

La Forme Autobiographique dans la Littérature Féminine depuis les Années 70

Sabina Gola
(Université Libre de Bruxelles)

Littérature et société: les années soixante et le “grand changement”

Les bouleversements d'ordre économique, politique et social qui se sont produits au sein de la société italienne à partir des années soixante – notamment le 68, le mouvement néoféministe (entre 1970 et 1977) et la nouvelle législation concernant la famille et les rapports conjugaux¹ – entraînent pour les femmes un “grand changement”, ainsi le définit la philosophe Luisa Muraro (Doni-Fugenzi VIII) – qui permettra aux femmes de se reconnaître en tant que sujets sociaux et de réfléchir à une nouvelle conception de soi.

Sur le plan littéraire, les années soixante représentent la ligne de partage entre le Novecento et “l'actualité de notre présent”, affirme Marina Zancan dans son essai *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* (6). En effet, c'est au long de cette décennie que les

¹ 1970: introduction du divorce, confirmée avec le referendum de 1974; 1971: abrogation de l'article du code qui interdisait les anticonceptionnels; 1975: approbation du nouveau droit de la famille (parité entre les époux); 1978: approbation de la loi qui permet l'interruption de la grossesse dans les premiers 90 jours (interruption volontaire); 1996: approbation de la loi contre la violence sexuelle (Doni et Fugenzi).

écrivaines, au nom d'une nouvelle subjectivité féminine, commencent leur relecture de l'histoire humaine et plus particulièrement des formes de représentation de la femme dans la tradition littéraire, pour tenter d'établir, entre autres, des liens entre la culture italienne et l'écriture féminine.

Mémoire personnelle et mémoire collective

Les écrivaines de la deuxième génération du Novecento² portent un regard différent sur la réalité, un regard plus large et moderne, par rapport à la génération précédente: elles déterminent leur point de vue, expérimentent des nouvelles structures narratives, introduisent des thèmes nouveaux. Leur écriture s'identifie avec la récupération de la mémoire, personnelle ("lunga memoria difensiva", Zancan XXVI) et collective. Leurs ouvrages, qui racontent des histoires de femmes, dans un monde d'hommes et de femmes, montrent ainsi un caractère fortement autobiographique.³

La femme-écrivain "raconte son expérience" et c'est par ce biais qu'elle légitime soi-même et son écriture. Natalia Ginsburg et Alba de Cespedes représentent deux façons possibles et différentes d'être femme et, partant, écrivaine. La première, en affirmant que les femmes, de temps à autres, ont la mauvaise habitude de tomber dans un puits et de se laisser prendre d'une profonde mélancolie et donc de se noyer dans ce puits,

² Fausta Cialente, Elsa Morante, Anna Banti, Anna Maria Ortese, Maria Bellonci, Natalia Ginsburg, Lalla Romano, Alba de Cespedes, Gianna Manzini, Paola Masino. (Zancan 100)

³ Cfr. Carla Carotenuto: "In *Camera ottica* la scrittrice [Sanvitale] precisa il significato del concetto di memoria, distinguendolo da quello di ricordo: 'Confesso che la parola "ricordo" non mi piace. Mi piace la parola "memoria". La memoria mi sembra un fatto attivo, è con noi nel presente, è la grande caldaia che accompagna, genera, rifiuta e si unisce ai grandi e piccoli atti della nostra quotidianità. La parola "ricordo" isola le immagini e le allontana in un Olimpo gelato, Olimpo o Ade di ombre che possiamo rendere vivide o scolorirle a nostro piacere'" (65).

représente la souffrance d'être femme qui rend impossible la liberté féminine; l'autre croit, au contraire, qu'il suffit que les femmes prennent conscience des vertus de ce puits et qu'elle diffusent l'expérience qu'elles ont faite au fond de ce puits (Cutrufelli).

Francesca Sanvitale (1928) e Rosetta Loy (1931), au cours d'un colloque consacré à l'écriture féminine au XX^e siècle,⁴ témoignent des difficultés d'exercer le métier d'écrivaine au tout début de leur carrière littéraire, c'est à dire dans les années soixante-septante (1970 pour Sanvitale et 1974 pour Loy). Loy rappelait qu'Elsa Morante s'appelait elle-même "scrittore", "ecrivain", ce qui met en évidence l'ostilité de la société vis à vis de la femme "écrivain" ainsi que de la littérature féminine; Sanvitale, pour sa part, mettait l'accent spécialement sur la tâche difficile à laquelle les femmes de son époque étaient confrontées: la découverte d'une identité féminine, son acceptation avant tout par les femmes et ensuite par la société.

Au fur et à mesure que les revendications du mouvement féministe pénètrent dans tous les domaines de notre civilisation (occidentale) et à plusieurs niveaux, dans la littérature ainsi que dans tous les domaines de l'écriture, la femme passe d'une position de marginalité à une position centrale: le nombre d'écrivaines se multiplie et chacune raconte son histoire et représente son univers. C'est le résultat de leurs réflexions, en tant que femmes avec une conscience féminine, qu'elles présentent dans leurs ouvrages, qui donne lieu à une pensée philosophique féminine, à des théories et à une critique féministe au féminisme.

⁴ Rome, *Letteratura italiana del Novecento - Bilancio di un secolo*, colloque organisé par le Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, l'Assessorato alla Cultura del Comune e du Sistema Biblioteche Centri Culturali, 1996.

Les typologies narratives

À partir des années 80 du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, dans la production littéraire féminine se présentent essentiellement deux pôles théoriques, observe Elisabetta Rasy dans son livre *Le donne e la letteratura*: d'un côté, l'altérité opposé à l'identité-femme, la sexualité autre à l'hétérosexualité, le positionnement ailleurs à celui dans le monde; de l'autre, l'ordre symbolique de la mère ou de la généalogie féminine, où la femme, en tant que corps de sexe féminin, tente de rétablir sa position dans le monde et dans son savoir du monde (Rasy 10). Les typologies narratives choisies pour représenter cet ordre "autre" sont: 1. l'autobiographie, qui est essai critique ou recherche historique et anthropologique sur le savoir de soi même et sur son histoire sexuée; 2. le roman-investigation, le roman recherche sur des personnages féminins du passé (mythiques, historiques ou familiales) considérés comme "mères" de cet ordre symbolique (13).⁵ Ce type de narration prends aussi la forme d'autobiographie, où on peut parler de soi par personne interposée sans tomber ainsi dans le piège de la subjectivité. Les femmes, en racontant leur histoire, ou leurs histoires personnelles, renouent le fil de leur memoire personnelle et, en même temps, de l'Histoire collective.⁶

⁵ Voir aussi Maria Teresa Navarro Salazar, "Donne e storia sul volgare del secolo: Romanzo, biografia, autobiografia".

⁶ Francesca Marciano, dans un interview sur son roman *Casa Rossa*, affirme: "mi interessava 'ancorare' quel misfatto presunto di cui parlavo prima a due momenti centrali della nostra storia, così che la storia di una famiglia – le omissioni, le bugie e le falsificazioni – riflettessero come in uno specchio anche le omissioni e le presunte verità dell'Italia in due momenti cruciali della sua storia. Era proprio questo il parallelo che mi interessava nel romanzo". À propos de ce roman voir aussi Rorato.

La pratique: Sanvitale, Loy, Rasy, Tamaro, Marciano, Vinci

Nous avons choisi, à cette occasion, de présenter les ouvrages de quelques écrivaines qui ont débuté leur carrière littéraire dans les années septante jusqu'à arriver à la littérature féminine plus récente: Francesca Sanvitale (1928) et Rosetta Loy (1931), qui débutèrent dans les années septante; Elisabetta Rasy (1947) et Susanna Tamaro (1957) qui publièrent leur premier roman à la fin des années quatre-vingt; Francesca Marciano (1955) et Simona Vinci, à la fin des années quatre-vingt dix. Les romans choisis sont les suivants: *Madre e figlia* (1980), *La bicicletta* (1974), *Va' dove ti porta il cuore* (1994), *Tra noi due* (2002), *Casa Rossa* (2003), *Come prima delle madri* (2003).

Les personnages féminins

Ce sont des histoires de famille au féminin ou bien des histoires de femmes entourées, presque uniquement, d'individus de sexe féminin (enfants, amies, vieilles femmes, etc.). Les hommes (pères, compagnons, grands-pères) restent plutôt dans les coulisses; s'ils sont admis à jouer leur rôle dans le théâtre de l'histoire, c'est parce qu'ils sont des hommes au caractère féminin ou des hommes carrément devenus femmes.

L'héritage gênant

Les situations décrites et les personnages qui interprètent ces histoires sont très variées. Toutes les femmes protagonistes de ces romans, ainsi que la plupart des personnages féminins mineurs, ont procréé, de gré ou de force, une fois seulement ou à plusieurs reprises. D'aucunes obligées par les conventions sociales, ont vécu l'expérience déchirante de l'avortement, d'autres y ont été contraintes pour des causes naturelles. Ces femmes exercent leur rôle de mères (généralement seules, étant séparées de leur mari ou compagnon), plus ou moins à leur aise, dans une société où, au sein de la famille, les liens de parenté verticaux (rapport parents-enfants) et horizontaux (entre sœurs, généralement, ou frère et sœur) sont en crise. La famille, dans le

sens traditionnel du mot, n'existe plus (sauf en Loy, où on trouve le stéréotype de la famille traditionnelle); c'est plutôt l'union d'"individus" qui l'emporte, d'individus réunis sous le même toit, qui vivent dans une condition de malaise existentiel et qui ne ressentent pas de sentiments d'affection réciproque.

Chacune doit supporter le poids d'un héritage "génant" que leur mère et, encore plus loin, leur grand-mère leur ont transmis et qu'à leur tour chacune d'elles transmettront à leur fille/ filles;⁷ un héritage qu'elles ne comprennent pas toujours – peut-être la recherche du "vrai amour"? ou la transgression des conventions sociales (un enfant né d'un rapport extraconjugal, l'homosexualité)? – et qui les rends coupables vis-à-vis de la société, ou même de leur propre famille. Seules, elles fuient la réalité; pour elles, il semble impossible d'établir ou de retrouver un lien entre elles-mêmes et la collectivité, entre leur intériorité et le monde extérieur. D'autres, sans aucune certitude sur leur futur, essaient de rompre la chaîne "du crime" et de se construire une nouvelle vie.

"Qualcosa è passato di mano in mano da una donna all'altra, nella mia famiglia. Non so quale nome dargli."

"È un segreto, un lascito di cui è bene non si parli. Qualcosa che ci pesa."

⁷ "Sì, mi rendo conto che né Alba né Renée né Isabella ci fanno una gran figura come madri. Ma alla fine del romanzo, ognuna di loro ha una specie di rendenzione o di 'riscatto'. Mi interessava raccontare la storia di donne che sbagliano, senza perdere di vista la loro umanità. Volevo raccontare una famiglia attraverso il percorso di tre donne, ognuna delle quali appare colpevole di un 'misfatto', che non è poi chiaro se ha veramente commesso o no. In altre parole, ognuna di queste donne consegna una eredità scomoda alla propria figlia, e in un certo senso il peso della sua presunta colpa finisce per 'storpiare' la natura fragile della figlia, che a turno ripeterà la stessa cosa. Ogni volta le conseguenze saranno più gravi. Mi interessava raccontare questo 'passaggio del testimone' da donna a donna". Interview à Francesca Marciano.

“È stato proprio quel peso a storpiarci lentamente, l’una dopo l’altra come il fil di ferro torce il fusto di una pianta.” (Marciano 19)

L’infelicità abitualmente segue la linea femminile. Come certe anomalie genetiche, passa di madre in figlia. Passando, invece di smorzarsi, diviene via via più intensa, più inestirpabile e profonda. [...] Noi per generazioni e generazioni, abbiamo frequentato soltanto la stanza da letto, la cucina, il bagno; abbiamo compiuto migliaia e migliaia di passi, di gesti, portandoci dietro lo stesso rancore, la stessa insoddisfazione. (Tamaro 39)

Tradition et modernité

Les femmes présentées dans ces romans se situent entre la tradition et la modernité. Pour quelques-unes, la maison reste le lieu traditionnel de l’exil féminin. D’autres, en pèlerines à la recherche de leur identité, sont obligées aux déplacements incessants en de nombreux endroits. D’aucunes considèrent la cuisine comme le lieu privilégié pour se retrouver, se rapprocher (mère et fille par exemple) et parler entre elles (Marciano, Vinci). D’autres, en révolte ouverte contre les conventions sociales refusent absolument d’y entrer ou de préparer à manger (Vinci).

Rosetta Loy raconte l’histoire d’une famille de la haute bourgeoisie italienne pendant et après la deuxième guerre mondiale, jusqu’au boom économique. La mère de famille, naive, éternellement angoissée pour ses enfants, sur lesquels d’ailleurs elle n’a aucune autorité (au contraire de son mari, naturellement autoritaire et respecté par ses enfants), craintive de l’inconnu, se cache derrière l’institution familiale. La maison est son royaume⁸ et elle, elle seule, en a les clés.⁹ Ses gestes

⁸ “Voci caute e autorevoli abituate a contare i resti della spesa e le uova nel paniere di vimini; generazioni di donne sono passate lasciando un lume, la

quotidiens, toujours les mêmes depuis des générations, rassurent ses enfants; ses reproches auxquels ils restent indifférents ou réagissent d'une manière verbalement violente et impolie sont les seuls témoignages de son existence. Descendante d'une famille où "le donne per generazioni hanno ricamato centrini e borse per il tabacco, si sono inginocchiate nel medesimo banco riservato con offerta annuale alla Parrocchia e nella morte hanno avuto congiunte le mani in casse con borchie d'ottone poi calate nella cappella dalla volta celeste" (Loy 18), elle reste étrangère à tout ce qui se passe autour d'elle (la guerre, la vie politique, ...), aussi bien que ses filles. Elle ne ressent pas les changements qui se font dans la société: elle montre ouvertement sa répulsion en voyant ses filles, qui ne sont plus des adolescentes, bavarder, jouer et fumer avec des garçons, ainsi que son incompréhension "naive" face à la légèreté avec laquelle ses enfants considèrent le mariage, qu'elle juge un lien éternel. Mais le futur presse:¹⁰ la mort du mari et les enfants qui quittent la maison pour se construire leur existence l'obligent de plonger dans la réalité. C'est à ce moment qu'elle se rend compte de sa faiblesse et de

coppia di candelieri a zampa di gallina o il tavolino fumoir, hanno dipinto tralci di rose dove lo specchio si era incrinato; Una ha ricamato le tende trafiggendo con l'ago il telaio nei pomeriggi di sole, il profilo illuminato dal candore del lino: la Dotti bellissima rimasta 'fantina'. Bucando rose di filo tra ditali d'argento e matassine dalle mille sfumature, lei si era convinta 'che bene come a casa sua non sarebbe stata da nessun'altra parte'"(Loy 123).

⁹ "A casa la madre va e viene con il mazzo delle chiavi, siede sotto il noce e fare le presine per il caffè in coton perlé. [...] Lui [*Giovanni*] resta a lungo a guardarla intrecciare le maglie attratto dal filo bianco che corre veloce fra le dita, un'abilità da giocoliere. La guarda e le parla godendo del ritmo dei gesti sempre uguali: lei ha una macchia nell'angolo dell'occhio sinistro, una macchia rossastra nata forse con lei e Giovanni la ritrova ogni volta con affetto mentre l'ombra del noce spegne i lampi del crochet. Sempre più lontano e struggente il sorriso a fossette sotto il cappello a cloche. Un piccolo cumulo di proposizioni quotidiane che lei quotidianamente controlla e le parole passano lievi e incolore, informi come larve" (Loy 102-103).

¹⁰ "Il passato non esiste tanto il futuro preme" (Loy 59).

son impuissance, en reprenant conscience de sa situation d'infériorité par rapport au mari, qu'elle avait oubliée, qu'elle avait détestée, mais qu'elle avait dû accepter, malgré elle.¹¹ Si la flamme de la révolte s'était reveillée dans la mère, ses filles ont déjà accepté la condition que la société leur impose: l'étude leur semble inutile, "che idea questa del padre di farle fare per forza l'Università, poi una si sposa e a che serve tutto quello studio?" (Loy 134), commente la plus jeune de ses filles, en sachant que sa sœur aînée a dû présenter un examen étant déjà enceinte. Elles obéissent à leur père, même en ce qui concerne "l'amour", non sans expliquer leurs raisons dans les conflits.

Malgré cette représentation des femmes dans leur rôle traditionnel de mères de familles, exilées de la réalité pendant toute leur vie, le roman se clôt sur une note optimiste, déjà annoncée par le titre: la bicyclette, pour les femmes, un signe de liberté, la possibilité d'être indépendantes. Le narrateur (l'écrivaine) qui avait toujours raconté à la troisième personne, se dévoile dans la phrase par laquelle le roman s'achève: "Lei (une femme allemande) mi insegnò ad andare in bicicletta. Una legnano argento" (Loy 166). Le "grand changement" ne fait que commencer.

Peut-on changer son destin de femme?

Simona Vinci nous offre une vision beaucoup moins optimiste dans son roman, en ce qui concerne la condition des femmes. Tea, la protagoniste, afin de ne pas devenir comme sa mère, a voulu changer sa situation de pauvre fille paysanne, et pour cela a été punie. L'histoire du roman se déroule pendant la guerre civile en Italie, au déclin du fascisme. Le chapitre que Vinci consacre à Tea, où elle-même raconte son histoire de jeune adolescente et, ensuite de femme mariée, s'ouvre sur une scène

¹¹ "A volte si irritava di questa condizione di inferiorità, a volte piangeva e convulsa raccattava le sue cose minacciando di andarsene, nebulosamente consapevole di un'ingiustizia" (Loy 156).

de famille, à la campagne, dans le Nord de l'Italie: "La madre che si muove in continuazione: affetta il pane, riempie piatti e bicchieri, e loro tutti lì, muti. Indifferenti alla stanchezza della madre, alla sua, nella pretesa di essere serviti così, ogni giorno che Dio manda in terra perché è così che dev'essere. Perché loro sono uomini e voi donne e la vita è così che va" (Vinci 189). Le narrateur intervient personnellement pour souligner, dirions-nous, une injustice, à laquelle, apparemment, on ne peut porter remède. Le regard du narrateur pénètre dans les pensées de Tea:

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 le 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. (Vinci 189)

Depuis son enfance, Tea travaille dans la "trattoria" de son père, avec sa mère et ses frères. Sa maman vivait en esclave de son mari et de ses garçons; Tea était destinée de prendre sa place, elle en était consciente. Son père la frappait et, même si elle était une fille, il prétendait qu'elle assiste à l'abattage du cochon. Sa mère non plus ne la traitait différemment de ses frères; il n'y avait aucune complicité entre elles. A Tea, qui a presque 18 ans, se présente, un jour, la possibilité de sortir de ce cercle vicieux: elle part avec un étranger pour aller dans un autre pays (l'Allemagne) loin de sa famille, afin d'échapper à son destin. Mais son destin "de femme" la poursuivra jusque là. En effet, ce n'est pas son père qui lui imposera un mari, mais un allemand qu'elle connaît à peine, et cela pour protéger Tea ainsi que son

enfant (qu'elle aura à 19 ans) à cause de la disparition du vrai père de l'enfant. Elle vivra sa vie, en femme riche, mais avec un homme qu'elle n'aime pas. Ce n'est que la drogue et l'alcool qui lui donneront la sensation d'avoir atteint sa liberté; en réalité elle restera prisonnière des conventions sociales. L'argent de son mari lui permet de s'habiller à la mode, ce que les autres femmes du village ne pouvaient pas faire vu qu'elles étaient nées, comme sa mère, pour faire des enfants: "Io non ne farò mai più. Mai. Non mi interessa cosa dicono. Cosa dice nessuno, piuttosto me li levo dalla pancia con le mie mani. Tanto mio marito non gli interessa di fare figli. Pensa solo a lavorare" (Vinci 255). Ce n'est que dans le mensonge, dans l'assassinat, dans les hallucinations qu'elle trouvera son identité de femme libre.

Tea avait appris à écrire pour travailler, pour écrire le menu sur le tableau de la "trattoria" ou pour prendre les commandes des clients. Seule, dans un hôtel de Berlin, dans l'attente de l'homme qu'elle considère comme son "prince charmant" qui l'a apparemment sauvée d'une vie annoncée, pour la première fois, Tea met sur papier ses pensées. Elle n'écrit que cent fois son nom. Mais l'encre mouillée tache la feuille et efface son nom. Tea, en effet, est encore "una ragazza di diciassette anni, vergine, appena scappata di casa, con uno sconosciuto, una serva con le mani rovinate dal lavoro" (Vinci 210). C'est l'acte sexuel qui la catapultera dans l'univers des adultes et marquera à jamais sa vie de femme mensongère et assassine.

Tea tient un journal,¹² où elle raconte sa vie quotidienne à partir du début de sa grossesse jusqu'à l'assassinat, perpétré par elle-même, de l'homme qui aurait dû la "sauver" de son destin de femme pauvre et paysanne. Elle se regarde dans le miroir de ses mots, au moment même où elle les écrit. "Scrivo, ma dentro la testa le frasi suonano molto più belle. Quando le metto sulla carta sono morte, non hanno lo stesso fiato di prima" (Vinci 239). Le filtre de la conscience qui présente des événements passés manque totalement. Le regard de Tea ne touche que le présent. En effet, Téa n'a ni de passé (qu'elle renie) ni de futur, ni en tant que femme, ni en tant que mère. C'est son fils qui prendra la relève

À la recherche de l'identité féminine: le rapport entre mère et fille
La mère est "memoire de la chair", affirme Luce Irigaray, philosophe et psychanalyste française. Cependant, elle ne peut pas rester "mémoire" à jamais, si le rapport entre mère et fille veut dépasser la phase conflictuelle et atteindre son équilibre. L'objet maternel, à un certain moment, ne doit plus être au centre de notre vie affective ou de notre univers psychique; il doit prendre une forme plus ouverte et devenir récit.¹³ En se reconnaissant dans la mère, chaque femme définit son identité. Chaque

¹² Il est d'ailleurs significatif de remarquer que Vinci utilise cette même forme d'écriture pour un autre personnage, adversaire déclaré du personnage principal, une jeune fille (Irina) de 13 ans qui croit être la fille de cette femme, mais qui en réalité ne l'est pas et, de plus, en est détestée à cause de son regard pénétrant qui sait lire la méchanceté cachée de cette femme. Vinci, en leur attribuant la même forme d'écriture, situe les deux personnages sur le même plan à l'intérieur de l'histoire. Chacune, par l'écriture, a la possibilité d'expliquer sa version des faits. Dicotomie bien-mal, c'est le mal qui gagne.

¹³ "La madre è memoria della carne. [...] Ma non può restare sempre e soltanto memoria della carne. L'oggetto materno che si incorpora nella nostra vita affettiva, nel nostro mondo psichico, divenendone il fulcro o l'asse, a un certo punto deve sciogliersi in una forma più respirabile, deve accedere a una qualche forma di racconto" (Salvo 13).

écrivaine doit partant se confronter avec ce rapport à un moment ou l'autre de sa vie.

Rasy, Marciano et Sanvitale,¹⁴ dans leurs romans, mettent en évidence spécialement le rapport entre mère et fille. Si dans l'ouvrage de Vinci c'est la mère qui se raconte à la première personne, dans les romans des trois autres écrivaines, c'est la fille, en effet, qui désormais adulte, se raconte en utilisant comme moyen d'introspection le rapport avec sa mère et l'histoire de sa famille.

Dans le cadre des *Dialoghi di Trani*, une manifestation littéraire qui réunit pendant trois jours onze auteurs, Dacia Maraini, Anna Salvo (psychothérapeute) e Silvia Vegetti Finzi (psychologue) se sont confrontées sur le thème *Madri e figlie. Ieri e oggi*, qu'elles ont analysé en tant que "filles", d'un point de vue anthropologique, social, historique, biologique, psychanalytique et littéraire. Dans les grandes lignes, les sujets principaux qu'elles ont traités sont les suivants: 1. absence ou présence de la mère; 2. les rapports de la fille avec les autres femmes de la famille (tantes, cousines, belle-sœurs, ...), étant la mère absente; 3. la mère, objet d'adoration ou figure vivante; 4. l'identification de la fille avec sa mère; 5. la mère comme "pietra di paragone (pierre de touche) o pietra di inciampo"; 6. le rapport biologique entre mère e fille, en relation avec la société et l'histoire; 7. le regard de la mère sur la fille et le refus de la mère de voir la sexualité de la fille; 8. la redéfinition de la maternité; 9. la puissance génératrice des femmes.

Les ouvrages choisies pour cet essai sont imaginés autour d'un ou plusieurs de ces thèmes. Ce qui ne fait que confirmer que le rapport entre vie et littérature constitue pour une bonne partie des écrivaines le point de départ de la création littéraire. À l'aide de ces points, nous avons donc comparé les

¹⁴ Dans *Madre e figlia* de Sanvitale, il y a aussi des passages à la première personne ainsi que des passages où c'est la mère, réinventée dans l'imagination de la fille, qui raconte.

différentes représentations des femmes et du rapport entre mère et fille.

Dans le roman de Tamaro, qui se présente sous forme de longue lettre et au même temps de journal, c'est la grand-mère qui écrit à sa petite fille et c'est à travers son écriture que nous découvrons le rapport entre elle (mère) et sa fille. Ce sont les dates du journal qui signent le temps de la nouvelle écriture, par le biais de laquelle une femme, désormais à la fin de sa vie, raconte, dans le temps présent de la conscience, des faits qui se sont passés auparavant en reconstruisant ainsi son image de fille malheureuse, de mère absente et de grand-mère, soucieuse de rompre la chaîne des mensonges pour donner un meilleur futur à sa petite fille.

Quelles typologies de femmes-mères représentent les écrivaines dans leurs ouvrages? En général, les mères racontées sont des femmes historiquement perdantes,¹⁵ mais qui cependant tôt ou tard, personnellement ou par le biais de leur descendance, trouvent un moyen de se libérer de l'héritage gênant qui les écrase, chacune d'une façon différente.

Dans le roman de Rasy, c'est une mère depressive, "tombée au fond du puits" – pour utiliser l'image de Natalia Ginzburg, que la fille nous présente. Une mère "che non invecchiava ma sfioriva come i fiori che uno coglie e non mette nell'acqua per incuria o cattiveria, non lentamente cioè, ma precipitosamente, senza argini, barattando la disperazione con la vecchiaia" (Rasy 26). Une mère qui diffère de ses amies du même âge et des autres femmes, mères des copines de classe de

¹⁵ "Non credo che madre e figlia siano biologicamente in guerra, mentre purtroppo, storicamente, spesso lo sono. [...] Credo che ci sia in molte ragazze, in molte figlie, la difficoltà a identificarsi con le madri perché le madri sono perdenti [...] Ma sono storicamente perdenti non biologicamente perdenti: [...] perché a un certo punto si sono arrese, perché hanno perso il treno, perché hanno abbandonato le loro ambizioni, i loro sogni" (Maraini in Tulanti 20-21).

sa fille.¹⁶ En tant que femme et mère, elle a renoncé à toutes ses ambitions professionnelles au nom de l'amour.¹⁷ Elle a eu une fille de sa première relation amoureuse et un garçon de la deuxième, pour lequel elle montre une affection morbide.¹⁸ Son amour maternel était sa raison de vie, ou mieux, sa passion extrême, une religion sévère. Elle "disprezzava le convenienze e le comodità e la rispettabilità perché credeva che l'unica cosa reale della vita fosse l'amore" (Rasy 34). Mais l'amour l'a trahie (elle a fuit de son mari et elle a été en suite abandonnée par son amant) et sa vie, après la quarantaine, se déroule, en solitude, dans une maison romaine située dans une rue secondaire de la ville dans un quartier silencieux, en compagnie de sa fille adolescente, "miroir de son enfance retrouvée", et qui, au fur et à mesure que le temps passe, représente le seul intermédiaire entre elle et la réalité extérieure jusqu'au moment où elles s'éloignent réciproquement, où le silence règne entre elles et la place de la fille sera occupée par la télévision¹⁹. La mère s'écarte de la

¹⁶ "Le altre amiche erano diverse. Tutte e due avevano dei figli della mia età, ma a differenza di mia madre il cui unico programma di vita era stato e in fondo continuava a essere la militanza più feroce del proprio sentimento, facevano ancora le attrici" (Rasy 42).

¹⁷ "Perciò le figlie si identificano molto meglio e molto di più col padre, che di solito è una persona che si è espressa nel suo lavoro, che ha avuto delle soddisfazioni, che ha un posto riconosciuto nel sociale. Un uomo si costruisce, spinto dalla famiglia, dall'ambiente, una conoscenza, una competenza specifica nella materia che tratta, e questo gli dà fiducia, mentre una donna è incoraggiata a rinunciare per amore dei figli, del marito, e spesso, se non è particolarmente determinata, rinuncia alle sue ambizioni e rimane nel limbo dei desideri non risolti" (Maraini 25).

¹⁸ "Avrei voluto giocarci, ma mia madre non lo lasciava avvicinare mai a nessuno, neanche a me. In quel furioso attaccamento al figlio piccolo si consumava tutto il rancore che in quel momento la legava al mondo [...] " (Rasy 16).

¹⁹ "Quando comprò il televisore, nell'estate del '60, mi sembrò che il tempo dello stupore infantile fosse finito – o per meglio dire fosse finito lì, non più

réalité en se renfermant sur elle même, sur son passé qui représente d'un côté le désir d'oublier²⁰ et de l'autre son unique possibilité de survivance. "Mia madre non amava le origini e non si curava del futuro, eccetto che per noi, i suoi figli. Amava il presente, ma in tutto cio' che ha di non attuale, e cioè la luce che si rinnova giorno dopo giorno, e le sfumature che rendono un giorno diverso dall'altro, l'odore che cambia a seconda delle ore e che va guastandosi" (Rasy 162-163). Peu à peu, elle sent qu'elle n'a plus rien a dire, même pas à sa fille, pour laquelle, au contraire, le rapport avec sa mère était très important, surtout au moment de son adolescence: "Per me era assolutamente necessario che mia madre parlasse, tra noi allora non poteva esserci che un solo resto prezioso di quanto c'era stato prima, le parole" (Rasy 30). C'est une famille russe, qui habite le même édifice, qui représente, d'une part, la famille "traditionnelle" (mère, père, enfant) mais, de l'autre, ce qui ne peut plus avoir sa place dans la réalité contemporaine: "Con loro parlava perché non li temeva, non ne temeva il giudizio, l'incomprensione, la diffidenza, il disprezzo, l'ostilità, tutto quello che aveva cominciato a temere, seppure senza ammetterlo, dal mondo degli altri quando era rimasta sola, sola senza amore" (Rasy 30-31).²¹

nello specchio dei miei occhi apprensini, ma nel vetro scuro dello schermo" (Rasy 63).

²⁰ "A quell'epoca mia madre non aveva ancora incominciato a esporre in casa qualche foto sua da giovane e quelle dei figli come avrebbe fatto più tardi, guardava al passato e al lontano alternando furiosamente nostalgie e avversione" (Rasy 175).

²¹ Voir aussi: "Con i Mnoukine ritrovava una lingua perduta, usciva per venti, trenta minuti dall'isolamento in cui si era rinchiusa, e che era tanto più insopportabile perché fuori, all'esterno, cominciava ad avanzare un mondo dai connotati strani che, al contrario dei Mnoukine, non pensava con dolcezza al proprio passato, ed era ferocemente lieto di sostituire i ricordi, i sogni con le comodità che un presente smemorato poteva offrire" (Rasy 33)

Elle s'éteint peu à peu et l'incommunicabilité la plus totale s'installe entre elle et sa fille, entre elle et le monde extérieur. Ce n'est que la rage contre sa mère (qui vivait dans la même maison) ou contre sa fille, les anneaux contigus de la chaîne de la destinée féminine qui la torturait, qui lui donne l'occasion de rompre son mutisme. Le roman s'ouvre avec la mort de la grand-mère le premier maillon de la chaîne: elle avait eu une vie très difficile, avait abandonné sa famille ainsi que l'homme qui était le père de ses deux filles, en leur causant beaucoup de douleur. La fille (de la troisième génération), qui raconte son histoire et l'histoire de sa famille, est bien décidée à ne pas devenir le troisième maillon de cette chaîne de douleurs: "Io sarei sfuggita, così decisi allora, a quelle geometrie del male, a quelle simmetrie della colpa che vedevo agire nella mia famiglia, neanche un dio burattinaio avesse assegnato le parti e regolato la trama" (Rasy 17). C'est justement sa mère, entre autres – le "due" du titre est représentée aussi par l'école, les copines, le premier amour, un professeur de philologie, une professeuse de français -- qui l'aidera à se soustraire à son destin de femme, en lui apprenant à s'éloigner des conventions et des opinions communes:

[pour la mère] quella femminile era piuttosto una figura perimetrata dalla sofferenza e dalla resistenza, da saperi e da piaceri che non necessariamente si esprimevano nella mimica e nelle frasi del gergo sociale, e animata da una fiamma che io già allora capivo, malgrado la reticenza di mia madre, essere il seme della passione. Una passione senza allettamenti, insofferente agli ornamenti come alle regole. E piuttosto lontana, o straniera, al comune commercio sociale e carnale tra gli uomini e le donne. (Rasy 94-95)

Rasy termine son roman par la description d'une statue du cimetière, une sculpture qui représente un garçon en train de prendre un peu de repos avant de recommencer son chemin. C'est par là qu'elle nous fait comprendre que mère et fille ont trouvé, au cours de leur vie, la distance correcte à laquelle situer leur relation, afin de rester ensemble sans devenir "eau dans l'eau", sans se confondre. La fille regarde sa mère – "le premier objet d'amour et de nostalgie" selon Freud – avec douceur et indulgence, en lui pardonnant ses limites.²² Cela lui a permis de reprendre son chemin après la séparation psychologique (les différents passages de l'enfance à l'adolescence à l'âge adulte) et humaine (la mort de sa mère) de sa mère.

L'incompréhension la plus totale règne entre les femmes de *Casa Rossa* de Francesca Marciano, qui va jusqu'à se transformer en vraie haine, surtout des filles envers leur mère. Alba, c'est son nom, reste elle-même une enfant jusqu'à la fin du roman, comme une Alice dans le pays des Merveilles. Elle n'assume aucunement son rôle de mère; physiquement présente, elle, en réalité, est absente. Elle est indifférente aux comportements de ses filles, elle préfère ignorer ce qui se passe autour d'elle et de sa famille. Les filles imitent son indifférence.

C'est Alina, la plus jeune (qui appartient à la génération des années soixante), qui, en racontant l'histoire de sa famille – qui se situe entre le début du XX^e siècle et nos jours et qui touche aux moments cruciaux de l'histoire italienne: le fascisme et les années de plomb – se propose de dénouer les mystères et les vérités cachées qui, probablement, sont les causes des

²² "Forse impareremo ad amare la madre quando saremo capaci di vederne i limiti, quando potremo perdonarle di non essere per noi quel tutto onnipotente che la circondava e la custodiva fin dalla primissima infanzia. Molti conflitti interni, molti contenziosi espressi verso la figura materna hanno di sottofondo proprio questo desiderio infantile che la madre sia, ancora e sempre, un essere perfetto, una fata, colei che continua a rispondere ad ogni nostro desiderio" (Salvo 63).

bouleversements des existences de toutes les femmes de la famille: la fuite en Allemagne de Renée, la grand-mère, (qui découvre son homosexualité quand le rapport avec son mari est en crise), accusée par son mari d'être une collaborationniste des Allemands; l'apparent suicide du premier mari de Alba, la fille de Renée; l'appartenance d'Isabelle, la fille aînée de Alba aux groupes terroristes et l'assassinat présumé d'un magistrat par sa main. Alina aussi, au moment du passage de l'adolescence à l'âge adulte choisit la drogue pour s'aliéner d'une vie qu'elle déteste parce qu'elle ne lui appartient pas. Elle réussira à réagir, ainsi que sa mère. Les deux trouveront, enfin, leur vérité qui les aidera à établir leur identité de femmes, à se retrouver comme mère et fille. Isabella, qui depuis son plus jeune âge déteste sa mère (coupable selon elle de l'assassinat de son père), n'y réussira pas:

Non riesco a smettere di pensare quanto mi appaia inutile il percorso di Isabella. Aveva perso la fiducia nella politica, nella propria identità, nel suo unico amore, e adesso stava perdendo la giovinezza. Tutto ciò per restare fedele al proprio ideale di integrità e di coerenza. E alla fine non aveva ottenuto niente, non aveva cambiato il mondo di una virgola. (Marciano 289)

Isabelle ressemble plutôt à son grand-père: l'une et l'autre manipulateurs de la réalité pour faire retomber les fautes qu'ils ont commises sur les autres.

Le roman est construit sur l'opposition passé/présent, mensonge/vérité, fiction/réalité. C'est au moment où la vérité sur Renée est rétablie (elle n'était pas une collaborationniste des Allemands, mais son mari avait tout inventé pour couvrir sa faute à lui) que la mémoire des personnages ainsi que l'histoire du Pays reprennent la valeur de "magistri" pour le temps présent, que mère et fille se retrouvent. À ce propos, le rôle joué

par le cinéma est aussi très important: il acquière la valeur d'intermédiaire entre la fiction et la réalité, entre le passé et le futur, entre l'histoire personnelle et l'histoire collective:

Questa storia qui [Oliviero Strada qui avait écrit le scénario du film *Il sonno della memoria*, qui racontait justement l'histoire de la famille de Alba, sa femme] non è più la storia della tua famiglia. Questa storia ci riguarda tutti, è la nostra. E' la storia di una generazione che ha fatto finta di nulla, ha chiuso gli occhi e si è svegliata quando è passato tutto, come se il fascismo fosse stato un sogno, capisci, il sogno di qualcun altro, però. E' la storia di tutti quelli che hanno detto: io non c'entravo niente, erano gli altri. Tuo padre si tormentava su questo fatto, non lo accettava. Ecco perché si era appassionato a questa storia. Ma forse allora era troppo presto, era una ferita ancora così recente (Marciano 352)

Il ne faut plus oublier le passé. Il faut l'utiliser pour se construire un futur meilleur. Alina et sa mère y réussiront.

Mère et fille: les rôles renversés

Si dans les ouvrages que nous avons présentés jusqu'à présent, le rapport entre mère et fille se résout après la phase conflictuelle, selon le concept de généalogie féminine – "L'individuazione di sé come essere femminile non può avvenire per separazione, quindi, ma solo grazie all'amore-gratitudine nei confronti della madre" (Finocchi) – dans le roman de Sanvitale, les rôles de mère et fille se renversent, et la fille s'identifie avec sa mère²³. L'histoire est la reconstruction

²³ "Ecco il peso della figura materna quando il legame non viene svolto e risolto in un confronto o in un dialogo, in un corpo a corpo; quando la figlia non conosce fino in fondo il beneficio della separazione. Ci si incolla alla madre o si fugge inorridite da lei; la si celebra per via diretta, magnificandola, o per la via opposta, rinnegandola pervicacemente" (Salvo 16).

d'une vie à deux, mère et fille; une vie pleine de difficultés et de mensonges. Depuis le début, ces deux femmes doivent se confronter aux conventions sociales et c'est à cause du poids que la société exerce sur elles que leurs rôles, dans cette même société, seront inversés. C'est au moment où le père de Sonia lui impose un mariage avec un homme qu'elle n'aime pas, que la situation change radicalement et Sonia quitte sa condition de fille et se transforme en mère. Les deux femmes deviennent un seul individu, la volonté de la fille devient la volonté de la mère, jusqu'à la mort de celle-ci. Cette mort, qui ouvre et clôt le roman, est le fil conducteur de l'ouvrage. Cependant, la mort de Marianne ne permet pas à Sonia de reprendre sa vie: elle a encore un corps, mais l'intérieur est vide. Sa mère lui a pris son souffle de vie. Elle survit biologiquement à sa mère, mais en réalité, elle est morte avec elle.

Conclusions

Fausse autobiographie, essai critique, roman recherche

Loy, Tamaro, Sanvitale, Marciano, et Rasy ont choisi, dans leurs romans, l'écriture autobiographique pour affirmer leur propre subjectivité. Tous les ouvrages se développent autour de la mémoire de l'enfance et le temps présent, qui est le temps de la conscience et de l'écriture. Les thèmes communs à tous sont: l'enfance, l'adolescence, la famille, l'amour (dans toutes ses manifestations), la solitude, l'héritage biologique, social et culturel des femmes, duquel elles sont incapables de se libérer (Cfr. Elena Gianini Belotti qui affirme que ce n'est pas la mère qui construit l'enfant de sexe féminin, c'est la société dans laquelle elle vit) la mort, la recherche de la vérité et de l'identité dans une société où les rapports humains semblent ne pas pouvoir se réaliser. Loy, Tamaro, Marciano et Rasy expriment un sentiment plus optimiste par rapport à Sanvitale, pour laquelle le poids de la société sur les femmes est tellement écrasant qu'elles ne peuvent que succomber malgré leur lutte

infatigable. La vision de Vinci est aussi plutôt négative. Son roman peut être lu comme une fable à l'envers. Même si les femmes ont le droit de parole, ce n'est que pour affirmer leur défaite vis-à-vis de la réalité et leur incapacité de lutter contre le mal, représenté par la société et par l'homme. Comment définir ces ouvrages selon les différentes catégories d'autobiographie mentionnées au début de cet article? Les romans de Loy, Marciano et Sanvitale, peuvent être considérées des "fausses" autobiographies – les écrivaines appartiennent à la génération du narrateur principal et, se cachant derrière lui, et par son intermédiaire, racontent leur histoire, en l'interrogeant dans le présent d'une conscience de soi-même qui de l'intérieur regarde l'extérieur; les romans de Rasy et Tamaro appartiennent à la catégorie de l'autobiographie 'essai critique' – l'auteur illustre par son histoire les théories psychoanalytiques relatives à l'identité féminine – mais aussi à celle du 'roman recherche' – c'est à travers l'écriture qu'une vie entière retrouve enfin le sens de sa propre existence et de sa propre identité. C'est un voyage à la recherche de ce qui nous appartient le plus et de ce qui nous distingue.²⁴ Le roman de Vinci est seulement en partie une autobiographie 'roman recherche'.

Par le biais de la vie commune de ces femmes quiconque revit aussi la grande histoire du XX^e siècle: les protagonistes tentent, en effet, non seulement de renouer les fils de la mémoire individuelle mais aussi de la mémoire collective afin de donner un sens à la vie de l'homme contemporain qui préfère le mensonge à la vérité, l'oubli à la mémoire.

²⁴ "Quanto ti sei messa in gioco scrivendo 'Va dove ti porta il cuore'? Completamente. Ci ho pensato a lungo. Volevo scrivere un libro sulla ricerca interiore. Ho pensato a diecimila forme, diverse da quella del diario, alla fine ho capito che non dovevo avere paura di scegliere quella più diretta. Appena finito, il libro mi ha terrorizzata, perché era molto intenso e temevo che i tempi non fossero pronti" (Tamaro in Finocchi).

Dans presque tous les ouvrages ressort particulièrement la relation entre mère et fille, un couple qui est resté dans une sorte de clair-obscur, dans une position marginale. Le mythe de la maternité est absent: ce ne sont que des filles les fruits des relations amoureuses. Et naître "fille" comporte un jugement négatif de la société. Raconter le rapport entre mère et fille est, partant, une autre manière de sortir du silence, d'affirmer le prestige et l'autorité morale de la mère et donc de la femme (autonomie, identité, reconnaissance sociale), de s'auto-revendiquer comme matrices d'une nouvelle subjectivité.

Ouvrages cités

- Carotenuto, Carla. "Separazioni di Francesca Sanvitale. Tecniche narrative della passione tra memoria e assenza." Sabina Gola et Michel Bastiaensen éd. *Sguardo sulla lingua e la letteratura italiana del terzo millennio*. Actes du colloque international (Bruxelles 15-16 mars 2002). Firenze: Franco Cesati Editore, 2004. 63-80.
- Cutrufelli, Maria Rosa. *Creazione e critica letteraria al femminile*. 2000. Janvier 2004.
<http://www.aie.it/Polite/mat_vademecum.htm>.
- Doni, Elena et Fugenzi, Manuela. *Il secolo delle donne. L'Italia del Novecento al femminile*. Roma-Bari: Laterza, 2001.
- Finocchi, Daniela. "Nati da donna,." *Informa Giovani*. Mars-avril 2003. Décembre 2003.
<http://www.comune.torino.it/infogio/rivista/archivio/02_03/a0203p40.htm>.
- Giordano, Maria Pia. *DW Press, Il notiziario delle donne*. 18-24 novembre 1996. Décembre 2003.
<<http://www.mclink.it/n/dwpress/dww65/art1.htm>>.
- Loy, Rosetta. *La bicicletta*. Turin: Einaudi, 1974.
- Marciano, Francesca. *Casa Rossa*. Milan: Longanesi & C., 2003.

- . "Intervista all'autrice di *Casa Rossa*." 9 février 2003. Février 2004. <<http://www.stradanove.net/news/testi/vips-03a/vapic1202030.html>>.
- Navarro Salazar, Maria Teresa. "Donne e storia sul volgere del secolo: Romanzo, biografia, autobiografia." *Scrittori del Duemila. Narrativa* 20/21 (juin 2001): 45-65.
- Oates, Joyce Carol et Janet Berliner. *Figlie e madri*. Milan: Marco Tropea Editore, 2003.
- Rasy, Elisabetta. *Le donne e la letteratura*. Rome: Editori Riuniti, 2000 (3^e édition).
- . *Tra noi due*. Milan: Rizzoli, 2002.
- Rorato, Laura. "Memoria e oblio in *Casa Rossa* di Francesca Marciano." *Scrittori del Duemila: Gli esordienti. Narrativa* 25 (septembre 2003): 157-168.
- Salvo, Anna. *Madri e figlie. Legami e conflitti tra due generazioni*. Milan: Mondadori, 2003.
- Sanvitale, Francesca, *Madre e figlia*, Turin: Einaudi, 1980.
- Tamaro, Susanna *Va' dove ti porta il cuore*, Baldini & Castoldi, 1994.
- Tulanti, Maddalena (ed.). Dacia Maraini, Anna Salvo, Silvia Vegetti Finzi, *Madri e figlie. Ieri e oggi*, Rome-Bari: Laterza, 2003.
- Silvia Vegetti-Finzi, *Il bambino della notte. Divenire donna, divenire madre*. Milan: Mondadori, 1992³.
- . *Psicoanalisi al femminile*. Rome-Bari: Laterza, 1993².
- . *Storia delle passioni*. Rome-Bari: Laterza, 2000.
- . *Parlar d'amore. Le donne e le stagioni della vita*. Milan: Rizzoli, 2003.
- Vinci, Simona, *Come prima delle madri*, Turin: Einaudi, 2003.
- Zancan, Marina *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Turin: Einaudi, 1998.