie quotidienne pour démontrer l'absurdité de la situation à laquelle sont réduites les femmes mariées et les mères de famille à une époque où les mouvements des jeunes et des femmes ont mis en cause les modèles de famille et les rôles sexuels dans le couple et la société. Ces romans sont de fait empreints d'un certain réalisme et d'un matérialisme, aptes à mettre en évidence la condition d'exploitation des femmes. Mais ils comportent également une part importante d'introspection psychologique qui permet d'explorer le processus de prise de conscience féministe, notamment par le biais du témoignage et de la confidence. Ces héroïnes confient leurs malaises, leurs souffrances, leur ennui et leur absence de perspective et s'éveillent peu à peu à la conscience de leur existence. Par leur cheminement personnel, elles comprennent que leur situation n'est pas unique, qu'il n'y a rien de fatal dans leur malaise et qu'au-delà des individus, mari, famille, voisinage, c'est la société toute entière qui doit évoluer. Au terme de leur réflexion, elles amorcent des changements radicaux, parmi lesquels la décision de se séparer de leur mari.

Le thème du divorce n'est cependant pas abordé de façon concrète dans la littérature féministe. Les héroïnes du roman de formation féministe concluent toutes à la nécessité de se séparer de leur conjoint mais elles ne soulèvent ni la question de la séparation juridique entre époux, ni celle du droit de garde de l'enfant. On aurait pu attendre que cette littérature militante traite de manière concrète les aspects de la séparation, qu'elle expose par exemple les conflits et les litiges, et qu'elle encourage la légalisation d'une procédure. Or, il n'en est rien. Les héroïnes quittent tout simplement le foyer et n'envisagent pas les suites de leur acte autrement que dans la séparation hommes-femmes, rejoignant plus le séparatisme féministe qui s'affirme à cette époque que l'émancipationnisme. La première étape est le refus du mariage et de la cohabitation avec

un homme, afin de retrouver son autonomie et d'exister en tant qu'individu. La rupture se consomme le plus souvent dans le silence. Les femmes évoluent, les hommes restent dans leurs certitudes, chacun campé sur ses positions. Les hommes et les femmes ne peuvent pas se comprendre parce qu'ils ont des logiques différentes, de dominants et de dominés. Le roman féministe expose donc le point de vue des femmes, ne s'attache pas à donner la parole aux hommes et n'entend pas forcément convaincre un hypothétique lectorat masculin. Concernant par ailleurs les enfants, leur garde après séparation est, dans la littérature, une question très marginale.

Ce conflit de couple, la fracture entre hommes et femmes a des répercussions sur le sens de la maternité. Les mères sont des épouses malheureuses, mais elles ne sont pas des mères comblées. La grossesse, la maternité, le lien avec les enfants sont des sujets relativement peu évoqués dans le roman féministe. Lorsque les mères parlent de leur progéniture, on ne retrouve pas l'emphase qui traversait par exemple la prose de Sibilla Aleramo au début du vingtième siècle. La dimension affective est quasiment niée, comme si elle mettait en péril un processus d'autonomisation ; ne pas se laisser attendrir, ne pas succomber au charme du nouveau né, de l'enfant dépendant de sa mère. Des écrivaines telle que Giuliana Ferri parlent plus volontiers de la relation avec l'enfant tyrannique et égoïste qui exerce sur sa mère un pouvoir aveugle. La littérature des années soixante-dix amorce d'une certaine façon une thématique qui s'affirmera trois décennies plus tard, le rejet de la maternité caractérisé par le rejet de l'enfant. La situation d'une mère de famille est parfois tellement insupportable qu'une mère a besoin de s'éloigner de ses enfants pour retrouver son équilibre psychologique.

Un autre élément caractéristique est à signaler. Les aspects physiologiques de la maternité tels que la grossesse et l'allaitement ne figurent quasiment pas dans ces récits, car la maternité n'est plus envisagée comme un processus naturel, propre à la biologie féminine mais d'abord et avant tout comme un rôle social. Avec le développement de la contraception, les femmes peuvent enfin dissocier vie sexuelle et maternité. La maternité n'est plus perçue comme la conséquence logique du rapport sexuel. Et pourtant, la contraception n'est pas évoquée dans les romans féministes en termes de revendication. Ce qui est plus simplement souligné, c'est le manque d'information et l'ignorance encore largement diffusée. La contraception représente encore un enjeu de pouvoir masculin. En revanche, l'avortement est présent dans les récits. Quelques romans évoquent cet acte, pratiqué à l'époque dans l'illégalité, et le font de manière réaliste, insistant sur les

conditions sordides et avilissantes de l'acte et sur l'immoralité, non de la femme qui le subit, mais du praticien qui l'exécute. Profitant de l'illégalité de l'avortement, certains médecins pratiquent des tarifs exorbitants et ne prennent aucun soin de leurs patientes en détresse. Les femmes confrontées à la nécessité d'avorter défendent leurs droits individuels et leur liberté de choix. Elles ne se posent pas la question de savoir si cet acte est réprouvé moralement et ne le discutent pas de façon éthique. Elles vivent l'avortement sous la contrainte, douloureusement physiquement et psychologiquement. Les scènes qui figurent dans les romans dépeignent des moments douloureux et misérables parce qu'ils reflètent la réalité de l'époque et parce que la légalisation de l'avortement, pour laquelle certaines écrivaines militent, répond avant tout à une exigence sanitaire.

La maternité n'est plus une consécration dans la vie d'une femme, la sexualité et le plaisir deviennent inversement des éléments constitutifs de la féminité. Les héroïnes des romans féministes revendiquent le droit à la jouissance de leur corps. Elles reprennent leur corps, entendent en disposer à leur guise, décider d'avoir ou ne pas avoir d'enfants, et décider également de leur vie sexuelle. Elles s'insurgent, pour la plupart, contre les hommes qui négligent la dimension du plaisir féminin dans leurs rapports intimes avec leur femme. Elles osent dire et dénoncer cette autre exploitation féminine, l'exploitation sexuelle au sein du couple. Ce faisant, elles donnent à la mère une dimension sexuelle qu'elle n'avait pas dans la représentation stéréotypée de la madone : la mère est aussi une femme qui a des exigences amoureuses et sexuelles à satisfaire. Et lorsqu'elle n'est pas comblée dans sa relation avec son conjoint, elle est en droit de le quitter et de trouver ailleurs la source de ses satisfactions. L'adultère est ouvertement pratiqué par les héroïnes du roman féministe, non comme une provocation mais comme une compensation des manques affectifs et sexuels. Remarquons enfin que l'épouse-mère, personnage récurrent du roman des années soixante-dix est peu à peu supplantée par la fille-mère. La structure traditionnelle du couple marié est remise en cause et ne constitue plus l'unique possibilité pour une femme de devenir mère.

La maîtrise de la fécondité conduit progressivement au rejet de la maternité en tant que réalisation de soi. Ainsi, certaines héroïnes que l'on rencontre dans le roman féministe n'orientent pas nécessairement leur vie vers la maternité, et ce d'autant plus lorsque le couple est remis en cause. En revanche, les femmes qui font le choix de devenir mères

éprouvent des difficultés à identifier leur désir de maternité, à l'accepter et à le revendiquer. Ce désir parfois physique n'entre pas dans la logique féministe puisqu'il réaffirme l'aspect biologique, voire physiologique de la maternité et met en péril l'autonomie des femmes. Il peine à se frayer un chemin à travers la revendication d'une capacité créative exclusivement féminine et pourtant le désir de maternité est souvent vécu de cette façon, parfois même sans lien avec la relation amoureuse ou/et sexuelle. Ce désir s'exprime alors à travers l'inconscient des femmes. Nous avons pu noter que les écrivaines recourent aux champs sémantiques du sacré, du religieux ou du merveilleux pour dépeindre les débuts de la vie.

Un dernier élément qui ressort de l'analyse de la littérature qui se développe dans les années soixante-dix, est que de nombreuses écrivaines optent pour des formes littéraires simples, notamment celles du témoignage, de la confidence ou du journal intime, des structures narratives où le sujet s'exprime à la première personne. A cela, plusieurs raisons : c'est une forme d'expression immédiate qui permet d'élaborer un récit personnel, incluant par exemple une analyse psychologique de soi et apte à montrer une évolution propre au roman de formation. C'est aussi une forme de littérature qui permet l'identification entre l'auteure et sa lectrice et répond aux objectifs pédagogiques d'une littérature militante.

En somme, à la fin des années soixante-dix, il semble difficile de croire que la maternité puisse encore combler de bonheur une femme, tant elle comporte de contraintes et de sacrifices. En tout état de cause, la maternité ne peut s'assumer que seule, les hommes n'entrant quasiment plus dans le processus de création.

Dans les années quatre-vingt, la représentation littéraire de la mère ne subit pas de renouvellement significatif. Les nouvelles écrivaines qui entrent dans le panorama littéraire féminin, telles que Clara Sereni ou Fabrizia Ramondino appartiennent à la génération qui a connu le militantisme et les mouvements de libération des femmes. Ces écrivaines ne s'intéressent plus à l'évolution de la maternité actuelle et présente. Le temps des récits des mères semble interrompu, laissant dorénavant la parole aux filles. A travers leurs publications, les écrivaines des années quatre-vingt s'intéressent aux mères du passé et notamment à la génération qui les a précédées. Elles focalisent leurs récits sur la période de l'entre-deux-guerres, c'est-à-dire sur leur enfance et leur rapport aux figures maternelles.

En partant à la rencontre des femmes qui les ont éduquées, leur ont servi de modèle, et parfois de contre-modèle, elles tentent de comprendre ce qui les a caractérisées alors, de quoi leur vie était faite et ce que la maternité a signifié pour elles. Ces portraits contribuent souvent à réhabiliter les mères, à leur redonner une visibilité publique qu'elles n'avaient jamais eue jusque là. Ce « mouvement » littéraire commun à plusieurs écrivaines telles que Fausta Cialente, Carla Cerati, Francesca Duranti, Marina Jarre, Francesca Sanvitale ou encore Mariateresa Di Lascia suit en outre un processus identique à l'historiographie, à la philosophie et à la psychanalyse des années quatre-vingt, marquées par un retour au passé et un regard rétrospectif. Il permet aux femmes de renouer avec leurs racines, de donner une cohérence à leur évolution et de faire émerger une généalogie féminine jusque là ignorée ou négligée. Cette quête s'inscrit également dans une quête identitaire. En se réappropriant le passé de leur mère, les narratrices des romans féminins comprennent d'où elles viennent, qui elles sont et refondent en quelque sorte une légitimité au mouvement féministe.

La multitude de portraits que proposent les écrivaines, permet de reconstituer des archétypes maternels de l'entre-deux-guerres, assez éloignées du reste de l'idéologie fasciste. Contrairement à ce que laissait présager le mythe de la *mamma*, les récits ne dépeignent pas des mères sacrificielles et totalisantes, accaparées par l'éducation de leurs enfants. Ce sont certes des femmes qui ont vécu dans l'ombre de leur mari, ont souvent sacrifié leurs ambitions pour les seconder et ont vécu principalement à l'intérieur de leur foyer. Certaines ont mené une vie exemplaire, parfois héroïque, notamment à travers leur engagement politique, sans jamais obtenir la reconnaissance qu'elles méritaient. Mais ce ne sont pas des mères « parfaites » qui ont consacré leur vie entière au service de leurs enfants. Au contraire, les récits des filles mettent en exergue une relation distante affectivement, physiquement et moralement entre mères et filles, distance dont les filles ont souffert. Les mères du passé apparaissent alors comme des femmes peu maternelles et peu épanouies par leur rôle de mères. Il y a probablement dans ces ouvrages un aspect idéologique et revendicatif des auteures à montrer la maternité d'autrefois sous l'angle de la résignation. Ces mères sont malheureuses parce qu'elles n'ont pas choisi la maternité ; elles l'ont subie sans avoir conscience de leur situation de femmes exploitées alors que leurs filles, sensibilisées à la conscience féministe, ont pu faire ce choix et vivre une maternité plus épanouie.

Ces mères des années trente, qui évoluent souvent dans un milieu bourgeois, sont peu investies durant la petite enfance. Elles sont épaulées dans leur tâche par des domestiques et des nourrices qui s'occupent du quotidien matériel des enfants. La littérature féminine réhabilite certes les mères mais elle réhabilite aussi les mères de substitution, ces jeunes femmes contraintes par la nécessité économique de s'occuper des enfants des autres. La présence des nourrices au sein du foyer bourgeois de l'entre-deux-guerres fait apparaître une division du travail. Le mythe de la mère parfaite est alors doublement déconstruit, car les auteures montrent que même les mères du passé ne correspondent pas à l'idéal maternel, qu'elles préféreraient par coutume, par convention confier les jeunes enfants à un personnel rémunéré et qu'elles n'avaient aucune envie de s'occuper d'eux, seules. En mettant en relief le personnage de la nourrice, les écrivaines montrent que l'enfant ne s'attache pas seulement à la mère biologique et qu'une mère non biologique peut occuper les mêmes fonctions et montrer parfois autant d'attachement envers l'enfant d'une autre femme qu'envers le sien.

Les romancières de la période allant des années quatre-vingt jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix posent ainsi un nouveau regard sur l'ancienne génération, perçue et présentée auparavant comme complice de la société patriarcale. A travers l'écriture, elles instaurent un dialogue qui n'a jamais eu lieu dans la réalité et créent un espace de communication avec leur mère. Même si la relation fille-mère qui s'en dégage fait apparaître un conflit non ouvert, non déclaré, les ouvrages consacrés aux mères aboutissent généralement à une forme de réconciliation et de réévaluation de la figure féminine.

La dimension autobiographique des œuvres de cette période est assez fortement marquée et prolonge un processus déjà amorcé dans la décennie précédente. Les auteures partent le plus souvent de leur expérience personnelle, de la biographie réelle de leur mère pour développer leur récit. Le travail de documentation revêt dans ce cadre un caractère fondamental, il s'appuie sur différentes sources pour étayer l'œuvre littéraire. Ces biographies ou autobiographies se présentent parfois sous forme de romans historiques et proposent, outre le portrait psychologique des mères, une peinture sociale intéressante. La structure des ouvrages devient de plus en plus élaborée, complexe et originale, elle invite à mettre les récits des mères en perspective avec le contexte historique et psychologique de l'époque et ne se limite plus à la simple confession tel qu'on l'avait souligné dans les années soixante-dix. Cette littérature bien que marquée encore par le féminisme, ne s'adresse plus uniquement à un lectorat féminin.

A partir du milieu des années quatre-vingt-dix, avec l'arrivée d'une nouvelle génération d'écrivaines, nées dans la période du féminisme, l'image de la mère poursuit son déclin, notamment dans les œuvres de Simona Vinci, Letizia Muratori, Isabella Santacroce, Cristina Comencini, Elena Stancanelli, Alina Marazzi, Valeria Parrella et Elena Ferrante. La littérature féminine contemporaine se distingue par la prédominance d'une écriture réaliste, parfois crue et noire et par des thèmes transgressifs tels que l'inceste, la pornographie, le meurtre ou le suicide. Les écrivaines semblent plus attirées par la fiction, le roman ou la nouvelle, que les générations précédentes et mettent en scène des personnages sombres et angoissés dans un monde violent et hostile, ce qui par ailleurs est un élément commun de la littérature « juvénile » masculine et féminine. Toutefois, elles témoignent d'un héritage féminin évident, notamment dans les thèmes qu'elles proposent, souvent en lien avec les femmes. Les histoires racontées dans la production littéraire féminine de ces dernières années sont généralement situées dans leur époque.

Très peu d'écrivaines donnent la parole aux mères, elles campent plus souvent le point de vue des enfants. On note alors que la condition sociale des mères n'a guère changé depuis les années soixante-dix. Certes, la maîtrise de la fécondité permet à présent de choisir la maternité. D'ailleurs, les romans ne discutent plus ni la question de la contraception, ni celle de l'avortement. Mais c'est parce que ce choix est désormais dans les mains des femmes qu'il est encore plus difficile à assumer. Celles qui se lancent dans l'expérience de la maternité ont en tête un idéal maternel qui ressemble encore quasiment trait pour trait à cet idéal que l'on trouvait dans les années soixante-dix : la bonne mère ou mère idéale, capable de sacrifier sa vie de femme pour élever seule ses enfants, comme si les années du féminisme n'avaient rien enseigné sur l'impasse que représente un tel modèle. Ainsi les mères éprouvent toujours des difficultés à équilibrer leur vie personnelle, intime, amoureuse ou professionnelle et leur vie de mère parce que la charge des enfants repose encore entièrement sur leurs épaules. Même dans le cas de couples stables, le père n'est guère plus investi qu'il ne l'était trente ans plus tôt. La maternité fatigue, déstabilise, vampirise la vie des mères sans que le conjoint soit associé aux responsabilités parentales. La nouveauté de ces portraits de mères réside dans le fait qu'elles n'arrivent plus à assumer leur rôle. Elles ne se révoltent plus, n'ont plus cette conscience naissante qui caractérisait la génération des féministes et qui leur donnait l'impulsion pour renverser l'ordre établi. Elles ont intériorisé ces exigences sociales avec lesquelles elles ne peuvent plus prendre

leurs distances. Ce sont au contraire des femmes résignées, dépressives qui se donnent la mort, ou bien des femmes excédées qui abandonnent leur foyer et leurs enfants ou encore des femmes tellement désespérées qu'elles peuvent mettre la vie de leurs enfants en danger. Isolées, elles n'ont aucun soutien, ni de la famille, ni du père, ni des services sociaux et éprouvent des difficultés grandissantes à vivre sereinement une maternité qu'elles ont pourtant choisie. Le manque de repères est caractéristique du malaise qui s'empare des nouvelles mères. Est-ce parce que les générations qui les ont précédées ne leur ont transmis aucun savoir ? Est-ce parce que la société actuelle se complexifie au point qu'elle devient énigmatique aux plus jeunes ? Il est de fait que les structures sociales sont insuffisamment développées et qu'elles ne permettent pas un véritable soutien aux mères qui, à leur tour, ne représentent pas pour leurs enfants un appui solide et rassurant. Elles peuvent même avoir un comportement incestueux et menacer l'intégrité physique et morale de leurs enfants, notamment quand elles se rendent complices d'inceste pour protéger leur statut social.

L'autre aspect nouveau de la littérature des années quatre-vingt-dix est la dimension sexuelle des personnages de mères. Même si une brèche avait été ouverte dans les années soixante-dix à l'époque de la libération sexuelle, la sexualité des mères était un sujet resté dans l'ombre. Dans les nouvelles générations, la sexualité est abordée sans tabous mais les récits font apparaître une impossibilité à assumer conjointement maternité et sexualité. Être mère devient un frein à la vie sexuelle et amoureuse, soit parce que le conjoint s'en va, refusant d'assumer lui-même sa paternité, soit parce que les énergies que mobilise un enfant épuisent la mère. Et lorsque la sexualité ne peut être vécue sereinement, le désir d'abandonner les enfants s'exprime avec force parce que la mère ne réussit pas à se sacrifier pour eux. Lorsque ce sont au contraire les filles ou les fils qui évoquent la sexualité maternelle, elle représente une zone d'ombre angoissante qui entre en conflit avec l'amour filial. Cette mère qui désire ailleurs est mal perçue par ses enfants ; elle suscite la jalousie, le dégoût, voire la honte.

Les différents malaises que les mères éprouvent ont des répercussions sur les enfants. Les mères inaptées, dépressives, suicidaires, parfois monstrueuses que la littérature contemporaine dépeint, ne trouvent plus la force de s'occuper d'eux. Ces enfants laissés à eux-mêmes manquent de repères, se construisent seuls et se sentent perdus dans un monde dangereux et menaçant. Ils ne distinguent plus le bien du mal, confondent parfois l'amour fraternel et l'inceste et se trouvent en décalage par rapport à la réalité des adultes qui les

entourent. La mère qui, jusque là, était la seule figure parentale encore présente, vacille et peut même être nuisible. Le matricide représente alors une des formes de transgression dans la littérature féminine contemporaine. Le meurtre de la mère, orchestré par ses enfants, achève la déconstruction du mythe.

Le refus de la maternité s'exprime enfin très clairement dans les nouvelles générations. Etre mère dans les années deux mille ne fait plus partie des ambitions de nombreux personnages féminins, qui n'éprouvent pas nécessairement le besoin de justifier leur choix. La nouvelle conscience féminine dont témoignent certaines protagonistes est plus souvent assimilée à un modèle de féminité superficielle, esthétique ou bien à une forme de machisme inversé où l'homme n'est perçu que comme objet sexuel. Les relations hommes femmes ont évolué de telle sorte qu'elles ne permettent plus d'envisager une vie de couple, et encore moins une vie de famille. Se réaliser en tant que femme signifie alors assouvir ses désirs sexuels et parfois amoureux, mais sans envisager une relation dans la durée. La sexualité semble avoir définitivement pris le pas sur la maternité.

Sur l'ensemble de la période étudiée, quand les femmes décident d'écrire sur la mère, leurs personnages ne reflètent pas le mythe de la *mamma* italienne mais ils sont très sensibles à la pression sociale qui s'exerce sur eux à travers la persistance du modèle de la mère parfaite. Les héroïnes n'ont aucune envie de reproduire un modèle aussi sclérosant et anachronique qui ne correspond en rien à l'évolution des sociétés occidentales. Elles ont à cœur de vivre pleinement leur vie et conçoivent très difficilement la possibilité de devenir mères tout en restant femmes. Depuis ces quarante dernières années, une partie de la littérature féminine dénonce l'impasse d'un rôle fortement connoté socialement. Elle accompagne l'évolution de la société italienne, en traduit les angoisses et les incohérences, et se situe en prise directe avec la réalité italienne. En prenant appui par exemple sur des faits d'actualité tels que la violence faite aux enfants, elle souligne la fascination qu'exerce la maternité sous ses aspects les plus misérables mais dénonce également le manque de soutien aux mères en détresse. Le triste exemple qui a défrayé récemment la chronique avec l'émission de télé réalité, *Chi l'ha visto* en octobre 2010 annonçant en direct à une mère le viol et le meurtre de sa fille, la jeune Sarah Scazzi, prouve que l'image d'une mère effondrée de douleur suscite chez les spectateurs un voyeurisme sans limites.

A un degré moins inquiétant mais toujours étonnant, on constate aussi que la société italienne entretient un rapport particulièrement ambigu avec la mère et la maternité, notamment dans le domaine littéraire. L'édition véhicule encore un certain nombre de clichés propres à l'image de la mère. Cette année même, sur l'initiative de la maison d'édition Einaudi, un recueil de nouvelles et extraits d'œuvres d'écrivains et écrivaines italiens et étrangers, publié à l'occasion de la fête des mères, fait l'apologie des mères avec le titre *Di mamma ce n'è una sola. Racconti sull'amore più grande*⁸²⁸, « On n'a qu'une seule mère. Récits sur le plus grand amour », avec, en couverture, une photo noir et blanc datant des années cinquante, d'une mère embrassant les pieds de son nourrisson. Même si parmi ces extraits littéraires figurent des mères modèles aux côtés de mères cruelles, le titre et la couverture du recueil réitèrent l'image classique de la mère aimante et protectrice, entièrement dévouée à ses enfants. La réalité du contenu contraste avec la représentation. De même, en 2006, Concita de Gregorio a publié un recueil de brefs récits traitants de faits réels autour de la mère et de la maternité⁸²⁹. Dans la présentation de ce livre sont réunies toutes les contradictions de la société italienne. L'ouvrage comporte en couverture une photo datant approximativement des années soixante, (l'âge d'or de la *mamma* italienne) d'une mère avec ses deux enfants sur la plage. Le corps de la mère reste caché derrière un parasol, il ne s'expose pas à la vue. Sur cette même couverture, le père est absent, c'est probablement lui qui prend la photo. Le titre reste étonnamment ambigu face à la réalité du contenu, par ailleurs réaliste et nuancé : *Una madre lo sa*, « une mère le sait », la mère est source de sagesse, mais le sous-titre met le lecteur en garde : « toutes les ombres de l'amour parfait ». Un commentaire extrait du journal *Il sole 24 Ore* figure également en couverture en guise d'avertissement : « Vingt-deux histoires fortes comme une dénonciation pour rappeler que dans la maternité, les clichés n'existent pas »⁸³⁰. Dans le contexte de cette édition, ce commentaire ressemble à une provocation. Les clichés existent, ces couvertures de livres en sont la preuve indiscutable, elles s'appuient de façon continue sur une image convenue de la maternité lénifiante et sirupeuse, propre à faire vendre. Que penser enfin de l'essai régulièrement réédité, et donc plébiscité par un lectorat constant, du neuropsychiatre Giovanni Bollea, *Le madri non sbagliano mai*⁸³¹, « les mères

⁸²⁸ MASSIMI, Fabiano (sous la dir. de), *Di mamma ce n'è una sola. Racconti sull'amore più grande*, Turin, Einaudi, 2010.

⁸²⁹ DE GREGORIO, Concita, *Una madre lo sa*, cit.

⁸³⁰ Page de couverture : « Ventidue storie, forti come una denuncia per ricordare che nella maternità non esistono i cliché ».

⁸³¹ BOLLEA, Giovanni, *Le madri non sbagliano mai*, Feltrinelli, [1995], 2009.

ne se trompent jamais » ? Clichés, mythes et stéréotypes persistent donc dans la société italienne et côtoient sans vergogne les faits divers les plus terrifiants sur les mères.

Quelques chercheurs s'intéressent aussi à la représentation de la mère dans la littérature italienne. Outre Adalgisa Giorgio, dont nous avons mentionné les travaux à plusieurs reprises dans notre étude, Saveria Chemotti, universitaire de Padoue, qui avait édité un recueil de nouvelles sur la maternité, *M'ama, mamma, madri, matrigne oppure no*⁸³², réunissant vingt jeunes écrivaines autour du thème de la maternité, a publié tout récemment *L'inchiostro bianco*⁸³³, un essai qui aborde les relations mères-filles dans la littérature contemporaine du vingtième siècle, à travers l'analyse d'œuvres de dix-sept écrivaines⁸³⁴. Ces initiatives reflètent l'intérêt actuel pour l'image et la représentation artistique de la mère.

Pour notre part, nous pouvons ajouter quelques constats. Certains thèmes inhérents à la mère et à la maternité trouvent chez les écrivaines encore peu d'échos, sans doute parce que la réalité sociale italienne est encore réfractaire à les accepter. Par exemple, les mères lesbiennes n'ont pour le moment aucune représentation littéraire, mais l'homosexualité féminine est par ailleurs un thème sous représenté en littérature. La procréation médicalement assistée et l'expérience des mères porteuses sont également des sujets peu présents dans la littérature féminine⁸³⁵. Dans tous les cas que nous venons d'évoquer, ce sont des maternités qui peuvent s'envisager en dehors du couple hétérosexuel et surtout en l'absence d'hommes. On peut supposer, étant donné le climat d'hostilité entre hommes et femmes que reflète une partie du roman féminin contemporain, qu'ils seront l'objet de futurs romans.

En ce qui concerne notre propre recherche, certaines pistes que nous avons entre-ouvertes feront sûrement l'objet de recherches ultérieures. Elles concernent par exemple la

⁸³² CHEMOTTI, Saveria (sous la dir. de), *M'ama, Mamma, madri, matrigne oppure no*, cit.

⁸³³ CHEMOTTI, Saveria, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padoue, Il Poligrafo, 2009.

⁸³⁴ Saveria Chemotti s'appuie sur des auteures qui, pour la plupart sortent du cadre de notre étude : Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Paola Drigo, Gianna Manzini, Alba de Cespedes, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Giovanna Zangrandi, Lalla Romano, Gina Lagorio, Francesca Duranti, Francesca Sanvitale, Fabrizia Ramondino, Carla Cerati, Dacia Maraini, Elena Ferrante, Elisabetta Rasy. Ce livre a été publié à la fin de l'année 2009 alors que nous avions quasiment terminé notre thèse. Nous avons préféré ne pas nous y référer, et ce d'autant que la perspective adoptée par l'auteure, à savoir la relation mère-fille n'est pas exactement la nôtre. En outre, Chemotti traite individuellement chaque écrivaine sans esquisser l'arrière plan culturel, politique et historique des auteures.

⁸³⁵ Nous signalons le récent roman d'Emilia Costantini sur l'insémination artificielle, *Tu dentro di me*, Reggio Emilia, Aliberti Editori, 2009.

relation des mères avec leurs fils, sujet relativement mineur dans la littérature féminine contemporaine. De même, les mères de substitution et les mères adoptives, que nous avons en partie évoquées dans la période des années quatre-vingt à travers les personnages de nourrices mériteraient une étude approfondie, notamment pour analyser leurs liens, différences et similitudes avec les mères biologiques.

Par ailleurs, une part de plus en plus importante des romans féminins contemporains font l'objet d'adaptations cinématographiques, les deux premiers romans d'Elena Ferrante ont été adaptés, *L'amore molesto* par Mario Martone, *I giorni dell'abbandono* par Roberto Faenza, le roman d'Elena Stancanelli *Benzina* a également été adapté pour le grand écran. Cristina Comencini est à la fois écrivaine et cinéaste, Alina Marazzi a d'abord fait un documentaire sur sa mère avant d'aborder l'écriture d'une nouvelle brève. Dans ce cadre, il serait intéressant d'analyser les personnages de mères dans les œuvres cinématographiques des femmes et de voir de quelles manières et avec quels moyens stylistiques les cinéastes les représentent, s'il existe également dans le septième art une illustration de la déconstruction du mythe de la mère. La même analyse pourrait être envisagée en peinture ou en photographie sur la période des quarante dernières années.

Une dernière piste concerne enfin la représentation des pères et de la paternité. S'il est vrai que les pères sont particulièrement absents des récits des femmes, il serait intéressant dans le cadre d'une étude comparative de voir comment les nouvelles générations d'écrivaines représentent les pères depuis l'avènement du féminisme. Certaines recherches⁸³⁶ ont déjà commencé à traiter ce sujet, une étude approfondie compléterait l'analyse des représentations des figures parentales dans la littérature contemporaine féminine. Bien évidemment, la recherche pourrait s'élargir à toute la production littéraire, et rechercher les convergences et les différences des approches masculines et féminines.

Nous espérons par ce travail avoir contribué à définir quelques tendances de la littérature féminine des quarante dernières années et avoir apporté des éléments de réflexion concernant la représentation littéraire des figures maternelles.

⁸³⁶ Voir CAZALE BERARD, Claude (sous la dir. de), *Scritture di maternità, paternità, infanzia, op. cit.*

Bibliographie

1. Œuvres littéraires

Corpus de la première partie : La littérature féminine des années soixante-dix

ALERAMO, Sibilla, *Una donna*, Milan, Feltrinelli, [1906] 2001, 220 p.

ALERAMO, Sibilla, *Une femme*, traduction anonyme, Paris, Des femmes du MLF éditent..., [1950], 1973, 259 p.

CERATI, Carla, *Un matrimonio perfetto*, Venise, Frassinelli, [1975], 1990, 349 p.

CERATI, Carla, *La condizione sentimentale*, Milan, Frassinelli, [1977], 1999.

CERESA, Alice, *La figlia prodiga e altre storie*, Milan, La Tartaruga, [1967], 2004, 318 p.

DE BEAUVOIR, Simone, *Mémoire d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, [1958], 2006, 503 p.

FALLACI, Oriana, *Lettera a un bambino mai nato*, Milan, BUR, [1975], 2009, 131 p.

FERRI, Giuliana, *Un quarto di donna*, Turin, Einaudi, [1973], 1976, 123 p.

GINZBURG, Natalia, *Caro Michele*, Turin, Einaudi, [1973], 1995, 186 p.

GUIDUCCI, Armanda, *La mela e il serpente*, Milan, Rizzoli, 1976, 296 p.

JARRE, Marina, *Negli occhi di una ragazza*, Turin, Einaudi, 1971, 223 p.

LAGORIO, Gina, *Un ciclone chiamato Titti*, Milan, BUR, [1969], 2003, 115 p.

LAGORIO, Gina, *La spiaggia del lupo*, Milan, Garzanti Elefanti, [1977] 2006, 217 p.

MAGRINI, Gabriella, *Lunga giovinezza*, Milan, Mondadori, 1976, 143 p.

MARAINI, Dacia, *Donna in guerra* Milan, BUR, [1975], 1998, 269 p.

MORANTE, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Turin, Einaudi, [1968], 1995, 237 p.

MORANTE, Elsa, *La Storia*, Turin, Einaudi, [1974], 2005, 672 p.

RAVERA, Lidia, *Porci con le ali*, Milan, Mondadori, [1976] 2001, 159 p.

RAVERA, Lidia, *Bambino mio*, Milan, Bompiani, 1979, 143 p.

ROMANO, Lalla, *Le parole tra noi leggere*, Turin, Einaudi, [1969], 1996, 300 p.

Corpus de la deuxième partie : Des années quatre-vingt au milieu des années quatre-vingt-dix

- BOSSI FEDRIGOTTI, Isabella, *Di buona famiglia*, Milan, TEA, 1991, 203 p.
- CERATI, Carla, *La cattiva figlia*, Venise, Frassinelli, 1990, 263 p.
- CIALENTE, Fausta, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milan, Mondadori, [1976], 1980, 263 p.
- DI LASCIA, Mariateresa, *Passaggio in ombra*, Milan, Feltrinelli, 1995, 266 p.
- DURANTI, Francesca, *Effetti personali*, Milan, Rizzoli, 1988, 166 p.
- DURANTI, Francesca, *La bambina*, Milan, Rizzoli, [1976], 1985, 156 p.
- JARRE, Marina, *I padri lontani*, Turin, Einaudi, 1987, 161 p.
- LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, Milan, RCS, [1976] 2000, 104 p.
- PASSERINI, Luisa, *Autoritratto di gruppo*, Florence, Giunti, 1988, 231 p.
- RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, Turin, Einaudi, [1981] 1995, 264 p.
- RAMONDINO, Fabrizia, *Taccuino tedesco*, Milan, La Tartaruga, [1987], 2010, 145 p.
- RAMONDINO, Fabrizia, *Un giorno e mezzo*, Turin, Einaudi, [1988], 2001, 204 p.
- RAMONDINO, Fabrizia, *Terremotto con madre e figlia*, Gênes, Il Melangolo, 1994, 145 p.
- RAMONDINO, Fabrizia, *Guerra di infanzia e di Spagna*, Turin, Einaudi, 2001, 426 p.
- RAMONDINO, Fabrizia, *Althénopis*, traduit de l'italien par Françoise Lantieri, Paris, Flammarion, 1990, 300 p.
- SANVITALE, Francesca, *Madre e figlia*, Einaudi, Turin, [1980], 1994, 230 p.
- SERENI, Clara, « La figlia buona », in AA. VV, *Il pozzo segreto, cinquanta scrittrici italiane*, Maria-Rosa Cutrufelli et Natalia Ginzburg (sous la dir. de), Florence, Giunti, 1993. p. 204–210.
- SERENI, Clara, *Casalinghitudine*, Milan, BUR, 1987, 161 p.
- SERENI, Clara, *Il gioco dei regni*, Milan, BUR, [1993] 2007, 409 p.
- SERENI, Clara, *Manicomio primavera*, Milan, BUR, [1989], 2009, 108 p.
- TAMARO, Susanna, *Va dove ti porta il cuore*, Milan, Baldini & Castoldi, 1995, 165 p.

Corpus de la troisième partie : Des années quatre-vingt dix à nos jours

- BALLESTRA, Silvia, *Joyce L. una vita contro*, Milan, B.c. Editore, 1996, 274 p.
- BALLESTRA, Silvia, *La giovinezza della signorina N.N.*, Milan, Baldini & Castoldi, 1998, 160 p.

- BALLESTRA, Silvia, *Romanzi e racconti*, Ancone, Milan, Editori associati, 1999, 373 p.
- BALLESTRA, Silvia, *Nina*, Milan, BUR, [2001] 2002, 226 p.
- BALLESTRA, Silvia, *Tutto su mia nonna*, Turin, Einaudi, 2005, 200 p.
- BALLESTRA, Silvia, *Contro le donne nei secoli dei secoli*, Milan, Il Saggiatore, 2006, 91 p.
- BALLESTRA, Silvia, *Piove sul nostro amore*, Milan Feltrinelli, 2008, 174 p.
- BRUCK, Edith, *Lettera a mia madre*, Milan, Garzanti, 1988, 192 p.
- BULGHERONI, Marisa, « Gli orti della regina », in *Racconta 2*, , Rosaria Guacci et Bruna Miorelli (sous la dir. de), Milan, La Tartaruga, 1993, pp. 97-105.
- CAMPO, Rossana, « La volta che Mina mi ha baciata », in *Racconta 2*, Rosaria Guacci et Bruna Miorelli (sous la dir. de), Milan, La Tartaruga, 1993, pp. 53-59.
- CAMPO, Rossana, *Mai sentita così bene*, Milan, Feltrinelli, [1995], 2007, 162 p.
- CAMPO, Rossana, *Mentre la mia bella dorme*, Milan, Feltrinelli, [1999], 2004, 150 p.
- CARCASI, Giulia, *Io sono di legno*, Milan, Feltrinelli, 2007, 140 p.
- COMENCINI, Cristina, *Passione di famiglia*, Milan, Feltrinelli, 1994, 173 p.
- COMENCINI, Cristina, *Matrioska*, Milan, Feltrinelli, [2002], 2004, 191 p.
- COMENCINI, Cristina, *La bestia nel cuore*, Milan, Feltrinelli, [2004], 2006, 214 p.
- COMENCINI, Cristina, *Due partite*, Milan, Feltrinelli, 2006, 84 p.
- COMENCINI, Cristina, *Quando la notte*, Milan, Feltrinelli, 2009, 203 p.
- DE BEAUVOIR, Simone, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, [1967], 2000, 252 p.
- DE GREGORIO, Concita, *Una madre lo sa*, Milan, Mondadori, 2006, 119 p.
- DURAS, Marguerite, *La pluie d'été*, Paris, POL, 1990, 160 p.
- FERRANTE, Elena, *L'amore molesto*, Rome, Edizioni e/o, 1993, 126 p.
- FERRANTE, Elena, *I giorni dell'abbandono*, Rome, Edizioni e/o, 2002, 211 p.
- FERRANTE, Elena, *La frantumaglia*, Rome, Edizioni e/o, 2003, 183 p.
- FERRANTE, Elena, *La figlia oscura*, Rome, Edizioni e/o, 2006, 139 p.
- FERRANTE, Elena, *L'amour harcelant*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Gallimard, 1995, 182 p.
- FERRANTE, Elena, *Les jours de mon abandon*, traduit de l'italien par Italo Passamonti, Paris, Gallimard, 2004, 226 p.
- FERRANTE, Elena, *Poupée volée*, traduit de l'italien par Elsa Damien, Paris, Gallimard, 2009, 176 p.
- JANECZEK, Helena, *Lezioni di tenebra*, Milan, Mondadori, 1997, 204 p.
- KNERING, Amanda, *Mia madre era una donna*, Bologne, Book Editore, 1996, 144 p.
- MARAINI, Dacia, *Buio*, Milan, BUR, 1999, 215 p.
- MARAZZI, Alina, « Baby blues », in *Tu sei lei Otto scrittrici italiane*, Giuseppe Genna (sous la dir. de), Rome, Minimum Fax, 2008, pp. 138-154.
- MARAZZI, Alina, *Un'ora sola ti vorrei*, Milan, Rizzoli, 2006, 132 p.

- MURATORI, Letizia, *Tu non c'entri*, Turin, Einaudi, 2005, 180 p.
- MURATORI, Letizia, *La vita in comune*, Turin, Einaudi, 2007, 363 p.
- MURATORI, Letizia, *La casa Madre*, Milan, Adelphi, 2008, 114 p.
- PARRELLA, Valeria, *Lo spazio bianco*, Turin, Einaudi, 2008, 112 p.
- SANTACROCE Isabella, *Luminal*, Milan, Feltrinelli, [1998], 2006, 100 p.
- SANTACROCE Isabella, *Zoo*, Rome, Fazi Editore, 2006, 125 p.
- SAPIENZA, Gogliarda, *L'arte della gioia*, Pavona, Stampa alternativa, [1998], 2006, 569 p.
- STANCANELLI, Elena, *Benzina*, Turin, Einaudi Tascabili, 1998, 156 p.
- STANCANELLI, Elena, *Mamma e non Mamma*, Milan, Feltrinelli, 2009, 125 p.
- VINCI, Simona, *Dei bambini non si sa niente*, Turin, Einaudi, 1997, 169 p.
- VINCI, Simona, *In tutti i sensi come l'amore*, Turin, Einaudi, 1999, 196 p.
- VINCI, Simona, *Brother and sister*, Turin, Einaudi, 2003, 111 p.
- VINCI, Simona, *Come prima delle madri*, Turin, Einaudi, 2003-2004, 323 p.
- VINCI, Simona, *Stanza 411*, Turin, Einaudi, 2006, 121 p.
- VINCI, Simona, *Strada Provinciale Tre*, Turin, Einaudi, 2007, 228 p.
- VINCI, Simona, *Comme avant les mères*, traduit de l'italien par Arlette Lauterbach, Paris, Gallimard, 2005, 365 p.
- VINCI, Simona, *Où sont les enfants ?*, traduit de l'italien par Jean-Marie Laclavetine, Paris, Gallimard, 2000, 171 p.

Autres œuvres, recueils et anthologies

- ARSLAN, Antonia, *Dame, galline e regine, la scrittura femminile italiana fra 800 e 900*, Milan, Guerini, 1998, 221 p.
- BLELLOCH, Paola, *Quel Mondo dei Guanti e delle Stoffe* Profili di scrittrici italiane del '900, Vérone, Essedue, 1987, 168 p.
- BRUNI, Annalisa et CHEMOTTI, Saveria (sous la dir. de), *M'ama ? Mamme, madri, matrigne oppure no*, Padoue, Il Poligrafo, 2008, 239 p.
- CUTRUFELLI, Maria-Rosa et GINZBURG, Natalia (sous la dir. de), *Il pozzo segreto : 50 scrittrici italiane*, Florence, Giunti, 1993, 365 p.
- GENNA, Giuseppe (sous la dir. de), *Tu sei lei. Otto scrittrici italiane*, Rome, Minimum Fax, 2008, 209 p.
- GUACCI, Rosaria et MIORELLI, Bruna (sous la dir. de), *Racconta 2*, Milan, La Tartaruga, 1993.

LEPETIT, Laura et BIANCHI, Matteo B. (sous la dir. de), *Italiane Duemilaquattro. Nuove voci della narrativa italiana*, Milan, La Tartaruga, 2004, 195 p.

MASSIMI, Fabiano (sous la dir. de), *Di mamma ce n'è una sola. Racconti sull'amore più grande*, Turin, Einaudi, 2010, 280 p.

MORANDINI, Giuliana, *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milan, Bompiani, [1980], 1997, 398 p.

PETRIGNANI, Sandra, *Le signore della scrittura*, Milan, La Tartaruga, 1984, 125 p.

Ragazze che dovrete conoscere, The Sex anthology, Turin, Einaudi, 2004, 320 p.

VACCARELLO, Delia (sous la dir. de), *Principesse Azzurre, Racconti d'amore e di vita di donne tra donne*, Milan, Mondadori, 2003, 310 p.

2. Ouvrages à caractère général sur la littérature italienne contemporaine

CASADEI, Alberto, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, Bologne, Il Mulino, 2007, 306 p.

CASSAC, Michel (sous la dir. de), *Littérature et cinéma néoréalistes, Réalisme, Réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004, 352 p.

LA PORTA, Filippo, *La nuova narrativa italiana, Travestimenti e stili di fine secolo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999, 299 p.

MALATO, Enrico (sous la dir. de), *Storia della letteratura italiana, Volume IX, Il Novecento*, Rome, Salerno Editrice, 2000, 1538 p.

MONDELLO, Elisabetta, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Rome, Meltemi Editore, 2004, 210 p.

PANZERI, Fulvio, *I nuovi selvaggi. Les condizioni del narrare oggi*, Rimini, Guaraldi, Gu/Fo edizioni, 1995, 183 p.

PEZZAROSSA, Fulvio, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologne, Clueb, 1999, 234 p.

SEGRE Cesare et MARTIGNONI Clelia (sous la dir. de), *I testi nella storia, Il Novecento*, Milan, Edizioni scolastiche Mondadori, 1992, 1540 p.

SINNIBALDI, Mario, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Rome, Donzelli, 1997, 95 p.

3. Ouvrages et articles sur la littérature féminine et les auteures

ARICÒ, Santo L. (sous la dir. de), *Contemporary women writers in Italy. A modern Renaissance*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, 240 p.

ARMIERO, Mirella, « L'«ustione Napoli» di Elena Ferrante », in *Corriere del Mezzogiorno*, 7 novembre 2006.

ARRU, Angiolina et CHIALANT, Maria-Teresa (sous la dir. de), *Il racconto delle donne - Voci autobiografie figurazioni*, Naples, Liguori Editore.[1990] 1997, 275 p.

ASOR ROSA, Alberto, (sous la dir. de), *Letteratura italiana, Le questioni*, Volume n°5, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1986.

BARBARULLI, Clotilde, « L'utopia si nutre di legami. Clara Sereni dialoga con Clotilde Barbarulli », in *Leggere e scrivere per cambiare il mondo, Donne, Letterate e politica*, Società delle Letterate e del Centro Documentazione Donna di Ferrara (sous la dir. de), Actes du séminaire de la Società Italiana delle Letterate à Ferrare 3 mars 7 avril 2004, Ferrare, Luciana Tufani Editrice, 2005, pp. 43-53.

BENEDETTI, Laura, *The tigress in the snow. Motherhood and literature in twentieth-Century Italy*, Toronto Buffalo Londres, University of Toronto Press, 2007, 165 p.

BERNARDI, Claudia. « Pulp and Other Fictions: Critical Debate on the New Italian Narrative », in *Bulletin of the Society for Italian Studies. A journal for teachers of Italian in higher education*, Londres, n°30, 1997.

BERNARDI, Claudia, « Recalcitrant daughters : the search for literary mothers in Italian women's fiction of the 1990s », in *Women's Writing in Western Europe, Gender, Generation and Legacy*, Adalgisa Giorgio et Julia Waters (sous la dir.de), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2005, pp. 69-84.

BLELLOCH, Paola, « Francesca Sanvitale's Madre e figlia : from self reflection to self invention », in *Contemporary women writers in Italy. A modern renaissance*, Santo L. Aricò (sous la dir. de), Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, pp. 125-137.

BOVO ROMEUF, Martine, « Riscritture del romanzo d'amore. L'impossibile amoroso del reale nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus », in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa n°30*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 179-194.

CAMBRIA, Adele, « Gli anni del movimento », in *Scritture, scrittrici*, Maria-Rosa Cutrufelli (sous la dir. de), Milan, Longanesi, 1988, pp. 37-45.

CAZALE BERARD, Claude (sous la dir. de), *Scritture di maternità, paternità, infanzia, Ecritures n°2*, Décembre 2006, Paris, Presses universitaires de Paris X - Publidix, 2006.

CAZALE BERARD, Claude, « Le raccontatrici di fiabe. Maternità e infanzia. Chiavi di poetiche visionarie », in *Scritture di maternità, paternità, infanzia, Ecritures n°2*, Décembre 2006, Paris, Presses universitaires de Paris X - Publidix, 2006, pp. 113-137.

CAZALE BERARD, Claude, *Donne tra memoria e scrittura*, Rome, Carocci, 2009, 325 p.

CHEMELLO, Adriana (sous la dir. de), *Parole scolpite, Profili di scrittrici degli anni Novanta*, Padoue, Il Poligrafo, 1998, 143 p.

CHEMELLO, Adriana, « La genealogia riconosciuta di Clara sereni », in *Parole scolpite. Profili di scrittrici degli anni Novanta*, Padoue, Il Poligrafo, 1998, pp. 103-119.

CHEMOTTI, Saveria, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padoue, Il Poligrafo, 2009, 331 p.

CICIONI, Mirna, « Writing as jews and women: negotiating appartenenze in the autobiographical macrottexts of Natalia Ginzburg and Clara Sereni », in *Women's Writing in Western Europe, Gender, Generation and Legacy*, Adalgisa Giorgio et Julia Waters (sous la dir.de), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2005, pp. 362-374.

CONTARINI, Silvia, « L'eredità della neoavanguardia nei romanzi di Silvia Ballestra, Rossana Campo, Carmen Covito », in *La giovane narrativa italiana, 1970-1995, Narrativa n° 8*, Nanterre, Université de Paris X, 1995, pp. 75-99.

CONTARINI, Silvia, « Riflessioni sulla narrativa femminile degli anni '90 », in *Nuove tendenze della letteratura italiana, Narrativa n° 10*, Nanterre, Université de Paris X, 1996, pp. 139-163.

CONTARINI, Silvia, « Corrente e controcorrente », in *Scrittori degli anni novanta, Narrativa, n°12*, Nanterre, Université Paris X, 1997, pp. 27-50

CONTARINI, Silvia, « Scrivere una storia, riscrivere la storia. Narratrici italiane contemporanee » in *L'histoire mise en œuvres*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, pp. 105-122.

CONTARINI, Silvia, « Années 70, une transition traumatique », in *La valeur de la littérature pendant et après les années 70: le cas de l'Italie et du Portugal*, Actes de la Conférence Internationale 11-13 mars 2004, Université de Utrecht, Monica Jansen et Paula Jordao (sous la dir. de), publié sur Internet en 2007, <http://congress70.library.uu.nl/index.html?000008/index.html>, site consulté le 9 janvier 2009

CONTARINI, Silvia, « Femminile/maschile : lavori in corso », in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, *Narrativa n°30*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 7-28.

CORONA, Daniela (sous la dir. de), *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale, 9-11 giugno 1988 a Palermo*, Palermo, La Luna, 1990, 441 p.

COSMAI, Tina, « Il linguaggio dell'emozione, intervista a Clara Sereni », in *Tuttestorie*, n°7, Décembre 2000 Février 2001, pp. 9-12.

CRISPINO, Maria (sous la dir. de), *Oltre canone, Per una cartografia della scrittura femminile*, Rome, Manifestolibri, 2003, 174 p.

CRUCIATA, Maria Antonietta, *Dacia Maraini, Scritture in corso*, Fiesole, Cadmo, 2003, 157 p.

CUTRUFELLI, Maria-Rosa (sous la dir. de), *Scritture, scrittrici*, Milan, Longanesi, 1988, 184 p.

CUTRUFELLI, Maria-Rosa, « Alla conquista delle lettrici: un nuovo mercato per l'industria editoriale », in *Scritture scrittrici*, Maria-Rosa Cutrufelli (sous la dir. de), Milan, Longanesi, 1988, pp. 125-133.

CUTRUFELLI, Maria-Rosa, « Creazione e critica letteraria al femminile », in *Saperi e libertà. Maschile e femminile nei libri, nella scuola e nella vita: vademecum 1*, Ethel Porzio Serravalle (sous la dir. de), Milan, Polite-Associazione italiana editori, 2000, pp. 69-81

DE GIOVANNI, Neria, *Carta di donna. Narratrici italiane del '900*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1996, 257 p.

DE NICOLA, Francesco et ZANNONI, Pier Antonio (sous la dir. de), *Scrittrici d'Italia : atti del convegno nazionale di studi*, Gênes, Costa et Nolan, 1995, 134 p.

DE NICOLA, Francesco et ZANNONI, Pier Antonio (sous la dir. de), *Vent'anni di narrativa femminile in Italia, Il premio Rapallo Carige per la donna scrittrice (1985- 2004)*, Venise, Marsilio, 2005, 111 p.

ERBANI, Francesco « Io, scrittrice senza volto », in *La Repubblica*, 4 décembre 2006.

FARNETTI, Monica, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*, Mantoue, Tre Lune, 2002, 152 p.

FARNETTI, Monica (sous la dir. de), *Le eccentriche, scrittrici del novecento*, Mantoue, Tre lune, 2003, 289 p.

FASOLI, Dorianò, « Conversazione con Francesca Sanvitale », in *Riflessioni.it*, Novembre 2005, http://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/francesca_sanvitale.htm.

FRABOTTA, Biancamaria, *Letteratura al femminile*, Bari, De Donato, 1980, 169 p.

GENNA, Giuseppe, « La casa madre », critique du livre de Letizia Muratori, *La casa Madre*, in Carmilla Online, 29 août 2008, consultable sur Internet, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/08/002758.html#002758>

GIANINI BELOTTI, Elena, « I volti di lui », in *Scritture, scrittrici*, Maria-Rosa Cutrufelli (sous la dir. de), Milan, Longanesi, 1988, Milan, Longanesi, 1988, pp. 53-59.

GIORGIO Adalgisa, « Real mothers and symbolic mothers: the maternal and the mother-daughter relationship in Italian feminist theory and practice », in *Sguardi sull'Italia, Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies - Occasional papers n°3*, Gino Bedani et Zygmunt Baranski (sous la dir. de), Londres, The society for Italian Studies, 1997, pp. 222-241.

GIORGIO, Adalgisa, « Strategies for remembering : Auschwitz, mother and writing in Edith Bruck », in *European memories of the second world war*, Helmut Peitsch et Charles Burdett (sous la dir. de), New-York Oxford, Berghahn Books, 1999, pp. 247-255.

GIORGIO, Adalgisa, « The novel 1965 2000 », in *A history of women's writing in Italy*, Letizia Panizza et Sharon Wood (sous la dir. de), Cambridge, CUP, 2000, pp. 218-237.

GIORGIO, Adalgisa (sous la dir. de), *Writing mothers and daughters, Renegotiating the mother in Western European narratives by Women*, New York Oxford, Berghahn Books, 2002, 258 p.

GIORGIO, Adalgisa, « Rappresentare la madre : temi e problemi in un secolo di narrativa delle donne », in *Il Novecento – un secolo di cultura : Italia e Ungheria*, Budapest, ELTE TFK, 2002, pp. 131-152.

GIORGIO, Adalgisa, « Da Napoli all'Europa al villaggio globale. Identità, spazio e tempo nell'opera di Fabrizia Ramondino », in *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, Budapest, ELTE Bölcszettudományi Kar, 2003, pp. 227-252.

GIORGIO, Adalgisa, « From Little Girls to Bad Girls: Women's writing and experimentalism in the 1970s and 1990s », in *Speaking out and silencing. Culture, society and politics in Italy in the 1970s*, Anna Cento Bull et Adalgisa Giorgio (sous la dir. de), Londres, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney publishing, 2006, pp. 95-114.

GIORGIO Adalgisa et WATERS Julia (sous la dir.de), *Women's Writing in Western Europe, Gender, Generation and Legacy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, 463 p.

GUACCI, Rosaria et MIORELLI, Bruna (sous la dir. de), *Ciao Bella, Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, Milan, Editori di Comunicazione – Lupetti/Piero Manni Letteratura, 1996, 251 p.

GUACCI, Rosaria, « Il riflesso della realtà, Rosaria Guacci intervista Silvia Ballestra ed Enrico Brizzi », in *Scrivere di sé. Tuttestorie*, avril juin 1999, pp. 10-13.

GUIDONI, Christiane, *La mise en discours du sujet féminin dans les textes de femmes (1960-1980)*, Thèse soutenue à Paris III, 1994, 527 p.

IMBERTY, Claude, « Gender et generi letterari : il caso di Goliarda Sapienza », in *Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, *Narrativa n°30*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 51-61.

JANSEN, Monica, « Il mondo salvato dai ragazzini : un'ottica infantile sulla guerra e sulla violenza in *Come prima delle madri* », in *Cahiers d'études italiennes, Novecento e dintorni*, n°3, Grenoble, Editions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2005.

JANSEN, Monica, « Precariato al femminile : una scelta di parte? », in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, *Narrativa n°30*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 333-345.

KARAGOZ POMPEI, Claudia, « Gazing women: Elena Stancanelli's *Benzina* », in *Italica* n°3-4, Journal of the American Association of Teachers of Italian, Bloomington, 22 septembre 2006, pp. 391-417.

LAZZARO-WEIS, Carol, *From margins to mainstream. Feminism and fictional modes in Italian women's writing 1968-1990*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, 223 p.

LUCAMANTE, Stefania, « Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino », in *MLN* n°112, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997, pp. 105-113.

LUCAMANTE, Stefania, « *Una laudevole fine: femminismo e identificazione delle donne nella narrativa di Rossana Campo*, in *Italianistica*, n°23, Rome, mai, septembre 2002, pp. 295-306.

LUCAMANTE, Stefania, *Isabella Santacroce*, Scritture in corso, Fiesole, Cadmo, 2002, 147 p.

LUCAMANTE, Stefania, « Prima delle madri : un thriller edipico dai toni *noir* ? », in *Trent'anni di giallo*, *Narrativa n°26*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris X, 2004, pp. 81-96

LUCAMANTE, Stefania « L'atroce smacco della madre », in *Leggendaria*, n° 60, Rome, 1 janvier 2007, consultable sur internet http://www.edizionieo.it/recensioni_visualizza.php?Id=244

LUCAMANTE, Stefania, *A multitude of women, the challenges of the contemporary Italian novel*, Toronto Buffalo Londres, University of Toronto Press, 2008, 324 p.

LUCAMANTE, Stefania, « Dacia Maraini and the politics of choice », in *A multitude of women, the challenges of the contemporary Italian novel*, Toronto Buffalo London, University of Toronto, press incorporated, 2008 pp. 186-206.

MALPEZZI PRICE, Paola, « Autobiography, Art and History in Fausta Cialente's Fiction », in *Contemporary women writers in Italy. A modern renaissance*, Santo L. Aricò (sous la dir. de), Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, pp. 190-124.

MARCHAIS, Nathalie, « Madre o donna ? Figure femminili in conflitti nei romanzi di Elena Ferrante », in « Scritture di maternità, paternità, infanzia », *Ecritures*, n°2, décembre 2006, Presses universitaires de Paris 10, pp. 45-57.

MARCHAIS, Nathalie, « Bambine, ragazze, donne nella narrativa di Simona Vinci », in, *Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa n° 30*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 141-150.

MARCHAIS, Nathalie, « Il mondo visto dai ragazzini », in *Fiction, faction, reality*, actes du colloque organisé par l'Université de Varsovie, Novembre 2009, en cours de publication.

MARRAS, Margherita, « Corporeità, femminile e femminismo in *Disiò* di Silvana Grasso e *L'amore molesto* di Elena Ferrante », in *Femminile/maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa n° 30*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 151-163.

MAZZOCCHI, Silvana, « Intervista a Simona Vinci », in « Almanacco dei libri », *La Repubblica*, 18 février 2006.

NOZZOLI, Anna, « Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta », in *Nuova DWF* n°5, Rome, Coines Edizioni SPA, 1977, pp. 55-74.

NOZZOLI, Anna, *Tabù e coscienza, la condizione femminile nella letteratura italiana del novecento*, Florence, La nuova Italia, 1978, 170 p.

OTTAVIANI, Fabrizio, « Santacroce, uno "Zoo" pieno di mostri », in *Il giornale.it*, 22 février 2006, http://www.ilgiornale.it/cultura/santacroce_zoo_pieno_mostri/22-02-2006/articolo-id=67032-page=0-comments=1,

PAGLIANO UNGARI, Gabriella, « Donne e letteratura, appunti metodologici », in *Nuova DWF* n° 5, Rome, Coines Edizioni SPA, 1977, pp. 22-28.

PALIERI, Maria Serena, « Trent'anni e un dovere : raccontare la paura », interview à Simona Vinci, in *L'Unità*, 12 février 2004.

PAOLO, Stefano, « Tutti gli indizi per risolvere il mistero Elena Ferrante », in *Corriere della Sera*, 14 novembre 2006
http://archiviostorico.corriere.it/2006/novembre/14/Tutti_gli_indizi_per_risolvere_co_9_0_61114086.shtml

PARATI, Graziella, « From Genealogy to Gynealogy and Beyond: Fausta Cialente's *Le Quattro Ragazze Wieselberger* », in *Italian Women Writers From The Renaissance To The Present: Revising The Canon*, Maria Ornella Marotti (sous la dir. de), Pennsylvanie, The Pennsylvania University Press, University Park, 1996, pp. 145-171.

PARATI, Graziella, « Luisa Passerini's autoritratto di gruppo. Personalizing Theory » in *Public History, private stories, Italian women's autobiography*, Minneapolis Londres, University of Minnesota Press, 1996, pp. 124-151.

PIANO, Maria Giovanna, *Onora la madre, Autorità al femminile nella narrativa di Grazia Deledda*, Rosenberg & Sellier, Turin, 1998, 102 p.

PIETRALUNGA, Mark F., « Gina Lagorio and the courage of Women », in *Contemporary women writers in Italy. A modern renaissance*, Santo L. Aricò (sous la dir. de), Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, pp. 77-90.

RASY, Elisabetta, *La lingua della nutrice, Percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Rome, Edizioni delle donne, 1978, 127 p.

RASY, Elisabetta, *Le donne e la letteratura*, Rome, Editori riuniti, [1984] 2000, 156 p.

RECH Giacomo F. (sous la dir. de), *E dicono che siamo in poche*, Rome, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Commissione nazionale per la parità e le pari opportunità tra uomo e donna, 2004, 495 p.

RONCONI Roberta, « C'è sempre un sud più a sud, Intervista a Fabrizia Ramondino », *Liberazione*, 5 septembre 2004.

RUSCONI Marisa, « Nuovi percorsi tra esperienza e scrittura », in *Scritture, scrittrici*, Maria-Rosa Cutrufelli (sous la dir. de), Milan, Longanesi, 1988, pp.11-26

SCACCHI Anna (sous la dir. de), *Lo specchio materno, Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Rome, Luca Sossella editore, 2005, 260 p.

SERRI, Mirella, « La maternità gioco crudele », in *La Stampa*, 30 mai 2008.

SETTI Nadia, « Langue maternelle en langue autre », in *Per amore del mondo*, Diotima 2005

SETTI Nadia, (sous la dir. de), *Réécritures de Médée*, in *Travaux et Documents* n°37, Centre de recherches en Etudes Féminines et Etudes de genre, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2007.

SETTI, Nadia, « Raccontarsi, raccontare l'altro/l'altra nel mondo del 2000 », in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, *Narrativa* n°30, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 125-140.

SICA, Luciana, « Dentro la gabbia di uno zoo », in *La Repubblica*, 12 février 2006.

Società delle Letterate e del Centro Documentazione Donna di Ferrara (sous la dir. de), *Leggere e scrivere per cambiare il mondo, Donne, Letterate e politica*, Actes du séminaire de la Società Italiana delle Letterate à Ferrare, 3 mars 7 avril 2004, Ferrare, Luciana Tufani Editrice, 2005.

SPLENDRE, Paola, « La difficoltà di dire "io" : l'autobiografia come scrittura del limite », in *Il racconto delle donne, donne - Voci autobiografie figurazioni*, Angiolina Arru et Maria-Teresa Chialant (sous la dir. de), Naples, Liguori Editore.[1990] 1997, pp. 71-87.

SPUNTA, Marina, « The language of geometry : spoken and dialogic style in the fiction of Francesca Duranti », in *Voicing the word : writing orality in Contemporary italian fiction*, Berne, European Academic Publishers, 2004, pp. 109-133.

SUDATI, Bibiana, « Lettera a un bambino mai nato », in <http://www.italialibri.net/opere/letteraaunbambino.html>

TAMBURRI, Anthony J., « Dacia Maraini's Donna in Guerra : victory or defeat ? » in *Contemporary women writers in Italy. A modern renaissance*, Santo L. Aricò (sous la dir. de), Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, pp. 139-152.

TRIGILA, Maria, *Letteratura al femminile*, Rome, Salvatore Sciascia Editore, 2004, 350 p.

VINALL, Shirley W., « Francesca Duranti, Reflections and inventions », in *The new Italian novel*, Zygmunt Barański, Lino Pertile (sous la dir. de), Edimbourg, Edinburgh University Press, [1993] 1997, pp. 99-119.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Editions 10/18, [1929], 1996, 171 p.

ZANCAN, Marina, « La donna », in *Letteratura italiana, Le questioni*, Volume n°5, Alberto Asor Rosa (sous la dir. de), Turin, Giulio Einaudi Editore, 1986, pp. 765-828.

ZANCAN, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Turin, Biblioteca Einaudi, 1998, 234 p.

4. Etudes féminines et de genre

BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus*, Paris, Le livre de poche, 1980, 378 p.

BADINTER, Elisabeth, *Le conflit. La femme et la mère*, Paris Flammarion, 2010, 270 p.

BAËRI, Emma, « Les dix premières années de la Société italienne des Historiennes (1989-1999). Réflexions d'une membre fondatrice », in *Les femmes dans l'espace public, Itinéraires français et italiens*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, Le fil d'Ariane, Université de Paris 8, 2004, pp. 221-230.

BONESCHI, Marta, *Santa pazienza, La storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi*, Milan, Mondadori, 1998, 388 p.

BONESCHI, Marta, *Senso, I costumi sessuali degli italiani dal 1880 a oggi*, Milan, Mondadori, 2000, 361 p.

BRAIDOTTI, Rosi, « L'importanza della nozione di genere nelle problematiche relative a "donne e scienza" », in *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Maria Serena Sapego (sous la dir. de), Rome, Casa Editrice Università Sapienza, 2004, p. 41-60.

BRAIDOTTI, Rosi, *Madri mostri e macchine*, Rome, Manifesto libri, 2005, 143 p.

BRISAC, Geneviève, « A-t-on encore besoin du féminisme ? », in *Les femmes dans l'Histoire*, Les rendez-vous de l'Histoire de Blois 2004, Nantes, Editions Pleins Feux, 2005.

BROWNMILLER, Susan, *Against our will. Men, Women and Rape*, New York, Fawcett Book, 1975, 448 p.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, Editions et Découverte, [1990] 2005, 283 p.

CAVARERO, Adriana, « Per una teoria della differenza sessuale », in, *Il pensiero della differenza sessuale*, DIOTIMA (sous la dir. de), Milan, La Tartaruga, Baldini & Castoldi, 1987, pp. 43-79.

CAVARERO, Adriana, *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica*, Rome, Editori Riuniti 1990, 136 p.

Centro Documentazione Donna di Firenze (sous la dir. de), *Verso il luogo delle origini*, Milan, La Tartaruga, 1992, 261 p.

CIXOUS, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Editions Galilée, [1975], 2010, 200 p.

- CUTRUFELLI, Maria-Rosa (sous la dir. de), *Il Novecento delle italiane, Una storia ancora da raccontare*, Rome, Editori Riuniti, 2001, 529 p.
- DALY, Mary, *The church and the second sex*, New York, Harper and Row, 1968, 187 p.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe I*, Folio Essais, Paris, [1949] 1976, 408 p.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe II*, Folio Essais, Paris, [1949] 1976, 652 p.
- DIOTIMA, *Il cielo stellato dentro di noi*, Milan, La Tartaruga, 1992, 248 p.
- DIOTIMA, *Oltre l'uguaglianza, Le radici femminili dell'autorità*, Naples, Liguore Editore, 1995, 132 p.
- DIOTIMA, *La sapienza di partire da sé*, Naples, Liguore Editore, 1996, 184 p.
- DIOTIMA, *L'ombra della madre*, Naples, Liguore Editore, 2007, 196 p.
- DUBY, Georges et PERROT, Michelle (sous la dir. de), *L'histoire des femmes en occident. Le XIXe siècle*. Volume IV. Paris, Perrin, [1992] 2002, 768 p.
- DUBY, Georges et PERROT, Michelle (sous la dir. de), *L'histoire des femmes en occident. Le XXe siècle*. Volume V. Paris, Perrin, [1992] 2002, p. 678.
- ERGAS, Yasmine, « Le sujet femme. Le féminisme des années 1960-1980 » in *L'histoire des femmes en occident. Le XX siècle*, Volume V. Georges Duby et Michelle Perrot (sous la dir. de), Paris, Perrin, [1992] 2002, pp. 667-694.
- FIRESTONE, Shulamith, *La dialectique du sexe*, Stock, Paris, 1972.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique et PLANTE, Christine, (sous la dir. de), *Le genre comme catégorie d'analyse, Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, RING, 2003, 234 p.
- GIANINI BELOTTI, Elena, *Dalla parte delle bambine*, Milan, Feltrinelli, [1973] 2007, 193 p.
- GUIONNET, Christine, NEVEU, Erik, *Féminins/Masculins, Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2004, 286 p.
- HERITIER, Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Editions Odile Jacob, 1996, 329 p.
- HERITIER, Françoise, *Masculin/Féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Editions Odile Jacob, 2002, 441 p.
- IRIGARAY, Luce, *Spéculum. De l'autre femme*, Paris, Editions de minuit, 1974, 463 p.

IRIGARAY, Luce, *Le corps à corps avec la mère*, Montréal, Les éditions de la pleine lune, 1981, 89 p.

IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Editions de minuit, 1985, 302 p.

KACZMARECK, Sylvie, *Femmes et féminismes d'hier à demain*, Toulouse, Eres, 1993, 124 p.

KNIBIEHLER, Yvonne, *Mémoires d'une féministe iconoclaste*, Paris, Hachette Littérature, 2007, 314 p.

KOEDT, Anne, *Le mythe de l'orgasme vaginal*, in « Libération des femmes. Année zéro », Partisans n° 54-55, Juillet octobre 1970, pp. 54-60,

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1974, 646 p.

La Libreria delle donne di Milano (sous la dir. de), *Non credere di avere dei diritti, la generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1987, 191 p.

LEDUC, Guyonne (sous la dir. de), *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Paris, L'Harmattan, 2004, 355 p.

LIPPERINI, Loredana, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milan, Feltrinelli 2007, 284 p.

LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milan, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, 148 p.

MAFAI, Miriam (sous la dir de), *Le donne italiane, Il chi è del '900*, Milan, Rizzoli, 1993, 403 p.

MELANDRI, Lea, *Come nasce il sogno d'amore*, Rizzoli, Milano, 1988, 180 p.

MELANDRI, Lea, « L'eredità contesa », in *Lapis*, n°16, 5 décembre 1992, pp. 5-12.

MICHEL, Andrée, *Le féminisme*, Paris, PUF, [1979], 2003, 125 p.

MILLET, Kate, *La politique du mâle*, Paris, Stock, 1971, 521 p.

MONTANARI, Arianna, *Stereotipi nazionali. Modelli di comportamento e relazioni in Europa*, Naples, Liguori Editore, 2002, 320 p.

MORSLY, Dalila, « Revisiter la langue », in *Le siècle des féminismes*, Eliane Gubin, Catherine Jacques (sous la dir. de), Paris, Les Editions de l'Atelier, Editions ouvrières, 2004, pp. 319-332.

MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Rome, Editori Riuniti, 1990 2006, 165 p.

PLANTE, Christine, in « Genre, un concept intraduisible ? », in *Le genre comme catégorie d'analyse*, Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, RING, 2003, pp. 127-136.

REALE, Lorella (sous la dir de), *Futuro femminile, Passioni e ragioni nelle voci del femminismo dal dopoguerra a oggi*, Rome, Luca Sossella editore, 2008, 127 p.

RESTAINO, Franco et CAVARERO, Adriana (sous la dir. de), *Le filosofie femministe*, Turin, Paravia Scriptorium, 1999, 257 p.

RIBERO, Aida et VIGLIANI, Ferdinanda (sous la dir. de), *Cento titoli : guida ragionata al femminismo degli anni settanta*, Ferrare, Luciana Tufani editore, 1998, 343 p.

ROCCELLA, Eugenia et SCARAFFIA, Lucetta (sous la dir. de), *Italiane. Dagli anni cinquanta ad oggi*, Rome, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per le pari opportunità, Istituto poligrafico e Zecca dello stato Sp. A Salario, 2004, 365 p.

ROCHFORT, Florence, « La critique féministe. Introduction », in *Le siècle des féminismes*, Eliane Gubin, Catherine Jacques (sous la dir. de), Paris, Les Editions de l'Atelier, Editions ouvrières, 2004, pp. 284-302.

RUBIN, Gayle, « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex » in *Toward an Anthropology of Women*, New York, London, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.

TERRAGNI, Marina, *La scomparsa delle donne, maschile e femminile e altre cose del genere*, Milan, Mondadori, 2007, 235 p.

VALENTINI, Chiara, « L'attualità del femminismo », in *Scritture, scrittrici*, Maria-Rosa Cutrufelli (sous la dir. de), Milan, Longanesi, 1988, pp. 105-109.

VEAUVY, Christianne, *Les femmes dans l'espace public, Itinéraires français et italiens*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, Le fil d'Ariane, Université de Paris 8, 2004, 346 p.

ZANARDO, Lorella, *Il corpo delle donne*, film documentaire de Lorella Zanardo et Marco Malfi Chindemi. http://www.ilcorpodelledonne.net/?page_id=515.

ZANARDO, Lorella, *Il corpo delle donne*, Milan, Feltrinelli, 2010, 208 p.

5. Ouvrages et articles sur la maternité et la famille

BOTTI, Caterina, *Madri cattive, Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il saggiatore, Milan, 2007, 239 p.

BOWLBY, John, *L'attachement et la perte, volume I, L'attachement*, Paris, PUF, Le fil rouge [1978], 2006, 540 p.

BOWLBY, John, *L'attachement et la perte, volume II. La séparation, angoisse et colère*, Paris, PUF, Le fil rouge, [1978], 2007, 557 p.

BOWLBY, John, *L'attachement et la perte, volume III., La perte*, Paris, PUF, Le fil rouge, [1984], 2006, 608 p.

BRACCHI, Enrica, « Evoluzione-rivoluzione della Famiglia : un approccio terminologico », in *La famiglia italiana oggi. Persistenza o rottura di un modello tradizionale?*, Luca Marsi et Caroline Savi (sous la dir. de), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, Collection Cahiers d'Italies, 2009, pp. 115-127.

BRAVO Anna, « La Nuova Italia madri fra oppressione ed emancipazione », in *Storia della maternità*, Marina D'Amelia (sous la dir. de), Bari, Editori Laterza, 1997, pp. 138-183.

BRUSA, Luisella, *Mi vedevo riflessa nel suo specchio Psicoanalisi del rapporto tra madre e figlia*, Milan, Franco Angeli, 2004, 103 p.

CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of mothering : psychoanalysis and the sociology of gender*, Berkeley, University of California Press, 1978, 269 p.

CLIO Histoire, femmes et sociétés, *Maternités*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n°21, 2005, 351 p.

D'AMELIA, Marina (sous la dir. de), *Storia della maternità*, Bari, Editori Laterza, 1997, 397 p.

D'AMELIA, Marina, *La mamma*, Bologne, Il Mulino, 2005, 331 p.

DE LONGIS, Rosanna, « Maternità illustri : Dalle madri illuministe ai cataloghi ottocenteschi », in *Storia della maternità*, Marina D'Amelia (sous la dir. de), Bari, Editori Laterza, 1997, pp. 184-207.

DINNERSTEIN, Dorothy, *The mermaid and the minotaur. Sexual arrangements and human malaise*, New-York, Harper and Row, 1976, 295 p.

FACCINCANI GORRERI, Cristina, « Paradossi del materno », in *L'ombra della madre*, Diotima (sous la dir. de), Naples, Liguore Editore, 2007, pp. 5-16.

GALEOTTI, Giulia, *Storia dell'aborto*, Bologne, Il Mulino, 2003, 131 p.

Gruppo Soggettività Lesbica, Libera Università delle Donne, « La maternità », in *Cocktail d'amore, 700 e più modi di essere lesbica*, Milan, Derive Approdi, 2005, 219 p.

ISTAT, « Essere madri in Italia », Année 2005, 17 janvier 2007, consultable sur internet, http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070117_00/testointegrale.pdf

ISTAT, « Le donne diventano madri più tardi e fanno meno figli », in *Come cambia la vita delle donne*, 2004, http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20040308_00/volume.pdf.

KNIBIEHLER, Yvonne, *L'histoire de la maternité en occident*, Paris PUF, 2000, 123 p.

KOCH, Francesca, « La madre di famiglia nell'esperienza sociale cattolica », in *Storia della maternità*, Marina D'Amelia (sous la dir. de), Bari, Editori Laterza, 1997, pp. 239-272.

LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Les écrits I*, Paris, Editions du Seuil, [1966], 1999, pp. 235-321.

LANFRANCO, Monica, « E ora, interniamo le madri dopo il parto. Le madri, si sa, sono tutte pazze », in *Liberazione*, 5 juin 2010.

LAQUEUR, Thomas W., « Da una generazione all'altra. Alla ricerca di nuovi legami nell'era delle tecnologie riproduttive », in *Madri, Storia di un ruolo sociale*, Giovanna Fiume (sous la dir. de), Venise Marsilio, 1995.

LEFAUCHEUR, Nadine, « Maternité, famille, état », in *L'histoire des femmes en occident, Le XXe siècle. Volume V. Georges DUBY et Michelle PERROT (sous la dir. de)*, Paris, Perrin, [1992] 2002, pp. 555-580.

MARINOPOULOS, Sophie, *Dans l'intime des mères*, Paris, Fayard, 2005, 278 p.

MARSI, Luca et SAVI, Caroline (sous la dir. de), *La famiglia italiana oggi. Persistenza o rottura di un modello tradizionale?*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, Collection Cahiers d'Italies, 2009, 198 p.

MINETTI, Maria Grazia, « Le madri nella psicoanalisi: Dalla "madre erotica" alla "madre che cura" », in *Storia della maternità*, Marina D'Amelia (sous la dir. de), Bari, Editori Laterza, 1997, pp. 300-317.

OPPO, Anna « Concezioni e pratiche della maternità » in *Storia della maternità*, Marina D'Amelia (sous la dir. de), Bari, Editori Laterza, 1997, pp. 208-238.

RICH, Adrienne, *Naitre d'une femme, la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, 297 p.

SARACENO, Chiara, « Verso il 2000; la pluralizzazione delle esperienze de delle figure materne », in *Storia della maternità*, Marina D'Amelia (sous la dir. de), Bari, Editori Laterza, 1997, pp. 318-351.

SARACENO, Chiara, *Paternità e maternità. Non solo disuguaglianze di genere*, consultable sur Internet http://www.istat.it/istat/eventi/2005/paternita2005/intervento_saraceno.pdf

SCATTIGNO, Anna, « La figura materna, tra emancipazione e femminismo », in *Storia della maternità*, Marina D'Amelia (sous la dir. de), Bari, Editori Laterza, 1997, pp. 273-299.

SCIRÈ, Giambattista, *L'aborto in Italia: storia di una legge*, Milan, Mondadori, 2008, 320 p.

THÜNE, Eva-Maria (sous la dir. de), *All'inizio di tutto la lingua materna*, Rosenberg & Sellier, Turin, 1998, 164 p.

VEGETTI FINZI, Silvia, *Il bambino della notte, Divenire donna, divenire madre*, Milan Mondadori, [1990] 1996, 278 p.

Index des noms

A

ALERAMO · 4, 11, 27, 37, 39, 41, 53, 94, 96, 132, 163, 184,
226, 266, 271, 291
AMMANITI · 267
ARICÒ · 119, 388, 393, 394, 395
ARRU · 40, 388, 395

B

BAËRI · 21
BALESTRINI · 267
BALLESTRA · 24, 133, 250, 266, 267, 268, 269, 270, 273,
366
BANTI · 27, 37
BARILLI · 267
BASAGLIA · 45, 295
BELLONCI · 37
BENEDETTI · 123, 353, 388
BERNARDI · 266, 269, 270
BLELLOCH · 22
BLELLOCH · 170, 210, 386, 388
BOITO · 200, 201
BOTTI · 106, 278
BOVO ROMEUF · 284
BOVO ROMEUF · 283, 388
BOWLBY · 275, 276, 399, 400
BRACCHI · 275, 400
BRAIDOTTI · 13, 21, 273
BRISSAC · 26
BRIZZI · 267
BROWNMILLER · 15
BRUCK · 262
BRUSA · 263

C

CAMPO · 266, 268, 269, 270, 354, 357, 359, 360, 361, 365
CASADEI · 267
CAVARERO · 18, 165, 281, 398
CAZALE BERARD · 26, 283, 389
CERATI · 23, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 56, 57, 58, 61,
62, 64, 68, 69, 70, 76, 78, 79, 81, 85, 86, 87, 88, 89,
92, 93, 94, 95, 97, 104, 110, 144, 145, 146, 149, 150,
152, 153, 162, 169, 175, 179, 180, 197, 202, 203,
227, 228, 240, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 251,
254, 255, 256, 258, 261, 262, 266, 287
CERESA · 40
CHEMELLO · 220

CHEMOTTI · 310
CHIALANT · 40, 388, 395
CHODOROW · 15
CIALENTE · 37, 162, 166, 167, 168, 171, 174, 175, 176,
185, 188, 190, 191, 196, 199, 200, 202, 213, 214,
215, 216, 224, 225, 226, 227, 246, 250, 253, 260
CICIONI · 205, 266
CIXOUS · 16
COMENCINI · 313, 322, 333, 334, 337, 345
CONTARINI · 1, 4, 219, 233, 268, 269, 272, 274, 357
CULICCHIA · 267
CUTRUFELLI · 13, 20, 24, 40, 132, 161, 262

D

D'AMELIA · 10, 11, 22, 263
DE BEAUVOIR · 31, 46, 106, 284, 356
DE CESPEDES · 37, 41
DE FILIPPO · 10
DE GIOVANNI · 27, 168, 270
DE GREGORIO · 310
DELEDDA · 11, 26, 41
DI LASCIA · 170, 177, 178, 233, 241, 242, 266
DINNERSTEIN · 15
DIOTIMA · 18, 21, 164, 263, 281, 396, 397, 400
DOMINIJANNI · 282
DUBY · 17, 22
DURANTI · 161, 166, 168, 171, 175, 176, 181, 184, 185,
186, 187, 188, 190, 191, 213, 221, 222, 223, 224,
229, 232, 235, 236, 238, 239, 241, 246, 258, 263, 272
DURAS · 269, 385

E

ELLROY · 269
ERBANI · 272, 390
ERGAS · 17, 133

F

FACCINCANI GORRERI · 195, 196, 198, 241
FACCIO · 132, 200
FALLACI · 42, 109, 111, 114, 115, 116, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 129, 133, 134, 139, 140, 141, 179
FERRANTE · 97, 104, 266, 271, 272, 273, 277, 281, 282,
283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293,
310, 313, 330, 339, 340, 341, 342, 366, 367

FERRI · 23, 44, 48, 61, 68, 69, 70, 74, 76, 77, 80, 83, 84,
85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 111, 116,
134, 135, 136, 144, 148, 153, 158, 293
FIRESTONE · 15
FOUQUE · 15, 163
FREUD · 15, 108, 117, 165, 234
FRIEDAN · 270

G

GENNA · 25, 274, 277, 297, 326
GIANINI BELOTTI · 62, 162, 193, 239, 274
GINZBURG · 11, 22, 23, 27, 29, 37, 41, 103, 161, 205, 262,
266
GIORGIO · 4, 26, 57, 63, 137, 163, 166, 167, 178, 195, 197,
198, 233, 237, 241, 260, 262, 266, 270, 310
GRASSO · 272, 273, 342, 393
GUIDUCCI · 39

H

HALIMI · 17

I

IMBERTY · 271, 392
IRIGARAY · 15, 16, 18, 164, 282

J

JANECZEK · 262
JANSEN · 36, 274, 276, 331
JARRE · 23, 44, 57, 161, 168, 175, 176, 177, 229, 239, 240,
243, 244, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
256, 257, 258, 264

K

KNERING · 262
KNIBIEHLER · 106, 137
KOCH · 108
KOEDT · 15, 18
KRISTEVA · 16, 18

L

LA PORTA · 315, 387
LACAN · 15, 18, 165, 185, 259

LAGORIO · 41, 42, 109, 111, 114, 115, 117, 118, 119, 121,
134, 137, 138, 139, 151, 161
LAGOSTENA BASSI · 20
LANFRANCO · 301
LAZZARO-WEIS · 44, 208
LEONCAVALLO · 210
LIPERINI · 274
LONZI · 15, 17, 18, 108
LOY · 161, 166, 171, 180, 183, 185, 186, 188, 384
LUCAMANTE · 134, 169, 197, 266, 291, 305, 306, 357, 361
LUCARELLI · 24
LUTAZZI · 267

M

MAGRINI · 23, 42, 44, 53, 54, 55, 58, 66, 67, 68, 69, 71, 76,
77, 81, 88, 99, 146
MALPEZZI PRICE · 226
MANZINI · 27, 37, 41
MARAINI · 23, 27, 30, 42, 44, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 61, 65,
67, 69, 71, 72, 78, 79, 80, 82, 85, 99, 111, 114, 133,
134, 135, 136, 144, 146, 147, 150, 151, 154, 158,
162, 266, 323, 336, 337, 338
MARAZZI · 277, 281, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 301,
310, 366
MARINI · 272
MARINOPOULOS · 301, 401
MARRAS · 272, 273, 341, 342
MARSÌ · 275, 400, 401
MARTIGNONI · 27, 37, 38
MARTONE · 381
MASCAGNI · 210
MASINO · 37, 41
MC CARTHY · 269
MC EWAN · 269
MELANDRI · 165
MONDELLO · 24, 268
MONTANARI · 10
MORANDINI · 22, 161, 387
MORANTE · 11, 22, 23, 24, 26, 37, 41, 266, 269, 282
MORAVIA · 27, 332
MORSLY · 16
MURARO · 18, 33, 164, 165, 234, 257, 281
MURATORI · 235, 313, 314, 323, 326, 327, 367

N

NIEVO · 10
NOVE · 267
NOZZOLI · 22, 38, 39, 47, 49, 85, 158

O

OPPO · 112, 144, 179, 192, 193, 245
ORTESE · 37
OTTAVIANI · 344, 393

P

PANZERI · 268
PARATI · 196, 200, 246
PARRELLA · 277, 281, 302, 303, 304, 310
PASSERINI · 46, 233, 235
PERROT · 17, 22
PETRIGNANI · 22
PLANTÉ · 12
PLATH · 269
POMPEI · 349, 350, 351, 392

R

RAMONDINO · 52, 142, 162, 168, 169, 175, 176, 182, 183,
186, 188, 191, 197, 198, 208, 209, 210, 213, 216,
228, 232, 237, 238, 239, 243, 244, 250, 253, 258,
260, 261, 263, 266, 272, 310
RASZY · 162, 185, 266
RAVERA · 23, 42, 162
RICH · 15, 261, 401
RICORDI · 200
ROCHEFORT · 14
ROMANO · 22, 23, 27, 37, 41, 103, 266
RUBIN · 15
RUSCONI · 40, 72, 161, 162

S

SANTACROCE · 266, 268, 269, 271, 313, 322, 339, 342, 343,
344, 345, 367
SANVITALE · 133, 135, 170, 175, 177, 178, 210, 211, 228,
233, 241, 242, 263
SAPIENZA · 13, 21, 271
SARACENO · 263, 275, 276, 318, 319, 401
SAVI · 275, 400, 401
SCACCHI · 259

SCATTIGNO · 63, 70, 110, 116, 118, 276, 401
SCIRÈ · 133, 401
SERENI · 162, 168, 174, 175, 178, 181, 190, 195, 196, 197,
198, 204, 205, 206, 207, 213, 216, 217, 218, 219,
220, 223, 224, 229, 232, 248, 250, 262, 263, 266, 294
SETTI · 1, 287, 357, 358
SEXTON · 269
SICA · 343, 395
SPLENDORE · 40
SPUNTA · 222
STANCANELLI · 268, 270, 313, 339, 348, 349, 350, 351, 354,
359, 360, 362, 364, 365, 367
SVEVO · 200

T

THÜNE · 185, 402
TONDELLI · 24, 267

V

VALENTINI · 20
VEGETTI FINZI · 402
VEGETTI FINZI · 107, 114, 115, 117, 122, 130, 263
VERGA · 210
VINALL · 235
VINCI · 24, 266, 268, 269, 271, 281, 304, 307, 308, 310,
313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
330, 331, 332, 337, 354, 355, 356, 357, 358, 359,
360, 362, 365, 366, 367

W

WAGNER · 200
WOOLF · 22, 39, 161, 163, 270

Z

ZAMBONI · 40, 281
ZANARDO · 267, 274
ZANCAN · 37, 39