

Aix-Marseille Université  
École Doctorale 355 : Espaces, cultures, sociétés  
Études romanes : italien

Alison CARTON-VINCENT

**Écriture du corps et féminismes :  
genre, sexualité et maternité  
dans l'œuvre narrative à la première personne de Dacia Maraini**

Thèse dirigée par Madame Perle ABBRUGIATI  
Professeur des Universités

Soutenue publiquement le 20 juin 2013  
devant le jury composé de

Madame Perle Abbrugiati  
Madame Silvia Contarini  
Madame Anna Dolfi  
Madame Agnès Fine  
Monsieur Claudio Milanesi  
Monsieur Jean-Claude Zancarini



## Résumé de la thèse

Avec l'essor du néo-féminisme en Italie à la fin des années 1960, un genre littéraire se développe rapidement : le roman féministe. Souvent relaté à la première personne, il présente des parcours de femmes aux prises avec une société patriarcale qui les opprime et dont elles tentent de se libérer. Dès ses premières œuvres, Dacia Maraini s'inscrit dans cette veine narrative. Elle en fournira les exemples les plus célèbres (notamment avec *Donna in guerra* en 1975) et en assurera la diffusion même après la fin du féminisme militant dans les années 1980 avec des œuvres moins marquées idéologiquement mais toujours inscrites dans une visée de dénonciation des inégalités.

À mi-chemin entre création littéraire et engagement politique, les récits féministes à la première personne de Dacia Maraini s'attachent tout particulièrement à la question du corps, interface entre soi et les autres, entre le privé et le politique. Considérant la période 1962-2001, ce travail montre comment l'auteure investit et questionne les territoires du genre, de la sexualité et de la maternité par le biais de fictions mais aussi d'œuvres autobiographiques. Dans une optique pluridisciplinaire empruntant à la fois les outils de l'analyse littéraire et de l'histoire des idées, le *je* des récits du corps est analysé en tant que modalité énonciative spécifique mais aussi en tant qu'instrument performatif de diffusion du féminisme marainien, dans un rapport circulaire entre art et société, entre culture et pouvoir.

Mots-clés : Dacia Maraini – femmes – féminisme – littérature féminine – récit à la première personne – genre – sexualité – maternité

\*\*\*\*\*

**Feminisms and writing the body:  
gender, sexuality and motherhood in Dacia Maraini's first-person narrative works.**

With the rise of neo-feminism in Italy in the end of the 1960's, a new literary genre quickly developed: the feminist novel. The first-person narrative was frequently used to portray women who fought against an oppressing patriarchal society from which they tried to get free. From her first works, Dacia Maraini followed this narrative style. She provided its most famous examples (especially in *Donna in guerra*, in 1975) and she guaranteed its propagation – even after the end of activist feminism in the 1980's – through works that were not as ideologically engaged as the first ones but that still aimed at denouncing inequalities.

Halfway between literary creation and political commitment, the first person feminist narrative of Dacia Maraini particularly focuses on the topic of the body, as a link between one and the others, between the personal and the political. I will study the 1962-2001 period, and I will show how the author concentrates on the territories of gender, sexuality and motherhood and how she questions them through fiction and autobiographical stories. I choose a multidisciplinary perspective that takes the tools of both literary analysis and the history of ideas, in order to analyse the use of the first person as a specific enunciative modality *and* as a performative instrument for the propagation of Marainian feminism in a circular relationship between arts and society, between culture and power.

Key words: Dacia Maraini – women – feminism – feminine literature – first-person narrative – gender – sexuality – motherhood

## Remerciements

Merci à toutes celles et tous ceux qui, de près ou d'un plus loin, m'ont permis de mener à bien ce travail de recherche.

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement Madame Perle Abbrugiati qui a accepté de diriger mes recherches de Master 2 et s'est ensuite chargée de la direction de cette thèse. Sa confiance et sa bienveillance ont accompagné chacune des étapes de mon travail.

Ma gratitude s'adresse également à Monsieur Jean-Claude Zancarini qui, lorsqu'il dirigeait la section d'Études Italiennes de l'École Normale Supérieure de Lyon, m'a orientée vers un retour aux fondamentaux en me conseillant de travailler sur Sibilla Aleramo pour mon mémoire de Master 2 avant d'étudier d'autres auteures féministes plus contemporaines. C'est aussi grâce à son enseignement et à ses recherches que je dois mon intérêt pour l'analyse du lien entre écriture et politique.

Je remercie vivement Madame Silvia Contarini, Madame Anna Dolfi, Madame Agnès Fine, Monsieur Claudio Milanesi et Monsieur Jean-Claude Zancarini d'avoir accepté de siéger à mon jury.

Merci pour leurs remarques éclairantes au cours de ce travail à Madame Michelle Zancarini-Fournel, Monsieur Claudio Milanesi et Madame Estelle Ceccarini.

Pour leur présence joyeuse, leurs conseils quotidiens autour de la machine à café et pour mille autres choses, j'adresse toute ma gratitude aux doctorant-e-s et parfois désormais docteur-e-s de la bibliothèque de l'École Normale de Lyon : Claire Latxague, Élise Moisson-Leclerc, Charlotte Moge, Corinne Manchio et Marc Lasson. Mes remerciements les plus sincères vont à Claire pour sa relecture critique et assidue de chacune de ces pages.

Merci infiniment à ma compagne Peggy pour son amour, son soutien, sa compréhension et ses encouragements qui m'ont permis de réaliser ce travail dans des conditions les plus sereines et les plus agréables possibles.

Merci à Yael qui a fait de moi une maman-thésarde heureuse. Merci enfin à son petit frère et à sa petite sœur à venir qui ont su attendre que je finisse de rédiger les dernières lignes de ce travail avant de naître.

## Table des matières

Résumé de la thèse .....	3
Remerciements .....	5
Table des matières .....	7
Notes liminaires.....	12
INTRODUCTION.....	13
I. Prémises historiques et littéraires .....	13
A) Histoire des femmes et féminisme .....	13
1. Quelques rappels historiques.....	13
2. Historiographie de l’histoire des femmes et du genre .....	16
B) Histoires de femmes : femmes et littérature .....	18
1. La production féminine de l’après-guerre .....	18
2. L’écriture féministe .....	19
II. L’œuvre de Dacia Maraini.....	21
A) Parcours bio-bibliographique .....	21
B) État de la critique marainienne.....	25
III. Corpus et méthodologie .....	28
A) Critères de sélection et corpus retenu.....	28
B) Méthodologie .....	31
1. Une lecture croisée .....	32
2. De la littérature à l’histoire.....	33
IV. Axes de recherche et organisation de l’étude.....	34
A) Orientations de travail .....	34
1. Représentations du corps et écriture marainienne .....	34
2. Figures de femmes : (auto)portraits féminins et féministes .....	35
3. L’écriture à la première personne comme stratégie féministe .....	35
4. Les textes marainiens comme source pour l’histoire des femmes ?.....	36
B) Organisation de l’étude .....	36

Chapitre I. ÉCRIRE LE CORPS : ASPECTS ET ENJEUX D'UNE NARRATION  
FÉMINISTE ..... 39

A) Présentation du corpus .....	41
1. <i>La vacanza</i> (1962) : le récit d'une entrée dans l'âge adulte pour premier roman.....	41
2. <i>L'età del malessere</i> (1963) : l'éducation sentimentale entre indifférence et prise de conscience. ....	42
3. <i>A memoria</i> (1967) : l'écriture expérimentale de la perte de la mémoire.....	43
4. <i>Mio marito</i> (1968) : une série de portraits féminins, entre ironie et désespoir .....	45
5. <i>Memorie di una ladra</i> (1972), autobiographie entre fiction et réalité d'une <i>pícara</i> moderne .....	49
6. <i>Donna in guerra</i> (1975), journal intime d'une femme à la conquête de soi .....	50
7. <i>Lettere a Marina</i> (1981) : le récit épistolaire à une seule voix d'amours lesbiennes lointaines .....	52
8. <i>Il treno per Helsinki</i> (1984), une plongée dans le passé pour un « autoritratto di gruppo ».....	53
9. <i>Isolina</i> (1985) : la reconstruction historique d'un sordide fait divers, symbole du mépris du corps et de la liberté des femmes.....	55
10. <i>Bagheria</i> (1993) : un premier texte autobiographique ? .....	56
11. <i>Voci</i> (1994) : la tentation du roman policier .....	57
12. <i>Dolce per sé</i> (1997) : lettres d'une femme mûre à une petite fille.....	58
13. <i>La nave per Kobe. Diari giapponesi di mia madre</i> (2001) : une autobiographie familiale à quatre mains. ....	59
B) Caractéristiques du corpus .....	61
1. Un éventail de genres littéraires réorientés vers l'écriture du « je » .....	61
a) Le journal intime non-introspectif.....	61
b) Le « policier » entre quête et enquête .....	63
c) Le roman épistolaire à sens unique : écrire à l'autre, s'écrire soi .....	66
2. Une narration à la première personne .....	68
a) Maraini et les littératures intimes .....	68
b) « Je » et temps .....	69
c) Un « je » polyphonique .....	70
d) Une poétique du « je » .....	72
3. Entre fiction et réalité : du roman à l'autobiographie, de la fiction à l'histoire ? .....	73
4. Une écriture genrée ? Écriture féminine et perspective féministe.....	76



a) L'« écriture féminine » en question .....	76
b) Le point de vue marainien : écriture féminine et écriture féministe .....	79
C) Écrire le corps, rendre corporelle l'écriture.....	87
1. Le corps, origine du souvenir, origine du récit.....	87
2. Dire le corps : un langage cru et poétique .....	91
a) Appeler un(e) chat(te) un(e) chat(te) : le discours sur le corps à l'épreuve du réalisme .....	92
b) Corps métaphorique et corps poétique.....	98
3. Ce que le corps dit : vers une symbolique du corps .....	104
D) Les motivations de l'écriture.....	111
1. Paratexte et textes liminaires : une narration peu commentée .....	111
a) À la recherche du programme de récit des narratrices : analyse des <i>incipits</i> et des <i>excipits</i> .....	111
b) Le paratexte, espace de réflexion métanarrative .....	124
2. Fonctions de l'écriture marainienne .....	132
a) Une écriture procréatrice .....	132
b) Une écriture mémorielle .....	136
c) Une écriture politique de l'exemplarité.....	139
 Chapitre II. REPRÉSENTATIONS DU CORPS ET IMAGES DE FEMMES .....	147
A) Le genre et le corps : « entre subversion et subjugation des normes » .....	149
1. Omniprésence des normes de genre sur le corps des femmes.....	151
a) « Du côté des petites filles » : l'enfance et l'apprentissage des normes de genre..	152
b) Les lois du genre et les femmes : injonctions et répressions. ....	166
2. Subvertir le genre : les chemins de la révolte.....	170
a) Instrumentaliser le genre .....	171
b) Quels déclencheurs ? La question des adjuvants : rencontres humaines, rencontres livresques .....	173
c) La règle et l'exception : vers une « <i>praxis queer</i> » ? .....	180
B) Sexualités .....	191
1. Corps désiré : l'annexion du corps des femmes .....	191
a) Passivité sexuelle féminine et libido masculine exacerbée .....	192
b) Le viol comme symptôme du « racisme sexuel » .....	196
2. Corps désirant : expression et répression du désir féminin .....	201

3. Le corps lesbien : pierre d'achoppement de la domination masculine ?.....	216
a) « What Lesbians do in Maraini? » .....	217
b) Premières apparitions des lesbiennes marainiennes dans les nouvelles de <i>Mio marito</i> (1968).....	218
c) Une sexualité de l'ailleurs : le cas typique des <i>Lettere a Marina</i> (1981) et de <i>Il treno per Helsinki</i> (1984).....	223
4. Vers une sexualité fluide et libre .....	232
C) Maternités .....	241
1. La maternité interrompue : un motif obsédant propice à la réécriture .....	241
2. Les joies de la maternité : corps soumis, écrasés et dévorés .....	256
a) L'acceptation passive .....	256
b) Un <i>continuum</i> de l'aliénation à la dévoration du corps .....	260
3. Se libérer du corps écrasant de sa propre mère ou s'y replonger ? .....	265
4. Une issue possible ? Les maternités symboliques.....	273
 Chapitre III. LES ROMANS FÉMINISTES MARAINIENS ENTRE LITTÉRATURE ET POLITIQUE FÉMINISTE .....	 283
A) Du féminisme politique au féminisme littéraire : traditions et interactions.....	285
1. « Je est un/e autre » : soi et les autres.....	286
2. Stratégies politiques, stratégies littéraires : emprunts au néo-féminisme .....	294
a) De l'auto-conscience à l'écriture de soi .....	294
b) L' <i>affidamento</i> : une transmission féministe verticale .....	310
B) L'avortement, enjeu emblématique des féminismes : étude de cas .....	321
1. Les prémices : 1963-1974 .....	324
a) Une entrée en matière directe : <i>L'età del malessere</i> (1963).....	324
b) La dissémination du motif : <i>Memorie di una ladra</i> (1972) .....	328
2. Le cœur de la bataille : 1974-1978 et le roman <i>Donna in guerra</i> (1975) .....	332
a) Le rapport au fœtus : statut, représentation et désignation.....	334
b) La lacération du corps féminin au temps de la clandestinité et la figure du médecin-bourreau .....	342
c) Le sens donné à l'avortement.....	346
3. Les lendemains de la légalisation .....	351
C) De la littérature à la politique, du roman à la société .....	369
1. Le roman féministe comme témoignage pour l'histoire des femmes ?.....	369

2. La maïeutique féministe de Maraini.....	373
3. Performativité et force subversive de la littérature marainienne.....	386
a) Une écriture « performative » ? .....	386
b) Littérature et imaginaire.....	388
c) Une force de subversion efficace ? .....	391
CONCLUSION .....	395
Bibliographie .....	407
Index des noms .....	428
Annexes .....	429

## Notes liminaires

Pour désigner une femme-écrivain, la forme féminisée « auteure » a été préférée à la forme épiciène « auteur ». En usage dans plusieurs pays francophones (Québec, Belgique et Suisse notamment), le terme « auteure » permet, par l'adjonction graphique d'une marque du féminin de rappeler que le masculin n'est pas l'universel. Le choix du « suffixe féminin valorisant -eure<sup>1</sup> » m'a semblé le plus judicieux pour parler de l'œuvre de Dacia Maraini, qui considère que son point de vue sur le monde est nécessairement marqué par des facteurs historico-sociaux et donc par le genre.

Plutôt que d'utiliser la forme masculine « le lecteur » ou le doublet « le lecteur/la lectrice » (fastidieux à la lecture), j'ai opté pour la forme féminine « la lectrice » pour désigner toute personne pratiquant la lecture d'une œuvre. S'il est contestable, ce choix permet de ne pas laisser de côté la part féminine du lectorat, par ailleurs largement majoritaire<sup>2</sup> (pour les romans de Dacia Maraini comme pour la production romanesque générale).

Lorsqu'elles existaient, j'ai utilisé les traductions françaises des œuvres marainiennes. Il s'agit des traductions de *La vacanza*<sup>3</sup>, *L'età del malessere*<sup>4</sup>, *Memorie di una ladra*<sup>5</sup>, *Donna in guerra*<sup>6</sup>, *Storia di Piera*<sup>7</sup>, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*<sup>8</sup>, *Voci*<sup>9</sup>, *La nave per Kobe*<sup>10</sup> et *Bagheria*<sup>11</sup>. Pour les œuvres de l'auteure inédites en français, j'ai proposé ma propre traduction. Sauf mention contraire, il en va de même pour toutes les citations traduites.

---

<sup>1</sup> Michelle LENOBLE-PINSON, « Mettre au féminin les noms de métier : résistances culturelles et sociolinguistiques », *Le Français aujourd'hui*, 2008, n° 163, pp. 73-79 [En ligne], consulté le 14 février 2013. URL : <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-4-page-73.htm>.

<sup>2</sup> Voir le dernier rapport annuel de l'Istat (*Istituto Nazionale di Statistica*) du 21 mai 2012 sur « La produzione e la lettura di libri in Italia » [En ligne], consulté le 14 février 2013. URL : <http://www.istat.it/it/archivio/62518>.

<sup>3</sup> *Les Vacances*, traduction de Mario FUSCO, Paris, Grasset, 1963.

<sup>4</sup> *L'Âge du malaise*, traduction de Maurice JAVION, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>5</sup> *Teresa la voleuse*, traduction de Paul ALEXANDRE, Paris, Stock, 1974.

<sup>6</sup> *Femme en guerre*, traduction de Michèle CAUSSE, Paris, Éditions des Femmes, 1977.

<sup>7</sup> *L'Histoire de Piera*, traduction de Bertrand et Éric LEVERGEOIS, Paris, Mazarine, 1983.

<sup>8</sup> *La Vie silencieuse de Marianna Ucrìa*, traduction de Donatella SAULNIER, Paris, Robert Laffont, 1992.

<sup>9</sup> *Voix*, traduction d'Alain SARRABAYROUSE, Paris, Fayard, 1996.

<sup>10</sup> *Le Bateau pour Kôbé*, traduction de Nathalie CASTAGNE, Paris, Seuil, 2003.

<sup>11</sup> *Retour à Bagheria*, traduction de Nathalie CASTAGNE, Paris, Seuil, 2004.

## INTRODUCTION

À la manière des « infatigables écrivassiers<sup>12</sup> » florentins qui dès la fin du *Trecento* relatent passé et présent pour écrire leur histoire familiale et citadine, Dacia Maraini est l'infatigable écrivaine qui depuis 1962 retrace peu à peu l'histoire ancienne et contemporaine des femmes italiennes. Maniant habilement tous les genres littéraires, sa plume dessine les contours de la mémoire féminine, faite d'oppressions et de luttes, d'aliénation et de libération des corps et des esprits. La production marainienne compte un nombre toujours grandissant de romans, de nouvelles, de recueils poétiques, de pièces de théâtre, d'essais, d'articles de journaux et même de documents filmiques dont le relevé systématique apparaît impossible<sup>13</sup>, tant l'activité de l'auteure est aujourd'hui encore prolifique. Je traiterai dans cette étude des œuvres les plus significatives, sans visée d'exhaustivité.

### *I. Prémises historiques et littéraires*

#### **A) Histoire des femmes et féminisme**

##### **1. Quelques rappels historiques**

Cette étude porte sur des œuvres publiées pour la plupart entre 1962 et 2001. Tout au long de ces quatre décennies, la situation des femmes italiennes a connu de nombreuses évolutions juridiques et sociales, avec pour moment charnière les luttes d'émancipation des années 1970<sup>14</sup>.

Au début des années 1960, les femmes italiennes ont certes obtenu le droit de vote après presque un siècle de bataille (loi du 1<sup>er</sup> février 1945) mais elles n'en restent pas moins

---

<sup>12</sup> Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La Maison et le nom, stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, p. 28 : « Les Florentins sont, dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, d'infatigables écrivassiers. La conscience qu'ils prennent alors de devoir transmettre à leur descendance leur bagage de connaissances sur le passé familial se fonde sur l'habitude, très répandue après 1350, et plus encore après 1400, d'enregistrer tous les faits de la vie quotidienne ».

<sup>13</sup> On trouvera néanmoins une liste de tous les textes publiés en volumes dans la bibliographie.

<sup>14</sup> Pour la chronologie des droits des femmes en Italie, voir en particulier Emilia SAROGNI, *La Donna Italiana, 1861-2000, Il lungo cammino verso i diritti*, Milan, Il Saggiatore, 2004, et Maria Rosa CUTRUFELLI *et al.*, *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Rome, Editori Riuniti, 2001. Pour de plus amples références, on peut consulter la partie « Histoire des femmes en Italie » de la bibliographie.

des citoyennes aux droits effectifs limités. Au sortir de la période fasciste, une volonté de renouveau profite aux femmes. Le contenu de la Constitution Républicaine (22 décembre 1947) est une avancée majeure puisque celle-ci prévoit une égalité juridique sans distinction de sexe (article 3). Le droit de la famille est également revu et les époux sont désormais égaux devant la loi (article 29<sup>15</sup>), mettant ainsi fin à une discrimination historique issue du droit romain. Mais cette égalité ne se réalise pas dans les faits puisque le Code Civil, datant de 1942, sanctionnant le principe de suprématie du chef de famille (le mari), seul à posséder l'autorité parentale, n'est pas encore réformé. D'autre part, si la Constitution établit l'égalité entre hommes et femmes dans le domaine du travail, celle-ci n'est pas effective en réalité et reste programmatique : certains métiers sont interdits aux femmes (magistrature, carrière militaire...) et l'égalité salariale n'est pas atteinte. Il faudra ainsi attendre 1963 pour que les femmes obtiennent l'accès à toutes les professions publiques, magistrature incluse.

Les droits familiaux et conjugaux évoluent de façon notable. Après des années de débat, le divorce est introduit par la loi du 1<sup>er</sup> décembre 1970. Catholiques et laïcs s'opposent sur la possibilité de mettre fin aux liens du mariage, les uns y voyant le début d'une crise de la famille, les autres la conséquence de celle-ci. Les pro-divorce obtiennent l'approbation de la loi, cinq ans après la proposition initiale de Loris Fortuna, député socialiste. Le 12 mai 1974 est organisé un référendum sur le divorce, afin de décider de l'abrogation ou non de la loi de 1970. Avec un taux de participation de 88,1 % des inscrit-e-s, 59,1 % des électeurs et électrices refusent l'abrogation (tandis que 40,9 % la souhaitent<sup>16</sup>) et le droit au divorce est maintenu en Italie.

Mais c'est surtout avec la réforme de 1975 que le droit familial est modernisé. Il s'agit notamment de faire concorder les principes d'égalité entre hommes et femmes inscrits dans la nouvelle constitution républicaine et le Code Civil. Plusieurs années de débats parlementaires aboutissent à la loi de réforme du droit de la famille du 19 mai 1975, qui prévoit entre autres changements la suppression du statut de « chef de famille » pour le mari, la possibilité pour l'épouse d'accoler son nom à celui de son mari, le partage de l'autorité parentale entre les deux parents, l'égalité entre les enfants naturels et les enfants légitimes.

---

<sup>15</sup> Autre nouveauté de la Constitution : le principe d'indissolubilité du mariage est supprimé. Cette suppression sera d'un grand intérêt au moment de promulguer la loi sur le divorce.

<sup>16</sup> Pour les chiffres retenus, voir les résultats du référendum donnés dans Giambattista SCIRE, « Il divorzio in Italia. Dalla legge al referendum » [En ligne], consulté le 8 octobre 2010. URL : <http://lademocraziallapprova.blog.espresso.repubblica.it/interventi/files/ildivorzioinitlia.pdf>.

Au-delà des droits juridiques, c'est du point de vue des droits privés que les femmes obtiennent les plus grandes victoires, en se réappropriant certains droits sur leur corps. La procréation et sa maîtrise sont bien évidemment l'enjeu majeur. Il faut attendre février 1966 pour que la pilule contraceptive soit vendue en Italie – mais avec une restriction notable puisqu'elle n'est prescrite que pour « motifs thérapeutiques ». Ce n'est finalement qu'en 1972 que la pilule devient totalement légale en Italie (abrogation de l'article 553 du Code Pénal). Pendant de nombreuses années, la légalisation de l'avortement reste au centre des débats publics, rythmés par des récits de faits divers de femmes mortes après un avortement clandestin, des manifestations pro et anti-avortement et de vifs discours dans toute la classe politique. La loi n° 194 sur l'interruption volontaire de grossesse est finalement approuvée en 1978, huit ans après la première tentative de proposition de projet de loi d'initiative populaire établie par le *Movimento per la liberazione della donna* à l'occasion de son premier congrès<sup>17</sup>. La question n'est toutefois pas encore réglée définitivement puisqu'en 1981, la société civile est appelée à se prononcer sur la question par le biais d'un référendum abrogatif, dont les résultats permettent néanmoins le maintien de la loi. Le débat est par ailleurs relancé en Italie depuis 2007-2008 et la loi 194 de nouveau remise en question.

Si pour des raisons de clarté et de synthèse j'ai fait le choix de les présenter jusqu'ici successivement, évolutions politiques et actions des mouvements d'émancipation sont intrinsèquement liées. Le début de la publication marainienne coïncide, à quelques années près, avec la naissance du néo-féminisme, si l'on considère que le « Manifesto Pragmatico » de 1966 du DEMAU (*Demistificazione autoritarismo*) en constitue le premier manifeste<sup>18</sup>. La question des droits des femmes devient une question de société majeure dès les années 1960 : ainsi en 1967, l'hebdomadaire *Noi donne* propose par exemple à ses lectrices un référendum sur les lois les plus urgentes et obtient plus de 70 000 réponses faisant apparaître le droit au divorce et au contrôle des naissances comme la préoccupation majeure des femmes italiennes<sup>19</sup>. Issus de la contestation étudiante, les premiers groupes de femmes s'organisent et, en particulier grâce à la diffusion de la pratique d'auto-conscience qui permet aux participantes de partager leur expérience par petits groupes de discussion, posent les bases théoriques et stratégiques du féminisme, au premier rang desquelles la prise de conscience du

---

<sup>17</sup> Emilia SAROGNI, *op. cit.*, p. 168.

<sup>18</sup> Le *Manifesto programmatico* du DEMAU est reproduit dans Rosalba SPAGNOLETTI (dir.), *I movimenti femministi in Italia*, Rome, Savelli, 1974, pp. 36 et suivantes.

<sup>19</sup> Maria Rosa CUTRUFELLI *et al.*, *op. cit.*, pp. 267-269.

caractère commun des problèmes individuels et la réflexion sur le conditionnement social des femmes. Le féminisme italien connaît son apogée en 1974 avec les campagnes et les manifestations menées autour du référendum sur l'avortement et sur la réforme du droit de la famille. La décennie 1970 est également l'occasion d'importantes créations culturelles avec la naissance de nombreuses revues et l'émergence de lieux dédiés aux femmes (*Librerie delle donne, Case delle Donne...*).

La fin des années 1970 représente une évolution importante du mouvement féministe italien qui passe des actions militantes et collectives, très visibles, à une diffusion plus intellectuelle, dans des associations, des groupes de recherche, des associations de femmes contre la violence, des bibliothèques... Parmi les multiples causes de ce changement, le contexte économique et politique italien post Années de Plomb joue un rôle important, tout comme les avancées légales récemment obtenues qui, en estompant quelque peu les disparités entre hommes et femmes, font perdre au Mouvement son élan contestataire. L'Italie passe alors du féminisme historique politique à un féminisme qualifié de « diffus » :

Ci sembra questa una definizione efficace a rendere l'idea di come, essendo venuti a cadere i presupposti che definivano il Movimento femminista degli anni passati (capacità di mobilitazione collettiva, rete di collegamento tra i vari gruppi...), rimanga però un punto di riferimento ideologico a cui si richiamano molte donne<sup>20</sup>.

Que l'on y voie le signe de son déclin ou au contraire celui de sa diffusion maximale, le féminisme italien prend alors une apparence plurielle et protéiforme, toujours visible aujourd'hui.

## **2. Historiographie de l'histoire des femmes et du genre**

Si les femmes sont, au même titre que les hommes, sujets et objets de l'histoire, l'histoire des femmes n'est une discipline historique autonome que depuis quelques dizaines d'années. En effet, son histoire s'écrit en parallèle de celle du féminisme et du développement

---

<sup>20</sup> Anna Rita CALABRÒ, Laura GRASSO, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Milan, Angeli, 1985, p. 54 : « Cette définition nous semble efficace pour donner l'idée de la façon dont, les présupposés qui définissaient le Mouvement féministe des années précédentes n'existant plus (capacité de mobilisation collective, réseau de mise en relation des différents groupes...), celui-ci reste néanmoins un référent idéologique auquel se rattachent de nombreuses femmes ».



d'autres disciplines telles que l'histoire des mentalités, l'anthropologie culturelle ou la sociologie<sup>21</sup>.

C'est aux États-Unis que naissent les premières recherches universitaires de *Women's studies* au début des années 1970. Elles arrivent rapidement en Europe<sup>22</sup> et donnent lieu en Italie à la création d'espaces dédiés à celles-ci, avec des revues comme *DWF. Donna Woman Femme* (1975), *Memoria*<sup>23</sup> (1981), et plus tard *Genesis*<sup>24</sup> (2002).

L'historiographie de la discipline présente deux phases successives dans la péninsule<sup>25</sup>. À ses débuts, l'histoire des femmes s'axe autour de recherches sur le corps féminin (sexualité, prostitution...), sur le travail des femmes (salié et domestique) ou sur les lieux de sociabilité. Ces prémices ont constitué pour commencer une histoire « à côté » de l'histoire traditionnelle, une excroissance acceptée mais toujours « en dehors », dont le risque majeur est une certaine naturalisation de l'être-femme, un retour à une définition essentialiste de la féminité. Dans une seconde phase, les recherches n'ont plus pour objet les femmes en tant que telles mais plutôt les interactions entre féminin et masculin, leurs lieux de rencontre ou de confrontation. C'est toute la discipline historique qui est alors transformée puisque le regard de l'historien-ne doit désormais prendre en compte les rapports sexués. Avec l'article fondateur de Joan Scott, « Gender: a useful category of historical analysis<sup>26</sup> », traduit en Italie en 1987, le genre (« gender ») devient alors un nouveau concept avec lequel penser l'histoire. Il s'agit désormais de penser l'historicité de l'identité féminine, mais aussi de l'identité masculine, d'analyser les systèmes de pensée qui définissent ces identités.

---

<sup>21</sup> À ce sujet, voir Gianna POMATA, « La storia delle donne: una questione di confine », *Il mondo contemporaneo, Gli strumenti della ricerca*, Florence, La Nuova Italia, 1983, pp. 1434-1469.

<sup>22</sup> En réalité, des travaux précurseurs proposant un regard critique sur des événements majeurs de l'histoire nationale et s'intéressant en particulier au sujet « femmes » existent déjà en Italie. Il s'agit de *Alle origini del movimento femminile in Italia* (1963) de Franca Pieroni Bortolotti et de *Le origini del movimento cattolico femminile* (1963) de Paola Gaiotti De Biase qui s'intéressent respectivement à l'issue pour les femmes du processus d'unité nationale et au catholicisme social du début du XX<sup>e</sup> siècle. Voir à ce sujet Annarita BUTTAFUOCO, « Storiografia italiana delle donne », *Dizionario di storiografia* [En ligne], consulté le 27 septembre 2012. URL : <http://pbmstoria.it/dizionari/storiografia/lemmi/123.htm>.

<sup>23</sup> Sur *Memoria*, voir Angela GROPPi, « Une revue d'antan : *Memoria* entre invention et innovation », in Françoise THEBAUD, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 16, *L'Histoire des femmes en revues France-Europe*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 5-7.

<sup>24</sup> Sur *Genesis*, voir Raffaella SARTI, « La genèse de *Genesis* », in Françoise THEBAUD, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 16, cit., pp. 77-92.

<sup>25</sup> Voir à ce sujet Francesca KOCK, « Storia delle donne » [En ligne], consulté le 27 septembre 2012. URL : <http://pbmstoria.it/dizionari/storiografia/lemmi/402.htm>.

<sup>26</sup> Joan SCOTT, « Gender: a useful category of historical analysis », *American Historical Review*, n° 91, 1986, pp. 1053-1075. Pour la traduction française : « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Le Genre de l'histoire, Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988, pp. 125-153. Pour la traduction italienne : « Il "genere": un'utile categoria di analisi storica », *Rivista di storia contemporanea*, n° 4, 1987, pp. 560-586.

La révolution épistémologique introduite par l'histoire des femmes tient d'autre part en grande partie dans la remise en question de l'apparente neutralité de la position de l'historien-ne, au profit d'une prise en compte de son identité sexuée. Elle revient également à reconsidérer de façon critique les connaissances historiques admises, en proposant notamment de nouvelles périodisations basées sur les rapports hommes-femmes. « Sans doute stimulée par sa faible légitimité, l'histoire des femmes s'est, à chaque étape de son développement, interrogée sur ses méthodes<sup>27</sup> » rappelle Françoise Thébaud, auteure d'un livre de référence sur l'historiographie de la discipline<sup>28</sup>. Cela est particulièrement vrai en Italie où la réflexion sur le rapport entre sujet et objet, entre historien-ne et objet d'étude est centrale<sup>29</sup>.

## **B) Histoires de femmes : femmes et littérature**

### **1. La production féminine de l'après-guerre**

Histoire et littérature entretiennent des liens serrés puisque « sul piano della storia, al dominio sul corpo femminile, è corrisposto, oltre al controllo sociale esercitato sulle donne, il dominio sulle forme di rappresentazione dell'io: tra esse la letteratura<sup>30</sup> ». Il semble donc logique que la littérature dite « féminine » évolue également dans la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, marquée par la chute du fascisme et de son contrôle particulier des femmes<sup>31</sup>. Après la Seconde Guerre Mondiale et la Résistance, les auteures de la nouvelle génération qui avaient fourbi leurs premières armes dans l'entre-deux-guerres deviennent des figures centrales de la littérature italienne, parmi lesquelles Alba de Céspedes, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg ou bien encore Lalla Romano. Le renouveau littéraire féminin se déploie sur plusieurs plans, que synthétise ainsi la critique Marina Zancan : « la definizione di un proprio

---

<sup>27</sup> Françoise THEBAUD, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007, p. 22.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Pour une analyse du regard des historiennes, voir Maura PALAZZI, Ilaria PORCIANI (dir.), *Storiche di ieri e di oggi. Dalle autrici dell'Ottocento alle riviste di storia delle donne*, Rome, Viella, 2004.

<sup>30</sup> Marina ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Turin, Einaudi, 1998, p VIII : « du point de vue de l'histoire, à la domination sur le corps féminin a correspondu, outre le contrôle social exercé sur les femmes, la domination sur les formes de représentation du je : parmi elles la littérature ».

<sup>31</sup> Sur le rapport entre fascisme et féminité, voir le chapitre 4 intitulé « Le patriarcat fasciste » du tome V de *l'Histoire des femmes en Occident* [Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), tome sous la direction de Françoise THEBAUD, Paris, Plon, 1991-1992, pp. 197-222].

punto di vista; la ridefinizione delle tematiche; la sperimentazione di nuove strutture narrative; la ricerca linguistica; la riflessione sulla scrittura come percorso di identità<sup>32</sup> ».

## 2. L'écriture féministe

Faisant partie de la génération suivante, Dacia Maraini est donc forte de l'expérience de ces femmes auteures de l'immédiat après-guerre quand elle publie son premier roman, *La vacanza*, en 1962. Elle les considère d'ailleurs symboliquement comme des figures maternelles et retrace un véritable arbre généalogique littéraire à l'occasion d'une interview à Maria Antonietta Cruciata :

Io dico sempre che ho cinque madri e una nonna. La nonna è Grazia Deledda, che continuo a leggere con un piacere che non invecchia mai. Le cinque madri sono Lalla Romano, Anna Banti, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese. Tutte mi sono state madri, in tempi diversi, insegnandomi qualcosa dello scrivere al femminile, anche se negavano il loro essere donne nella scrittura<sup>33</sup>.

Si l'écriture marainienne se distingue de celles de la génération précédente, c'est parce qu'elle relève moins de ce que certain-e-s ont appelé « l'écriture féminine » que de l'écriture « féministe ». En effet, la production de Maraini est indissociable de l'expérience du féminisme politique : écriture et engagement militant ont lieu au même moment et se nourrissent mutuellement. Ce qui distingue l'écriture féministe tient en fait dans la visée de l'écriture et dans le positionnement de celle qui écrit : il ne s'agit pas seulement de textes littéraires esthétiques mais bien de textes politiques, dont le but est de dire l'expérience des femmes dans une visée testimoniale mais aussi mémorielle, de faire prendre conscience d'une communauté de conditions, de diffuser par un autre biais des leitmotiv féministes (dont évidemment la lutte pour l'avortement, la dénonciation des abus physiques dont peuvent être victimes les femmes...). Les propos de Laura Di Nola au sujet de la poésie féministe peuvent

---

<sup>32</sup> Marina ZANCAN, *op. cit.*, p. 106 : « la définition d'un nouveau point de vue ; la redéfinition des thématiques ; l'expérimentation de nouvelles structures narratives ; la recherche linguistique ; la réflexion sur l'écriture comme parcours d'identité ».

<sup>33</sup> Maria Antonietta CRUCIATA, *Dacia Maraini*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 135 : « Je dis toujours que j'ai cinq mères et une grand-mère. La grand-mère, c'est Grazia Deledda, que je continue à lire avec un plaisir qui ne prend pas une ride. Les cinq mères sont Lalla Romano, Anna Banti, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese. Toutes m'ont servi de mères, à des moments différents, en m'apprenant quelque chose de l'écriture au féminin, même si elles niaient leur propre être-femme dans l'écriture ».

parfaitement être appliqués au roman féministe, lorsqu'elle affirme qu'il s'agit d'une production

nella quale la donna si identifica come prodotto storico, passando a una fase di ribellione e di rivolta, dove rigetta se stessa come risultato di un'alterazione culturale, prende coscienza della tragedia dell'Io sottratto, oltre che attraverso l'uso d'una parola non sua, attraverso la negazione – ora non più accettata – del corpo al femminile<sup>34</sup>.

Historiciser la subjectivité féminine revient à en souligner le déterminisme historique (« produit storico ») et à effectuer un processus de récupération de soi (« Io sottratto ») à travers la réappropriation du discours sur les femmes qui prend en compte la dimension physique et sociale de l'existence et non plus une représentation anhistorique et idéale de l'être-femme.

La littérature féministe tient donc dans cet équilibre entre « coscienza » et « parola », entre politique et écriture. En ce sens, elle dépasse le classement des textes féminins proposé par Michèle Causse et Maryvonne Lapouge dans la préface à *Écrits, voix d'Italie*<sup>35</sup>, entre les femmes « écrivains », pour qui l'écriture serait une fin et qui auraient pour métier ou pour vocation d'écrire, et les femmes « écrivantes », pour qui l'écriture serait un moyen et qui se serviraient de l'écriture pour exprimer « leurs champs d'intérêt et d'investigation » (comme « la politique », « le féminisme » ou « le dessin<sup>36</sup> »).

Le mouvement politique d'émancipation des femmes s'accompagne d'une véritable culture féministe, faite de création littéraire, théâtrale, poétique et cinématographique, mais aussi d'une redécouverte du patrimoine féministe antérieur<sup>37</sup>. Si Dacia Maraini est l'une des figures les plus représentatives de ce féminisme culturel, sa production s'inscrit dans une vague contemporaine de narrations féministes<sup>38</sup>, comme *Un quarto di donna*<sup>39</sup> (1973) de

---

<sup>34</sup> Laura DI NOLA, « L'io sottratto », *Poesia femminista italiana*, Rome, Savelli, 1978, p. 10 : « dans laquelle la femme s'identifie comme produit de l'histoire, passant à une phase de rébellion et de révolte, où elle se rejette elle-même comme résultat d'une altération culturelle, prend conscience de la tragédie du Je soustrait, à travers d'une part l'utilisation d'une parole qui n'est pas sienne, mais aussi à travers la négation – désormais plus acceptée – du corps au féminin ».

<sup>35</sup> Michèle CAUSSE, Maryvonne LAPOUGE, *Écrits, voix d'Italie*, Paris, Éditions des femmes, 1977.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 7-19.

<sup>37</sup> Sur la redécouverte en Italie du roman *Una donna* (1906) de Sibilla Aleramo par le mouvement néo-féministe italien, voir la quatrième partie de mon mémoire de Master 2 (Alison CARTON-VINCENT, « Una donna de Sibilla Aleramo : le premier grand roman féministe italien ? », mémoire de Master 2 en Études italiennes, sous la direction de Perle Abbrugiati, ENS LSH, juin 2008).

<sup>38</sup> Anna NOZZOLI, « Sul romanzo femminista degli anni settanta », *DWF*, n° 5, *Donne e letteratura*, octobre-décembre 1977, pp. 55-74.

Giuliana Ferri ; *Un matrimonio perfetto*<sup>40</sup> (1975) de Carla Cerati ou *Lunga giovinezza*<sup>41</sup> (1976) de Gabriella Magrini.

## II. L'œuvre de Dacia Maraini

### A) Parcours bio-bibliographique<sup>42</sup>

Née en 1936 à Florence, Dacia Maraini est la fille de Topazia Alliata, peintre, et de Fosco Maraini, ethnologue et auteur de magnifiques vers de « poésie métasémantique<sup>43</sup> ». Lorsqu'elle a deux ans, la famille part vivre au Japon où son père entreprend des recherches sur un peuple du Nord du pays, les Hainu. Ayant refusé de soutenir la République de Salò au moment où le Japon est allié avec l'Allemagne et l'Italie, la famille Maraini est internée de 1943 à 1946 dans un camp de concentration et vit une période terrible de faim et de souffrance. Après la libération du camp par les Américains, les Maraini rentrent en Italie et s'installent à Bagheria en Sicile.

En 1954, le couple Maraini se sépare et Dacia suit son père à Rome. C'est à cette époque qu'elle contribue à la création de la revue *Tempo di letteratura* et qu'elle collabore à d'autres revues (*Paragone, Mondo, Nuovi argomenti*). Elle épouse le peintre Lucio Pozzi en 1959 et rencontre les futurs membres du *Gruppo '63*.

Les premiers romans de Dacia Maraini commencent à paraître au début des années 1960 : *La vacanza* est publié en 1962 ; l'année suivante, *L'età del malessere* obtient le prix Formentor ; *A memoria* suit ensuite en 1967. La critique Grazia Sumeli Weinberg propose une division tripartite de la production de Dacia Maraini de 1962 à 1993 (date de publication de son ouvrage *Invito alla lettura di Dacia Maraini*<sup>44</sup>). Elle distingue ainsi une première période d'écriture correspondant aux textes de jeunesse (de 1962 à 1968) autour du thème de l'aliénation, dans lesquels se lisent « la mancanza di autoconsapevolezza e lo sguardo di

---

<sup>39</sup> Giuliana FERRI, *Un quarto di donna*, Turin, Einaudi, [1973] 1976.

<sup>40</sup> Carla CERATI, *Un matrimonio perfetto*, Padoue, Marsilio, 1975.

<sup>41</sup> Gabriella MAGRINI, *Lunga giovinezza*, Milan, Mondadori, 1976.

<sup>42</sup> Je me base en grande partie ici sur les données biographiques fournies par le site internet officiel de l'auteur [En ligne], consulté le 7 février 2013. URL : <http://www.daciamaraini.it/biografia.htm>.

<sup>43</sup> La poésie métasémantique utilise un langage basé sur des règles identiques à la langue standard mais contenant des mots inventés, dont le sens apparaît en fonction du contexte, de la composition du mot ou de jeux d'onomatopées... Voir à ce sujet Fosco MARAINI, *La gnòsi delle fânfole*, Baldini&Castoldi, 1994.

<sup>44</sup> Grazia SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, UNISA press (University of South Africa), 1993.

attonito stupore che le protagoniste rivolgono all'esterno<sup>45</sup> ». La première pièce de théâtre, *La famiglia normale*, et le premier recueil poétique, *Crudeltà all'aria aperta*, sont composés au même moment (1966). Le cycle thématique de l'aliénation et de la perte d'identité prend fin avec la publication du recueil de nouvelles *Mio marito* en 1968. La vie personnelle de l'auteure est par ailleurs marquée par deux événements importants pendant cette première décennie de publication : la perte d'un enfant à la toute fin de la grossesse en 1961 (qui sera évoquée dans *Bagheria*<sup>46</sup> et dans *Un clandestino a bordo*<sup>47</sup> notamment), la rencontre avec Alberto Moravia<sup>48</sup> et la rupture avec Lucio Pozzi.

La fin des années 1960 signe le début de ce que Grazia Sumeli Weinberg considère comme une deuxième période artistique, marquée par

un programma di scrittura politicamente impegnato, d'intervento, militante e programmatico, il cui fine positivamente utopistico è la rivendicazione della posizione della donna e la denuncia sociale<sup>49</sup>.

Cette nouvelle veine plus militante correspond à un engagement croissant de Dacia Maraini « dalla parte delle donne<sup>50</sup> » : réalisation d'enquêtes sur la condition féminine pour le journal *Paese sera* ; participation au groupe féministe *Rivolta Femminile* (1969), au *Movimento femminista romano* (1970) ; fondation de l'association *La Maddalena*, et en particulier de son théâtre dirigé par des femmes (1973) ; organisation de débats autour de la loi sur l'avortement (1974). Sur le plan artistique, la pièce *Manifesto dal carcere* (1968), qui deviendra *Il Manifesto*, ouvre la période de l'écriture de dénonciation, en utilisant la prison comme symbole de l'enfermement et de l'assujettissement féminin. Le motif carcéral est également présent dans un roman de la même période, *Memorie di una ladra* (1972), né de la rencontre

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 31 : « le manque de conscience de soi et le regard de pantoise stupéfaction que les protagonistes posent sur le monde extérieur ».

<sup>46</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, Milan, BUR, [1993] 2007, p. 95.

<sup>47</sup> Dacia MARAINI, *Un clandestino a bordo*, Milan, Rizzoli, [1996] 2002, p. 10.

<sup>48</sup> Dacia Maraini et Alberto Moravia se sépareront en 1978.

<sup>49</sup> Grazia SUMELI WEINBERG, *op. cit.*, p. 32 : « un programme d'écriture politiquement engagé, d'intervention, militant et programmatique, dont la finalité certainement utopique est la revendication de la position de la femme et la dénonciation sociale ».

<sup>50</sup> L'auteure aime à se définir « dalla parte delle donne » pour contourner le caractère plus idéologique de l'adjectif « féministe », comme elle l'a rappelé à l'occasion de la rencontre organisée le 11 avril 2011 à l'Institut Culturel Italien de Marseille (voir la retranscription de certaines parties de cette interview, annexe 1). L'expression apparaît également dans un article de presse de 1990 : « Sono contraria alle etichette e rifugio dalle ideologie prestabilite, ma ho sempre combattuto dalla parte della donna » (« Je suis contre les étiquettes et je fuis les idéologies pré-établies, mais j'ai toujours combattu du côté de la femme »), in Antonella CARADONNA, « *La lunga vita di Marianna Ucrìa* è il simbolo delle violenze siciliane (e non) sul modo femminile. I risvolti autobiografici », *Giornale di Sicilia*, 10 avril 1990 [En ligne], consulté le 25 février 2013. URL : [http://www.daciamaraini.it/romanzi/testi\\_critici/lalungavita.htm](http://www.daciamaraini.it/romanzi/testi_critici/lalungavita.htm).

entre Dacia Maraini et Teresa Numa, incarcérée pour vol : la narratrice Teresa y relate sa vie à la manière d'un roman picaresque. À la même époque, un second recueil de poésie est publié avec *Donne mie* (1974). Cette veine créatrice mêlant intimement littérature et féminisme connaît son apogée avec *Donna in guerra* (1975) : véritable roman à thèse politique, il reprend un à un les thèmes privilégiés du néo-féminisme (le mariage comme lien aliénant pour les femmes, le droit à l'avortement, la solidarité et la transmission féminines...).

Avec le déclin du mouvement des femmes dans les années 1980, la production marainienne évolue également, pour entrer dans une troisième phase qu'on pourrait, avec Grazia Sumeli Weinberg, relier à

quel filone della letteratura che mette a nudo l'operare dei fantasmi umani, degli impulsi e dei miti che a loro si affiancano, avvertendo, là dove è possibile e con l'occhio sempre rivolto alla donna, quelle motivazioni segrete e represses che li provocano<sup>51</sup>.

En effet, les œuvres concernées semblent s'attacher davantage à l'imaginaire, aux affects, à la mémoire. Cette nouvelle tendance trouve son expression poétique avec *Mangiarmi pure* (1978) et théâtrale avec *Norma 44* (1986). La production romanesque n'est pas en reste avec plusieurs textes dans le même esprit : *Storia di Piera* (1980), dialogue à deux voix avec l'actrice Piera degli Esposti ; *Lettere a Marina* (1981), roman par lettres d'une femme à une autre où se mêlent amour et souvenir ; *Il treno per Helsinki* (1984), récit de la vie d'un groupe d'amis en 1968 ; *Isolina* (1985), reconstruction historique d'un meurtre d'après un travail d'archives ; et *Il bambino Alberto* (1986), interview guidée d'Alberto Moravia.

Dans l'optique typologique adoptée par Sumeli-Weinberg, je propose de continuer à déterminer les motifs qui dominent pour la période suivante. L'année 1990 marque un tournant avec l'énorme succès de *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, roman historique basé sur la vie d'une ancêtre sicilienne de l'auteure. Ce texte semble orienter l'écriture marainienne vers une certaine forme d'autobiographisme, qui s'exprime par un double attachement thématique à la famille et à la Sicile, que l'on retrouve dans plusieurs textes ultérieurs. *La lunga vita* signe également une accentuation de l'écriture de dénonciation de la violence (qu'elle soit dirigée contre les femmes, les enfants ou les individus en marge de la norme).

---

<sup>51</sup> Grazia SUMELI WEINBERG, *op. cit.*, p. 33 : « ce filon de la littérature qui met à nu l'action des fantasmes humains, des impulsions et des mythes qui les côtoient, en saisissant, là où c'est possible et avec le regard toujours tourné vers la femme, les motivations secrètes et réprimées qui les provoquent ».

Ainsi paraît en 1993 le premier texte de nature clairement autobiographique, *Bagheria* : l'auteure y retrace quelques souvenirs de sa vie en Sicile et épingle certaines réalités locales souvent dissimulées derrière l'image d'une île idéalisée. Un second ouvrage relevant d'une certaine façon de l'autobiographie est publié en 2001 avec *La nave per Kobe*, dans lequel Maraini alterne réflexions autobiographiques et citations des carnets intimes de sa mère, datant de l'enfance de l'auteure. *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia* (2007), composé d'extraits commentés de carnets et de notes du père de Maraini, constitue une sorte de pendant paternel au texte précédent. D'autre part, le thème de la Sicile – récurrent dans les œuvres précédemment citées – revient encore en 2009 avec la publication de *Sulla mafia*, un recueil d'articles publiés dans la presse italienne de 1992 à 2008. La Sicile est aussi le cadre de certaines nouvelles du recueil *La ragazza di via Maqueda*, publié également en 2009 (dans lequel trouvent leur place quelques récits autobiographiques).

À côté de ce mouvement de retour à soi par la narration, le thème de la violence apparaît comme une seconde caractéristique de la production la plus récente de l'auteure. Avec *Voci*, en 1994, Maraini propose une enquête sur la mort d'une jeune femme sauvagement assassinée à son domicile. Le recueil de nouvelles *Buio* (1999) rassemble quant à lui douze récits tragiques d'agressions, de viols et de meurtres.

Reste enfin une série de textes qui restent dans la lignée des périodes précédentes. En 1991, Dacia Maraini publie de nouveau un recueil poétique, *Viaggiando con passo di volpe* ainsi qu'une pièce de théâtre *Veronica, meretrice e scrittrice*. La réflexion sur les droits des femmes s'affirme en 1996 avec un essai sur l'avortement (*Un clandestino a bordo*). Mémoire et transmission sont chacune à leur manière le sujet du roman épistolaire *Dolce per sé* (1997) et d'un nouveau texte à deux voix avec Piera Degli Esposti, *Piera e gli assassini* (2003). Enfin deux romans reprennent à leur compte l'utilisation de cadres historiques plus ou moins anciens, à travers le motif de la quête : dans *Colomba* (2004), Zaira demande à une auteure, « la donna dai capelli corti » (« la femme aux cheveux courts »), de l'aider à trouver la vérité quant à la disparition en 1900 de sa petite fille Colomba ; de son côté, *Il treno dell'ultima notte* (2008) met en scène la recherche d'Emanuele par Amara, son amie d'enfance, dans l'Europe des années 1950. Dacia Maraini revient ensuite à la forme brève avec le recueil de nouvelles *La ragazza di via Maqueda* (2009) et avec les récits de voyage de *La seduzione dell'altrove* (2010). L'année suivante, elle publie un nouveau roman à caractère autobiographique, *La grande festa*. Son dernier ouvrage en date, *L'amore rubato* (2012), rassemble différentes nouvelles présentant des protagonistes féminines aux prises avec un



monde hostile et violent. Au même moment, elle obtient le 1<sup>er</sup> septembre 2012 le *Premio Campiello alla Carriera* (Prix Campiello pour l'ensemble de la Carrière).

La production marainienne est multiforme et incroyablement féconde. Elle s'inscrit dans un arc de temps de presque cinquante ans pour le moment et relève d'innombrables formes (théâtre, poésie, roman, nouvelle, essai, article de presse, film...). Dans ce magma créatif, je procéderai par sélections successives afin de conserver un corpus cohérent et significatif. Je reviendrai précisément sur chacun de ces critères de sélection et d'exclusion.

## **B) État de la critique marainienne**

S'interrogeant sur les raisons du peu d'intérêt de la critique pour Dacia Maraini, Maria Antonietta Cruciata propose les hypothèses suivantes :

Curioso destino quello di Dacia Maraini, una delle autrici italiane più tradotte e lette nel mondo, ma così poco studiata nel suo paese, né con il rigore che meriterebbe. Sarà per il suo dichiarato femminismo, forse poco tollerato nel palazzo d'avorio della critica letteraria italiana nelle mani di studiosi illustri, ma pur sempre uomini? Sarà per la sua spregiudicatezza di pensiero? Per le sue battaglie civili? Per la sua appartenenza di genere di cui si è sempre resa indomabile paladina? Per la vastità dei suoi scritti? Per la sua formazione fuori regola? Per avere prediletto forme miste che scompigliano i generi codificati? Per le mille verità, che accompagnano il nostro frastagliato quotidiano, da lei amate ostinatamente? Per avere cercato di essere se stessa, sempre, dovunque e comunque, in virtù di un sacrosanto diritto all'uguaglianza in un mondo di diversi<sup>52</sup>?

En effet, si l'on rapporte le nombre de textes écrits par Dacia Maraini à celui des ouvrages critiques s'y consacrant, on ne peut que s'étonner de voir que très peu d'études sont

---

<sup>52</sup> Maria Antonietta CRUCIATA, *op. cit.*, p. 11 : « Curieux destin que celui de Dacia Maraini, une des auteures les plus traduites et lues dans le monde, mais si peu étudiée dans son propre pays, et pas avec la rigueur qu'elle mériterait. Peut-être est-ce à cause de son féminisme déclaré, sans doute peu toléré dans la tour d'ivoire de la critique littéraire italienne aux mains de chercheurs célèbres, mais en tout état de cause toujours des hommes ? Peut-être à cause de sa pensée libre de tout préjugé ? À cause de ses batailles civiles ? À cause de son appartenance de genre dont elle s'est toujours faite indomptable paladine ? À cause de l'étendue de ses écrits ? À cause de sa formation hors-norme ? À cause de sa prédilection pour les formes mixtes qui bouleversent les genres codifiés ? À cause des mille vérités, qui accompagnent notre quotidien accidenté, et qu'elle aime avec obstination ? Parce qu'elle s'est cherchée elle-même, toujours, partout et de toute façon, en vertu d'un sacrosaint droit à l'égalité dans un monde de différences ? ».

dédiées à l'immense œuvre marainienne. Malgré l'ampleur de sa production artistique et la régularité de ses succès de publication, en Italie comme à l'étranger, même les manuels de littérature italienne l'oublent régulièrement et son œuvre est souvent passée sous silence<sup>53</sup>. Du côté de la recherche, rares sont les travaux qui traitent uniquement de l'œuvre de Maraini. Parmi ces monographies, il convient de rappeler en premier lieu celle de Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*<sup>54</sup>, qui est sans doute l'ouvrage le plus complet à l'heure actuelle, dans la mesure où il prend successivement en compte la production romanesque, théâtrale et poétique de l'auteure, de ses débuts à 1993. Sumeli Weinberg propose une périodisation intéressante de l'œuvre marainienne, en partie reprise ci-dessus, qui permet de mettre en valeur le lien entre écriture et parcours personnel. Un intérêt particulier y est porté au caractère féministe de la production de Maraini. Autre ouvrage monographique sur Dacia Maraini, l'œuvre collective *The pleasure of writing. Critical essays on Dacia Maraini*<sup>55</sup> est composée de treize articles : dans le but annoncé de donner aux textes (et aux films) de Maraini l'attention qu'ils méritent, le livre mêle une analyse littéraire, basée sur l'utilisation marainienne des genres littéraires, et une analyse plus politique, en traitant des thématiques féministes de certaines œuvres et en s'intéressant à la question du corps et de la construction d'une subjectivité féminine. Du côté monographique toujours, d'autres textes se consacrent également à Maraini mais dans un but plus informatif que critique, présentant l'œuvre et la vie de l'auteure dans une visée plus « grand public<sup>56</sup> », sans véritable analyse.

D'autre part, l'œuvre narrative de Dacia Maraini est l'objet de plusieurs articles critiques très intéressants, pour la plupart américains, parfois français, et plus rarement italiens. Trois approches principales peuvent être distinguées : les études qui s'attachent aux relations familiales dans l'œuvre de Dacia Maraini, en particulier aux relations mère-fille<sup>57</sup>, au

---

<sup>53</sup> Lors de la conférence « L'écriture féminine en Italie », le 11 mars 2008, à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon, Dacia Maraini rappelait que le succès d'un auteur n'allait pas de pair avec sa reconnaissance par la critique. Ainsi, elle soulignait qu'en Italie, si les femmes auteures sont très nombreuses et les lectrices majoritaires, les anthologies de littérature italienne ont tendance à oublier les femmes. Elle donnait alors l'exemple du *Corriere della sera* qui, dans un panorama récent de la littérature italienne du Novecento, ne citait aucun nom de femmes auteures.

<sup>54</sup> Grazia SUMELI WEINBERG, *op. cit.*

<sup>55</sup> Rodica DIACONESCU-BLUMENFELD, Ada TESTAFERRI, *The pleasure of writing: Critical essays on Dacia Maraini*, Indiana, Purdue University Press, 2000.

<sup>56</sup> C'est le cas de *Dacia Maraini* de Maria Antonietta Cruciata (cit.) : essentiellement composé d'un résumé de chaque œuvre narrative, il comprend néanmoins une interview très intéressante de l'auteure.

<sup>57</sup> Voir Pauline DAGNINO, « Fra Madre e Marito: The Mother/Daughter Relationship in Dacia Maraini's *Lettere a Marina* », in Mirna CIONI *et al.* (dir.), *Visions and Revisions: Women in Italian Culture*, Providence, RI, Berg, 1993, pp. 183-197 ; Ursula FANNING, « Some Segments of Daughterly Discourse: Dacia Maraini's Return to the Mother in *La lunga vita di Marianni Ucrìa, Bagheria*, and *La nave per Kobe* », in Roberto BERTONI, *Narrativa*

carrefour entre analyses sociologique et psychanalytique ; celles, plus rares, qui voient dans les textes marainiens un lieu de croisement entre littérature et féminisme<sup>58</sup> ; enfin, celles qui, en utilisant les instruments des *gender studies*, cherchent à montrer la portée subversive de la production de Maraini du point de vue du genre, notamment autour de la thématique du corps<sup>59</sup>. Par leur longueur limitée, ces articles ne portent souvent que sur une œuvre en particulier ou sur un corpus très restreint et ne traitent en général qu'une seule de ces approches.

En somme, la difficulté majeure posée par l'analyse des textes de Maraini est liée à leur double nature, à la fois œuvres littéraires et œuvres engagées (du côté des femmes le plus souvent, mais aussi contre l'oppression en général). Si la critique tend parfois à nier à l'œuvre marainienne sa valeur artistique à cause de sa portée politique, je tâcherai de montrer que tout son intérêt réside au contraire dans l'analyse du croisement subtil entre instruments littéraires et visées féministes, entre écriture et politique.

---

*italiana recente/Recent Italian Fiction*, Turin, Trauben Edizioni, Department of Italian, Trinity College Dublin, 2005, pp. 121-133 ; Ursula FANNING, « Generation through Generations: Maternal and Paternal Paradigms in Sibilla Aleramo and Dacia Maraini », in Adalgisa GIORGIO, Julia WATERS (dir.), *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2007, pp. 248-262 ; Virginia PICCHIETTI, *Relational Spaces Daughterhood, Motherhood, and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films*, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 2002 ; Robin PICKERING-IAZZI, « Designing Mothers: Images of Motherhood in Novels by Aleramo, Morante, Maraini, Fallaci », *Annali d'Italianistica*, vol. 7, 1989, pp. 325-340.

<sup>58</sup> Voir Angelica FORTI-LEWIS, « Virginia Woolf, Dacia Maraini e *Una stanza per noi*: L'autocoscienza politica e il testo », *Rivista di Studi Italiani*, n° 12, 1994, pp. 29-47 ; Vera GOLINI, « Italian Women in Search of Identity in Dacia Maraini's Novels », in Anne BROWN *et al.*, *International Women's Writing: New Landscapes of Identity*, Westport, Greenwood, 1995, pp. 206-220 ; Maryse JEULAND-MEYNAUD, « L'œuvre narrative de Dacia Maraini : polémique ou littérature ? », in Centre Aixois de Recherche Italienne, *Les Femmes écrivains en Italie aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 14-15-16 novembre 1991, Aix-en-Provence, 1993, pp. 205-238 ; Augustus PALLOTTA, « Dacia Maraini: From Alienation to Feminism », *World Literature Today*, n° 3, vol. 58, été, 1984, pp. 359-362 ; Itala RUTTER, « Feminist theory as practice: Italian feminism and the work of Teresa de Lauretis and Dacia Maraini », *Women's Studies International Forum*, vol. 13, n° 6, 1990, pp. 565-575.

<sup>59</sup> Voir Beverly BALLARO, « Making the Lesbian Body: Writing and Desire in Dacia Maraini's *Lettere a Marina* », in Laura BENEDETTI *et al.*, *Gendered Contexts: New Perspectives in Italian Cultural Studies*, New York, Peter Lang, 1996, pp. 177-187 ; Tommasina GABRIELE, « From Prostitution to Transsexuality: Gender Identity and Subversive Sexuality in Dacia Maraini », *MLN*, n° 117, janvier 2002, pp. 241-56 ; Sharon WOOD, « The language of the body and Dacia Maraini's Marianna Ucrìa », *Journal of Gender Studies*, vol. 2, n° 2, 1993, pp. 223-237.

### *III. Corpus et méthodologie*

#### **A) Critères de sélection et corpus retenu**

Le corpus retenu pour cette étude est composé de treize textes de Dacia Maraini, choisis selon des critères à la fois génériques, énonciatifs et thématiques.

Ainsi le premier critère retenu est celui de la forme : j'ai exclu toutes les œuvres poétiques, théâtrales, argumentatives, journalistiques et filmiques, pour ne retenir que les textes narratifs (romans, mais aussi recueils de nouvelles) afin de réunir un corpus relativement homogène, comprenant pourtant une très grande diversité générique, et dont l'analyse nécessite les mêmes outils (ceux de la narratologie en particulier). Ce choix, qui exclut une grande partie de l'œuvre de Dacia Maraini, s'explique par la volonté d'étudier la littérature féministe sous son double aspect de texte littéraire et de texte politique. La culture féministe italienne est en effet marquée par une « predilezione per il genere narrativo<sup>60</sup> », qui trouve son origine dans la production littéraire du féminisme historique dont le modèle serait le roman *Una donna* (1906) de Sibilla Aleramo. La forme narrative semblerait la plus adaptée lorsqu'il s'agit de représenter le temps de l'histoire, si l'on en croit la critique Marina Zancan qui voit dans le roman le « luogo letterario delegato a rappresentare la crisi dell'uomo moderno, la coscienza di sé e della percezione della storia, e a verificare le possibilità, per la parola poetica, di rappresentare la complessità della nuova realtà<sup>61</sup> ». Il conviendra alors de comparer l'insertion de la dimension historique dans le cas du roman et dans celui de la nouvelle qui, du fait de sa forme par définition brève, ne semble pas forcément la plus à même de représenter le temps long de l'histoire. À travers plusieurs études de cas, je tâcherai de mettre en lumière les différences de traitement d'un même motif dans ces deux formes narratives chez Maraini.

Parmi ces textes, une nouvelle sélection a été opérée sur la base de la modalité narrative pour ne retenir que les récits à la première personne (fictions de journal intime, fictions autobiographiques, romans épistolaires, autobiographies notamment). À la lecture de l'œuvre intégrale de Maraini, il apparaît que la majeure partie des récits sont des écritures du *je*. Certains textes sont à la troisième personne – que l'on pense à l'œuvre la plus connue de

---

<sup>60</sup> Anna NOZZOLI, art. cit., p. 55 : « prédilection pour le genre narratif ».

<sup>61</sup> Marina ZANCAN, *op. cit.*, p. 100 : « lieu littéraire destiné à représenter la crise de l'homme moderne, la conscience de soi et de la perception de l'histoire, et à vérifier les possibilités, pour la parole poétique, de représenter la complexité de la nouvelle réalité ».

l'auteure *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) – mais ils restent minoritaires. Pourquoi un tel engouement pour cette modalité énonciative, chez Maraini, mais plus généralement chez les auteures femmes, chez les féministes<sup>62</sup> en particulier ? L'auteure elle-même affirme l'existence d'un lien particulier entre première personne et féminisme en ce qui concerne sa pratique théâtrale<sup>63</sup>. Dans la narration, la récurrence de ce mode d'énonciation semble prendre un sens tout particulier lorsqu'il s'agit pour les auteures de parler d'elles-mêmes et des autres femmes. Écrire à la première personne, c'est se réapproprier la parole littéraire mais aussi le discours tenu sur les femmes et sur le féminisme. En restreignant le corpus à ce type de récits, je souhaite comprendre les mécanismes d'écriture particuliers que le *je* engendre, en terme de poétique mais aussi de politique. Ce choix permet également de soumettre les textes à une comparaison avec d'autres cas de récits de soi, en particulier l'auto-conscience et le témoignage historique. J'émetts en effet l'hypothèse que dans le cas particulier de la littérature féministe marainienne, ces différentes formes de narration de soi entretiennent un rapport d'influence réciproque.

Enfin, l'analyse prendra plus précisément en compte les textes dans lesquels des thématiques chères aux mouvements féministes sont présentes comme celle du corps des femmes, de la (non-)maternité, de l'avortement, de l'éducation des jeunes filles, du travail des femmes, des droits civiques... Par féminisme, j'entends ainsi parler, comme le résume Elsa Dorlin, de « la tradition de pensée, et par voie de conséquence [des] mouvements historiques, qui, au moins depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, ont posé selon des logiques démonstratives diverses l'égalité des hommes et des femmes, traquant les préjugés relatifs à l'infériorité des femmes ou dénonçant l'iniquité de leur condition<sup>64</sup> ». Soumettre le corpus à cette condition « féministe » permet de mettre en lumière les rapports entre littérature et politique, entre écrire et agir politique.

Chacune des caractéristiques de ce corpus narratif, féministe et à la première personne, sera détaillée plus avant, afin de mettre en lumière les particularités qu'elle implique (des techniques stylistiques à la stratégie politique). Notons également que ces textes s'inscrivent à l'intérieur d'un arc temporel de plusieurs décennies (1962-2001) qui permettra une mise en

---

<sup>62</sup> Voir Anna NOZZOLI, art. cit., p. 69.

<sup>63</sup> Voir l'entretien publié dans l'article « Centro Maddalena » signé A.B., *Les Cahiers du GRIF*, vol. 4, n° 1, 1974, p. 81 : « Un théâtre féministe est un théâtre où les femmes parlent de leurs problèmes à la première personne ».

<sup>64</sup> Elsa DORLIN, *Sexe, genre et sexualité*, Paris, PUF, 2008, p. 9.

perspective diachronique de l'écriture marainienne, au cours de laquelle je m'intéresserai aux interactions entre activité littéraire de Maraini et activité militante.

Les textes les plus récents de l'auteure, publiés alors que le présent travail était déjà largement avancé, ne seront pas intégrés pour des contraintes matérielles de temps mais aussi pour des raisons liées à leur nature. Il s'agit du roman *La grande festa*<sup>65</sup> (2011) et des recueils de récits de voyage ou de nouvelles suivants : *La ragazza di via Maqueda*<sup>66</sup> (2009), *La seduzione dell'altrove*<sup>67</sup> (2010) et *L'amore rubato*<sup>68</sup> (2012). Les trois recueils ne répondent totalement pas aux critères de sélection du corpus principal. *La ragazza di via Maqueda*, rassemblant vingt-quatre nouvelles, ne correspond pas dans son ensemble à la modalité énonciative retenue : il est composé majoritairement de pièces à la troisième personne et ne présente que peu de textes à la première personne (cinq en tout), lesquels n'abordent pas vraiment des motifs féministes. Pour les mêmes raisons que le recueil de nouvelles *Buio*<sup>69</sup> (1999) où sont regroupées dix récits à la troisième personne et deux récits à la première, *La ragazza di via Maqueda* n'appartient donc pas au corpus (même si ces deux recueils seront convoqués lorsqu'ils éclaireront l'analyse des autres œuvres). Il en va de même pour le dernier recueil de nouvelles publié, *L'amore rubato* : sur les huit récits qu'il contient, seul le récit « La notte della gelosia », rédigé à la première personne et donnant la parole à la victime d'un compagnon jaloux et violent, correspondrait à l'ensemble des critères retenus<sup>70</sup>. De son côté, *La seduzione dell'altrove* a été écarté pour ces raisons thématiques et génériques : les récits de voyage qui le composent ne concernent que rarement des motifs féministes et s'apparentent le plus souvent au genre de l'essai plus qu'à des récits de type nouvelle. Reste le cas du roman autobiographique *La grande festa* : Maraini y convie ses morts à une grande fête mémorielle en les rendant présents par des récits de rêves et de souvenirs. Ce texte récent aurait mérité d'être intégré dans l'analyse générale si le temps l'avait permis.

Je traiterai donc des œuvres suivantes : le roman d'exorde *La vacanza*<sup>71</sup> ; le roman *L'età del malessere*<sup>72</sup> ; l'inclassable *A memoria*<sup>73</sup> ; le recueil de nouvelles *Mio marito*<sup>74</sup> ; les

---

<sup>65</sup> Dacia MARAINI, *La grande festa*, Milan, Rizzoli, 2011.

<sup>66</sup> Dacia MARAINI, *La ragazza di via Maqueda*, Milan, Rizzoli, 2009.

<sup>67</sup> Dacia MARAINI, *La seduzione dell'altrove*, Milan, Rizzoli, 2010.

<sup>68</sup> Dacia MARAINI, *L'amore rubato*, Milan, Rizzoli, 2012.

<sup>69</sup> Dacia MARAINI, *Buio*, Milan, BUR, [1999] 2005.

<sup>70</sup> Parmi les sept autres textes, cinq sont à la troisième personne. On compte également une nouvelle formée d'une succession de témoignages faits à un juge suite à un viol collectif, mais où la victime ne s'exprime pas. Enfin, la dernière nouvelle est certes à la première personne mais émane d'un narrateur masculin, le père d'une jeune femme morte sous les coups de son compagnon.

<sup>71</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, Turin, Einaudi, [1962] 2005.

mémoires à quatre mains *Memorie di una ladra*<sup>75</sup> ; le journal intime fictionnel *Donna in Guerra*<sup>76</sup> ; le roman épistolaire *Lettere a Marina*<sup>77</sup> ; le roman *Il treno per Helsinki*<sup>78</sup> ; la reconstruction historique *Isolina*<sup>79</sup> ; le texte autobiographique *Bagheria*<sup>80</sup> ; le roman policier *Voci*<sup>81</sup> ; le roman épistolaire *Dolce per sé*<sup>82</sup> ; le texte autobiographique à quatre mains *La nave per Kobe*<sup>83</sup>.

Ce corpus primaire délimité ne signifie évidemment pas que le reste de la production de l'auteure sera passé sous silence. Au contraire, il servira régulièrement d'éclairage à l'analyse des textes choisis, tout comme seront mis à contribution d'autres textes contemporains. Le fil rouge sera celui d'une enquête thématique et narratologique qui visera à caractériser le *je* féminin dans ses constantes et ses évolutions dans l'œuvre de Maraini, au gré des évolutions des acquis théoriques et concrets des féminismes italiens.

## B) Méthodologie

À travers l'étude de ce corpus, je souhaite analyser les différentes modalités de la production romanesque marainienne autour d'une des thématiques majeures de son œuvre : celle du corps féminin, sous tous ses aspects et dans tous ses possibles. Enjeu central du néo-féminisme (pensons aux luttes pour l'avortement et pour les droits des femmes à disposer de leur corps), il est également à la base de la réflexion sur l'identité féminine, entre pensée universaliste à la Simone de Beauvoir qui voit dans le corps sexué une réalité contextuelle plus qu'une donnée identitaire fondamentale, et pensée différentialiste à la Antoinette Fouque qui postule l'existence d'une essence féminine basée sur les différenciations sexuées biologiques dont découleraient des spécificités féminines. Dans cette même logique, le corps est également au centre du débat sur la définition de « l'écriture féminine », qui voit s'opposer une position naturalisante qui fait des particularités physiques féminines (dont la

---

<sup>72</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, Turin, Einaudi, [1963] 2009.

<sup>73</sup> Dacia MARAINI, *A memoria*, Milan, Bompiani, 1967.

<sup>74</sup> Dacia MARAINI, *Mio marito*, Milan, BUR, [1968] 2008.

<sup>75</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, Milan, BUR, [1972] 2007.

<sup>76</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, Milan, BUR, [1975] 2004.

<sup>77</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, Milan, BUR, [1981] 2004.

<sup>78</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, Milan, BUR, [1984] 2007.

<sup>79</sup> Dacia MARAINI, *Isolina*, Milan, BUR, [1985] 2008.

<sup>80</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, Milan, BUR, [1993] 2007.

<sup>81</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, Milan, BUR, [1994] 2001.

<sup>82</sup> Dacia MARAINI, *Dolce per sé*, Milan, BUR, [1997] 1999.

<sup>83</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, Milan, BUR, [2001] 2003.

détermination est à elle seule problématique) un facteur influençant l'écriture des femmes, à une position historicisante qui voit dans l'écriture des femmes la trace d'un conditionnement historique et social commun. Le corps, partie visible de l'être, est également le support du genre, entendu comme « les attributs du féminin et du masculin – que la socialisation et l'éducation différenciées des individus produisent et reproduisent<sup>84</sup> », et porte la trace des normes en vigueur. Au croisement du discours, le corps dit autant qu'il est dit. À la fois producteur de sens et matériau sur lequel le sens s'inscrit, il est signifié et signifiant. Pour analyser ces différentes valences du corps dans l'œuvre marainienne, j'utiliserai deux approches principales, l'une comparatiste, l'autre pluridisciplinaire.

### **1. Une lecture croisée**

Les textes seront soumis à un jeu de croisements successifs, à plusieurs niveaux, afin de mettre en lumière constantes, convergences et évolutions au sein de l'œuvre marainienne, dans une mise en perspective contextuelle. Le corpus primaire sera donc l'objet de comparaisons internes multiples, que ce soit au sein d'une même œuvre ou entre plusieurs ouvrages. Cette étude ne proposera pas de lecture suivie texte par texte mais des va-et-vient de l'un à l'autre, pour en relever les échos et les dissonances.

D'autres textes viendront également enrichir l'analyse : ceux de Maraini qui ont été exclus du corpus principal (textes à la troisième personne, pièces de théâtre, articles de presse par exemple) ; ceux d'autres auteures femmes et/ou féministes contemporaines (comme Oriana Fallaci, Natalia Ginzburg ou Goliarda Sapienza) ; ceux de théoriciennes du féminisme, lorsque ceux-ci apporteront un éclairage intéressant à mon propos ; ceux de la littérature italienne et occidentale le cas échéant.

L'enjeu est en effet d'inscrire la production de Dacia Maraini dans toute sa complexité, en s'intéressant à la tradition théorique et littéraire dont elle se fait l'héritière, mais également en soulignant les apports constants de l'histoire immédiate (sur le plan politique et artistique). Il s'agit de considérer le corpus dans un réseau d'idées et de représentations, en ne le considérant pas comme une abstraction esthétique (contraire à sa nature même).

---

<sup>84</sup> Elsa DORLIN, *op. cit.*, p. 5.



## 2. De la littérature à l'histoire

Si le propre de la littérature féministe tient dans son double statut de texte littéraire et de texte politique, la critique traditionnelle tend généralement à n'étudier qu'un seul des deux versants à la fois, selon le point de vue (critique littéraire ou histoire du féminisme). Pourtant, le roman féministe se place dans un rapport circulaire au monde. Il naît d'une société donnée, il en est l'expression artistique, mais il joue également un rôle dans la société en essayant d'en modifier les normes et en proposant des figures féminines libérées, ouvrant aux lectrices un nouvel éventail de possibles :

il romanzo o il racconto di impianto femminista non soltanto rispecchia una realtà emergente nell'attuale contesto socio-politico, ma a sua volta esercita una determinata diffusione presso il pubblico dei lettori, divenendo uno strumento di diffusione su larga scala della nuova coscienza femminile<sup>85</sup>.

Prendre en compte la nature mixte des textes nécessite donc une double gamme d'instruments méthodologiques, ceux de l'analyse littéraire et ceux de l'analyse historique.

Les outils de la narratologie constitueront la base de cette étude : par l'analyse littéraire, je m'intéresserai à la construction des récits, aux modalités de représentation des personnages, aux stratégies discursives mises en place (argumentation, silence, exagération, omission...), au travail de remaniement générique des textes et à ses effets notamment.

La production marainienne procède de concert avec l'engagement politique de l'auteure et avec l'évolution des normes et des lois régissant la vie des femmes – avec une radicalisation visible de la nature didactique des textes au plus fort du féminisme italien. Dès lors, c'est dans son rapport à l'histoire que le corpus mérite également d'être analysé. Ancrés dans un univers de référence volontairement très réaliste, voire daté et localisé, les récits féministes de Maraini se présentent comme des témoignages de femmes (au-delà de la question de la fiction) par leur énonciation à la première personne et par le choix d'une voix narrative systématiquement féminine. En mettant en regard l'histoire des femmes et l'histoire des idées (féministes surtout) avec les représentations des femmes du corpus et les discours sur le corps féminin qui y sont proposés, je tenterai de définir le lien que littérature et histoire entretiennent chez Maraini et de déterminer la valeur historique de ces textes littéraires. Mon

---

<sup>85</sup> Anna NOZZOLI, art. cit., p. 56 : « le roman ou la nouvelle d'ordre féministe reflète non seulement une réalité émergente dans le contexte socio-politique actuel, mais exerce à son tour une fonction déterminée auprès du public des lecteurs, devenant l'instrument de diffusion à large échelle de la nouvelle conscience féminine ».

approche est volontairement transdisciplinaire, se servant à la fois les outils de l'analyse littéraire, de l'histoire, de la philosophie, de l'histoire des idées et de la sociologie.

#### ***IV. Axes de recherche et organisation de l'étude***

##### **A) Orientations de travail**

Les réflexions qui précèdent ont permis de délimiter quatre directions principales vers lesquelles orienter l'analyse du rapport entre espace narratif et espace politique chez Dacia Maraini. Elles parcourront l'ensemble des chapitres et en constitueront les lignes de force.

##### **1. Représentations du corps et écriture marainienne**

Corps sexué, corps sexuel, corps maternel : les récits du corpus constituent autant de représentations de corps de femmes. Les mots pour les dire sont tantôt crus, tantôt poétiques, et la narration de soi passe rapidement de la description à l'ellipse volontaire.

Traiter de l'écriture *du* corps chez Dacia Maraini prend un sens très particulier lorsqu'on s'intéresse de plus près à la poétique de l'auteure féministe. Il s'agit, évidemment, de voir comment est traité le thème du corps, ce qui est écrit à son sujet. Mais pour Maraini, écrire ne peut se faire qu'en partant de soi, de sa dimension matérielle et quotidienne, et donc de son corps. L'écriture ne peut être le produit d'un pur esprit détaché de toute contingence historico-sociale. Posant la subjectivité comme point de départ de la création littéraire, tout comme Teresa de Lauretis la place au centre de toute théorisation féministe<sup>86</sup>, Dacia Maraini propose une écriture *du* corps entendue comme produit de cette dimension physique, elle-même incluse dans un ensemble de représentations et de conditionnements historiques. Il s'agira de voir comment l'auteure s'empare de la question du corps pour nourrir la langue de ses récits, en s'en servant comme d'un réservoir d'images. Mais on s'intéressera également à la façon dont Maraini se réapproprie tout le champ du langage et tous les niveaux de langue pour parler du corps de ses protagonistes, en une affirmation du droit des femmes à dire leur propre corps comme elles l'entendent.

---

<sup>86</sup> Sur le lien entre le travail de Dacia Maraini et celui de Teresa de Lauretis, je renvoie à l'article éclairant d'Itala T. C. Rutter intitulé « Feminist theory as practice: Italian feminism and the work of Teresa de Lauretis and Dacia Maraini » (art. cit.).

## 2. Figures de femmes : (auto)portraits féminins et féministes

Maraini présente dans ses récits une multitude de figures féminines et de corps de femmes. Remaniant les modèles romanesques traditionnels, l'auteure dessine des portraits aux contours variés et variables (parfois pour une seule et même protagoniste), symboles de la diffraction de l'identité féminine en de multiples possibles, loin des clichés de *la* femme et d'une nature féminine unique.

Il sera intéressant de voir comment les narratrices se représentent leur corps et ses fonctions potentielles, en particulier ses dimensions genrée, sexuelle et reproductrice. On notera comment les narratrices vivent de façon souvent conflictuelle les injonctions normatives auxquelles elles sont soumises plus ou moins consciemment, dans un *continuum* allant de l'adhésion aveugle au rejet affirmé.

À l'intérieur de ce *continuum*, plusieurs « types » féminins apparaissent de façon régulière dans les récits : celui de la femme-objet du désir masculin, celui de la femme-mère au corps martyrisé, celui de l'épouse insatisfaite, ou bien encore celui de la marginale (sociale, sexuelle ou physique) en quête de liberté.

## 3. L'écriture à la première personne comme stratégie féministe

Dans la littérature féministe italienne, l'usage de la première personne est la forme énonciative privilégiée. En quoi celle-ci serait-elle favorable à l'expression d'idées féministes et quelle en est la valeur pragmatique spécifique ? Instrument idéal de persuasion, puisque « l'adhésion est presque mécanique du lecteur à celui que la première personne désigne<sup>87</sup> », le récit de soi – fictif ou réel – permet une diffusion particulière des idées féministes, en constituant une interface où se rencontrent littérature et idéologie. J'analyserai les modalités de cette rencontre et questionnerai son efficacité.

L'aspect performatif du *je* sera interrogé par une mise en regard avec le fonctionnement d'autres modalités énonciatives (celui du récit à la troisième personne de narration tout particulièrement). Il sera également étudié à la lumière d'une autre modalité non-littéraire de récit de soi propre à la période de publication de plusieurs textes : la pratique de l'auto-conscience, liant faits individuels et enjeux politiques.

---

<sup>87</sup> Sébastien HUBIER, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 138.

#### **4. Les textes marainiens comme source pour l'histoire des femmes ?**

Si je tiens à souligner avec insistance la nature hybride des récits de ce corpus entre littérature et politique, cela ne revient pas pour autant à présenter ceux-ci comme des témoignages valides pour les historien-ne-s des femmes. L'intérêt n'est pas de confirmer (ou d'infirmer) que les textes sont le reflet exact de la condition des femmes à la date de rédaction puisque, comme le rappelle Béatrice Didier,

le drame de toute aliénation, c'est que l'esclave finit par l'accepter et même par en rajouter. [...] Il faut signaler d'autre part un certain retard des structures mentales profondes par rapport à l'état historique et social. G. Sand représente dans *Indiana* un mari beaucoup plus tyrannique que ne pouvait l'être le baron Dudevant<sup>88</sup>.

En effet, les « structures mentales profondes » dont naîtraient les créations littéraires ne sont pas forcément en phase avec la réalité historique contemporaine. L'écueil majeur serait de ne considérer qu'un aspect des textes en ne voyant dans ceux-ci que la dimension historique : les textes de Maraini réunis dans le corpus principal sont avant toute chose des récits littéraires, pour la plupart fictionnels.

Le féminisme littéraire de Dacia Maraini s'appuie sur les mêmes piliers que le féminisme militant, comme la visibilité des femmes, la récupération de la mémoire féminine et le cheminement vers la prise de conscience d'une communauté de conditions par l'auto-conscience ou du moins la sortie du strict champ du privé des parcours individuels. Il s'agit alors plutôt de mettre en lien les textes marainiens avec la pratique politique du féminisme – telle que l'a retracée l'histoire des femmes – et de voir si cette pratique littéraire n'y a pas également sa place, dans la mesure où elle a, à son échelle, également été un facteur influençant l'histoire des femmes.

#### **B) Organisation de l'étude**

Un premier moment sera consacré à une caractérisation précise du corpus grâce aux instruments de l'analyse textuelle. Après une présentation succincte de chacun des treize ouvrages et des enjeux particuliers liés à leur sélection (utilisation de la première personne et possible appartenance au genre « écriture féminine » notamment), on s'attachera aux spécificités de la langue utilisée par Maraini pour dire le corps. On recherchera ensuite dans

---

<sup>88</sup> Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 16.

les « seuils » des ouvrages (*incipit, excipit, péritexte...*) les motivations de l'écriture des récits et leurs visées affirmées ou supposées.

La deuxième partie de ce travail sera organisée de façon thématique autour de trois grands axes : le genre, la sexualité et la maternité. Le corpus sera lu sous ces trois angles d'approche pour en faire émerger les représentations récurrentes mais aussi les variables, qui seront éclairées par une mise en regard avec les propositions théoriques féministes contemporaines et par des croisements avec d'autres textes narratifs féminins.

Enfin, cette étude proposera une analyse de l'interaction entre pratique littéraire et pratique politique chez Maraini. On verra d'abord comment l'auteure réemploie certains instruments du néo-féminisme à l'échelle de la narration. Le motif, central pour la narration marainienne et pour le féminisme militant italien, de la légalisation de l'avortement fournira ensuite une étude de cas permettant de comprendre comment le texte littéraire se nourrit de son contexte et évolue avec lui, mais aussi comment il se fait à son tour force de proposition pour la société civile. C'est sur l'analyse de cet aspect performatif possible de la littérature et de son fonctionnement précis chez Maraini que s'achèvera le présent travail.



## Chapitre I.

### ÉCRIRE LE CORPS : ASPECTS ET ENJEUX D'UNE NARRATION FÉMINISTE





## ***A) Présentation du corpus***

Après avoir passé l'intégralité de l'œuvre marainienne au crible de cette triple exclusion générique (la forme narrative), énonciative (la première personne du singulier) et thématique (les motifs féministes), treize œuvres subsistent. En voici une rapide présentation, dans l'ordre chronologique de parution.

### **1. *La vacanza*<sup>89</sup> (1962) : le récit d'une entrée dans l'âge adulte pour premier roman.**

Dacia Maraini fait son entrée en littérature avec cette fiction de journal intime publiée par l'éditeur milanais Lerici en 1962 et qui connaît d'emblée un grand succès. L'auteure n'est pas totalement novice en la matière puisque deux de ses nouvelles ont déjà été publiées dans la revue *Nuovi Argomenti*, avec le soutien d'Alberto Moravia, lequel signe d'ailleurs la préface de *La vacanza* lors de sa sortie. Le roman se présente comme le récit fait par la protagoniste et narratrice Anna des quelques semaines de vacances pendant lesquelles elle va entrer tant bien que mal dans l'âge adulte. Dans l'Italie fasciste (l'action se passe pendant l'été 1943), la jeune adolescente quitte le pensionnat avec son frère pour passer les vacances avec son père et sa nouvelle compagne. D'une plume détachée et sans plus de commentaires, comme dans un état de « completa alienazione » (« aliénation complète ») pour reprendre l'expression de Moravia, Anna relate sa découverte de la sexualité mais aussi de la domination masculine sur le corps des femmes, lorsqu'elle subit successivement les assauts d'Armando, le fils des voisins fascistes, des cousins Scanno, et de Pica, le chef du groupe des amis de son petit frère. Ses premières expériences sexuelles sont vécues sur le mode de l'indifférence comme si Anna n'habitait pas son corps. Le roman s'achève avec la fin des vacances et le retour des protagonistes au pensionnat.

Roman de formation, *La vacanza* a pour thème principal les relations hommes-femmes et leurs rapports de domination et de soumission. En ce sens, le récit présente l'apprentissage de cette donne sociale pour une toute jeune fille (Anna a onze ans). Tout en présentant une protagoniste passive et dépossédée d'elle-même et une narratrice qui se contente de relater froidement les faits, le texte se termine sur une note d'espoir et laisse entrevoir une possible

---

<sup>89</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit.

rédemption pour Anna (et à travers elle pour les femmes) puisque celle-ci s'autorise peu à peu un droit sur son corps, en refusant certains contacts physiques acceptés jusqu'alors.

Ce premier texte contient en fait *in nuce* les grands traits de l'écriture marainienne ultérieure : la narration est le fait d'une narratrice autodiégétique ; le thème des rapports de sexe est présenté comme un problème auquel les femmes sont confrontées tout au long de leur vie ; enfin, la remise en cause de cette hiérarchie des sexes semble une possibilité pour la protagoniste.

## **2. *L'età del malessere*<sup>90</sup> (1963) : l'éducation sentimentale entre indifférence et prise de conscience.**

Publié l'année suivante chez Einaudi dans la collection « I coralli », le roman *L'età del malessere* remporte le Prix Formentor, prix littéraire international. Cette victoire crée la polémique puisque Moravia, alors membre du jury d'un des autres Prix Formentor, est accusé d'avoir favorisé Dacia Maraini. Ce deuxième ouvrage rencontre rapidement le succès en Italie et à l'étranger.

La lien de continuité entre *L'età del malessere* et *La vacanza* est palpable, les deux textes semblant presque former un diptyque. Si la protagoniste-narratrice n'est plus la même, Enrica apparaît comme la grande sœur d'Anna : un peu plus âgée (elle a 17 ans), Enrica se trouve confrontée aux mêmes situations et agit avec la même circonspection indifférente. À Rome, elle navigue entre une relation avant tout sexuelle avec Cesare, un jeune étudiant en droit qu'elle ne cesse de rechercher (tout en sachant que celui-ci est déjà stratégiquement fiancé à une jeune fille riche), son camarade de classe Carlo qui ne l'intéresse pas mais qu'elle parvient difficilement à éloigner et un homme adulte, Guido. Sur cette trame de base assez semblable, de nouveaux motifs apparaissent, en particulier celui de l'avortement (puisqu'Enrica est enceinte de Cesare) et celui de la prise de conscience de soi.

La forme est toujours celle d'une fiction de journal intime et présente de brèves notations temporelles (en mentionnant en général le jour de la semaine). Le récit procède méthodiquement par ordre chronologique et relate les événements de la vie d'Enrica au cours de ces quelques mois fondamentaux, ceux de la froide confrontation avec une société sexiste et ceux d'un début de reconquête de soi et de sa subjectivité. Au fur et à mesure du texte, la

---

<sup>90</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit.

protagoniste prend peu à peu sa vie en mains et cesse d'être uniquement un personnage passif : en ce sens, ce deuxième texte marque une inflexion optimiste dans le discours sur les femmes qui transparaît sous la plume de Maraini.

### **3. *A memoria*<sup>91</sup> (1967) : l'écriture expérimentale de la perte de la mémoire**

Après la publication du recueil poétique *Crudeltà all'aria aperta* (1965), Maraini revient à la narration avec *A memoria*, un roman étonnant publié chez Bompiani en 1967. La présence archétypale des trois personnages principaux, l'épouse, le mari et le soupirant de l'épouse, ne fait pas du texte un vaudeville, bien au contraire. L'ambiance est sombre et dramatique, avec toutefois des touches d'ironie et d'humour noir.

Maria, épouse adultère de Pietro, est atteinte selon son psychanalyste d'un déficit de « mémoire sociale », qu'il définit comme l'absence d'« una connessione logica, un ordine razionale, universale, impersonale, stabile, una distinzione fra ciò che è stato e ciò che sarà, la coscienza del tempo insomma<sup>92</sup> ». Maria semble détachée de toute contingence sociale, des normes, des attentes des autres (elle reste ainsi sans réaction face à la captation de son héritage par son beau-frère, malgré l'agacement de ses proches). Pour combler ce vide, peut-être, elle vit une sexualité presque compulsive avec de jeunes hommes qu'elle aborde et sollicite sans détour pour satisfaire ses envies. Le mari, Pietro, est un intellectuel qui rejette également les conventions et vise des valeurs authentiques et naturelles. Mais il s'enlise dans ses raisonnements et n'agit pas : comme rongé par ses questionnements, il souffre d'un ulcère puis d'un cancer, agonise lentement et meurt. De son côté, Giacomo est amoureux de Maria. Il tente de la séduire en vain et finit par épouser sa mère (qui lui ressemble beaucoup) pour la posséder à travers elle.

Fait rare dans la production marainienne, l'espace narratif féminin est partagé avec une voix masculine, celle de Giacomo. En effet, le texte est constitué de trois strates constitutives : la première modalité, définie dans l'introduction du roman par Renato Barilli comme un « "monologo esteriore", ovvero [un] *regard* "alla Robbe-Grillet"<sup>93</sup> » émane de la protagoniste Maria ; la seconde est un dialogue composé de très brèves répliques sans mention des locuteurs, dans lequel se lit la perte de mémoire de Maria puisque les répétitions et les

---

<sup>91</sup> Dacia MARAINI, *A memoria*, cit.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 206 : « une connexion logique, un ordre rationnel, universel, impersonnel, stable, une distinction entre ce qui a été et ce qui sera, la conscience du temps en somme ».

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 10 : « "monologue extérieur", ou [un] *regard* "à la Robbe-Grillet" ».

contradictions y sont nombreuses ; enfin le dernier aspect textuel composant *A memoria* est une série de lettres de Giacomo à Maria, au style saccadé et interrompu, qui permet de mieux comprendre les faits et de faire avancer la narration, depuis ce que Giacomo nomme son « posto di spia » (« poste d'espion ») sur la vie de Maria et Pietro.

Avec cette œuvre au style chaotique et incisif, Maraini expérimente une écriture romanesque basée sur la répétition et la variation : chaque séquence du type « dialogue » et du type « réflexion » de la narratrice fonctionne à partir d'une brève unité narrative, qui se répète à plusieurs reprises, avec le plus souvent des déformations de l'unité initiale. Ces déformations successives aboutissent généralement à une avancée de la narration. Ce processus est mis en abyme à l'échelle du roman tout entier avec une scène récurrente de déshabillage méthodique d'un homme, qui prend un sens différent au fil du récit : le premier déshabillage masculin relève de l'érotisme et a pour sujet un amant de la narratrice, tandis que le dernier relève de la maladie et du morbide et a pour sujet le mari en fin de vie de la narratrice qui se fait dévêtir par les sœurs de l'hôpital. Les vêtements mentionnés et les gestes accomplis sont identiques mais dans la variante de la répétition se joue la progression romanesque.

Comme dans ses romans précédents, Maraini met en scène une femme aliénée, étrangère à elle-même, mais pousse à son paroxysme ce type de protagoniste avec une Maria « smemorata<sup>94</sup> » à qui les autres personnages demandent régulièrement si elle est présente ou affirment qu'elle est folle. *A memoria* est un texte troublant et elliptique qui dérouté la lectrice puisque l'instance narrative principale n'est pas fiable et n'a plus de repères. Mais le véritable étonnement tient dans le fait que, malgré ses oublis et ses détours, cette voix égarée dessine une narration qui avance efficacement d'un point à l'autre, jusqu'à l'enrayement final de l'écriture qui clôt le récit : « Apro il quaderno. Scrivo la data. Sei giugno. Apro il quaderno, scrivo la data sei giugno. Sei giu<sup>95</sup>... ».

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 198 : « amnésique » mais aussi « étourdie ».

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 223 : « J'ouvre le cahier. J'écris la date. Six juin. J'ouvre le cahier, j'écris la date six juin. Six ju... ».

#### 4. *Mio marito*<sup>96</sup> (1968) : une série de portraits féminins, entre ironie et désespoir

Composé lors de ses premières éditions de dix-sept nouvelles<sup>97</sup>, le recueil *Mio marito* paraît en 1968 chez Bompiani. Les éditions suivantes (dont celle de 2008 que j'utilise dans cette étude) ne contiennent plus que douze nouvelles. Proposant « una galleria di ritratti femminili notevoli per la loro appartenenza al gusto del "kitsch" e al genere dell'orrido, riflessi di un ambiente malato e corrotto<sup>98</sup> », *Mio marito* met en scène dans chaque récit une femme aux prises avec une réalité tout aussi banale que déroutante. Comme souvent, il s'agit de narratrices autodiégétiques qui conduisent leur histoire et livrent sans détours ni recul leur quotidien de femme, d'épouse ou de mère.

Dans la nouvelle « Mio marito », qui ouvre le recueil éponyme, la narratrice Marcella livre un portrait dithyrambique de son mari Mario. Fascinée par son époux, dépourvue de tout recul critique, elle présente avec fierté les agissements en réalité criminels de celui-ci. Aux amis qui lui demandent conseil, Mario répond en véritable gourou (« il sacerdote di una religione terribile e arcaica<sup>99</sup> ») et les incite au pire, de l'auto-mutilation au suicide. De son côté, Marcella se contente de préparer du café et de se taire, heureuse de son sort : « La cosa più bella da vedersi sarà la faccia di Mario, pulita e felice; la faccia di un uomo che ha compiuto il proprio dovere<sup>100</sup> ».

Se comparant à une « lumaca senza guscio » (un « escargot sans coquille »), la narratrice de la nouvelle « Il letargo » présente la méthode qu'elle a développée pour ne plus souffrir. Expérimentée pour la première fois au moment de la mort de sa mère, la léthargie volontaire que recherche la jeune femme vise à dominer toute sensation et tout sentiment en une sorte de sommeil éveillé. Cette désensibilisation de l'être aboutit à une disparition psychologique mais aussi physique de la protagoniste, qui ne mange plus et devient invisible pour les autres (« fanno come se non ci fossi<sup>101</sup> »). Véritable femme-machine, elle faillit un jour à sa règle et se surprend à regarder un collègue de travail dont la beauté la frappe. Mais le

---

<sup>96</sup> Dacia MARAINI, *Mio marito*, cit.

<sup>97</sup> Les nouvelles supprimées ne seront utilisées ici que lorsqu'elles éclaireront l'analyse de la version définitive que l'on peut considérer comme le projet final de l'auteure. Il s'agit de « Il lupo e l'agnello », « Le due Angele », « Diario di una telefonista », « La morta amorosa » et « La parrucca bionda ».

<sup>98</sup> Grazia SUMELI WEINBERG, *op. cit.*, p. 54 : « une galerie de portraits féminins remarquables pour leur appartenance au goût du "kitsch" et au genre de l'horrible, reflets d'un milieu malade et vicié ».

<sup>99</sup> Dacia MARAINI, *Mio marito*, cit., p. 14 : « le prêtre d'une religion archaïque et terrible ».

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 15 : « Le plus belle chose possible, c'est sans doute la tête de Mario, honnête et heureuse ; la tête d'un homme qui a accompli son devoir ».

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 19 : « Elles font comme si je n'étais pas là ».

lendemain, elle se rend compte que ce n'était qu'une illusion et qu'il s'agit d'un homme assez laid : elle retombe alors dans sa léthargie et décide de ne plus jamais en sortir.

« Madre e figlio » aborde le thème des relations incestueuses. La narratrice vit seule, mais grâce à des murs fins, entend les conversations de ses voisins, une mère et son fils adulte, Adolfo. Cette mère infantilise son fils (elle l'habille, le baigne en lui parlant longuement de son sexe...) et lui tient des discours étonnants sur les risques qu'il encourra à la guerre – rituel de passage masculin par excellence –, sur les souffrances atroces que son corps subira. Lorsque la voisine meurt, la narratrice décide d'abattre la cloison entre les deux appartements et, sans que cela n'étonne en rien Adolfo, elle prend auprès du jeune homme le rôle de la mère décédée en cuisinant pour lui et en le baignant à son tour.

La narratrice de « L'altra famiglia » mène quant à elle une double vie. Au fil du texte, on comprend qu'Elda se partage entre sa famille romaine, avec son mari Giorgio et ses enfants Pietro et Paolo, et sa vie milanaise, où elle est mariée à Carlo et mère de Gaspare et Melchiorre. Un jeu de miroirs lie les deux vies d'Elda : à Rome, son mari lui reproche le comportement violent et dangereux des enfants, tandis qu'à Milan, son autre mari l'accuse de faire de leur progéniture des enfants hypocrites et menteurs. Finalement, elle ne semble jamais heureuse, si ce n'est dans l'avion qui la mène d'un endroit à l'autre, véritable refuge pour Elda, comme si le bonheur n'existait que loin de la vie familiale.

Mariée à Lattanzio, Elena découvre dans « Il quaderno rosso » que son mari tient un journal intime. Elle y apprend qu'il attend quelque chose d'elle mais sans plus de précision. Lors d'une lecture ultérieure du journal, Elena comprend que Lattanzio est au courant de la relation adultérine qu'elle entretient avec son amant Aldo. Mais étonnamment le mari en est très content et semble avoir provoqué la liaison. Alors qu'elle lui apprend qu'elle a lu son journal, Lattanzio nie son existence et la protagoniste ne retrouve pas le cahier dans sa cachette habituelle : Elena a-t-elle sombré dans la folie ou Lattanzio a-t-il organisé une mise en scène ?

Comme « Il letargo », « Il dolore sciupa » met en scène une protagoniste qui décide de faire le vide intérieur pour ne plus souffrir. Elle suit les conseils de son amie Giulia pour ne plus porter les traces de cette souffrance sur son visage : « "La libertà non consiste tanto nell'essere indipendenti, quanto nel vuotarsi ben bene<sup>102</sup>" ». Le changement se lit immédiatement dans le corps de la protagoniste qui, comme son amie, devient une statue humaine, calme et inexpressive.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 58 : « La libertà, ce n'est pas tant être indépendant que bien bien se vider ».

C'est l'histoire d'un malheureux ménage à trois que relate la narratrice de « Le lenzuola di lino » : son mari ayant décidé d'accueillir sa maîtresse Elena à leur domicile, Ada devient la domestique des deux amants. Si à l'extérieur les apparences sont sauvées, à la maison elle est ignorée par l'un et méprisée par l'autre. Son unique résistance se cristallise dans son attachement à ses draps en lin, issus de son trousseau de mariage et donc symbole de son statut d'épouse, qu'elle refuse de partager avec Elena. La nouvelle se conclut alors sur un acte subversif à l'échelle d'Ada : dire à son mari « che si compri un paio di lenzuola di cotone per il letto dove dorme con Elena<sup>103</sup> ».

« Marco » est l'une des nouvelles les plus originales du recueil. Le mari de la narratrice, Marco, est fasciné par les pieds de son épouse, qui lui rappellent une statue du jardin de son enfance pour laquelle sa mère aurait servi de modèle. Obsédé par ses souvenirs, Marco souffre d'hallucinations. C'est pourtant ce personnage glissant dans la folie qui tient le propos le plus lucide sur son sort et, en creux, sur celui de tous les personnages des nouvelles : « Non esistiamo né tu né io. La nostra vita è lugubre, triste, insensata. È comune, simile a tutte le altre<sup>104</sup> ». Suite à une nouvelle hallucination, Marco se suicide. La narratrice, veuve d'un homme englué dans son passé, conclut brièvement son récit sur sa propre absence de mémoire : « io non ho memoria e non penso mai al passato<sup>105</sup> ».

La narratrice de « Diario coniugale » tient un journal dans lequel elle raconte deux années de sa vie de jeune mariée. Peu après leur union, son mari se referme sur lui-même et semble devenir fou. Elle prend un amant, qu'elle installe chez elle à la mort de son époux. Elle se remarie mais voit de nouveau son mariage se dégrader. Mais elle s'en moque : elle vient de rencontrer un nouvel amant, Amedeo. On imagine alors que la spirale infernale va pouvoir s'enrouler de nouveau sur elle-même.

Le thème de la mémoire revient dans « L'albero di Platone ». Souffrant de troubles de la mémoire, la narratrice tient un journal qui lui sert de recueil de souvenirs. Alors qu'elle écrit habituellement tous les jours, elle découvre un vide de deux jours dans son journal qu'elle ne s'explique pas. Elle tente de remonter le fil de ses souvenirs mais ne se souvient que de quelques anecdotes, dont un repas au cours duquel son mari s'est mis en colère et lui a planté une fourchette dans la main avant de lui faire l'amour en guise de pardon. La seule

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 67 : « de s'acheter des draps en coton pour le lit dans lequel il dort avec Elena ».

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 79 : « Nous n'existons pas, ni toi ni moi. Notre vie est lugubre, triste, insensée. Elle est banale, semblable à toutes les autres ».

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 81 : « je n'ai pas de mémoire et je ne pense jamais au passé ».

chose que sait la narratrice, c'est que son mari Carmelo n'est pas rentré depuis plusieurs jours. Et pour cause : il est mort. Elle le trouve dans son armoire, « raccolto su se stesso, le gambe piegate fino al mento, come nel grembo di sua madre<sup>106</sup> ». La police conclut à un suicide mais la narratrice craint de l'avoir tué.

« Maria » est une exception dans le recueil puisqu'il y est question d'une narratrice homosexuelle, vivant non plus avec Mario comme l'héroïne de la nouvelle d'ouverture mais avec Maria. Maria annonce à la narratrice que son père a décidé de la faire interner parce qu'il la juge anormale. Face aux discours haineux de Maria contre ses parents, la narratrice adopte une position passive (« Un padre è un padre. Non c'è niente da fare<sup>107</sup> »). Quelques mois plus tard, alors que la protagoniste rentre chez elle, Maria n'est pas là. Elle a été internée. Lors d'une visite, Maria compare la soumission des fous à l'inaction de la protagoniste : « Sono come te, legati alle cose [...] Hanno rinunciato a giudicare, come te<sup>108</sup> ». Lors de sa seconde visite à l'hôpital psychiatrique, Maria n'est plus là. La narratrice apprend qu'elle s'est suicidée.

La nouvelle finale « Le mani » surprend par sa longueur (trente-six pages, contre une dizaine en moyenne pour les nouvelles précédentes). Sous forme de journal intime, la narratrice relate son quotidien d'ouvrière à la chaîne dont les préoccupations récurrentes sont la nourriture, le sexe et ses mains. La nouvelle est une succession d'informations prosaïques sur les repas de la narratrice et sur ses relations sexuelles, souvent liées dans un même souffle narratif<sup>109</sup>, dans laquelle se dessine l'image d'une femme immergée sans recul dans un quotidien médiocre, dont la seule perspective d'amélioration reste le rêve de devenir manucure – souhait qui la pousse à accepter de faire l'amour malgré son dégoût avec un couple d'amis propriétaires d'un institut de beauté et qui se soldera par un échec.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 104-105 : « pelotonné sur lui-même, les jambes pliées jusqu'au menton, comme dans le ventre de sa mère ».

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 113 : « Un père est un père. Il n'y a rien à faire ».

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 114-115 : « Ils sont comme toi, liés aux choses [...]. Ils ont renoncé à juger, comme toi ».

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 122 : « Andiamo subito in trattoria a mangiare tagliatelle e filetto al sangue. Da quando mi sono sposata non ero mai stata in trattoria. Dopo, a casa a fare l'amore » (« On va directement au restaurant manger des tagliatelle et un filet saignant. Depuis que je suis mariée je n'étais jamais allée au restaurant. Ensuite, à la maison pour faire l'amour »).



## **5. *Memorie di una ladra*<sup>110</sup> (1972), autobiographie entre fiction et réalité d'une *pícaro* moderne**

Inspirée de la rencontre de l'auteure quelques années plus tôt avec une femme incarcérée à Rome (dans le roman *Teresa Numa*), *Memorie di una ladra* paraît en 1972 aux éditions Bompiani. La protagoniste-narratrice Teresa y livre l'histoire de sa vie de voleuse (comme l'indique le titre) et retrace son cheminement de larcins en escroqueries, de prisons en hôpitaux psychiatriques où elle effectue plusieurs séjours, de ville en ville au gré des fuites et des quêtes de la protagoniste.

La narratrice propose un récit chronologique clair, mentionnant régulièrement l'année des faits et les lieux de l'action. Le ton est incisif, le style simple, le registre de langue populaire et marqué par une grande oralité. Le texte s'ouvre par le récit des premières années de vie de l'héroïne et s'achève alors que Teresa est toujours en prison mais seulement pour quelques mois, envisageant une possible « rédemption » par le biais d'un travail de couturière pour s'éloigner de la prison.

Teresa apparaît d'emblée comme un personnage incroyable, dont la verve et les hauts faits ne manquent pas d'attirer la sympathie de la lectrice. Si la culpabilité de Teresa ne fait aucun doute (elle avoue sans honte d'infinis « plans » et liste échecs et réussites), elle apparaît aussi comme la victime d'un destin injuste (allant d'un déterminisme social défavorable – elle est issue d'une famille nombreuse et violente – à une malchance récurrente avec les hommes et avec ses partenaires de *malavita*). L'héroïne a souvent été définie par la critique comme une *pícaro*<sup>111</sup> dont les péripéties ne sont en effet pas sans rappeler celles de personnages picaresques comme Lazarillo de Tormes ou Guzmán de Alfarache.

En creux, se dessine évidemment tout un univers, celui de la prison, de la délinquance et de la prostitution. Ces mémoires constituent aussi une traversée temporelle de l'Italie du XX<sup>e</sup> siècle (la diégèse s'étend des années 1920 aux années 1970). En ce sens, ce sont là de véritables « mémoires » dans la mesure où, au-delà du récit de la vie de la protagoniste-narratrice (ce qu'elle « a été »), le texte donne aussi à lire le contexte dans lequel elle a vécu (ce qu'elle a « fait, ou vu<sup>112</sup> »).

---

<sup>110</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit.

<sup>111</sup> Sur la nature picaresque de *Memorie di una ladra*, voir Carol LAZZARO-WEIS, *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993 et Grazia SUMELI WEINBERG, *op. cit.*

<sup>112</sup> Je reprends ici la distinction entre autobiographie et mémoires telle que la résume rapidement Sébastien Hubier (*op. cit.*, pp. 53-56 : « Dans le premier cas [l'autobiographie], il s'agit avant tout pour l'écrivain d'écrire

Il convient alors de souligner la portée critique d'une telle œuvre qui, en dénonçant les traitements inhumains imposés aux prisonnières et aux malades mentales (parfois tout à fait saines d'esprit pour certains personnages du roman), propose un regard large sur la condition des minorités et sur les inégalités entre individus.

### **6. *Donna in guerra*<sup>113</sup> (1975), journal intime d'une femme à la conquête de soi**

Alors que le féminisme italien bat son plein, Einaudi publie en 1975 le cinquième roman de Dacia Maraini. Il relate sous forme de journal intime quatre mois et demi dans la vie d'une femme en 1970<sup>114</sup>, le temps d'un été et d'une rentrée scolaire. La protagoniste-narratrice est une maîtresse d'école, Giovanna, qu'on appelle Vannina. Elle est mariée à Giacinto, un mécanicien romain. Tous deux passent leurs vacances à Addis, une île des environs de Naples. Alors que son mari passe ses journées à pêcher, Vannina alterne tâches domestiques répétitives et moments passés avec deux commères de l'île (Giottina et Tota) qui la bercent de récits fantasmagoriques sur les mœurs des touristes d'Addis. La rencontre de Vannina avec une jeune et belle femme handicapée, Suna, vient bouleverser la routine de l'institutrice qui découvre une autre façon possible d'être femme : figure libertaire et féministe, Suna refuse de se soumettre aux normes et vit une sexualité libérée, elle tient tête aux propos sexistes des compagnons socialistes du mouvement local et pousse Vannina à en faire autant. Peu à peu, Vannina prend conscience qu'elle ne vit qu'à travers les choix de son mari et se métamorphose totalement à la fin du récit : elle refuse de faire l'amour sans envie avec Giacinto, puis fait un cours d'éducation sexuelle à ses élèves. Son autonomie semble totalement acquise au début de l'hiver lorsqu'elle décide d'interrompre la grossesse non-désirée qui a suivi un viol nocturne de son mari désireux d'être père et de voir sa femme redevenir douce et soumise par la maternité.

Dès la couverture, l'exemplarité du récit est suggérée dans le titre par le choix du terme générique « donna » : grâce à sa valeur singulative, le parcours individuel se dirige d'emblée vers une possible généralisation et place le récit dans une perspective universelle.

---

à partir de ce qu'il a été, dans le second [les mémoires], principalement à partir de ce qu'il a fait, ou vu. [...] Autrement dit : ce seraient les enjeux idéologique ou politique d'un texte qui permettraient de le ranger dans la catégorie des mémoires »).

<sup>113</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit.

<sup>114</sup> La première entrée du journal est datée du 1<sup>er</sup> août 1970 et la dernière du 15 décembre de la même année.

Quant à la « guerre », elle fait référence au combat mené par la protagoniste contre l'hétérosexisme et, ce faisant, contre elle-même puisqu'elle en est également le fruit. En ce sens, c'est sans doute le plus « féministe » des romans marainiens, de l'aveu de l'auteure même :

Questo è il mio romanzo più coscientemente femminista. Ho sempre parlato di donne nei miei romanzi. Ma i problemi di queste donne li vedevo come fatti individuali, esistenziali. La coscienza femminista consiste nel riconoscere ciò che vi è di comune nei mali che affliggono le donne, consiste nel capire la natura politica dei rapporti fra donna e uomo, fra donna e istituzioni, fra donna e cultura<sup>115</sup>.

En mettant en scène la position infantilisée et/ou soumise de Vannina dans différents espaces sociaux – la maison, la blanchisserie de Giottina, l'école où elle enseigne, le mouvement socialiste qu'elle fréquente, l'hôpital où elle rend visite au jeune Orio (le petit frère âgé de quatorze ans de Santino, ami du mari Giacinto) – le récit dénonce le caractère systémique de l'inégalité entre sexes et la nécessité de la combattre sur tous les fronts.

L'autre motif essentiel du roman tient dans l'introduction d'un personnage féminin adjuvant avec Suna. La solidarité féminine apparaît comme le pilier de la prise de conscience de soi, idée qui sera reprise régulièrement dans la production ultérieure et qui est au fondement des féminismes contemporains.

Grande réussite littéraire, *Donna in guerra* est un roman remarquable par le choix maîtrisé d'une forme diaristique devenue polyphonie par l'inclusion de nombreux dialogues. Entre réalisme cru et profondeur poétique, le journal de Vannina n'en reste pas moins un véritable manifeste politique féministe, dans lequel Suna se fait la porte-parole des acquis des mouvements des femmes. À l'instar du roman fondateur *Una donna* de Sibilla Aleramo (1906), *Donna in guerra* – dont on ne manquera pas de noter la similitude sans doute volontaire du titre – représente un moment-clé du féminisme littéraire italien.

---

<sup>115</sup> Paola RUFFILLI, « Tre domande a Dacia Maraini », *Il Resto del Carlino*, 18 novembre 1975. Article cité dans Grazia SUMELI WEINBERG, *op. cit.*, p. 62 : « Il s'agit de mon roman le plus consciemment féministe. J'ai toujours parlé des femmes dans mes romans. Mais les problèmes de ces femmes, je les voyais comme des faits individuels, existentiels. La conscience féministe consiste dans le fait de reconnaître ce qu'il y a de commun dans les maux qui affligent les femmes, de comprendre la nature politique des rapports entre homme et femme, entre femme et institution, entre femme et culture ».

## **7. *Lettere a Marina*<sup>116</sup> (1981) : le récit épistolaire à une seule voix d'amours lesbiennes lointaines**

Les *Lettere a Marina* constituent une étape-clé dans la production marainienne, en proposant un roman épistolaire novateur et complexe dans lesquels réapparaissent de façon plus fouillée les grands thèmes chers à Maraini, comme l'introspection, les relations entre femmes, le rapport mère-fille et la maternité interrompue. Le texte est composé de soixante-dix-huit lettres écrites par Bianca à Marina, sa compagne qu'elle vient de quitter. Alors qu'elle s'est réfugiée dans une « brutta cittadina meridionale<sup>117</sup> », Bianca écrit à intervalles irréguliers des lettres qu'elle ne poste jamais dans lesquelles s'entremêlent à la façon d'un journal intime le récit de ses journées et le fil de ses souvenirs. Toutes les lettres commencent par la même formule d'ouverture « Cara Marina » et ne comportent jamais de lieu ni de date de rédaction. Le passage d'une lettre à l'autre fonctionne moins selon une logique temporelle que sur une logique narrative : à chaque lettre correspond une idée, un souvenir ou le récit d'un événement récent, dont le développement fonctionne comme un petit chapitre indépendant.

L'originalité du roman dans le contexte littéraire contemporain tient dans le choix de ses protagonistes principales : un couple de femmes. Avec *Lettere a Marina*, Dacia Maraini propose l'un des premiers romans « lesbiens » de la littérature italienne du second XX<sup>e</sup> siècle mais remet surtout en question l'idée d'une sexualité figée en présentant des personnages naviguant d'une relation hétérosexuelle à une relation homosexuelle (ou l'inverse) avec une relative fluidité.

D'un point de vue féministe, le roman est sans doute l'une des œuvres les plus efficaces et pourtant les moins didactiques. Maraini y met en scène une femme qui a perdu le fil de sa propre histoire et qui va se retrouver elle-même en redéployant dans l'écriture toutes les facettes de son individualité : en voulant se raconter à Marina, elle se raconte à elle-même quelle amante, quelle sœur, quelle fille, quelle amie, quelle mère elle est. Elle se réinscrit dans un « réseau » féminin, dans une sorte de généalogie féminine perdue, grâce à une rencontre avec une autre femme, Basilia. Derrière cette mère de famille éreintée et dévouée aux siens se cache une narratrice fascinante qui, lors des massages qu'elle offre à Bianca, lui ouvre la voie d'un imaginaire féminin ancestral :

---

<sup>116</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 102 : « une vilaine bourgade méridionale ».

In un altro secolo Basilia sarebbe stata una cantastorie di quelle che seggono in mezzo a un gruppo di comari che lavorano con le mani e racconta storie grandiose. Quasi cosa nella sua bocca diventa un'epopea. [...] Dentro un cerchio di donne di tutte le età vecchie con la cuffia ben chiusa sotto la gola ragazzine con gli zoccoli e le maniche sbuffanti madri dai corpetti macchiati di latte che ascoltano questa donnetta dalla voce possente c'ero anch'io e bevevo le sue parole<sup>118</sup>.

Si elles reproposent le thème récurrent chez Maraini d'une héroïne en phase de prise de conscience de soi, les *Lettere a Marina* en donnent une version plus aboutie et esthétiquement plus engagée : sans aucune ponctuation interne, les phrases s'égrènent à un rythme tantôt haletant tantôt ample tandis que l'imaginaire de la narratrice se fait riche de référents mythologiques et féériques. Moins monolithique que les récits de jeunesse de l'auteure, ce roman épistolaire semble marquer un tournant vers une autre forme d'engagement politique et littéraire centrée sur une exploration des affects humains dans toute leur complexité.

### **8. *Il treno per Helsinki*<sup>119</sup> (1984), une plongée dans le passé pour un « autoritratto di gruppo »<sup>120</sup>**

C'est ensuite chez l'éditeur Einaudi que l'auteure publie en 1984 le roman *Il treno per Helsinki*, dont l'action se déroule une quinzaine d'années plus tôt, en 1968<sup>121</sup>. Le texte s'ouvre sur un bref récit premier pour aboutir rapidement à une analepse qui constitue la matière narrative du roman tout entier : la protagoniste et narratrice Armida, en entendant à la radio la voix de son ancien amant Miele, effectue une vaste plongée mémorielle et livre le récit de leur

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 80 : « Dans un autre siècle Basilia aurait été une conteuse de celles qui s'asseyent au milieu d'un groupe de commères qui travaillent de leurs mains et raconte des histoires grandioses. Chaque chose devient dans sa bouche une épopée. [...] À l'intérieur d'un cercle de femmes de tous âges des vieilles au bonnet bien fermé sous la gorge des petites filles avec des sabots et des manches bouffantes des mères aux corsages tachés de lait qui écoutent cette petite femme à la voix puissante je me trouvais moi aussi et je buvais ses paroles ».

<sup>119</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit.

<sup>120</sup> « autoportrait de groupe ». L'expression est empruntée à Luisa PASSERINI, *Autoritratto di gruppo*, Florence, Giunti, 1988. Dans cet ouvrage, l'auteure alterne souvenirs personnels et témoignages d'autres acteurs des années 68, mêlant ainsi récit autobiographique et analyse historique.

<sup>121</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 178 : « – E ora dove siamo negli anni ottanta forse? / – Fine anni sessanta Cesare. Fra un po' entriamo nei settanta. E non c'è più Stalin coi baffi all'insù non c'è Churchill non c'è De Gasperi » (« – Et là on est où dans les années quatre-vingt peut-être ? / – À la fin des années soixante Cesare. Bientôt on entre dans les années soixante-dix. Et il n'y a plus Staline avec sa moustache en croc ni Churchill ni De Gasperi »).

histoire et, ce faisant, de son « 68<sup>122</sup> ». Cette analepse ne prend fin qu'au dernier chapitre en un mouvement circulaire, par un retour au temps du récit premier, celui du présent d'Armida.

Les thématiques dominantes du roman, l'amour et le climat politique, s'entremêlent de façon inextricable tout au long des souvenirs de la narratrice, tout comme se mélangent les dimensions privée et politique. Sur la toile de fond d'une Europe effervescente, un groupe d'amis italiens vit des amours complexes, que la narratrice ou les protagonistes résumant à plusieurs reprises en une phrase parodiant la trame du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare : « Nico è innamorato di Dida che è innamorata di Cesare che ama non riamato Ada che a sua volta ama Dida<sup>123</sup> ». À cette chaîne sentimentale, il convient d'ajouter qu'Armida aime Miele qui à son tour aime ailleurs.

Le roman est organisé en deux moments narratifs clairement distincts. La première partie du livre met en scène le mariage d'Armida et Paolo. Alors qu'elle s'éprend peu à peu de Miele, un ami de son mari, la protagoniste découvre qu'elle est enceinte. Sa grossesse chaotique se finit par un accouchement prématuré et par la mort du bébé. L'événement traumatisant sert de déclic à la protagoniste qui quitte rapidement son mari et se consacre à son activité de dramaturge tout en continuant sa relation en pointillés avec Miele. Une deuxième partie s'ouvre ensuite, explicitant enfin le titre : pour fêter le mariage de Nico et d'Ada, le groupe d'amis décide de partir à Helsinki pour le « festival internazionale dei giovani<sup>124</sup> ». S'ensuit un périple de huit jours en train à travers l'Europe à destination de la Finlande, au départ de Rome et via « Trieste Vienna Praga Varsavia Kiev Vilna Riga Tallin<sup>125</sup> ». Au fil de ses haltes en Europe, le voyage se transforme en une expérience humaine et politique inoubliable pour le groupe d'amis. Par le biais de ce groupe soudé mais très hétérogène dans ses valeurs et ses convictions, Dacia Maraini propose avec dans *Il treno* une plongée complexe au cœur des aspirations et des contradictions internes de la jeunesse socialiste des « années 68<sup>126</sup> ».

---

<sup>122</sup> Le temps d'une émission de radio, Armida se souvient en réalité de trois années de sa vie.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 13 : « Nico est amoureux de Dida qui est amoureuse de Cesare qui aime sans être aimé Ada qui à son tour aime Dida ».

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 148 : « abbiamo deciso di andar tutti insieme a Helsinki a festeggiare il matrimonio di Nico e Ada. Ci accordiamo al festival internazionale dei giovani » (« nous avons décidé d'aller tous ensemble à Helsinki pour fêter le mariage de Nico et Ada. Nous rejoignons le festival international des jeunes »).

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 150 : « Trieste Vienne Prague Varsovie Kiev Vilna Riga Tallin ».

<sup>126</sup> Je reprends ici une expression courante pour désigner la période des révoltes massives à partir de la fin des années soixante. Voir par exemple Geneviève DREYFUS-ARMAND, *et al.* (dir.), *Les Années 68. Le temps de la contestation*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000 et Anna BRAVO, *A colpi di cuore. Storie del Sessantotto*, Bari, Laterza, 2008.

## **9. *Isolina*<sup>127</sup> (1985) : la reconstruction historique d'un sordide fait divers, symbole du mépris du corps et de la liberté des femmes**

En 1985, Dacia Maraini publie *Isolina*, ouvrage parfois republié avec l'ajout du sous-titre « *La donna tagliata a pezzi* » (« la femme coupée en morceaux »). Dans ce livre, une narratrice à la première personne (que l'on imagine être l'auteure, bien que l'identité entre les deux figures ne soit jamais affirmée) tente de reconstituer la véritable histoire d'Isolina Canuti, une jeune femme assassinée à Vérone en 1900 et dont le corps mis en pièces avait été retrouvé en plusieurs fois dans l'Adige. Le choix de ce fait divers tient dans sa valeur symbolique : Isolina, maîtresse d'un lieutenant de l'armée royale et enceinte de lui, aurait été tuée après une tentative d'avortement forcé à l'aide d'une fourchette, dans une auberge fréquentée par le lieutenant et un cercle de militaires. Malgré la présence de preuves accablantes, le lieutenant (et à travers lui le corps de l'armée) est blanchi et la figure d'Isolina apparaît comme celle d'une femme dépravée (« era di tutti<sup>128</sup> » dira d'elle le lieutenant lors du procès), qui a en quelque sorte eu ce qu'elle méritait. Mais la reconstitution de ce fait divers et du procès est complexe puisque presque toutes les preuves et les documents écrits ont disparu, comme si l'histoire s'acharnait à effacer le souvenir de l'existence d'Isolina : la narratrice s'attache donc à lui rendre et son passé et la justice.

Le texte est composé de quatre chapitres aux contenus bien distincts. Le premier, intitulé « I fatti », tente de faire un point factuel sur les événements, du 16 janvier 1900 (jour de la découverte des premiers morceaux du corps d'Isolina) à la fin du procès, en passant par l'enquête et les commentaires de la presse de l'époque. Le second chapitre, « Sulle tracce di Isolina », présente le récit par la narratrice de sa propre enquête sur Isolina, à Vérone, près de quatre-vingts ans plus tard : confrontée à la disparition des preuves et au silence des survivants, la narratrice réfléchit au sens de l'affaire mais aussi à celui de sa propre recherche. Puis « Il processo Todeschini » est un chapitre consacré au compte rendu du deuxième procès de l'affaire Isolina et est constitué de citations des actes judiciaires. Enfin, le roman se conclut sur un chapitre intitulé « La sentenza » reprenant dans sa quasi-intégralité la sentence du procès Todeschini, avec de rares incursions narratives, comme si l'absurdité et l'hypocrisie de la sentence se passaient de commentaires.

---

<sup>127</sup> Dacia MARAINI, *Isolina*, cit.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 162 : « elle était à tout le monde ».

Avec un style précis et incisif, faisant la part belle aux paroles rapportées (celles des journalistes et des participants à l'enquête et au procès), le récit apparaît comme une double dénonciation, celle de l'iniquité de la justice et de l'ingérence politique, mais surtout celle du mépris pour le corps des femmes et pour leurs droits. Dacia Maraini fait ressurgir la triste modernité de l'affaire Isolina de 1900, en soulignant à plusieurs reprises les lignes de continuité avec l'époque de rédaction (les années 1980) et la pérennité de la domination masculine sur le corps des femmes, dont Isolina devient finalement l'allégorie.

### **10. *Bagheria*<sup>129</sup> (1993) : un premier texte autobiographique ?**

*Bagheria* est publié chez Rizzoli trois ans après le succès du roman historique *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) consacré à la vie incroyable de la noble ancêtre sicilienne de l'auteure. Les genèses des deux textes semblent étroitement imbriquées : Maraini affirme avoir pensé ce texte au moment de la rédaction de *La lunga vita*<sup>130</sup> tandis que *Bagheria* mentionne à plusieurs reprises Marianna Ucrìa<sup>131</sup> (le roman se concluant d'ailleurs sur la description de la protagoniste-narratrice-Maraini contemplant le portrait de Marianna Ucrìa).

Avec *Bagheria*, Maraini emprunte pour la première fois le chemin de l'autobiographisme qu'elle suivra dans les œuvres successives, et ce faisant, de sa sicilianité (relative, certes, pour cette Italienne expatriée à un an au Japon). S'ouvrant sur l'arrivée de la famille Maraini à Bagheria après l'expérience japonaise, le récit fournit l'occasion d'un retour sur l'enfance de l'auteure. Mais très vite, il laisse le champ libre à des incursions dans le genre de l'essai : la narratrice ponctue ses souvenirs de réflexions générales sur les mœurs siciliennes de l'époque mais aussi de considérations sur ce qu'est devenue cette Sicile où elle est revenue pour les besoins de la rédaction de son livre. Cette production hybride entre narration autobiographique et essai se fait alors analyse de sa vie et des relations sociales dans lesquelles elle a grandi. C'est cet aspect que relève la critique Giovanna Bellesia lorsqu'elle écrit à propos de *Bagheria* : « Maraini is not so much talking *about* herself as *to* herself. It is a

---

<sup>129</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit.

<sup>130</sup> Site officiel de l'auteure ([En ligne], consulté le 5 mars 2013. URL : <http://www.daciamaraini.it/romanzi/bagheria.htm>) : « Più che un romanzo si tratta di un libro autobiografico, una "memoria", che si è sviluppato da sé mentre scrivevo la storia della genesi di Marianna Ucrìa » (« Plus que d'un roman il s'agit d'un livre autobiographique, d'une "mémoire" qui s'est développée d'elle-même alors que j'écrivais l'histoire de la genèse de Marianna Ucrìa »).

<sup>131</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 69, pp. 76-78, p. 118, pp. 163-168.



search for origins, a coming to terms with a part of life she had repressed and loathed<sup>132</sup> ». *Bagheria* constitue une exemple d'écriture de soi fonctionnant comme un parcours de connaissance de soi mais aussi du monde, dans un mouvement d'aller et retour constant du particulier au général et du général au particulier, le genre de l'autobiographie venant soutenir la veine essayiste et inversement.

### **11. *Voci*<sup>133</sup> (1994) : la tentation du roman policier**

Avec *Voci*, publié en 1994 chez Rizzoli, l'autobiographie laisse place à un retour à la fiction, avec ce roman policier consacré aux meurtres de femmes. La narratrice Michela Canova, une journaliste radio obsédée par les voix des êtres et des objets, découvre en rentrant de voyage que sa voisine de pallier, Angela Bari, a été sauvagement assassinée. Alors que les deux femmes ne se connaissent pas, Michela découvre sur son répondeur un message que la victime lui a laissé peu avant sa mort. Commence alors une enquête menée par la narratrice qui s'improvise détective, enquête au fil de laquelle Michela va interroger et enregistrer les témoignages des proches d'Angela. Parallèlement, Michela se voit confier par le directeur de la radio un programme dédié aux homicides de femmes non résolus. Enquête sur la mort d'Angela et recherches pour son émission s'entremêlent et soulignent l'ampleur de la violence subie par les femmes.

Aidée de la commissaire Adele Sòfia, Michela Canova navigue dans une mer de voix contradictoires et tente de remonter le fil de la vérité. Un jeu subtil en miroir s'établit alors entre la victime et l'enquêtrice amateur, de simples similitudes au départ (« Abitava da sola come me<sup>134</sup> ») à des intersections alarmantes de leurs deux vies (comme lorsque Michela découvre que son amant était avec Angela le soir du meurtre), transformant l'enquête policière en quête de soi pour la narratrice.

---

<sup>132</sup> Giovanna BELLESIA, « Variations on a Theme: Violence against Women », in Rodica DIACONESCU-BLUMENFELD, Ada TESTAFERRI, *op. cit.*, p. 126 : « Maraini ne parle pas tant d'elle-même qu'à elle-même. C'est une recherche des origines, une acceptation d'une part de sa vie qu'elle avait abhorrée et réfoulée ».

<sup>133</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 10 : « Elle habitait seule, comme moi » (*Voix*, cit., p. 10).

## **12. *Dolce per sé*<sup>135</sup> (1997) : lettres d'une femme mûre à une petite fille**

En 1997, Dacia Maraini publie chez Rizzoli un roman épistolaire d'inspiration autobiographique composé de seize lettres, toutes écrites par Vera, une femme d'une cinquantaine d'années, dramaturge de métier, à une petite fille, Flavia. Si le texte se présente comme une fiction, de nombreux éléments rendent explicite sa matrice autobiographique, et la narratrice Vera apparaît très clairement comme un double fictionnel de l'auteure.

Les lettres de *Dolce per sé* recouvrent un arc temporel de six ans et demi (du 3 octobre 1988 au 8 avril 1995), avec des sauts temporels irréguliers allant de quelques jours à quelques années. L'originalité du texte réside en grande partie dans le choix d'un roman épistolaire à une seule voix : seule Vera écrit, sans qu'aucune réponse de Flavia ne soit donnée à lire. Le lien qui unit expéditrice et destinataire est par ailleurs assez inattendu : Vera est la compagne de l'oncle de la petite Flavia (le couple se séparera sans que cela affecte la continuité de l'échange épistolaire). Elles se sont rencontrées lors de vacances à la montagne et depuis leurs rapports sont assez distendus voire inexistantes, hormis ces lettres. L'écriture épistolaire offre à Vera l'occasion d'entremêler avec beaucoup d'élégance le récit de son quotidien et celui de ses souvenirs (le titre du roman est emprunté aux *Ricordanze* léopardiennes comme le rappelle la citation en exergue du passage poétique concerné). Elle revient ainsi longuement sur son histoire d'amour avec l'oncle de Flavia, un violoniste de talent, qui porte la narratrice à de très belles réflexions sur le plaisir de la musique. D'autres moments plus dramatiques de la vie de la narratrice sont évoqués, en particulier celui de la maladie et de la mort de sa sœur Akiko.

Au fil de ses lettres, Vera ne manque pas de partager avec Flavia ses constats au sujet de la condition féminine et des rapports entre hommes et femmes, glissant ainsi entre elles le fil d'une solidarité féminine intergénérationnelle qui se tisserait à mesure des envois. L'engagement féministe de Maraini trouve dans ce texte un mode d'expression original sur lequel je reviendrai et qui semble proposer une solution possible à la question de la mémoire du féminisme pour les nouvelles générations.

---

<sup>135</sup> Dacia MARAINI, *Dolce per sé*, cit.

### **13. *La nave per Kobe. Diari giapponesi di mia madre*<sup>136</sup> (2001) : une autobiographie familiale à quatre mains.**

Publié en 2001 chez Rizzoli, *La nave per Kobe* est une étonnante composition romanesque mêlant deux niveaux narratifs : à l'intérieur d'un récit à la première personne de matrice clairement autobiographique, Dacia Maraini inclut des extraits des carnets rédigés par sa mère Topazia Alliata Maraini de 1938 à 1941, à l'époque où la famille se trouvait au Japon. Outre ce texte à tiroirs, le volume comporte en son centre une reproduction en fac-similé des carnets en question, comprenant du matériel textuel mais aussi iconographique (photos de famille, dessins, coupures de presse...).

Les trois épigraphes (des vers de Pétrarque, de Cardarelli et de Dickinson) qui ouvrent le texte le placent immédiatement sous le signe du souvenir. *La nave per Kobe* laisse en effet entrevoir le fonctionnement subtil de la mémoire : les notes de Topazia, en italique, retracent le quotidien de la famille Maraini expatriée dans un pays culturellement aux antipodes des traditions italiennes ; ces notes éveillent les souvenirs<sup>137</sup> de la narratrice (dont l'identité coïncide avec celle de l'auteure), qu'il s'agisse de compléter le récit maternel de la période japonaise ou de faire des parallèles par association d'idées avec des souvenirs personnels liés à d'autres événements, d'autres voyages<sup>138</sup> ; et ce faisant, au fil de cette seconde strate mémorielle, la narratrice est parfois amenée à se souvenir d'autres passages des carnets maternels, engendrant de nouveau des réflexions et des comparaisons, ouvrant sur d'autres citations de Topazia... La citation est successivement productrice de discours narratif et produite par lui, en un système d'échos thématiques qui permettent à la narratrice de passer du récit autobiographique à des considérations générales sur la condition des femmes ou sur les différences culturelles entre l'Italie ou le Japon. De ce point de vue, le roman *La nave per Kobe* peut être lu comme la suite logique de *Bagheria*, avec lequel il partage le goût d'un autobiographisme proche de l'essai, d'une réflexion systématique sur les liens entre l'individu et la société.

---

<sup>136</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit.

<sup>137</sup> La narratrice parle de sa « memoria risvegliata » (*ibid.*, p. 14 : « mémoire réveillée »).

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 17 : « Aden – io scesa. D. rimasta a bordo con Fosco. / [...] Ho dei ricordi di Aden. Un'altra Aden, disfatta dal calore, molti anni dopo » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., pp. 19-20 : « Aden – suis descendue. D. restée à bord avec Fosco. / [...] Mais moi, j'ai des souvenirs d'Aden. Une Aden décomposée par la chaleur, bien des années après »). Le passage en italique correspond à un extrait des carnets maternels.



## ***B) Caractéristiques du corpus***

### **1. Un éventail de genres littéraires réorientés vers l'écriture du « je »**

La restriction du corpus au macro-genre « narration » ne limite pas l'analyse à un ensemble de textes formellement similaires. Maraini embrasse toutes les possibilités narratives au cours de sa production et change de genre littéraire d'une publication à l'autre, passant du journal intime fictif à la narration romanesque, du roman épistolaire à l'autobiographie.

Mieux, elle donne à lire des textes dont on ne sait pas bien à quel genre ils appartiennent exactement, soit parce qu'ils ne respectent pas tous les aspects traditionnels d'un genre spécifique, soit parce qu'ils en privilégient avec insistance une caractéristique particulière. La définition générique de chaque texte du corpus pose problème : si de prime abord une catégorie semble s'imposer, elle est rapidement remise en cause au fil de la lecture. Trois cas particuliers de réorientations génériques marainiennes seront traités, issus respectivement du journal intime, du roman policier et du roman épistolaire.

#### **a) Le journal intime non-introspectif**

La première vague des récits marainiens se caractérise par une écriture de l'aliénation, avec des narratrices qui semblent dénuées de toute subjectivité. Or cette phase correspond, du point de vue générique, à celle de l'utilisation du genre « journal intime fictif » – avec *La vacanza* et *L'età del malessere* tout particulièrement – dont la particularité attendue est de dévoiler l'intime, le personnel, le subjectif justement.

Si certains marqueurs textuels conduisent la lectrice à penser que le texte sera un récit intime, la suite de la lecture contrecarre rapidement cette impression puisque les narratrices ne se livrent que très peu. Elles reviennent à la définition première du genre, si l'on pense avec Philippe Lejeune et Catherine Bogaert à l'étymologie et aux traductions dans d'autres langues de ce qu'on appelle « journal intime » :

Qu'est-ce qu'un journal ? Le mot nous dit d'abord que c'est une écriture au jour le jour : une *série de traces datées*. Oublions pour l'instant l'expression française « journal intime ». En allemand, on dit seulement : *Tagebuch*. En anglais : *diary*, *journal*. En espagnol, en portugais, en italien : *diario*. En français, on a précisé

« intime » pour éviter la confusion avec la presse quotidienne, problème qui n'existe pas ailleurs. Mais l'intimité n'est venue au journal que tard dans son histoire, elle n'en est qu'une modalité secondaire<sup>139</sup>.

Le passage au second plan de l'intimité dans les textes cités ne s'apparente pas tant à une mise sous silence de certains thèmes relevant de l'intime (comme le corps et ses fonctions, le rapport à la vie et à la mort...) qu'à une absence de commentaires sur ceux-ci. Les faits « du jour » sont notés par la narratrice mais pas analysés et l'on ne peut guère apprécier sa réaction face à eux, comme si elle n'en avait aucune. Le récit de la mort de la mère de la protagoniste-narratrice de *L'età del malessere* fournit un exemple éclairant de ce procédé :

Giovedì. Quando arrivai a casa la mamma era già stata trasportata all'ospedale. Il papà era andato con lei.

Feci una corsa attraverso la città ma quando la vidi era già morta. Due suore erano chine ai due lati del letto sul quale stava disteso il suo corpo.

Mi avvicinarono una sedia. Scorsi in un angolo il papà che tremava nel cappotto. Parlava da solo. [...]

Accanto al capezzale c'era ancora la maschera per l'ossigeno. Il tubo verde smeraldo, la bombola argentea. E intorno al letto un forte odore di etere e di alcool<sup>140</sup>.

La mention de la date (avec le jour de la semaine uniquement) et la narration autodiégétique fournissent deux indices clairs quant au genre journal intime (ici fictionnel). L'événement de la mort de la mère – motif récurrent de la littérature féminine à la première personne, souvent largement commenté et vécu comme une étape existentielle par les narratrices<sup>141</sup> – est ici narré sur un mode purement objectif, sans expression de sentiments, et se limite au factuel (et le souligne même dans le dernier paragraphe avec la mention du matériel médical et des odeurs). Les sensations de la protagoniste semblent anesthésiées, rien de personnel ne filtre.

---

<sup>139</sup> Philippe LEJEUNE, Catherine BOGAERT, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2005, pp. 22-23.

<sup>140</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 58 : « Jeudi. Quand j'arrivai à la maison, ma mère avait déjà été transportée à l'hôpital. Papa était parti avec elle. / Je courus par toute la ville, mais au moment où je la vis elle était déjà morte. Deux bonnes sœurs se tenaient penchées de part et d'autre du lit où on avait allongé son corps. / On m'approcha une chaise. Dans un recoin, j'aperçus papa, tout tremblant dans son manteau. Il parlait seul. [...] À la tête du lit, il y avait encore le masque à oxygène. Le tube vert émeraude, la bouteille argentée. Autour du lit flottait une violente odeur d'éther et de formol » (*L'Âge du malaise*, cit., pp. 64-65).

<sup>141</sup> Pensons ainsi à la protagoniste anonyme devenue orpheline de mère dans *Una donna* de Sibilla Aleramo (1906) ou à l'incipit de *Menzogna e sortilegio* d'Elsa Morante (1948) « Sono già due mesi che la mia madre adottiva, la mia sola amica e protettrice, è morta » (*Mensonge et sortilège*, traduction de Michel ARNAUD, Paris, Gallimard, 1967, p. 9 : « Il y a deux mois déjà que ma mère adoptive, ma seule amie et ma protectrice, est morte »).

C'est de cette utilisation paradoxale de la fiction de journal intime que *La vacanza* et *L'età del malessere* tirent leur force : c'est bien parce que l'on s'attend à lire sous la plume d'une diariste (même fictive) le récit de ses états d'âme, ses considérations personnelles sur les événements, que leur absence est d'autant plus criante. Si Maraini souhaitait mettre en valeur le sentiment d'étrangeté à soi-même qui peut présider au psychisme de jeunes filles dans un univers où leur corps et le pouvoir ne leur appartiennent pas, c'est par le remaniement paradoxal de ce genre traditionnel qu'elle y parvient.

*Donna in guerra* semble marquer un changement dans cette utilisation du journal intime de fiction. Après un *incipit* très factuel, apparemment proche des journaux intimes précédents, un décalage est perceptible dans certaines remarques de Vannina, plus réflexives et plus orientées vers elle-même. Au fil du texte, le récit présente quelques bribes de commentaires et de réflexions introspectives, se rapprochant de la forme moderne habituelle du journal intime et faisant apparaître la narratrice de *Donna in guerra* comme une figure de femme qui s'est retrouvée après avoir été elle aussi dans l'aliénation. Dans chaque cas, Maraini utilise subtilement le décalage avec les standards du genre du journal intime pour caractériser de façon indirecte ses protagonistes-narratrices, de l'aliénation totale au début de libération.

### **b) Le « policier » entre quête et enquête**

Le récit policier est le second genre réinvesti et modelé par Maraini. Elle s'y essaye à plusieurs reprises et sous des modalités assez différentes avec *Isolina* (1985), *Voci* (1994), et *Buio* (1999).

*Voci* constitue un cas de remaniement générique assez évident si l'on se réfère au canon du genre « giallo » auquel le texte est censé appartenir, si l'on en croit le paratexte éditorial qui place en quatrième de couverture une citation critique signée Giulia Borgese : « Perché di un gran bel romanzo giallo si tratta, costruito per di più con una partecipazione così intensa da coinvolgere fin dal principio il lettore<sup>142</sup> ». Dans « *Voci* and the Conventions of the giallo »<sup>143</sup>, la critique Joann Cannon a listé les nombreux décalages entre le roman de Maraini et ce qu'elle estime être les standards du roman policier. Les écarts les plus

---

<sup>142</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., quatrième de couverture : « C'est qu'il s'agit d'un très grand roman policier, basé qui plus est sur une participation si intense qu'elle entraîne dès le début le lecteur ».

<sup>143</sup> Joann CANNON, « *Voci* and the Conventions of the giallo », *Italica*, vol. 78, n° 2, été 2001, pp. 193-202.

importants seraient les suivants : l'enquête est racontée au fur et à mesure de son déroulement et s'ancre dans le présent (à l'inverse des récits policiers traditionnellement rétrospectifs) ; l'attention est portée sur la victime tout au long du roman (la victime n'est donc pas un simple corps mort qu'on oublierait après les premières pages) ; l'enquêtrice professionnelle Adele Sòfia est une figure clairement maternelle et féminine (tandis que les enquêtrices sont d'habitude des individus androgynes d'après Cannon) ; l'enquêtrice amatrice Michela Canova s'identifie fortement avec la victime (alors que l'identification s'effectue en général entre la force du bien – l'enquêteur – et la force du mal – le coupable) et c'est cette identification qui va mener à la résolution de l'enquête ; la résolution de l'enquête ne restaure pas l'ordre des choses : certes le coupable est dévoilé, mais il se suicide, et la société n'est pas mieux protégée puisque c'est le système entier de domination patriarcale qui est coupable de la mort de la victime (dans la mesure où tous les accusés auraient pu finalement être coupables). Si la liste des « innovations » marainiennes peut sembler conséquente, il convient toutefois de nuancer largement l'analyse de Joan Cannon. La critique ne définit pas ce qu'elle considère comme « the classical *giallo*<sup>144</sup> » ou « the typical *giallo*<sup>145</sup> » et fait rapidement allusion au cours de son analyse à une production qui commencerait « from Poe onwards<sup>146</sup> » : s'agit-il alors de la tradition policière anglo-saxonne du XIX<sup>e</sup> siècle ou de la tradition du *giallo* italien ? Dans les deux cas, Maraini ne fait pas œuvre de pionnière en déconstruisant les normes de ces deux genres puisque – comme elle l'avait pourtant indiqué dans l'introduction de son article – d'autres *giallisti* italiens et étrangers s'en étaient chargés avant elle : l'œuvre policière de Leonardo Sciascia ou Friedrich Dürrenmat a depuis longtemps rompu avec l'idée d'une conclusion qui « depicts the triumph of "ratiocination", the apprehension and punishment of the culprit, and a society restored to the rule of law and order<sup>147</sup> » et bien des romans policiers ont été narrés au présent de l'indicatif avant *Voci*.

Ces réserves formulées, il ne faut pas nier l'important travail marainien sur le lien entre genre policier et intentions politiques. L'auteure a adapté une forme très codifiée en fonction de son but, dénoncer les violences faites aux femmes et souligner la communauté de conditions de celles-ci (notamment par le jeu de ressemblances entre l'enquêtrice et la victime). L'enquête sur le meurtre se double alors d'une enquête sur soi pour la narratrice et

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 193 : « le *giallo* classique ».

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 194 : « le *giallo* typique ».

<sup>146</sup> *Ibidem* : « à partir de Poe ».

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 200 : « dépeint le triomphe du "raisonnement", l'arrestation et la punition du coupable, et une société rétablie dans ses lois et son ordre ».



sur la société dans laquelle elle vit : le temps de l'enquête est aussi celui de la quête de soi. En interrogeant l'entourage de la victime et en faisant resurgir des éléments de son passé, Michela Canova replonge dans sa propre histoire et analyse sa situation actuelle. Comme la victime, elle a vécu une relation visiblement incestueuse avec une figure paternelle, et tout comme elle, elle aurait pu être tuée chez elle : en soulignant l'interchangeabilité des rôles de victime et d'enquêtrice, Maraini laisse entendre en arrière-fond un « anche a te sarebbe potuta andar così così<sup>148</sup> » et montre qu'il n'y a finalement pas de place privilégiée pour les femmes dans une société où elles ne sont pas en sécurité.

Sur un mode un peu différent, Maraini avait déjà employé à son compte cet usage subversif du roman policier avec *Isolina*, en 1985. Le texte est difficile à caractériser du point de vue générique tant il est composite : il mêle des documents historiques (extraits du dossier judiciaire, presse de l'époque...) et des passages narratifs où un *je* qu'on imagine être Dacia Maraini relate le cheminement de son enquête, en particulier dans la deuxième partie de l'œuvre intitulée « Sulle tracce di Isolina ». Si on a pu à raison associer *Isolina* au genre « racconto inchiesta » (« roman enquête »), dans la tradition de la *Storia della colonna infame* de Manzoni ou du plus récent *Morte dell'inquisitore* de Sciascia<sup>149</sup>, il faut ajouter que le texte s'apparente également au roman policier par la présence d'une enquêtrice (la narratrice) dont on suit les blocages et les avancées : deux récits s'entremêlent, celui de l'histoire d'Isolina et celui de l'enquête menée par la narratrice.

L'enquête sur la mort violente d'une femme passe alors par un retour à soi : « Così, partita per ridare spessore a un'immagine femminile perduta, Dacia Maraini non trova che se stessa<sup>150</sup> ». La narratrice (peut-être Maraini, en effet) semble très attachée à la victime dont elle retrace l'histoire, pour des raisons qui participent de l'éthique (rétablir la vérité) et de la quête personnelle (l'enquête sur Isolina est appelée par la narratrice « il mio pellegrinaggio » comme le fait justement remarquer Cannon). Comme dans *Voci*, enquêtrice et victime présentent des points communs soulignés dans la narration. Ainsi, après avoir visité le couvent où avait été élevée Isolina, la narratrice affirme :

---

<sup>148</sup> L'expression est de Rossana Rossanda dans sa préface à Dacia MARAINI, *Isolina*, cit., p. V : « à toi aussi il aurait pu t'arriver exactement la même chose ».

<sup>149</sup> Voir Joann CANNON, *The novel as investigation: Leonardo Sciascia, Dacia Maraini and Antonio Tabucchi*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 48.

<sup>150</sup> Dacia MARAINI, *Isolina*, cit., p. VII : « Et, alors qu'elle était partie pour redonner de la consistance à une image féminine perdue, Dacia Maraini ne trouve qu'elle-même ».

Avrei voluto vedere il dormitorio, la mensa. Avrei voluto sentire le risatine sommesse, il vocìo, i sussurri di quel costretto e piccolo mondo femminile, così simile al collegio fiorentino dove ho passato tre anni della mia adolescenza, così simile a tutti i collegi, i monasteri, i convitti, dove le donne sono cresciute per secoli<sup>151</sup>.

Cet exemple est typique du fonctionnement de tout le roman : Maraini remanie le genre « racconto inchiesta » en rendant très claire la présence d'une instance de narration subjective et en soulignant la généralisation possible du cas par un double processus d'identification : victime = narratrice = femmes en général (ici Isolina au pensionnat = narratrice au pensionnat = « piccolo mondo femminile » du pensionnat). Ce jeu spéculaire entre deux des tenants de l'enquête, l'enquêtrice et la victime, permet de souligner le caractère universel des phénomènes dénoncés dans le récit : le peu de cas accordé au risque de grossesse pour les femmes, l'insignifiance de la mort d'une femme face au risque pour l'honneur d'un homme, la solidarité masculine militaire et le silence qui entoure les affaires dérangeantes. Comme ce sera le cas dans *Voci*, c'est par l'enquête sur un cas particulier que s'élabore une dénonciation des violences faites aux femmes, dont la narratrice souligne la modernité en mettant en valeur ses ressemblances avec une femme du début du siècle. Le même procédé sera réinvesti en 1999 dans le recueil de nouvelles *Buio* mais sera appliqué avec une variante de taille : dans ces récits mettant en scène les enquêtes de la commissaire Adele Sòfia (déjà protagoniste de *Voci*), la narration à la première personne y est presque intégralement remplacée par une narration à la troisième personne, avec une focalisation interne sur l'enquêtrice, laquelle vit également en miroir enquête et quête de soi.

### **c) Le roman épistolaire à sens unique : écrire à l'autre, s'écrire soi**

Avec *Lettere a Marina* (1981), Maraini propose un texte dont l'appartenance au genre épistolaire s'exprime *a priori* dans le titre. En ouvrant le livre, on s'attend à un roman par lettres, qu'on assimile souvent à un échange de missives à partir duquel se tisse une histoire. Or, le titre contenait déjà une information sur la nature spécifique de ce roman épistolaire : si les lettres sont adressées à Marina, elles ne le sont que par une unique expéditrice, Bianca.

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 61 : « J'aurais voulu voir le dortoir, la cantine. J'aurais voulu entendre les petits rires étouffés, le brouhaha, les murmures de ce petit univers féminin comprimé, si semblable au pensionnat florentin où j'ai passé trois ans de mon adolescence, si semblable à tous les pensionnats, les monastères, les internats, où les femmes ont grandi pendant des siècles ».

Qui plus est, les lettres ne sont vraisemblablement jamais expédiées et une nouvelle lettre commence chaque fois sans attendre de réponse. Loin des romans épistolaires choraux et aux multiples points de vue à la manière des *Liaisons dangereuses* (1782), le texte s'inscrit plutôt dans la lignée foscolienne des *Ultime lettere di Iacopo Ortis* (1802) : seule narratrice, Bianca livre dans ses lettres ses souvenirs mais aussi son quotidien. Les *Lettere a Marina* entretiennent en ce sens de nombreux points communs avec les genres des mémoires et du journal intime.

Un processus identique est à l'œuvre dans *Dolce per sé* (1997), dans lequel les marqueurs textuels de la forme épistolaire sont tous présents : mention précise de la date, indication du destinataire, formule de politesse finale, signature de l'expéditrice. Ainsi, si l'on prend la première lettre du roman, on trouve les marqueurs suivants : « 3 ottobre 1988<sup>152</sup> », « Cara Flavia<sup>153</sup> », « Un abbraccio<sup>154</sup> », « tua Vera<sup>155</sup> », auxquels il convient d'ajouter toutes les traces de la présence d'un narrataire explicite (par l'usage de la deuxième personne du singulier ou d'un « noi » réunissant expéditrice et narrataire). De nouveau, les lettres restent sans réponse et s'enchaînent tel un monologue qui fonctionnerait par vagues. L'absence de réponse n'est pas motivée dans le récit et, si l'on imagine que l'âge de la destinataire (une toute petite fille) ne lui permet pas de répondre, on comprend moins bien la situation au fil du texte lorsque, les années passant, la destinataire devient une jeune fille qui en serait capable. L'expéditrice Vera a néanmoins des informations sur Flavia par d'autres biais, ce qui rend vraisemblable le maintien de leur relation épistolaire. Mais en définitive, ce n'est pas tant la réception de la lettre qui semble importer que son émission, le fait de parler plus que d'être entendue.

La pratique marainienne de modelage générique constitue une caractéristique fondamentale de son écriture féministe et en est peut-être le ressort le plus efficace. Ce remaniement des genres littéraires me semble récurrent dans la littérature féministe italienne : l'œuvre qui lui sert de parangon, *Una donna* (1906), était déjà à l'époque une forme mixte entre autobiographie et autofiction ; de la même façon, *L'arte della gioia* de Goliarda Sapienza – dont la portée féministe est évidente quand bien même son auteure ne se définit

---

<sup>152</sup> Dacia MARAINI, *Dolce per sé*, cit., p. 7 : « 3 ottobre 1988 ».

<sup>153</sup> *Ibidem* : « Chère Flavia ».

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 20 : « Je t'embrasse ».

<sup>155</sup> *Ibidem.* : « Ta Vera ».

pas comme telle – est un énorme volume oscillant entre roman traditionnel et roman expérimental, mêlant narration à la première personne, narration à la troisième personne et insertions de journal intime<sup>156</sup>. Sans mettre de côté le fait que ce procédé de remaniement des genres littéraires concerne également une grande partie de la production littéraire contemporaine, les exemples de ce type pour la littérature féministe sont si nombreux que j'émetts l'hypothèse que la subversion *féministe* des normes traditionnelles trouve une efficacité particulière dans la subversion *littéraire* des normes génériques : longtemps inaudible, la voix des femmes investit la première personne pour mieux se dire en tant que sujets autonomes et opte pour les formes les plus plastiques, les plus adaptées à cette écriture de soi (qu'elle renvoie à un sujet réel ou fictif).

## 2. Une narration à la première personne

Cette particularité relève de l'évidence puisque n'ont été retenus que les textes de Maraini dont la modalité énonciative était le *je*. Il faut pourtant revenir sur cet aspect si caractéristique de l'écriture marainienne pour en souligner la complexité et les différents niveaux.

### a) Maraini et les littératures intimes<sup>157</sup>

Au fil de son œuvre, Dacia Maraini aborde toutes les modalités possibles de l'écriture personnelle : la poésie lyrique avec ses différents recueils poétiques (si l'on entend le lyrisme comme l'expression de l'intériorité du *je* poétique), l'essai engagé (puisque les arguments et les exemples avancés sont parfois en rapport avec l'expérience de l'auteur) avec *Un clandestino a bordo* ou *Sulla mafia* par exemple et, pour ce qui intéresse la présente étude, de nombreuses formes narratives d'écriture intime. L'auteure emprunte, avec beaucoup de liberté on l'a vu, à tous les genres de l'expression de soi : au journal intime (fictif avec *La vacanza*, *L'età del malessere* ou *Donna in guerra*, mais réel avec *La nave per Kobe*) ; à la lettre (avec *Dolce per sé*, *Lettere a Marina*), à l'autobiographie (avec *Bagheria*) ; aux mémoires

---

<sup>156</sup> Voir à ce sujet Claude IMBERTY, « Gender e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza », in Silvia CONTARINI (dir.), *Narrativa, Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, n° 30, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 51-61.

<sup>157</sup> Pour désigner l'ensemble de la littérature dite également « personnelle », j'emprunte l'expression « littératures intimes » à Sébastien Hubier (*op. cit.*).

(*Memorie di una ladra*), à la nouvelle à la première personne (*Mio marito*). Par le biais de ces différentes approches, Maraini tente à chaque fois un nouvel angle d'attaque pour saisir la complexité du *je* narrant, afin d'en montrer toutes les facettes.

### **b) « Je » et temps**

Par cette approche multiple de l'écriture à la première personne, le *je* peut être saisi dans son rapport au temps : il devient possible de comparer l'expression d'un *je* en diachronie, dans les formes dont la diégèse recouvre un temps long, et en quasi-synchronie, même fictive (dans le cas du journal où le récit est censé succéder rapidement à l'action). Le discours sur soi diffère alors selon qu'il est tenu dans l'instant ou avec du recul, selon que le regard porté sur soi est instantané ou rétrospectif. C'est la question du temps qui passe et de ses effets qui se développe dans la narration marainienne, particulièrement dans les formes autobiographiques que constituent *Bagheria* et *La nave per Kobe*. Dans ce dernier texte, la conscience du passage du temps porte à une diffraction du *je* en une série de duos : Dacia Maraini narratrice/Dacia Maraini protagoniste, Dacia adulte/Dacia enfant, mais aussi voix narrante de la mère/voix narrante de la fille. Les deux premiers doublets apparaissent clairement dans l'*incipit* du roman :

Il passato ha la capacità di saltarti addosso a tradimento attraverso una fotografia, una lettera [...]. Favoleggia nel tuo orecchio di una parte di te ormai sparita, che credevi del tutto morta e che invece stava in letargo in qualche angolo della memoria. Sono io questa bambina, mi dico, ma non sono più io. [...]

Cosa ho da spartire con quella bambina lontana<sup>158</sup>?

La complexité du *je* transparait dans la diversité des personnes employées pour se référer à un même individu : la première personne (« io »), la seconde (« una parte di te »), la troisième (« quella bambina »). Nous sommes en présence de tous les participants de l'énonciation romanesque à la première personne : la narratrice, la protagoniste, le narrataire. « Sono io [...] ma non sono più io » : voilà résumée en quelques mots la nature même du texte autobiographique, où narrateur et protagoniste doivent être distingués tout en étant la même

---

<sup>158</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 7 : « Le passé a la capacité de vous sauter dessus en traître à travers une photographie, une lettre [...]. Il vous raconte à l'oreille des histoires sur une partie de vous-même désormais disparue, qu'on croyait entièrement morte et qui en fait restait endormie dans quelque recoin de votre mémoire. C'est moi, cette enfant, me dis-je, mais c'est un moi qui n'est plus. [...] / Qu'ai-je à partager avec cette petite fille lointaine ? » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 9).

personne, puisque le passage du temps entre le moment de l'action et celui de la narration a conduit à un changement de l'être. Le « tu » a quant à lui plusieurs valeurs : il est à la fois la marque d'une forme impersonnelle qui vise à partager une expérience universelle (celle de la mémoire de soi) et la marque d'une énonciation adressée à un narrataire double, la personne qui lit, mais aussi celle qui parle, la narratrice. Dans cette deuxième personne transparaît le mouvement réflexif propre à l'écriture de soi, dont le destinataire est tant l'autre que soi-même.

Cette distinction entre un *je* qui renvoie à la narratrice et un *je* qui renvoie à l'individu qu'elle a été dans le passé ou qu'elle est encore lorsque l'action est contemporaine (la protagoniste donc) permet à Maraini de présenter des portraits féminins « in progress », des parcours de vie avec leurs sinuosités, leurs évolutions et leurs échecs parfois. Selon que la nature de la narration soit rétrospective ou quasi instantanée, on assiste alors à des vies prises tantôt au microscope de l'immédiateté, tantôt à la longue-vue de l'analyse du passé.

### c) Un « je » polyphonique

Ce « je » variable fait naître une véritable polyphonie de l'intime, par cette coexistence propre aux genres liés à l'autobiographie entre un *je* de narration et un *je* de l'action. Mais Maraini va plus loin encore en faisant parfois apparaître plusieurs instances narratives au sein d'une même œuvre.

Ce phénomène concerne deux catégories de textes : le recueil de nouvelles et le récit incluant des textes écrits par une autre main. Dans le cas des nouvelles, cela ne vaut que si l'on considère le recueil comme une entité propre qui fonctionnerait comme un tout, et non comme une juxtaposition de récits autonomes. Il me semble que le recueil *Mio marito* relève du premier cas : il présente une structure unificatrice qui permet de le lire comme une machine narrative dont chaque nouvelle serait un rouage. En effet, chaque instance narrative, si elle est dans les faits différente à chaque fois (les narratrices n'ont pas la même identité), possède des similitudes importantes (narration à la première personne, narrateur de sexe féminin) qui donne l'impression d'une voix unique à l'identité multiple, à la manière des *Solitarie* (1917) d'Ada Negri, recueil de nouvelles présentant un éventail de personnages féminins, de l'ouvrière à l'institutrice, vivant dans la solitude et la misère.

Le deuxième cas de figure concerne deux textes en particulier de Dacia Maraini : *La nave per Kobe* (2001), qui intègre à la narration autobiographique des écrits de Topazia Alliata, la mère de Dacia, et *Il gioco dell'universo* (2007) qui inclut des écrits de son père,

Fosco Maraini. Par les thématiques qui y sont abordées, seul le roman *La nave per Kobe* relève du corpus de cette étude, puisqu'il s'attache à des motifs chers au féminisme comme la maternité ou le rapport à la mémoire. Le sous-titre de l'œuvre « *diari giapponesi di mia madre* » annonce d'emblée la polyphonie narrative du texte : deux instances narratives coexistent en un même espace textuel, la voix de la mère et celle de sa fille (dont la présence est contenue dans le possessif « mia »). Plus qu'une simple juxtaposition, les deux voix semblent se répondre et s'engendrer mutuellement, en une polyphonie à la première personne. Dans l'exemple suivant, le fil de la mémoire se déploie d'un *je* à l'autre, d'une époque à une autre :

*C'è a bordo un simpaticissimo missionario – padre Rovelli che va in Cina. Lui conquista D. facilmente portando sempre qualche caramella in tasca per lei, scrive mia madre. Io non ricordo questo missionario. Ma so che le caramelle non mi sono mai piaciute. Ho avuto modo di conoscere altri missionari, soprattutto in Africa, anni dopo [...].*

*Nella mia memoria risvegliata si affaccia il ricordo di una strada africana, una Land Rover dal semiasse spaccato e noi sulla carreggiata ad aspettare un passaggio. [...]*

*Improvvisamente avvertiamo il rumore di un motore: una macchina arriva. [...] Dentro c'è un vescovo, piccolo, nero ed elegante, con la fascia viola attorno alla vita, un gigantesco anello d'oro al dito<sup>159</sup>.*

Il s'agit de l'une des premières inclusions d'un extrait des carnets de Topazia dans le texte : le passage est consacré au souvenir du voyage vers le Japon et à la remémoration d'un prêtre présent sur le bateau. Ce premier souvenir de Topazia, cité en italique et relevant finalement du discours direct rapporté (suivi de la mention de l'émetteur « *scrive mia madre* ») engendre un deuxième acte de (non-)mémoire, cette fois chez Dacia : « *Io non ricordo* ». Mais la

---

<sup>159</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., pp. 13-15 : « *Il y a à bord un missionnaire extrêmement sympathique – le père Rovelli, qui va en Chine. Il fait aisément la conquête de D. : il a toujours quelques bonbons pour elle dans sa poche, écrit ma mère. Je ne me souviens pas de ce missionnaire. Mais je sais que je n'ai jamais aimé les bonbons. Il m'a été donné de connaître d'autres missionnaires, en Afrique surtout, des années plus tard [...]. / Dans ma mémoire réveillée se présente le souvenir d'une route africaine, une Land Rover à l'essieu fendu et nous sur la chaussée à attendre un passage. [...] Tout à coup nous percevons un bruit de moteur : une voiture arrive. [...] Il y a à l'intérieur de la voiture un évêque, petit, noir et élégant, sa ceinture violette autour de la taille, un gigantesque anneau d'or au doigt* » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., pp. 16-17). Il faut signaler que la traduction de « *aspettare un passaggio* » par « *attendre un passage* » pose ici problème : l'expression italienne « *dare un passaggio* » signifie en réalité « *conduire quelqu'un quelque part* ». Notons par ailleurs que, comme souvent chez Maraini, cette scène est l'objet d'une réécriture dans un autre texte, mais relatée à la troisième personne dans la nouvelle « *Il poeta-regista e la meraviglioso soprano* » dans *La ragazza di via Maqueda* (cit., pp. 203-225).

mémoire saute d'une époque à l'autre avec pour levier la figure du prêtre : Dacia narratrice passe alors au récit d'un souvenir de sa vie d'adulte, lorsqu'avec Moravia et Pasolini, elle a été hébergée par un prêtre en Afrique. La parole de la mère donne vie à celle de la fille par un processus d'associations d'idées qui stimule des zones en sommeil de la mémoire (« nella memoria risvegliata »). À travers cette stratification multiple du *je* (triple *je* propre à l'autobiographie – auteure, narratrice, protagoniste – et double *je* de la mère elle aussi narratrice et protagoniste), l'œuvre devient chorale et la narration marainienne se fait polyphonie du souvenir.

Prise dans son ensemble, l'œuvre narrative à la première personne de Maraini apparaît comme une mise en abyme de ce phénomène : les narratrices marainiennes semblent toutes se faire écho et constituer les nombreuses facettes d'un *je* féminin protéiforme.

#### **d) Une poétique du « je »**

Le soubassement de l'écriture marainienne tient donc dans cette voix narrative à la première personne. Tout concourt à faire entendre une voix qui parle en son nom propre, qui témoigne de sa vie. C'est dans cette logique qu'il faut comprendre le traitement que Maraini fait subir aux genres littéraires : en limitant l'épistolaire à sa plus simple expression (une expéditrice et une destinataire qui n'intervertissent jamais leur fonction), Maraini ouvre un espace d'expression original à une voix narrative et lui permet, sous couvert d'un dialogue avec l'autre, un dialogue avec elle-même sans risque d'interruption ; de la même façon dans *Voci*, l'intrigue policière qui motive le récit de la narratrice n'apparaît finalement que comme un prétexte à une réflexion sur soi et sur la condition féminine contemporaine. Une réserve pourtant : l'usage que fait Dacia Maraini de la forme diaristique dans ses premières œuvres n'est-il pas le contre-exemple de cette idée de remaniement générique au profit d'une expression maximale de soi, puisque l'une des formes les plus propices à l'introspection, le journal intime, est sans doute celle dans laquelle les narratrices marainiennes se livrent le moins ? Deux éléments sont ici à prendre en compte : l'époque et la visée féministe. La datation des textes d'une part explique peut-être ce paradoxe : cette restriction concerne les œuvres de jeunesse de l'auteure, Dacia Maraini n'est pas encore une militante féministe active et le féminisme en Italie n'est pas à ce moment à son apogée. D'autre part, dans une logique démonstrative nécessaire à l'impact politique de ses œuvres littéraires, il s'est peut-être agi pour Maraini de donner à voir le processus d'aliénation dont sont victimes les femmes qui n'ont pas habituellement la parole, pour rendre logique le fait de la leur donner dans ses récits,



de les laisser exprimer leur individualité. Cette volonté de permettre l'expression à tout prix d'un soi féminin s'accomplit dans une perspective féministe, dans la mesure où l'usage de la première personne implique une relation particulière de réception du texte au moment de la lecture.

### **3. Entre fiction et réalité : du roman à l'autobiographie, de la fiction à l'histoire ?**

En choisissant comme macro-critère la modalité énonciative à la première personne, l'on se retrouve face à deux types de textes dans le cas de Maraini : ceux dont le référent du *je* est une personne réelle et ceux dont le référent est fictif.

Les écritures à la première personne s'inscrivent entre deux pôles extrêmes [...]. D'une part, le *je* du récit peut renvoyer directement à l'auteur, lequel, se confondant avec l'instance du narrateur, cherche à faire, en toute sincérité, le récit de sa vie. [...] D'autre part, le *je* peut évoquer un individu absolument fictif, qui n'a de la vérité que l'apparence. Nous sommes alors dans l'univers du roman – même si ce dernier reprend les structures de l'autobiographie, des mémoires ou d'autres écrits intimes réels. Mais, entre ces deux mondes, le fossé est loin d'être infranchissable<sup>160</sup>.

Ces « deux pôles extrêmes » qui opposeraient la fiction à la réalité représentent en fait les bornes d'un *continuum*, et non une double catégorie dans lesquelles chaque œuvre trouverait sa place. « L'univers du roman » gagne parfois le texte autobiographique pour le faire glisser vers l'autofiction ; la réalité autobiographique de l'auteur à son tour s'insinue souvent dans le récit par petites touches ou pour toute une trame narrative.

Classer le corpus selon le critère fiction/réalité reste complexe et il serait plus juste de parler de « dominante fictive » ou de « dominante autobiographique ». Le ratio pour chacun des termes est très inégal : sur les treize textes, seuls *Bagheria* et *La nave per Kobe* sont majoritairement autobiographiques, tandis que les onze autres relèvent en très grande partie de la fiction. Pour certains de ces textes fictifs, la part d'autobiographie est assumée par l'auteure dans le paratexte auctorial ou dans l'épitexte (notamment dans des interviews et dans la presse).

---

<sup>160</sup> Sébastien HUBIER, *op. cit.*, pp. 13-14.

La ressemblance revendiquée entre l'auteure et ses protagonistes rend floue la démarcation entre authenticité et invention romanesque. Cet aspect est évident à la lecture des préfaces des deux premiers romans de l'auteure (*La vacanza* et *L'età del malessere*) dans lesquels, j'y reviendrai, Maraini souligne la ressemblance entre l'héroïne du récit et la jeune romancière qu'elle était à l'époque, Anna et Enrica faisant alors office de doubles de papier, des figures de soi pourtant « autres ».

*Dolce per sé* est l'exemple le plus flagrant et le moins masqué de ce procédé. Il ne s'agit pas d'un récit autobiographique, puisque l'identité proposée par Lejeune entre auteur, narrateur et protagoniste comme critère de définition de l'autobiographie n'est pas effective. La narratrice signe chacune de ses lettres par son prénom : « Vera », il ne s'agit donc pas de Dacia Maraini. Pourtant, les similitudes entre le personnage de Vera et la vie réelle de Dacia Maraini sont innombrables et très claires. Assez minces initialement, les indices deviennent de plus en plus frappants au fil du texte. Au départ, les ressemblances sont assez vagues entre l'auteure et la protagoniste : une similitude d'âge, puisque la narratrice est « una donna di cinquant'anni » (« une femme de cinquante ans ») en 1988, et une évidente culture littéraire. Puis, des points communs très particuliers s'enchaînent. Ils relèvent de l'histoire privée : l'appartenance à une famille bagariote, l'existence d'une certaine « zia Felicita » et d'une grand-mère à la voix incroyable (l'histoire de chacune est relatée dans *Bagheria*), le fait d'avoir deux sœurs dont une au prénom japonais (Akiko dans *Dolce per sé*, tandis que Yuki est le prénom de la sœur de Dacia), la perte d'un enfant en fin de grossesse (élément autobiographique traumatisant qui revient dans de nombreux textes marainiens). Il en va de même pour le domaine professionnel : l'activité de dramaturge (fréquemment mentionnée par la narratrice), l'écriture d'un texte sur une « poetessa prostituta veneziana del Cinquecento » (« poétesse prostituée vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle »), référence à Veronica Franco à laquelle Maraini a consacré la pièce *Veronica, meretrice e scrittrice*<sup>161</sup>, et celle d'un livre intitulé *Storie di cani per una bambina* (effectivement publié par Maraini l'année précédant la sortie de *Dolce per sé*<sup>162</sup>)...

Comment lire alors *Dolce per sé* ? S'agit-il de ce que l'on pourrait appeler une « fiction de fiction », au sens où la nature authentique du récit serait cachée par le truchement d'un simple changement onomastique ? Le choix même du prénom de la narratrice, Vera, n'est-il pas un clin d'œil de Maraini soulignant la porosité de la frontière entre fiction et

---

<sup>161</sup> Dacia MARAINI, *Veronica, meretrice e scrittrice*, Milan, Bompiani, 1992.

<sup>162</sup> Dacia MARAINI, *Storie di cani per una bambina*, Milan, Bompiani, 1996.

réalité : la « vera » (« véritable ») Dacia ne serait-elle pas « Vera » ? L'auteure a commenté la nature autobiographique de ce livre dans une interview publiée dans *L'Unità* le 17 avril 1997 :

È un romanzo. Alla fonte ci sono vicende che ho vissuto, ma questo lo sa solo chi mi conosce personalmente. La struttura non è di tipo diaristico. Ci ho lavorato come fosse un romanzo. Perché sennò, ho modificato i nostri nomi: io sono Vera, lui è Edoardo, la bambina è Flavia? Lì dentro c'è una parte della me stessa di un determinato periodo, più altri personaggi ispirati al vero. Non è una decalcomania<sup>163</sup>.

Les propos de Maraini sont pour le moins paradoxaux : tout en affirmant le caractère romanesque de son récit, on trouve, sous une forme interrogative certes, l'idée d'une identité entre auteure et personnage (« io sono Vera »). Les évolutions individuelles sont telles que le « soi » du passé peut sembler un individu autonome, un personnage devenu fictif (en ce qu'il ne correspond plus à la réalité). De ce point de vue, *Dolce per sé* se situe vraiment au milieu du *continuum* entre le tout autobiographique et le tout fictif.

S'il est si difficile (et peut-être inutile) de tenter de distinguer de façon systématique entre ce qui relève de la vie de l'auteure et de son imagination, c'est que du point de vue de la forme, rien ne diffère, comme le rappelle Philippe Lejeune :

Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a *aucune différence*. [...]

La différence est donc *externe* : il faut pour l'établir faire intervenir la connaissance d'éléments extérieurs au texte<sup>164</sup>.

Sans connaître la biographie de l'auteur, impossible de déterminer si le texte est ou non une autobiographie et de s'assurer que l'équation auteur = narrateur = protagoniste est valable. Mais même lorsque ces conditions sont réunies, il faut encore, pour qu'un texte mérite le qualificatif d'« autobiographique », que son auteur ait « le *projet sincère*, de ressaisir et de comprendre sa propre vie<sup>165</sup> », quand bien même les faits rapportés ne s'en tiendraient pas

---

<sup>163</sup> Maria Serena PALLIERI, « Dacia, il coraggio di raccontarsi. "Ma leggetemi come un romanzo" », *L'Unità*, 17 avril 1997 : « C'est un roman. À la base, il y a des histoires que j'ai vécues, mais seuls ceux qui me connaissent personnellement peuvent le savoir. La structure n'est pas celle d'un journal intime. J'y ai travaillé comme si c'était un roman. Pourquoi, sinon, aurais-je modifié nos noms : moi je suis Vera, lui Edoardo, la petite Flavia ? Là dedans, il y a une partie de celle que j'étais à un moment donné, plus d'autres personnages inspirés par la réalité. Mais ce n'est pas une décalcomanie ».

<sup>164</sup> Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 17.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 19.

toujours à « une impossible exactitude historique<sup>166</sup> ». La sincérité et l'authenticité ne constituent donc pas les références fondamentales à la lumière desquelles les textes à la première personne doivent être distingués entre eux.

Partant, quelle est alors la différence de valeur du point de vue de l'histoire entre des textes dont l'instance narrative correspond à une personne réelle ou à un personnage fictif ? Des mémoires fictives en disent-elles autant sur l'histoire que des mémoires réelles ? Écrire sur soi ou sur un autre reviendrait-il à la même chose, si tant est que le *projet* soit de comprendre, non pas sa propre vie, mais la condition féminine ? Il faudra revenir sur la valeur possible de témoignage pour l'histoire des femmes des récits marainiens à la première personne, en prenant en compte les différents degrés de « sincérité » de la narration.

#### **4. Une écriture genrée ? Écriture féminine et perspective féministe.**

Œuvre d'une femme, le corpus retenu est-il pour autant un exemple d'« écriture féminine » ? Il faut revenir sur la validité de la catégorie « écriture féminine », sur ce qu'une telle appellation suggère. Les textes marainiens relèvent-ils de « l'écriture-femme<sup>167</sup> » ? Quel rapport le féminisme entretient-il avec la littérature chez Maraini ?

##### **a) L'« écriture féminine » en question**

Avec l'intensification de la production littéraire féminine des années 1960 et la montée en puissance des mouvements des femmes, en Italie comme ailleurs en Europe, la question de « l'écriture féminine » – déjà posée dans le passé par Sibilla Aleramo<sup>168</sup>, Virginia Woolf<sup>169</sup> ou Simone de Beauvoir<sup>170</sup> – prend de l'ampleur et suscite un grand intérêt, notamment en France. L'expression, en général placée entre guillemets, vise à distinguer entre la littérature au féminin (produit par un individu-femme) et une certaine forme de littérature féminine qui laisserait apparaître sa nature « autre » (par rapport à une production générale de nature

---

<sup>166</sup> *Ibidem.*

<sup>167</sup> L'expression est empruntée au titre de l'ouvrage consacré aux écrits féminins de Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, cit.

<sup>168</sup> Sibilla ALERAMO, « Apologia dello spirito femminile », *Il Marzocco*, 9 avril 1911. L'article a été republié dans Sibilla ALERAMO, *Andando e stando*, Milan, Feltrinelli, [1920] 1997, pp. 81-87

<sup>169</sup> Virginia WOOLF, *Une Chambre à soi*, Paris, 10-18, [1929] 2001.

<sup>170</sup> Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, I-II, Paris, Gallimard, 1949.

« phallogocentrique » pour reprendre l'expression de Jacques Derrida<sup>171</sup>). Penser cette littérature féminine marquée par l'altérité sexuelle revient donc à postuler l'existence d'une différence entre hommes et femmes, qu'elle soit de nature physique ou culturelle.

Les théoriciennes françaises et italiennes dites « de la différence » proposent des outils d'analyse basés sur l'affirmation d'une spécificité de la pratique d'écriture au féminin dont l'origine serait physiologique. Dans un article consacré aux théoriciennes françaises de l'écriture féminine<sup>172</sup>, et en particulier aux « différentialistes » Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray, Merete Stistrup Jensen propose un passage en revue chronologique des positions de chacune sur le sujet, autour de la notion de nature. Elle conclut son analyse en soulignant que, dans ces théories de l'écriture féminine fondées sur l'affirmation d'un impact de la différence matérielle du corps féminin et de sa temporalité propre sur l'écriture, « il se dégage une vision a-historique des femmes<sup>173</sup> » et que « la notion de féminité est problématique dans son assimilation presque totale avec le maternel<sup>174</sup> ».

La pensée de la différence s'exporte de l'autre côté des Alpes, avec deux foyers principaux de réflexion : la communauté philosophique *Diotima* à Vérone et la *Libreria delle Donne* de Milan<sup>175</sup>. Créés respectivement en 1975 et en 1983, ces deux lieux de sociabilité féminine affirment encore aujourd'hui leur lien profond avec la tradition féministe française différentialiste. Toujours en activité, les deux structures italiennes mettent en avant leur généalogie idéologique sur leur site internet public. La *Libreria* milanaise présente ainsi sa genèse :

Negli anni in cui la libreria è nata c'era bisogno di avere un luogo che desse risalto al pensiero e alla scrittura delle donne. Così ha avuto origine un'impresa femminista che non rivendica la parità, ma, al contrario, dice che la differenza delle donne c'è e noi la teniamo in gran conto, la coltiviamo con la pratica di relazione e con l'attenzione alla poesia, alla letteratura, alla filosofia<sup>176</sup>.

---

<sup>171</sup> Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

<sup>172</sup> Merete STISTRUP JENSEN, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », in Merete STISTRUP JENSEN (dir.), *Nature, langue, discours*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, collection « Cahiers Masculin/Féminin de Lyon 2 », pp. 31-45.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> Voir à ce sujet Elisabetta RASY, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Rome, Editori Riuniti, 1984, pp. 8-10.

<sup>176</sup> « Au moment où la librairie est née, il y avait besoin d'un lieu qui mît en relief la pensée et l'écriture des femmes. Ainsi a commencé une entreprise féministe qui ne revendique pas la parité, mais, au contraire, dit que la différence des femmes existe et que nous la tenons en haute estime et la cultivons par la pratique de la mise en

Le refus d'un féminisme universaliste est clair (« non rivendica la parità ») tandis que l'affirmation d'une spécificité féminine (« la differenza delle donne ») est soulignée et mise au centre du débat. De la même façon, *Diotima* revient sur son histoire en assumant l'influence des théories irigarayennes (en particulier avec l'idée du féminin comme maternel, que l'on pense par exemple au texte *L'ordine simbolico della madre*<sup>177</sup> de Luisa Muraro, l'une des fondatrices de *Diotima*, par ailleurs traductrice italienne de Luce Irigaray) :

La comunità filosofica femminile Diotima nasce presso l'Università di Verona nel 1983, per iniziativa di donne interne ed esterne all'università, con l'intento di "essere donne e pensare filosoficamente". Riferimenti fondamentali per il lavoro di Diotima erano la riflessione filosofica di Luce Irigaray e il dibattito teorico e politico del movimento delle donne, in particolare il femminismo della differenza, in un rapporto particolarmente stretto con quanto elaborato dalla Libreria delle donne di Milano<sup>178</sup>.

Prenant leurs distances avec ces théories naturalisantes, d'autres intellectuelles proposent un discours différent sur l'écriture féminine, en soulignant le rôle de l'acquis social et historique. C'est le cas de Béatrice Didier qui, en 1981, écrit dans le préambule de son *Écriture-femme* quelques lignes très éclairantes à ce sujet :

Étant donnée l'importance du facteur social dans la création artistique, comment traiter de la même façon des femmes qui appartiennent à des sociétés aussi différentes que celles où vécut Sapho, Murasaki-Shikibu, George Sand ou Virginia Woolf ? Viendrait-il jamais à l'idée de quelqu'un d'écrire un livre sur l'écriture masculine en traitant indifféremment de Sophocle, de Saint Jean de la Croix, de Stendhal, de Claudel<sup>179</sup> ?

La notion même d'« écriture féminine » est remise en question, comme doit l'être celle d'une écriture masculine dont les caractéristiques seraient immuables quel que soit le contexte. S'éloignant de l'idée d'une écriture commune sur la base du biologique et mettant l'accent sur

---

relation et par l'attention à la poésie, à la littérature, à la philosophie » (Site internet de *La Libreria delle Donne* de Milan [En ligne], consulté le 25 février 2013. URL : <http://www.libriadedelledonne.it/chisiamo.htm>).

<sup>177</sup> Luisa MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Rome, Editori Riuniti, 1991.

<sup>178</sup> « La communauté philosophique féminine Diotime naît à l'Université de Vérone en 1983, sur l'initiative de femmes appartenant ou non à l'université, dans le but d'"être femme et de penser philosophiquement". Les références fondamentales pour le travail de Diotime étaient la réflexion philosophique de Luce Irigaray et le débat théorique et politique du mouvement des femmes, en particulier du féminisme de la différence, dans un rapport particulièrement étroit avec ce qui était élaboré par la Librairie des Femmes de Milan » (Site internet de *Diotima* [En ligne], consulté le 25 février 2013. URL : <http://www.diotimafilosofe.it/comunita.html>).

<sup>179</sup> Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 5.

le facteur social comme élément de différenciation fondamentale entre les auteures, Béatrice Didier ne peut néanmoins nier que

s'il était peut-être difficile, sinon impossible, de traiter de façon théorique de l'écriture féminine, il est bien vrai que, dans la pratique, les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes<sup>180</sup>.

Certes, l'absurdité suggérée par le rapprochement entre Sophocle et Stendhal sur la base de leur appartenance au genre masculin laisse à penser que les « parentés » de l'écriture masculine n'ont sans doute pas été trouvées simplement parce qu'il n'est venu à l'idée de personne de les chercher, tant l'écriture des hommes a longtemps été considérée comme *la* littérature. Il n'en reste pas moins que les textes écrits par des individus de sexe féminin présentent fréquemment des similitudes qui se jouent des différences d'époque, de lieu et de culture. Comment alors l'expliquer, sans recourir à l'argument du déterminisme naturel ?

La réponse proposée par Béatrice Didier – et par Dacia Maraini – tient dans la reconnaissance d'un point commun (non-biologique) des femmes entre elles, qu'elle appelle de façon euphémique « une certaine situation [...] dans la société<sup>181</sup> », à savoir un statut subalterne qui fait de leur pratique d'écriture « le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire [...] et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée [...] qu'est l'ironie ou la dépréciation<sup>182</sup> ». C'est cette identité de situation qui engendrerait des points communs aux textes des femmes, au niveau formel (en particulier l'usage dominant des écritures à la première personne dans la littérature féminine) et thématique (avec des motifs récurrents tels que l'expression de l'identité, l'enfance, le rapport à la mère, l'homosexualité, le corps comme unité...).

### **b) Le point de vue marainien : écriture féminine et écriture féministe**

Ce passage en revue des questions soulevées par toute tentative de réflexion sur l'écriture féminine ne peut que rester en suspens tant il est difficile de tenir un discours théorique général qui vaudrait pour toutes les femmes (quelles femmes ? quelle féminité ?) au sujet de l'écriture, pratique spécifique d'un individu écrivant. L'écriture des femmes résiste à

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>182</sup> *Ibidem.*

la théorisation, même si en pratique des traits communs apparaissent souvent. C'est en ce sens qu'il faut sans doute lire les lignes d'Hélène Cixous dans « Le Rire de la Méduse » :

Il est impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas<sup>183</sup>.

Sans vouloir « enfermer » ou « coder » la production d'une auteure, en l'occurrence celle de Dacia Maraini, il est légitime de se demander quel est le rapport que celle-ci entretient avec la dimension potentiellement sexuée de l'écriture, dans la mesure où l'œuvre marainienne accorde une large place au « féminin », à commencer par le choix constant de protagonistes-femmes, souvent narratrices de leur vie.

En passant le corpus au crible du relevé établi par Béatrice Didier des dénominateurs communs dans les textes féminins, on peut trouver des corrélations pour la quasi-totalité des particularités citées. Sans en faire une liste exhaustive, on pensera tout d'abord, du point de vue de l'énonciation, à l'usage privilégié de la première personne sous toutes ses formes chez Maraini. On notera ensuite la présence de la plupart des thèmes récurrents identifiés par Béatrice Didier : le récit de l'enfance (autobiographique dans *Bagheria* et *La nave per Kobe*, fictif dans *La vacanza*, *Memorie di una ladra...*) ; la relation mère-fille (dans les textes autobiographiques, dans *Mio marito*) ; les « fantasmes homosexuels » (dans *Donna in guerra*, *Lettere a Marina*, *Il treno per Helsinki*) ; la « problématique du sujet », centrale dans *A memoria*, *Voci...* ; le thème du corps enfin, qui parcourt l'œuvre entière de Maraini.

Est-ce à dire que le corpus est à ranger dans la catégorie « écriture féminine » ? Même si, de fait, l'écriture de Maraini montre des particularités qui feraient d'elle un exemple d'« écriture féminine » pour certain-e-s, sa pratique littéraire va au-delà d'une volonté d'être un lieu d'expression de la « féminité », d'un être-femme qui serait dicté par la nature sexuée de l'individu écrivant. S'agissant de savoir s'il existe une écriture féminine, Maraini répond en déplaçant la réflexion sur la féminité du naturel au culturel, à la façon de Béatrice Didier :

– Esiste per lei uno stile « femminile » nell'ambito della scrittura?

– Direi di no. Come non esiste un contenuto « femminile ». Esiste semmai una soggettività storica diversa, che è anche di genere. L'identità femminile [...] ha prospettive e punti di vista che sono riconoscibili come femminili. Il modo di guardare il mondo da parte di una donna è diverso da quello di un uomo, perché

---

<sup>183</sup> Hélène CIXOUS, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, Paris, 1975, p. 45.



diversi sono il loro vissuto, la loro educazione, le loro stratificazioni di esperienze. Si può dire che il neutro scrivente non esiste. Uomini e donne possiedono psicologie storicamente dissimili e separate. [...] Ma ripeto, è storicamente diverso e storicamente modificabile. Quando in futuro, chissà quando, non ci saranno più queste differenze [...], allora si potrà parlare di una scrittura comune, omogenea<sup>184</sup>.

Si un « style » féminin n'existe pas, une « subjectivité » féminine existe mais en tant que construction historique. Maraini complexifie la réflexion sur la différence en soulignant son caractère conjoncturel et donc potentiellement sujet à évolution. C'est ce caractère conjoncturel qui rend pensable et nécessaire une autre visée de l'expression de la subjectivité féminine : l'impact politique (dont le but serait de modifier la conjoncture historique qui place les femmes en situation subalterne).

En ce sens, sa production littéraire s'apparenterait à la première des deux catégories de textes qu'Elisabetta Rasy distingue dans le chapitre « Il neofemminismo e la letteratura » de son ouvrage sur la littérature féminine :

Da un lato, la letteratura viene considerata come terreno direttamente politico, luogo dell'impegno femminista; dall'altro si ricerca la letteratura per la letteratura, senza intenzioni politiche, ma una letteratura femminile. Fatta questa prima distinzione, se ne può tentare un'altra. Nella prima via, c'è chi usa la letteratura come spazio dove si può riscontrare e leggere al dettaglio l'oppressione reale dell'uomo nei confronti della donna [...].

Un diverso discorso femminista sulla letteratura vede quest'ultima non come immediato terreno di pratica politica, ma piuttosto come luogo in cui naturalmente si riversa la differenza sessuale<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Maria Antonietta CRUCIATA, *op. cit.*, pp. 140-141 : « – Existe-t-il pour vous un style "féminin" en ce qui concerne l'écriture ? / – Je dirais que non. De la même façon qu'il n'existe pas de contenu "féminin". Il existe plutôt une subjectivité historique différente, qui est aussi une subjectivité de genre. L'identité féminine [...] a des perspectives et des points de vue qui sont reconnaissables comme étant féminins. La façon de regarder le monde d'une femme est différente de celle d'un homme, parce que leur vécu, leur éducation, leurs stratifications d'expériences diffèrent également. On peut dire que l'écrivain neutre n'existe pas. Les hommes et les femmes possèdent des psychologies historiquement dissemblables et séparées. [...] Mais je le répète, c'est historiquement différent et historiquement modifiable. Quand à l'avenir, qui sait dans combien de temps, ces différences n'existeront plus [...], alors on pourra parler d'une écriture commune, homogène ».

<sup>185</sup> Elisabetta RASY, *op. cit.*, pp. 89-90 : « D'un côté, la littérature est considérée comme un terrain directement politique, lieu de l'engagement féministe ; de l'autre on recherche la littérature pour la littérature, sans intentions politiques, mais une littérature féminine. Une fois cette première distinction faite, on peut en proposer une autre. Dans la première optique, il s'agit d'utiliser la littérature comme un espace où l'on peut relever et lire en détail l'oppression réelle de la femme par l'homme [...] / Un discours féministe différent sur la littérature voit dans cette dernière non pas un terrain immédiat de pratique politique, mais plutôt un lieu où se déverse naturellement la différence sexuelle ».

Mais à bien y réfléchir, l'assignation de Maraini à la première catégorie (comme le propose Elisabetta Rasy en citant en exemple *Donna in guerra*) paraît devoir être nuancée. Il me semble plutôt que Maraini se situe au carrefour entre ces deux tendances, que son œuvre n'est ni du « tout politique » au féminin ni du « tout littéraire » au féminin. Ce qui permet l'intersection entre ces positions, c'est finalement la question du point de vue, le « modo di guardare » dont parlait Maraini dans l'interview citée ci-dessus : par l'existence d'un regard féminin particulier, façonné surtout par le contexte historico-culturel, le texte s'imprègne à la fois de cette « féminité » et de la potentialité politique subversive de cette expression de l'altérité.

Il est difficile de proposer des exemples circonscrits de cette double nature littéraire et politique de l'écriture marainienne, tant elle se déploie au fil d'une œuvre et tant elle naît de changements (de tons, de style, de thématiques) qui s'effectuent au cours du texte. On peut néanmoins tenter de voir comment fonctionne cette visée duale du texte narratif marainien à travers un passage presque caricatural, souvent cité d'ailleurs dans les études consacrées à Maraini<sup>186</sup>, extrait de *Donna in guerra* :

Alle dieci mi sono messa a sprecchiare. Ho lavato i piatti. Ho sgrassato le pentole.  
Ho sciacquato i bicchieri. Ancora non mi sono abituata alla cucina stretta e lunga  
col pavimento di mattonelle rotte<sup>187</sup>.

Si l'on s'en tient à une analyse de la « féminité » de l'écriture, ce passage peut apparaître comme un exemple d'« écriture féminine » à plusieurs titres : les thèmes abordés sont ceux de l'univers domestique (la maison et son entretien), la narration est factuelle mais ne mentionne

---

<sup>186</sup> Voir à ce sujet Giancarlo LOMBARDI, *Rooms with a view: feminist diary fiction, 1952-1999*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, Associated University Presses, 2002, p. 95 ; Carol LAZZARO-WEIS, « Gender and Genre in Italian Feminist Literature in the Seventies », *Italica*, vol. 65, n° 4, 1988, p. 302. Le phénomène mis en lumière par cet exemple se retrouve à de très nombreuses reprises (de façon plus brève ou plus éclatée) dans *Donna in guerra*, au point de constituer une sorte de refrain dans le roman (dont les légères variantes seront d'autant plus chargées de sens quant à l'évolution de la protagoniste Vannina). On y lit par exemple les passages suivants (*Donna in guerra*, cit., p. 82 puis p. 110) : « Ho sprecchiato, lavato i piatti, pulito il lavello, spazzato per terra. Alla fine mi è venuto mal di schiena, e mi sono stesa a riposare sulla brandina in cucina » (« J'ai débarrassé la table, lavé les assiettes, nettoyé l'évier, balayé par terre. À la fin j'ai eu mal au dos et je me suis étendue sur le lit de camp de la cuisine », *Femme en guerre*, cit., p. 129) ; « Ho preparato la tavola. Ho messo a bollire l'acqua per la pasta. Ho fatto il soffritto. Ho spezzato i pomodori. Ho pulito l'insalata. Ho grattato il parmigiano » (« J'ai mis la table. J'ai fait bouillir de l'eau pour les pâtes. J'ai préparé le roux. J'ai haché les tomates. J'ai nettoyé la salade. J'ai râpé du parmesan », *Femme en guerre*, cit., p. 172).

<sup>187</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 4 : « À dix heures, je me suis mise à débarrasser. J'ai lavé les assiettes. J'ai dégraissé les casseroles. J'ai rincé les verres. Je ne suis pas encore habituée à la cuisine longue et étroite, au sol de tomates cassées » (*Femme en guerre*, cit., p. 11).

aucun événement (Béatrice Didier notait dans *L'Écriture-femme* que celle-ci était marquée par « une relative carence de l'événementiel<sup>188</sup> »), le style est décousu et rapide. Mais le choix du fond comme de la forme ne relève pas d'un déterminisme sexué non-maîtrisé : la recherche d'effets littéraires est évidente et l'impact souhaité chez la lectrice également. Par la répétition anaphorique des formes au passé composé, le sujet implicite « io » est redondant et l'accent est mis sur la répétitivité des tâches domestiques. Maraini joue également sur la syntaxe : la structure parataxique souligne elle aussi l'accumulation des tâches mais surtout leur absence de logique et de justification. Le cas est typique d'un emploi politique de l'écriture littéraire : en quelques lignes, la narratrice se donne à lire comme un individu aliéné, enfermé dans un cycle de répétitions sans fondements, et sans distance face à ses actions. Le temps du roman peut alors lui permettre d'évoluer vers d'autres horizons (en l'occurrence un début de libération de soi).

L'œuvre de Maraini invite à repenser le lien entre écriture, féminin et féminisme : ni totalement déterminée par le biologique ou le social (et donc réceptacle passif du « féminin »), ni purement instrumentalisée à des fins politiques, l'écriture se fait l'expression d'un soi féminin, d'un *je* marqué par l'altérité, donc subversif par rapport à la norme dominante, donc féministe. La visée politique des textes serait inhérente à l'activité même d'écriture chez Maraini :

- Che peso ha nella sua scrittura il suo impegno femminista?
- Non è un contenuto. È un modo di guardare il mondo. Appartiene al mio giudizio, alla mia interpretazione delle cose. Non si tratta di un'ideologia ma di una sensibilità<sup>189</sup>.

Le féminisme comme point de vue, de nouveau. Cette métaphore du regard est récurrente dans le discours de l'auteure sur sa propre pratique d'écriture, qu'elle parle de la nature féministe de celle-ci ou de sa nature féminine comme ici :

Per me, appunto, la ricerca di una scrittura femminile è la ricerca di un punto di vista, che significa visione del mondo. Non significa solo guardare da una parte o guardare dall'altra, significa completa visione del mondo. Quindi comporta

---

<sup>188</sup> Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 33.

<sup>189</sup> Maria Antonietta CRUCIATA, *op. cit.*, p. 143 : « – Quelle part votre engagement féministe occupe-t-il dans votre écriture ? / – Ce n'est pas un contenu. C'est une façon de regarder le monde. Ça concerne mon jugement, mon interprétation des choses. Il ne s'agit pas d'une idéologie mais d'une sensibilité ».

prendere posizione di fronte alla filosofia, alla storia, alla religione, alla medicina, tutto, alla mitologia. Queste varie prese di positione diventano un'assunzione di punto di vista, un'assunzione storica<sup>190</sup>.

Écriture, regard, histoire : le discours est quasi identique, comme si on ne pouvait, dans le cas de Dacia Maraini, distinguer écriture féminine et écriture féministe, pratique littéraire et pratique politique, puisque chacune passe par un même prisme, celui du point de vue, du regard d'un individu de sexe féminin dans une société où le prétendument universel est en fait le masculin. La distinction entre écriture féminine et féministe ne semble ni nette ni justifiée pour l'œuvre de Maraini.

La dernière caractéristique du corpus tient donc dans cette double nature féminine et féministe et dans la particularité du regard posé sur le monde par les narratrices. L'origine de ce regard particulier se trouverait dans les conditions historiques dans lesquelles vivent les femmes qui écrivent. Si Dacia Maraini ne s'en tient pas strictement au « pensiero della differenza » qui a marqué le discours néo-féministe (puisqu'elle affirme que la différence est contingente), elle ne rejette pourtant pas toute allusion à la particularité induite par le corps sexué, y compris dans sa relation à l'écriture :

La scrittura è la lingua e la lingua non si limita a muoversi in bocca producendo come per miracolo suoni più o meno belli, più o meno arditi [...]. Alla fin fine risulta che si scrive col corpo e il corpo ha un sesso e il sesso ha una storia di separazioni, allontanamenti, segregazioni, soprusi, violenza, afasia, paure, mortificazioni di cui conserva una memoria atavica<sup>191</sup>.

« Si scrive col corpo » : écrire est une expression de l'esprit mais aussi du corps, d'un corps sexué. Cette sexualisation de l'écriture n'est toutefois pas entendue dans le même sens que dans le discours différentialiste d'une Luce Irigaray puisque Maraini recontextualise toujours

---

<sup>190</sup> Interview de Dacia Maraini par Grazia Sumeli Weinberg, Pretoria, 17 octobre 1987, citée dans Grazia SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., pp. 22-23 : « Pour moi, justement, la recherche d'une écriture féminine, c'est la recherche d'un point de vue, ce qui signifie une vision du monde. Ça ne signifie pas seulement regarder d'un côté ou regarder de l'autre, ça signifie une vision totale du monde. Et ça implique donc de prendre position face à la philosophie, à l'histoire, à la religion, à la médecine, tout, à la mythologie. Ces différentes prises de position deviennent une acceptation de point de vue, une acceptation historique ».

<sup>191</sup> Dacia MARAINI, *La bionda, la bruna e l'asino*, Milan, Rizzoli, 1987, p. XIV : « L'écriture, c'est la langue, et la langue ne se limite pas à bouger dans la bouche en produisant comme par miracle des sons plus au moins beaux, plus ou moins osés [...]. En fin de comptes, il s'avère que l'on écrit avec le corps et que le corps a un sexe et que le sexe a une histoire de séparations, d'éloignements, de ségrégations, d'abus, de violence, d'aphasies, de peurs, de mortifications dont il conserve une mémoire atavique ».

les données corporelles en les rapportant à l'acquis et à l'histoire, en refusant de se rattacher à un féminin universel, atemporel et anhistorique. Pour autant, le poids de l'histoire, par sa répétitivité, se fait atavisme, innéité, et donc d'une certaine façon déterminisme... On sent bien ici un point de tension dans la pensée marainienne autour de la question du corps, dans laquelle se cristallisent les notions de libre-arbitre et de déterminisme, d'individualité et d'universalité.



### ***C) Écrire le corps, rendre corporelle l'écriture***

Mettre en avant l'individu, donner à lire toutes les facettes d'un *je*, suppose une prise en compte du psychisme mais aussi de la matérialité de l'être. Cette donnée récurrente de l'écriture au féminin pourrait même en être le dénominateur commun, comme le suppose Béatrice Didier :

La présence de la personne et du sujet impose inmanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même<sup>192</sup>.

La nouveauté de l'écriture féminine moderne (entendue ici au sens large d'écriture des femmes) tiendrait dans la réappropriation par les femmes du discours sur leur propre corps. Si cette présence thématique du corps dans l'écriture est indéniable dans la majorité des textes de femmes occidentaux modernes, ses modalités d'expression ne sont pas forcément identiques.

Chez Dacia Maraini, la dimension corporelle est une donnée complexe, à la fois origine, fin et moyen de l'écriture. Plus qu'une thématique au sujet de laquelle écrire, le corps est une donnée intrinsèque de l'écriture du *je*, présentant à la fois une fonction référentielle et une fonction poétique, pour reprendre les classifications de Jakobson<sup>193</sup>. Le corps est à la fois matière de l'écriture, objet de l'écriture et sujet de l'écriture (si l'on prend en compte les effets supposés de la dimension sexuée du corps sur la pratique d'écriture, dans une optique différentialiste, ou simplement si l'on considère la particularité d'un corps et donc de ses ressentis, de ses sensations, de sa perception du monde, au moment de l'écriture).

#### **1. Le corps, origine du souvenir, origine du récit**

Vecteur de la parole, source du discours, le corps chez Maraini se fait moyen d'appréhension et de compréhension du réel. Faisant la part belle à la corporéité de l'individu, à sa biologie et à sa charnalité, le texte marainien à la première personne n'oppose pas la

---

<sup>192</sup> Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 35.

<sup>193</sup> Voir Roman JACOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, notamment le chapitre 11 (« Linguistique et poétique »).

pensée et le corps, l'esprit et la chair : au contraire, du corps naît la pensée et la parole, et c'est toujours au corps que la parole revient. « La memoria è il ventre dell'anima » (« *memoria quasi venter est animi*<sup>194</sup> ») : la citation augustinienne qui sert d'exergue au roman épistolaire *Dolce per sé* résume parfaitement ce lien privilégié chez Maraini entre écriture du souvenir et écriture du corps.

Ce mouvement est particulièrement visible lorsqu'il est question de la mémoire. Très souvent, le souvenir naît d'une réminiscence physique, à la manière de la célèbre « petite madeleine » proustienne. Les sens sont à l'origine de la narration et servent de déclic à la parole : dans *Il treno per Helsinki*, c'est une voix entendue à la radio qui interpelle la narratrice et qui, par le biais de l'ouïe, fait naître le souvenir.

Dalla piccola scatola nera di plastica esce la voce di Miele. Parla della pace.  
Una voce nervosa velata piena di impuntature e ragionevolezza.

Non riesco a seguire le parole. Il suono della voce mi entra nelle orecchie e scende direttamente in pancia percorrendo vie già percorse e dimenticate. Sono anni. Quasi quindici. Non ricordo bene. Il passato ha la consistenza di una minestra.

Anni che non percorrevo questa strada. Dalla gola alle viscere. Questo viottolo sdruciolevole dove le sue esse scivolose mi fanno da cuscino e da ponte verso il marasma delle emozioni<sup>195</sup>.

Le souvenir (« il passato ») se fraye un chemin à travers le corps, en une perception véritablement synesthésique : au-delà de l'allusion à différents sens, c'est surtout leur profonde intrication qui apparaît dans ce passage. La voix de Miele, perception auditive, est décrite en faisant référence au toucher (« nervosa », « velata ») ; elle se fait ensuite aliment parcourant le circuit digestif (« dalla gola alle viscere ») et devient surtout palpable,

---

<sup>194</sup> SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, traduction d'Arnauld d'ANDILLY, Paris, Gallimard, 1993, pp. 352-353 : « D'où vient donc que lorsque je me souviens avec joie de ma tristesse dans ma mémoire ; et que l'esprit se réjouissant de la joie qui est en lui, la mémoire ne s'attriste pas de la tristesse qui est en elle ? Est-ce que la mémoire n'est pas une partie et l'une des puissances de l'esprit ? Mais qui oserait soutenir une telle erreur ? Il faut donc dire que la mémoire est comme l'estomac de l'esprit, et que la joie et la tristesse ressemblent à des viandes douces ou amères, qui lorsqu'elles passent dans la mémoire, y sont comme les viandes dans l'estomac, où elles peuvent bien demeurer, mais sans avoir aucun saveur ».

<sup>195</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 3 : « De la petite boîte noire en plastique sort la voix de Miele. Il parle de la paix. Une voix nerveuse voilée pleine d'entêtement et de bon sens. / Je ne parviens pas à suivre ses paroles. Le son de la voix entre dans mes oreilles et descend directement dans mon ventre en parcourant des chemins déjà parcourus et oubliés. Ça remonte à des années. Presque quinze ans. Je ne m'en souviens pas bien. Le passé à la consistance d'une soupe. / Il y a des années que je n'avais pas parcouru cette route. De la gorge aux viscères. Ce sentier dérapant où ses "s" glissants me servent de coussin et de pont vers le marasme des émotions ».



consistante (« la consistenza di una minestra ») ; de la même manière, la prononciation (élément auditif) interpelle le sens du toucher (« mi fanno da cuscino »). Diffractée tout en étant globale, la sensation physique est le premier mode d'expression du souvenir et précède le récit.

Le lien entre souvenir et corporéité est poussé à son comble quelques lignes plus loin, et la métaphore filée du souvenir comme aliment et de la mémoire comme digestion (de tradition augustinienne) aboutit en toute logique à une référence métaphorique aux excréments, produit final du processus:

Mangio il fungo di Alice. Divento minuscola. Entro nello specchio e scivolo dentro un imbuto nero una galleria glutinata dalle pareti molli che mi cacciano in fondo in fondo verso le radici degli intestini verso le strettoie in fondo dell'ano che si torce e plof esco cacata da me stessa in un giardino profumato e mi guardo intorno stordita<sup>196</sup>.

Par le biais d'un intertexte célèbre, *Alice au Pays des Merveilles*, et du remaniement de deux de ses scènes les plus connues – la chute interminable d'Alice dans le terrier du lapin blanc<sup>197</sup>, qui la fait pénétrer dans un monde incroyable et à la logique incompréhensible, et l'ingestion d'un champignon magique dont un côté à un pouvoir rétrécissant et l'autre agrandissant<sup>198</sup> – la métaphore s'étoffe et renforce le lien entre corps et souvenir. Le tunnel de Lewis Carroll

---

<sup>196</sup> *Ibidem* : « Je mange le champignon d'Alice. Je deviens minuscule. J'entre dans le miroir et je glisse dans un entonnoir sombre un tunnel glutineux aux parois molles qui m'enfoncent tout au fond vers les racines des intestins vers les chemins étroits tout au fond de l'anus qui se tord et plouf je sors chiée de moi même dans un jardin parfumé et je regarde autour de moi tout étourdie ».

<sup>197</sup> Lewis CAROLL, *Alice's Adventures in Wonderland / Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, traduction de Henri PARISOT, Paris, Aubier Flammarion, 1970, pp. 82-83 : « The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down what seemed to be a very deep well » (« Le terrier était creusé d'abord horizontalement comme un tunnel, puis il présentait une pente si brusque et si raide qu'Alice n'eut même pas le temps de songer à s'arrêter avant de se sentir tomber dans ce qui semblait être un puits très profond »).

<sup>198</sup> *Ibid.*, pp. 148-149 : « Alice remained looking thoughtfully at the mushroom for a minute, trying to make out which were the two sides of it; and as it was perfectly round, she found this a very difficult question. However, at last she stretched her arms round it as far as they would go, and broke off a bit of the edge with each hand. / "And now which is which?" she said to herself, and nibbled a little of the right-hand to try the effect: the next moment she felt a violent blow underneath her chin: it had struck her foot! / She was a good deal frightened by this very sudden change, but she felt that there was no time to be lost, as she was shrinking rapidly [...] » (« Alice, durant une minute, resta à regarder pensivement le champignon en essayant de déterminer quels en étaient les côtés ; et comme il était parfaitement rond, le problème lui parut difficile à résoudre. Néanmoins, elle finit par étendre les deux bras le plus loin possible autour du cryptogame. / "Et maintenant, lequel des deux est le bon ?" se demanda-t-elle en grignotant, pour en essayer l'effet, un petit bout du morceau qu'elle tenait de la main droite ; à l'instant suivant, elle ressentait, sous le menton, un choc violent : il venait d'heurter son pied ! / Passablement effrayée de ce changement subit, elle comprit qu'il n'y avait pas de temps à perdre car elle diminuait rapidement [...] »).

devient le conduit digestif, et la narratrice-Alice devient l'excrément qu'elle-même a produit (en tant que sujet et objet du souvenir-digestion). C'est donc bien par le biais de son corps que la narratrice atteint le *Wonderland* du souvenir. Le récit peut alors commencer, au présent de narration puisque la narratrice se retrouve comme catapultée dans le temps du souvenir : « Miele è lì che mi aspetta<sup>199</sup> ».

D'une façon beaucoup plus réaliste et moins imagée, la primauté de la sensation dans l'acte du souvenir apparaît clairement dans *Memorie di una ladra* dès les premières lignes. Alors que la narratrice Teresa commence à retracer sa vie, le récit de sa naissance est immédiatement suivi par celui de son premier souvenir personnel, et ce souvenir le plus ancien est celui d'une brutalité physique :

Io comunque non ricordo niente di quando ero molto piccola. Il primo ricordo che ho è di quando avevo sei anni e mio fratello Orlando mi ha ficcato un dito dentro l'occhio sinistro. Dice che avevo l'occhio lucido e chiaro come una pietra e lui questa pietra la voleva per giocarci. E così per poco non mi accecava<sup>200</sup>.

Avant le corps, il n'est point de souvenir. Et il ne semble alors pas anodin que le premier souvenir physique soit celui d'une violence dans le cas de Teresa, au sens où il préfigure le traitement que subira son corps tout au long de sa vie. À travers cette rapide allusion à une chamaillerie entre enfants, une lecture plus symbolique apparaît néanmoins : celle du corps féminin comme objet de convoitise (« questa pietra la voleva »), comme objet de plaisir égoïste (« per giocarci ») et comme objet que l'on peut violenter quitte à le détruire (« per poco non mi accecava »). Anecdote apparemment faite « en passant », sa position liminaire dans le texte et dans la mémoire de Teresa fait de ce souvenir le symbole d'un corps féminin malmené et oriente la narration du passé vers un récit où le corps a toute sa place.

Ainsi, une analyse de l'ensemble du premier chapitre de *Memorie di una ladra* met en lumière un nombre très important de souvenirs liés au corps : souvenir de la découverte de la masturbation, de la beauté du corps maternel, de la comparaison physique de Teresa avec ses petites camarades, mais surtout souvenir d'un corps meurtri. Ainsi quand Teresa présente les membres de sa famille, c'est toujours pour décrire leur violence à son égard. Elle dit de sa

---

<sup>199</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 3 : « Miele est là et m'attend ».

<sup>200</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 5 : « Mais de toute façon, je ne me rappelle rien de ma petite enfance. Mon premier souvenir date de quand j'avais six ans : mon frère Orlando m'a fourré un doigt dans l'œil gauche parce que cet œil était brillant comme une pierre et qu'il voulait jouer avec. Pour un peu, il m'aurait rendue aveugle » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 7).

mère « mi riempiva di schiaffi<sup>201</sup> », de son frère « mi fa la cianchetta col piede e io casco per terra e mi sbuccio malamente un ginocchio<sup>202</sup> », de son père « mi ha fatto [con la cinghia] un segno viola sulla coscia che mi è rimasto per una settimana<sup>203</sup> », du médecin qui lui a soigné un doigt « mi ha aperto un'altra volta. Poi me l'ha cucito il dito, me l'ha cucito in fretta e ha tirato troppo il filo. Insomma da allora il dito non l'ho potuto più raddrizzare<sup>204</sup> ». Si l'on considère que dans un texte du genre « mémoires » le souvenir est la matière première de la narration, on prend alors la mesure de l'importance de la dimension corporelle dans l'écriture du texte.

## 2. Dire le corps : un langage cru et poétique

Au-delà de sa fonction de déclencheur de souvenir et donc de parole, la dimension physique constitue une thématique privilégiée pour l'auteure. Lorsqu'il s'agit de faire référence au corps, le choix des mots utilisés pour le décrire s'effectue au travers d'une palette variée allant du plus cru au plus poétique, du plus prosaïque au plus imagé.

C'est que l'écriture du corps procède selon un double mouvement, qui n'est contradictoire qu'en apparence : si d'un côté Dacia Maraini s'emploie à démystifier le discours sur le corps (féminin mais aussi masculin) en refusant les clichés ou les expressions aseptisées, au profit d'un vocabulaire simple, précis, parfois vulgaire ou enfantin, elle ne se prive pas de faire appel à des inventions poétiques élaborées pour dire le corps dans sa crudité la plus stricte. Ces deux traitements du corps ne sont pas paradoxaux en réalité, puisqu'ils sont l'expression de la complexité de cette voix qui dit « je », être non-monolithique, naviguant tantôt dans les eaux d'un réel sombre, tantôt dans celles d'une rêverie poétique. Le point de vue oriente alors le discours sur le corps : la façon de dire le corps dépend de celle qui parle, en particulier lorsque celle-ci parle de son propre corps ou des corps qui l'ont marquée.

---

<sup>201</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 6 : « elle me flanquait une paire de claques » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 9).

<sup>202</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 10 : « [il] m'a fait un croc-en-jambe, je me suis étalée par terre et je me suis écorchée le genou » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 13).

<sup>203</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 10 : « [Avec sa ceinture] il m'a fait une marque violette que j'ai gardée pendant des semaines » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 13).

<sup>204</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 11 : « [il] m'a rouvert le doigt. Cette fois, il l'a bien nettoyé et il l'a recousu. Mais il l'a recousu trop vite, il a tiré trop fort sur le fil, et à partir de ce moment-là je n'ai plus jamais pu redresser le bout du doigt » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 15).

### a) Appeler un(e) chat(te) un(e) chat(te) : le discours sur le corps à l'épreuve du réalisme

La première caractéristique des mots du corps marainien tient dans la recherche d'une parfaite adéquation entre le mot et la chose, et dans le grand réalisme de la représentation langagière du corps. L'analyse que fait Maryse Jeuland-Meynaud de l'usage marainien très réaliste de la langue lorsqu'il s'agit de dire le corps semble tout à fait pertinente :

Pour le message qu'elle avait à délivrer, il fallait à l'écrivaine un langage sans fard qui serrât au plus près les réalités corporelles, sexuelles, pathologiques, voire scatologiques, pour désigner de leur nom véritable des choses vieilles comme le monde et dont cependant personne ne voulait parler. Elle a donc liquidé les silences, les euphémismes, les édulcorations en tout genre pour appeler un chat un chat, au grand scandale des puritains qui n'ont pas manqué de lire dans ses pages des obscénités aussi absentes de son œuvre que d'un nu sans voiles ou d'une description sémiologique. Les textes de Dacia ne sont jamais lestes ni égrillards ni gaulois. Il n'y a pas, nous dit l'auteur, de mots purs et de mots impurs. La vulgarité ne résulte que de l'intervention de celui qui trafique la vérité. Son réalisme à elle n'entre pas dans les compromis de la fausse pudeur. Les choses sont ce qu'elles sont<sup>205</sup>.

Ce langage qui « appelle un chat un chat » trouble par sa transparence, par l'absence de périphrases ou d'euphémismes lorsqu'il s'agit de parler du corps. On l'a vu avec l'*incipit* de *Il treno per Helsinki*, Maraini n'hésite pas à puiser dans le réservoir du scatologique lorsqu'il s'agit de forger une image forte. Cet usage « sans fausse pudeur » de tous les aspects de la dimension physique de l'être ne se limite pas à la création de métaphores ou de comparaisons : les références à des phénomènes physiques sont fréquentes chez Dacia Maraini. Ainsi, le cas déjà cité de la digestion métaphorique trouve son pendant prosaïque dans l'une de nouvelles de *Mio marito* où la narratrice de « Le mani » tient un journal intime dans lequel elle note rapidement des informations sur ses journées, y compris sur son alimentation et ses répercussions intestinales :

---

<sup>205</sup> Maryse JEULAND-MEYNAUD, « Dacia Maraini : polémique ou littérature ? », art. cit., p. 216.

Martedì

Giornata nera [...]. Non faccio che mangiare bieta. Ne ho comprato quattro chili a poco. Adesso faccio la cacca verde<sup>206</sup>.

L'allusion à la défécation a un caractère presque informatif, les termes choisis sont clairs et simples (verbe « fare », substantif familier et enfantin « cacca »). Le propos n'est ni vulgaire ni gratuit, mais sert à renforcer l'image de la décadence à la fois psychologique et physique de la protagoniste.

De la même manière le cycle menstruel féminin est une thématique qui parcourt les textes du corpus et leur récurrence narrative semble faire écho à leur récurrence physiologique. Temps rituel du corps féminin, la période de menstruations s'intègre dans le récit au même titre que les autres événements vécus par les protagonistes, en particulier lorsqu'elle est source d'anecdotes ou de faits marquants, comme dans *Memorie di una ladra* où les règles fournissent à Teresa une excuse pour se soustraire aux avances sexuelles d'un prétendant trop pressant :

Comincia a spogliarsi. E dice: spogliati pure tu. Io, con i gesti di una lumaca mi tolgo il vestito, la sottoveste. Poi, quando arrivo alle mutande, dico: oh Dio, mi sono venute le mestruazioni! mi dispiace, ma l'amore non lo posso fare, io quando ho il mestruo sono tutta dolente e soffro di emorragie, perciò dobbiamo rimandare<sup>207</sup>.

À la lumière de ces quelques exemples, on voit apparaître une aspiration forte à une description réaliste du corps féminin et de ses processus physiques. Maraini semble refuser de limiter sa narration au champ de ce qui est habituellement dicible, du politiquement correct ; elle réintègre l'ensemble du corps dans le domaine du racontable et réhabilite en littérature des motifs souvent tabous ou traités de façon outrancière dans un but de provocation.

Cela vaut également pour un autre domaine corporel : le sexe et la sexualité. Là encore, les mots choisis par Maraini pour décrire la réalité sexuelle ne sont ni maquillés ni adoucis. Aucun terme, aucune pratique ne sont bannis tant qu'ils sont vraisemblables et qu'ils correspondent au vécu (réel ou fictif) des protagonistes. C'est donc en toute liberté que les

---

<sup>206</sup> Dacia MARAINI, « Le mani », *Mio marito*, cit., p. 123 : « Mardi / Journée noire [...]. Je ne fais que manger des bettes. J'en ai acheté quatre kilos pour pas grand chose. Et maintenant je fais caca vert ».

<sup>207</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 159 : « Il commence à se déshabiller et il me dit : déshabille-toi aussi. Moi, aussi lentement qu'une limace, j'enlève ma robe, ma combinaison. Mais quand j'en arrive au slip, je m'écrie tout à coup : oh ! mon Dieu ! j'ai mes règles ! Je regrette, je ne peux pas faire l'amour. Quand j'ai mes règles, je souffre horriblement, j'ai des hémorragies, il va falloir remettre ça à plus tard » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 204).

narratrices marainiennes parlent de leurs organes génitaux, choisissant très souvent le substantif « fica ». Il est frappant de constater que le choix de ce substantif appartenant à un lexique familier voire vulgaire est récurrent dans les textes à la première personne comme dans l'ensemble de la production marainienne. Les exemples foisonnent, à commencer par un texte tel *Il treno per Helsinki*, où le mot est prononcé par une jeune femme, Selvaggia, et rapporté par la narratrice au discours direct :

[Selvaggia] allunga una mano sotto il rubinetto aperto. Si spruzza con l'acqua il sesso. Poi si annusa le dita. Fa una smorfia allegra.

– Buon odore. Di fica stanca. Scommetto che nessuna di voi ha fatto l'amore in treno. Io sì ogni notte [...].

– Annusa, ti piace? È l'odore della mia libertà<sup>208</sup>...

Personnage archétypal de jeune femme à la libido débridée et provocatrice, Selvaggia associe « fica » et « libertà ». Si la liberté dont elle parle est sexuelle, il s'agit en creux de la liberté d'appeler son sexe « fica ». Le droit à l'auto-désignation de ses organes génitaux, s'il m'est permis de le définir ainsi, est souligné à plusieurs reprises, faisant du terme « fica » un véritable étendard d'une liberté féminine affirmée, en paroles et en actes. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les occurrences de « fica » soient régulièrement accompagnées d'un commentaire de la narratrice ou du personnage sur le choix du mot. Ainsi, dans *Donna in guerra*, la narratrice Vannina, encore sur le chemin vers la reconquête de soi à partir d'une situation de soumission initiale, s'offusque en entendant son amie, la très libre Suna, parler de son corps : « "Io ho una fica bellissima, ci credi?". Questo suo parlare del proprio corpo mi infastidiva<sup>209</sup> ». Un détour par la production théâtrale<sup>210</sup> de Maraini confirme que le mot « fica » semble le symbole de cette liberté accordée par l'auteure à ses narratrices et à ses protagonistes de dire leur corps avec les mots les plus crus, les plus proches de leur réalité, loin de toute vulgarité, comme le fait Manilla, l'héroïne de la pièce de théâtre *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973) :

---

<sup>208</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 185 : « [Sauvagesse] passe sa main sous le robinet ouvert. Elle asperge son sexe d'eau. Puis elle sent ses doigts. Elle grimace de joie. / – Bonne odeur. De chatte fatiguée. Je parie qu'aucune d'entre vous n'a fait l'amour dans le train. Moi si, chaque nuit [...]. / – Sens, ça te plaît ? C'est l'odeur de ma liberté... ».

<sup>209</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 112 : « – Moi j'ai un beau con, tu me crois ? / Sa façon de parler de son corps m'énervait » (*Femme en guerre*, cit., pp. 174-175).

<sup>210</sup> Un autre exemple, toujours au théâtre, apparaît quelques années plus tard dans la pièce *Pazza d'amore* (1984) : « REGISTA: Cerchi di parlare più composto. RENZA: Fica non va bene? Non lo devo dire? » (in Dacia MARAINI, *Fare teatro*, vol. 2, Milan, Rizzoli, 2000, p. 103) : « REALISATEUR : Essayez de parler plus correctement. RENZA : Chatte, ça ne va pas ? Je ne dois pas le dire ? »).

MANILA [...] Tu compri, io vendo, niente più.  
 CLIENTE Ma che cosa?  
 MANILA La mia fica.  
 CLIENTE E tu non pronunciare quella parola, per favore!  
 MANILA Perché, ti fa schifo?  
 CLIENTE Davanti a me per favore, guarda, davanti a me non dirla, mi fa senso.  
 Manchi di rispetto verso il tuo corpo. [...] Ti ho pregato di non parlare grassocio.  
 MANILA La fica, è grassoccio?  
 CLIENTE Non dire quella parola per favore, mi fa senso<sup>211</sup>.

L'insistance de la prostituée Manila à prononcer le mot « fica » et sa réflexion sur l'interdiction faite par son client de l'utiliser soulignent bien que dans ce terme se joue tout le droit des femmes à se réapproprier le discours sur leur corps.

À bien y songer, le réalisme langagier de Maraini a donc une double fonction, l'une représentative (dire les choses comme elles sont et pour ce qu'elles sont), l'autre politique (les dire même si ce n'est pas acceptable et revendiquer le droit à les choisir). Si les mots du corps marainiens sont clairs et sans détours, c'est pour représenter le monde et les êtres au plus juste. Ce langage brut sert l'efficacité descriptive tout autant que l'économie narrative : en ne tournant pas autour du pot<sup>212</sup>, la narration peut aborder avec facilité chacune des parties du corps, chacune des fonctions de celui-ci, sans contrainte morale ni volonté provocatrice. Il est alors évident que cet usage réaliste du langage ne peut que se doubler d'une valence politique, dans la mesure où Maraini rompt à la fois avec une certaine tradition de la représentation édulcorée et « proprette » du corps féminin (issue d'écrivains le plus souvent masculins) et avec une certaine idée de ce qu'il est acceptable qu'une femme dise ou écrive. On ne s'étonnera guère d'ailleurs de lire sous la plume de Maraini l'anecdote dont se souvient la

---

<sup>211</sup> Dacia MARAINI, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, Milan, BUR, 2001, p. 10 : « MANILA : [...] Tu achètes, je vends, rien de plus. / CLIENT : Mais quoi ? / MANILA : Ma chatte. / CLIENT : Ne prononce plus ce mot, s'il te plaît ! / MANILA : Pourquoi, ça te dégoûte ? / CLIENT : Pas devant moi, écoute, ne le dis pas devant moi, ça me répugne. Tu manques de respect envers ton corps. [...] Je t'ai demandé de ne pas dire de mots vulgaires. / MANILA : Chatte, c'est vulgaire ? / CLIENT : Ne dis pas ce mot s'il-te-plaît, ça me répugne ».

<sup>212</sup> Et l'on ne peut ici s'empêcher de penser au pot de chambre improvisé par Teresa dans *Memorie di una ladra* (cit., p. 59) : « Ma mi scappava di andare al gabinetto. [...] Allora ho cercato dappertutto se trovo un vaso da notte; ho scovato una brocca di cristallo e l'ho fatta lì dentro » (*Teresa la voleuse*, cit., pp. 73-74 : « Tout à coup, j'ai été prise d'une terrible envie d'aller aux cabinets. [...] Alors j'ai cherché partout si je trouvais un vase de nuit ; je n'en ai pas trouvé, mais j'ai fini par dénicher une grande coupe de cristal et j'ai fait dedans »).

narratrice de *Il treno per Helsinki* quant à la répression précoce (dès le pensionnat ici) des incorrections langagières au sujet du corps :

Suor Cuore Sanguinante rimane in piedi delicata e inesorabile finché non la [l'infusione di tiglio] mando giù tutta scottandomi la lingua. – Buona eh? – mi fa con un buffetto sulla guancia. – No suora. Sa di cacca –. Mi arriva uno schiaffo. – Non si dice quella parola Armida. – E come si dice? – Escrementi si dice<sup>213</sup>.

Étonnamment, c'est en revenant à un usage réaliste et à une représentation sans filtre du corps et de ses fonctions, en utilisant en somme un langage assez neutre, que Maraini agit efficacement en vue de la libération féminine : par sa pratique littéraire, elle reprend la parole en tant que femme sur le corps féminin et redéfinit le périmètre du discours sur celui-ci. L'élargissement se joue à la fois sur un plan horizontal, en étirant le champ des possibles narratifs, notamment vers une représentation des organes génitaux sans but érotique ou pornographique obligatoire, une description du processus de digestion et de défécation pas forcément scatologique et, sur un plan vertical, en usant de tous les niveaux de langue, du plus familier au plus soutenu en fonction de la narratrice à qui Maraini donne la parole.

Deux remarques en forme de parallèles méritent d'être faites quant au rapport que Dacia Maraini entretient avec les mots du corps. La première relève d'un élargissement du champ d'analyse : si le phénomène de réalisme voire de crudité du langage semble particulièrement important chez Dacia Maraini, il convient toutefois de l'inclure dans un mouvement plus large, qui relèverait d'un certain féminisme littéraire de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, dont une représentante de choix serait Goliarda Sapienza. Née en 1924 à Catane en Sicile, dans une famille de militants syndicalistes et socialistes, Goliarda Sapienza est une personnalité intellectuelle atypique dont l'œuvre littéraire se compose essentiellement d'une œuvre de fiction, le roman *L'arte della gioia*<sup>214</sup> (rédigé de 1967 à 1976), et d'un cycle autobiographique composé de cinq volumes<sup>215</sup>. Dans *L'arte della gioia* tout particulièrement, le traitement du corps ressemble de très près à celui proposé par Maraini : les tabous de

---

<sup>213</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 193 : « Sœur Cœur Sanglant reste debout, délicatement et inexorablement, jusqu'à ce j'avale [l'infusion de tilleul] entièrement en me brûlant la langue. – C'est bon, hein ? – me dit-elle avec une petite tape sur la joue. – Non ma sœur. Ça a un goût de cacca –. Je reçois une claque. – On ne prononce pas ce mot Armida. – Et comment dit-on ? – On dit excréments ».

<sup>214</sup> Toutes les citations en italien sont extraites de l'édition suivante : Goliarda SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Viterbe, Stampa Alternativa, [1998] 2003. Les citations françaises seront empruntées à la traduction de Nathalie Castagné : Goliarda SAPIENZA, *L'Art de la joie*, Paris, Viviane Hamy, 2005.

<sup>215</sup> Il s'agit des textes suivants : Goliarda SAPIENZA, *Lettera aperta*, Palerme, Sellerio, [1967] 1997 ; *Il filo di mezzogiorno*, Milan, La Tartaruga, [1969] 2003 ; *L'università di Rebibbia*, Milan, Rizzoli, [1983] 2006 ; *Le certezze del dubbio*, Milan, Rizzoli, [1987] 2007 ; *Io, Jean Gabin*, Turin, Einaudi, 2010.



langage semblent inexistantes et le corps s’y déploie dans toute sa complexité anatomique et physiologique, de la recherche de la jouissance sexuelle à la question de la défécation. Ce dernier cas trouve une illustration nette dans une séquence de la quatrième et dernière partie de *L’arte della gioia*. Soupçonnée de soutenir la lutte antifasciste, la princesse Modesta est enfermée dans une cellule avec une autre détenue, l’anarchiste Nina. Dans la promiscuité de la détention, Modesta (qui n’a jamais connu l’univers carcéral) n’ose pas soulager ses besoins naturels devant Nina, ce que la jeune anarchiste remarque et commente :

– [...] lo senti che pancia dura e tesa che hai? Sembra un tamburo. Devi cacare, fijetta bella, devi cacare o la testa ti va in fumo e le budella in fuoco.

È quel parlare schietto o è il calore della mano di Nina che palpa la superficie tesa della pancia che mi fa piangere così e ripetere con una voce lontana, dimenticata: – Non posso Nina, non posso<sup>216</sup>?

Ce « parler schietto » (franc-parler) de Nina qui ose aborder un sujet intime et utiliser des mots clairs pour l’exprimer s’apparente de façon très nette à la pratique marainienne de l’écriture du corps<sup>217</sup>.

La seconde remarque viserait à déplacer le regard de la littérature à la pratique féministe « réelle » : la stratégie de réappropriation du discours sur soi opérée par Maraini, le plaisir que semblent prendre les femmes de papier marainiennes à prononcer le mot tabou « fica », ne sont pas sans rappeler, me semble-t-il, le principe de l’*autocoscienza* où la parole sur soi et sur l’expérience de la féminité se voit libérée dans le cadre du groupe de pairs. On retrouve par ailleurs dans cette liberté de ton marainienne celle des cortèges néo-féministes italiens où nombre de slogans choisis ont fait preuve de drôlerie tout autant que de liberté et de précision langagière pour désigner le corps féminin – citons ainsi les célèbres « L’utero è mio e lo gestisco io<sup>218</sup> » ou « Col dito, col dito, orgasmo garantito<sup>219</sup> ».

---

<sup>216</sup> Goliarda SAPIENZA, *L’arte della gioia*, cit., p. 520 : « – [...] tu sens le ventre dur et tendu que tu as. On dirait un tambour. Il faut que tu fasses caca, ma belle, il faut que tu fasses caca ou ta tête va partir en fumée et tes boyaux en feu. / Est-ce ce franc-parler ou est-ce la chaleur de la main de Nina qui palpe la surface tendue de mon ventre qui me fait pleurer ainsi et répéter d’une voix lointaine, oubliée : "Je ne peux pas, Nina, je ne peux pas" ? » (*L’Art de la joie*, cit., p. 510).

<sup>217</sup> Notons d’ailleurs qu’on retrouve sous la plume de Dacia Maraini la référence à un ventre constipé et dur à travers la même comparaison : « Intanto è da due giorni che non vado di corpo. [...] Ieri mi sono cotta tre etti di zucchine nell’acqua bollente. Ma ancora niente. Ho la pancia dura come un tamburo » (Dacia MARAINI, « Le mani », *Mio marito*, cit., p. 119 : « En attendant, ça fait deux jours que je ne suis pas allée aux toilettes. [...] Hier je me suis cuit trois cents grammes de courgettes dans de l’eau bouillante. Mais toujours rien. J’ai le ventre dur comme un tambour »).

<sup>218</sup> « Mon utérus est à moi et c’est moi qui le gère ».

<sup>219</sup> « Avec le doigt, avec le doigt, orgasme assuré ».

## b) Corps métaphorique et corps poétique

Si la dimension réaliste est indiscutable, il ne faut pas pour autant négliger la dimension poétique et imagée du corps marainien. Au contraire cette dernière vient renforcer l'intention de prise en main de la parole féminine sur le corps et la volonté de dire les choses telles qu'elles sont pour celle/celui qui les vit ou les voit. C'est en fait la question du point de vue qui importe, comme le prouvent les deux types de discours dans lequel le corps est « poétisé » : celui de l'enfant et celui de l'amour.

- *Images et métaphores enfantines*

Les textes du corpus font rarement intervenir des protagonistes enfants dont les paroles seraient rapportées mais ils présentent toutefois de nombreux cas où la narratrice se réfère à des événements vécus lors de son enfance au cours desquels elle adopte le point de vue de la protagoniste-enfant qu'elle a été. Les corps y sont alors décrits avec des mots d'enfants, dans le but de représenter de façon réaliste le ressenti enfantin sur le monde.

Manquant de savoirs anatomiques précis, l'enfant dont la narratrice se fait la porte-parole use donc de stratégies descriptives basées sur la comparaison avec le connu pour nommer l'inconnu. Ainsi, dans *Bagheria*, la narratrice relate un épisode de « molestia sessuale » (« abus sexuel »), comme elle le définira plus loin, en adoptant le point de vue qu'en tant qu'enfant elle a eu sur le corps de l'homme qui a abusé d'elle :

« Che cos'è questa cosa bianca che esce dal tuo corpo? » ho chiesto all'amico di famiglia che si piegava in un sussulto di piacere mentre il baco cresceva fra le mie mani e poi, dopo un fremito, tornava a rimpicciolirsi lasciando sul mio palmo di bambina un liquore bianchiccio e appiccicoso.

[...] Non sapevo ancora che si chiamava pene<sup>220</sup>.

Par une focalisation interne nette sur le je-protagoniste-enfant et par l'utilisation du discours direct, le je-narratrice-adulte rapporte les mots et la vision du corps de la petite fille victime

---

<sup>220</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 44 : « "Qu'est-ce que c'est que cette chose blanche qui sort de ton corps ?" ai-je demandé à l'ami de famille qui se pliait en un soubresaut de plaisir tandis que le ver grandissait dans mes mains et puis, après un frémissement, rapetissait de nouveau en laissant sur ma paume d'enfant un liquide blanchâtre et gluant. / [...] Et je ne savais pas encore que ça s'appelait pénis » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 45-46).

d'agression sexuelle : le sperme est désigné par une périphrase composée d'un substantif générique (« cosa »), d'une indication visuelle (« bianca ») et d'une localisation (« che esce dal tuo corpo »). Le déploiement périphrastique sert évidemment à souligner le point de vue et par là-même l'innocence de l'enfant. Ce procédé est utilisé de la même façon une seconde fois, toujours pour désigner le sperme, avec « un liquore bianchiccio e appiccicoso » : là encore, ce sont les sensations (la vue et le toucher) qui suppléent l'absence de connaissance de la sexualité de la petite fille lorsqu'il s'agit de raconter la scène de violence sexuelle. De façon différente mais dans la même visée, le pénis de l'agresseur est désigné par une métaphore et devient un « baco » (un ver) du point de vue de l'enfant. La narratrice reprend ensuite la parole et commente le souvenir : elle donne le mot juste (« pénis ») et annule la métaphore, tout en semblant souligner par l'adverbe « ancora » que la connaissance du langage précis du corps semble être une acquisition de femme adulte.

Ce dédoublement du *je* entre protagoniste enfant et narratrice est également visible au premier chapitre de *Memorie di una ladra*. Teresa revient sur ses premiers souvenirs et place parmi eux la découverte de sa mère en train de se masturber. Mais la scène n'est pas présentée en ces termes et les mots choisis reflètent l'interprétation qu'a dû en avoir Teresa petite fille : « ho visto [...] mia madre seduta tutta nuda sul letto che rideva e si toccava con le dita in mezzo alle gambe. Lì per lì ho pensato che giocava. E così ho continuato a pensare per molti anni<sup>221</sup> ». Ne comprenant pas la recherche de plaisir sexuel de sa mère, la protagoniste interprète le rire de celle-ci comme le signe d'un jeu – et la masturbation continue ensuite à être appelée dans le texte « il gioco della mamma<sup>222</sup> », même lorsque Teresa est adulte. Une autre périphrase est également utilisée pour désigner le sexe de la mère avec l'expression « in mezzo alle gambe » : là encore, le point de vue est évidemment celui de la petite fille qui ne comprend pas ce que fait sa mère et qui interprète la scène avec les informations qu'elle possède à l'époque.

Il convient donc de nuancer l'idée selon laquelle Maraini refuserait tout « fard » pour parler du corps : en réalité, périphrases et métaphores apparaissent parfois dans le texte, mais jamais dans un but d'« édulcoration » pour reprendre l'expression de Maryse Jeuland-

---

<sup>221</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., pp. 5-6 : « j'ai vu [...] ma mère qui était assise sur le lit, toute nue, en train de rigoler et de se toucher entre les jambes avec le doigt. Sur le moment, j'ai cru qu'elle s'amusait et j'ai continué à le croire pendant bien des années » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 8).

<sup>222</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 46 : « Quando non riesco a prendere sonno, facevo il gioco della mamma, mi carezzavo da me. Avevo venticinque anni, ero piena di salute, sentivo la mancanza dell'uomo » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 56 : « Quand je n'arrivais pas à m'endormir, je jouais au jeu de maman : je me caressais. J'avais vingt-cinq ans, j'étais pleine de santé, j'avais besoin d'un homme »).

Meynaud. Au contraire ces stratégies stylistiques permettent de souligner avec acuité le point de vue duquel émane la représentation du corps et renforcent ainsi le réalisme du récit (voire son caractère de dénonciation s'il y a lieu).

- **Images et métaphores amoureuses**

Autre exception au franc-parler marainien, le langage amoureux est source d'un discours original sur le corps où se lit l'imaginaire poétique du *je* narrant. Le phénomène reste rare lorsqu'il s'agit de décrire le corps de l'homme aimé (la description de Santino endormi dans *Donna in guerra* constitue toutefois un contre-exemple<sup>223</sup>) et les représentations masculines sont en général très efficaces et factuelles, comme on peut le voir dans les exemples suivants :

Œuvre	Personnage	Description
<i>L'età del malessere</i>	Cesare, petit ami de la narratrice	« La vestaglia gli si aprì sul petto che aveva liscio e senza peli. [...] Avvicinò la sua grossa testa bionda alla mia. Aveva gli occhi azzurri e grigi e gialli, come quelli di un gatto. E i denti larghi e corti <sup>224</sup> »
<i>Mio marito</i>	Mario, mari de la protagoniste	« Mio marito è biondo, è un uomo elegante, veste con cura, e ha la testa sempre profumata di sapone alla colonia <sup>225</sup> »
<i>Donna in guerra</i>	Giacinto, mari de la narratrice	« ho guardato [mio marito] camminare: la pelle bianca, farinosa, le lunghe gambe coperte di ricci biondi, la nuca sparuta, le spalle magre <sup>226</sup> »

<sup>223</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. - 82-83 : « Mi piace guardare le persone che dormono. [...] Ho posato gli occhi sui piedi larghi e massicci. [...] Da lì ho cominciato a salire, lo sguardo leggero e ansioso come una formica, su per le caviglie sottili, fragili. C'è una piccola vena azzurra che circonda la caviglia come un serpentello assonnato. Più su la pelle si fa ambrata, tesa. I muscoli, ora rilasciati, traspaiono sotto la carne asciutta, come corde allentate » (« J'aime beaucoup regarder les gens qui dorment. [...] J'ai posé les yeux sur ses pieds larges et massifs. [...] De là, mon regard, léger et fébrile, comme celui d'une fourmi, est remonté jusqu'aux chevilles, fines et fragiles. Tel un petit serpent endormi, une minuscule veine bleue fait le tour de la cheville. Plus haut la peau devient ambrée, tendue. Les muscles, ainsi au repos, transparaissent sous la chair ferme, telles des cordes relâchées », *Femme en guerre*, cit., pp. 129-130).

<sup>224</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 10 : « la robe de chambre s'ouvrit sur son torse lisse et sans un poil. [...] Il poussait sa grosse figure blonde contre la mienne. Il avait les yeux bleus, gris et jaunes, comme ceux des chats. Et des dents larges et basses » (*L'Âge du malaise*, cit., pp. 8-9).

<sup>225</sup> Dacia MARAINI, « Mio marito », *Mio marito*, cit., p. 5 : « Mon mari est blond, c'est un homme élégant, il s'habille avec soin, et sa tête sent toujours le parfum du savon à l'eau de Cologne ».

<sup>226</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 3 : « J'ai regardé [mon mari] marcher : la peau blanche, farineuse, les jambes fuselées couvertes de poils frisés blonds, la nuque frêle, les épaules maigres » (*Femme en guerre*, cit., p. 9).

Mais la description du corps aimé se charge de poésie et d'images quand le corps est celui d'une femme, comme dans *Lettere a Marina* où la narratrice déploie autour des substantifs désignant le corps de la femme qu'elle aime (Marina) un vaste réseau de comparaisons et de métaphores. La longue description de leur première relation sexuelle et de la découverte du corps nu de Marina constitue sans doute le passage le plus éclairant à ce propos :

Solo quando mi sono trovata davanti il tuo sesso sciolto dall'emozione e dal desiderio ho avuto un momento di panico. Ecco l'ultima resistenza è caduta e mi trovo davanti cosa? me stessa. [...] Devo farlo mi dico devo esaurire questa meravigliosa scoperta devo tuffarmi in questa orchidea marina a costo di svegliare l'anguilla che dorme a costo di morire di paura.

Ho chiuso gli occhi ho fermato i pensieri e ti ho cullata sulla mia lingua. « Essere donne significa questo, » dice Chantal « sapere riconoscere amare penetrare le altre donne come se stesse con amore e tenerezza ».

Da quel momento sono entrata in un mare pieno di correnti contrarie: dovevo amare per conoscerti ma dovevo conoscerti per amare e tutte e due le cose erano fatte con diligenza e allegria. Mi sono impegnata in quest'impresa come un San Giorgio sul suo cavallo alato e sono partita con elmo corazza spada bandiera per entrare nel mondo degli amori femminili.

Tu eri la marina splendente che mi trovavo davanti nel momento giusto per fare un bagno purificatore. Eri generosa e fervida. Avevi una intelligenza corallina che mi affascinava. [...]

La stranezza di un seno dentro la mia mano. La stranezza di una guancia liscia sotto le labbra, la stranezza di quei capelli lunghi neri che a ogni abbraccio mi cascavano sugli occhi sul naso. Era bello mettere una gamba fra le tue infilare la testa sotto la tua ascella morderti il seno carezzarti il sedere. Solo di una cosa avevo paura. Il momento in cui mi sarei trovata a tu per tu con il tuo sesso. Che pure era dolcissimo profumato una piccola vongola rosata colta nel profondo del mare che si apriva sotto le mie dita curiose.

Uno spettro lunare usciva da quella vongola innocente dandomi il batticuore. Il tuo sesso improvvisamente non era più quel frutto marino quel muscolo che respira dentro una cavità ombrosa ma qualcosa d'altro un ingombro di macerie le rovine di una mia casa d'infanzia le statue nel giardino di una delle amanti di mio padre la cappella umida e scrostata del collegio l'ostia dal sapore di carta che rigiravo sulla lingua trasformandola in un pezzo vivo del corpo di Cristo le mani voluttuose di mia madre un letto disfatto un vestito a foglie rotonde lilla che

mettevo quando avevo tre anni un rubinetto che gocciola nel dormiveglia e non so che altro un turbinio di cose rimosse e perdute che tornavano dandomi l'affanno<sup>227</sup>.

La première chose à noter est que l'entrée dans un imaginaire poétique ne signifie pas la rupture totale avec la liberté langagière de Maraini. Ainsi, on retrouve de nombreux termes désignant précisément des éléments du corps féminin : « il tuo sesso », « un seno », « il sedere » ; de la même façon plusieurs verbes utilisés pour dire l'activité sexuelle restent factuels et précis : « penetrare », « mordere », « carezzare<sup>228</sup> ». Le passage à une description plus poétique s'effectue progressivement, avec pour première étape ce que l'on peut interpréter comme une personnification du sexe de Marina, capable de sentiments (« sciolto dall'emozione e dal desiderio »). Une série de métamorphoses successives suivent cette personnification (qui constitue une première métamorphose en réalité) et celles-ci s'élaborent autour d'un motif commun, celui de la mer. Au gré d'une métaphore filée du sexe de Marina comme objet marin, le champ lexical de la mer se développe au fil de la description : « orchidea marina », « mare », « marina splendente », « bagno purificatore », « intelligenza

---

<sup>227</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., pp. 32-34 : « Ce n'est qu'en me retrouvant devant ton sexe liquéfié par l'émotion et le désir que j'ai eu un moment de panique. Voilà la dernière résistance a cédé et devant quoi je me retrouve ? moi-même. [...] Je dois y arriver je me dis je dois conclure cette merveilleuse découverte je dois me plonger dans cette orchidée marine quitte à réveiller l'anguille qui dort quitte à mourir de peur. / J'ai fermé les yeux j'ai arrêté mes pensées et je t'ai bercée sur ma langue. "Être femme signifie ceci," dit Chantal "savoir reconnaître aimer pénétrer les autres femmes comme soi-même avec amour et tendresse." / Dès ce moment je suis entrée dans une mer pleine de vents contraires : je dois aimer pour te connaître mais je dois te connaître pour aimer et chaque chose doit être faite avec application et gaieté. Je me suis engagée dans cette entreprise comme un Saint Georges avec son cheval ailé et je suis partie avec heaume cuirasse épée étendard pour entrer dans le monde des amours féminines. / Tu étais la mer resplendissante que je trouvais devant moi juste au moment de prendre un bain purificateur. Tu étais généreuse et ardente. Tu avais une intelligence coralline qui me fascinait. [...] / L'étrangeté d'un sein dans ma main. L'étrangeté d'une joue lisse sous mes lèvres. L'étrangeté de ces longs cheveux noirs qui à chaque baiser me tombaient sur les yeux sur le nez. Qu'il était beau de mettre une jambe entre les tiennes d'enfiler la tête sous ton aisselle de te mordre le sein de te caresser les fesses. Je n'avais peur que d'une seule chose. Du moment où je me trouverais en tête-à-tête avec ton sexe. Qui pourtant était très doux parfumé une petite coque rosée ramassée au plus profond de la mer qui s'ouvrait sous mes doigts curieux. / Un spectre lunaire sortait de cette coque innocente en faisant battre mon cœur. Ton sexe soudain n'était plus ce fruit marin cette moule qui respire dans une cavité ombragée mais quelque chose d'autre un tas de gravas les ruines de ma maison d'enfance les statues du jardin d'une des maîtresses de mon père la chapelle humide et décrépie du pensionnat l'hostie au goût de papier que je retournais sur ma langue en la transformant en un morceau vivant du corps du Christ les mains voluptueuses de ma mère un lit défait une robe à fleurs rondes couleur lilas que je mettais quand j'avais trois ans un robinet qui goutte dans un demi-sommeil et je ne sais quoi d'autre un tourbillonnement de choses perdues et refoulées qui revenaient en me faisant perdre haleine ».

<sup>228</sup> Langage poétique et langage cru peuvent alterner dans un intervalle très bref, comme dans cette rapide description d'une ancienne amante de la narratrice, Wanda, dans laquelle on retrouve le désormais classique « fica » : « Wanda la rossa che ha il pelo della fica rosso come sono rosse le fiamme dell'inferno... » (*ibid.*, p. 123 : « Wanda la rousse qui a les poils de la chatte roux comme sont rousses les flammes de l'enfer... »). La description d'un autre sexe roux, celui d'un homme cette fois, apparaît dans la nouvelle « Diario coniugale » de *Mio marito* de façon plus prosaïque : « [Candido] ha il più bel sesso che abbia mai visto. Tutto circondato di ricci rossi » (Dacia MARAINI, *Mio marito*, cit., p. 93 : « [Candido] a le plus beau sexe que j'aie jamais vu. Tout entouré de boucles rousses »).

corallina », « una piccola vongola », « frutto marino ». Évidemment, l'image de la mer est liée à l'onomastique : dans le prénom Marina, on lit l'étymon latin, l'adjectif *marinus* (marin), mais aussi le substantif italien qui en dérive, « la marina » (la mer). Quelques pages plus tôt, la narratrice avait déjà souligné ce jeu sur l'étymologie et le sens du prénom : « Cara Marina / prima ancora di conoscerti [...] il tuo nome mi faceva pensare a un acciottolato appena coperto da un'acqua fresca e lucente un fondo pietroso su cui le onde scivolano e cascano mollemente<sup>229</sup> ». D'autre part, le passage du sexe de Marina à l'idée du « frutto marino » et de la « vongola » s'effectue d'autant plus facilement que le coquillage est traditionnellement un symbole du sexe féminin, en particulier pour la psychanalyse. Une autre scène érotique lesbienne marainienne plus ancienne exploitait déjà le motif lorsque Vannina découvrait le sexe de Suna dans *Donna in guerra* : « Il sesso tenero si è aperto con timidezza. Mi si è sciolto fra le dita come un piccolo mollusco ciondolante in fondo al mare<sup>230</sup> », puis lorsqu'elle le revoyait en rêve : « al posto della sua faccia ho trovato il suo sesso: una conchiglia bianca di marmo dall'interno rosso, palpitante<sup>231</sup> ». Le dernier paragraphe de la citation diffracte quant à lui l'idée du sexe de Marina en une série d'images correspondant à autant de souvenirs enfouis de la narratrice qui affleurent à la surface de la mémoire. Cette série joue cette fois sur l'analogie entre le sexe comme espace intérieur secret et la mémoire comme zone protégée et intime.

Si la description du corps de Marina est très imagée, c'est de nouveau pour rendre le point de vue de la protagoniste Bianca qui, touchant Marina pour la première fois, se retrouve finalement dans la même situation d'ignorance que les protagonistes-enfants naïfs des exemples précédents : pour Bianca, le corps de Marina est « un mistero che d[ève] assolutamente scoprire<sup>232</sup> » et dont elle ne connaît rien. Dès lors le langage procède par tâtonnements, par images, par analogies avec le connu. D'autre part, la force des images poétiques est mise au service d'une expressivité de la description : l'alternance entre un vocabulaire précis et un langage imagé rend palpable l'alternance entre le *je* de la narratrice qui se souvient avec un certain recul et une certaine objectivité, et le *je* de la protagoniste

---

<sup>229</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., pp. 29-30 : « Chère Marina / avant même de te connaître [...] ton nom me faisait penser à un cailloutis à peine recouvert d'eau fraîche et brillante un fond pierreux sur lequel les vagues glissent et tombent mollement ».

<sup>230</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 162 : « Le tendre sexe s'est ouvert avec timidité. Il a fondu entre mes doigts comme un petit mollusque se balançant au fond de l'eau » (*Femme en guerre*, cit., pp. 250-251).

<sup>231</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 266 : « au lieu de son visage, j'ai rencontré son sexe : blanc coquillage de marbre à l'intérieur rouge, palpitant » (*Femme en guerre*, cit., p. 408).

<sup>232</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 32 : « un mystère qu[']elle doit absolument découvrir ».

prise dans la valse de ses émotions et de ses ressentis (dont la succession rapide est accentuée par la ponctuation quasi inexistante des *Lettere a Marina*).

En définitive, qu'elles disent le corps avec crudité ou avec poésie, les narratrices de Dacia Maraini s'emparent avec liberté de tout le panel langagier dont elles peuvent disposer, elles choisissent les mots qui correspondent le mieux à la réalité du vécu des protagonistes, faisant fi de la morale et des normes en vigueur. Elles accomplissent ici un acte libérateur de récupération de la parole des femmes sur leur propre corps, qui s'inscrit dans un processus plus large de réappropriation globale de ce dernier, revendiquée par les néo-féministes contemporaines.

### **3. Ce que le corps dit : vers une symbolique du corps**

S'il est objet de discours, sujet dont les textes parlent, le corps peut également se faire producteur de sens, possibilité de dire. La narration marainienne utilise la dimension physique comme un moyen d'expression, en se basant tout particulièrement sur la symbolique du corps. Ainsi, lorsqu'il s'agit de décrire un lieu ou un objet inanimé, la description s'enrichit parfois de comparants issus du vocabulaire corporel, aboutissant à des personnifications variées des comparés. Dans le cas de *Bagheria*, la narratrice emploie ce procédé à plusieurs reprises, selon des modalités variables. C'est par le biais d'une comparaison par exemple que les feuilles d'un ficus sont décrites : « Ora ci avviciniamo all'ala dove abitava la zia Felicita. Il magnifico ficus sta perdendo le foglie: sono così grasse e spesse che sembra di pestare dei pezzi di carne<sup>233</sup> ». La comparaison vise à donner de la force à la description du ficus, dont le caractère presque vivant et charnu est amplifié par l'utilisation de la voix active et de verbes d'action dans la phrase suivante : « Le sue radici hanno spaccato il pavimento della terrazza e sbucano callose e prepotenti fra le tubature abbandonate<sup>234</sup> ». Mais au-delà de cette expressivité descriptive, la comparaison avec un élément du corps sert le propos général du texte visant à dénoncer la situation dégradée où se trouvent Bagheria et plus largement la

---

<sup>233</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 134-135 : « Nous approchons maintenant de l'aile où habitait la tante Felicita. Le magnifique ficus perd ses feuilles : elles sont si grasses et si épaisses qu'on a l'impression de marcher sur des morceaux de viande » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 138).

<sup>234</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 135 : « Ses racines ont éventré le pavement de la terrasse et en sortent calleuses, aveuglément puissantes au milieu des conduites abandonnées » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 138).



Sicile, en soulignant notamment l'impact considérable de la mafia. Quelques paragraphes plus tôt, la narratrice avait en effet rappelé que

Bagheria è una città mafiosa, lo sanno tutti. Ma non si deve dire. [...] Su tutti i giornali si raccontava di quei morti ammazzati non si sa da chi né, apparentemente, per cosa. D'altronde è cronaca di città, anche se piccola. Una cronaca zeppa di violenze, intimidazioni, soprusi, prepotenze, abusi, feriti, morti<sup>235</sup>.

À cette réflexion sur la violence mafieuse de la ville suit immédiatement la description du ficus : comme par un effet de persistance rétinienne, la lectrice ne peut s'empêcher de voir dans ces « pezzi di carne » qu'on écrase les corps des victimes de la mafia locale. D'une façon semblable mais par le biais d'une métaphore cette fois, la narratrice de *Bagheria* fait de nouveau appel au vocabulaire du corps pour décrire le délabrement sicilien :

Le case della nuova Bagheria della rapina arrivano a lambire il giardino di villa Valguarnera dalla parte del nord. Si mangeranno, se continua così, in pochi anni, anche il resto del terreno e finiranno per ridurre la villa a un moncone sperduto nel cemento<sup>236</sup>.

Là encore, la voix active et les deux verbes « lambire » (lécher) et « mangiare » (manger) annoncent une recherche d'expressivité forte de la dénonciation, qui culmine dans l'image de la villa réduite à un « moncone » (un moignon), symbole de l'incomplétude et de la dégradation.

À ces deux exemples qui fonctionnent immédiatement en augmentant l'intensité même de l'énoncé, il convient d'ajouter un autre type d'usage symbolique du corps, où celui-ci ne va plus servir à décrire autre chose que lui-même, mais où il va signifier doublement : à un niveau premier et à un niveau second (qui ne se comprendra souvent que dans la suite de la narration). Le corps apparaît dans sa réalité physique (niveau premier) et signifie autre chose (niveau second ou symbolique). Cette stratégie narrative apparaît dès l'*incipit* dans *Donna in*

---

<sup>235</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 133-134 : « Bagheria est une ville mafieuse, tout le monde le sait mais il ne faut pas le dire. [...] Dans tous les journaux on parlait de ces morts assassinés on ne savait par qui, ni, apparemment, pour quoi. Du reste c'est la chronique locale, même s'il ne s'agit que d'une petite ville. Une chronique pleine à craquer de violences, d'intimidations, d'abus de pouvoir, d'écrasement des plus faibles par les plus forts, d'usurpations, de blessés, de morts » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 136-137).

<sup>236</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 135 : « Les maisons de la nouvelle Bagheria-de-la-rapine arrivent jusqu'à frôler le jardin de la villa Valguarnera du côté nord. Si ça continue comme ça, elles mangeront, en quelques années, le reste du terrain et finiront par réduire la villa à un moignon perdu dans le ciment » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 138).

*guerra*, à une place de choix, à un « lieu stratégique<sup>237</sup> », si l'on considère sa fonction de condensation des enjeux textuels souvent à l'œuvre dans le roman. La protagoniste-narratrice, Vannina, revient sur le déroulement de sa journée dans ce qui ressemble à un journal intime : aux travaux domestiques qui ont rythmé les heures succède l'arrivée de ses règles alors qu'elle se repose sur une chaise longue. Décidant de ne pas se lever (« Non avevo voglia di alzarmi », « Non avevo voglia di mettermi in piedi<sup>238</sup> »), elle laisse couler le sang entre ses jambes et conclut ainsi le récit de sa journée :

Così comincia la mia vacanza: un rivolo di sangue benefico, la gioia di stare all'aperto, l'odore pungente del basilico. [...] Ora non voglio pensare a niente. Sono contenta<sup>239</sup>.

La description du début d'un processus corporel régulier, les menstruations, apparaît dans le texte comme une information au même titre que la liste des autres événements de la journée (le petit-déjeuner, le rangement de la maison, la préparation du repas...) : à ce premier niveau d'interprétation, la référence au corps pourrait sembler anodine et factuelle. La lectrice attentive pourrait toutefois pressentir un sens second dans ce fait apparemment anodin : le substantif « rivolo » (ruisseau) semble un peu excessif pour désigner le flux menstruel ; l'adjectif « benefico » (bienfaisant) peut également étonner, et laisse supposer l'idée d'un mieux-être et d'un changement positif ; enfin, le substantif « vacanza » placé dans l'*incipit* ne manque pas de rappeler le titre du premier roman de l'auteure, *La vacanza*, dans lequel une jeune fille vit un été particulièrement important dans sa vie dont elle sortira différente. La lecture du reste du roman confirme cette hypothèse d'un sens symbolique de la référence aux règles de la narratrice : en effet, avec ce cycle menstruel commence un nouveau cycle dans la vie de Vannina, au cours duquel son être sera changé et le cours de sa vie modifié (par la rencontre d'une femme étonnante, Suna, qui influencera son regard sur le monde, la décision de ne pas poursuivre une grossesse et le choix de quitter son mari Giacinto). C'est donc par le biais du corps que passe le changement, comme s'il était un signe prémonitoire annonciateur d'une révolution interne pour la protagoniste.

---

<sup>237</sup> L'expression est d'Andrea del Lungo. Voir Andrea DEL LUNGO, *Gli inizi difficili: Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padoue, Unipress, 1997. Traduction française : *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

<sup>238</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 3 : « Je n'avais pas envie de me lever », « Je n'avais pas envie de me relever » (*Femme en guerre*, cit., p. 10).

<sup>239</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 4 : « Ainsi débutent mes vacances : un filet de sang bénéfique, la joie d'être en plein air, l'odeur piquante du basilic [...]. Pour le moment, je ne veux penser à rien. Je suis contente » (*Femme en guerre*, cit., p. 10).

Dans *Voci*, c'est également dans l'*incipit* qu'apparaît un usage symbolique intéressant du corps, toujours sous forme de signe avant-coureur d'autres étapes du récit, mais cette fois, le décryptage du symbole est fourni par la narratrice elle-même. Le texte s'ouvre sur ce premier paragraphe :

Il taxi mi deposita davanti al cancello di via Santa Cecilia. Ma perché tanto stupore? sono di nuovo a casa, mi dico, sono tornata; ma è come se non lo riconoscessi questo cancello, questo cortile, questo palazzo dalle tante finestre aperte. Ho una spina infitta nel palato, come il presagio di una sciagura. Cosa mi aspetta in questa dolce mattina che porta con sé gli odori sconosciuti del ritorno? cos'è che preme sui miei pensieri come se volesse distorcerli e cancellarli?<sup>240</sup>

Le malaise psychologique (« stupore ») est provoqué par un sentiment d'étrangeté du quotidien, fréquent dans la littérature fantastique, que l'on peut assimiler à l'idée freudienne d'*Unheimliche*, d'« inquiétante étrangeté<sup>241</sup> » : la protagoniste sent que quelque chose n'est pas normal, le quotidien est modifié sans qu'elle puisse en analyser la cause. La « spina infitta nel palato » (littéralement une « arête enfoncée dans le palais », devenue dans la traduction française un discutable « nœud dans la gorge ») apparaît alors comme le signe d'un drame à venir (« il presagio di una sciagura »). Comme dans l'*incipit* de *Donna in guerra*, le corps fournirait à qui pourrait en décoder le sens caché une clé de lecture des événements ultérieurs. Et en effet, une catastrophe a bien eu lieu dans l'immeuble de la protagoniste : sa voisine de pallier a été assassinée quelques jours plus tôt, ce qu'elle découvre en discutant avec la concierge.

Un dernier cas, plus subtil, de langage corporel à double signification peut être relevé dans le recueil de nouvelles *Mio marito*. Certains personnages féminins des nouvelles (qu'elles en soient également les narratrices ou qu'il s'agisse de femmes qu'elles décrivent) présentent, lorsqu'il est décrit, un physique d'une grande banalité. Les corps représentés sont lisses, blancs, sans aspérités : « La sua faccia era pulita, bianca e perfetta come una parete

---

<sup>240</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., p. 7 : « Le taxi me dépose devant la grille de la via Santa Cecilia. Mais pourquoi cette stupeur ? Je suis de nouveau chez moi, me dis-je, je suis revenue ; c'est pourtant comme si je ne reconnaissais pas cette grille, cette cour, cet immeuble aux nombreuses fenêtres ouvertes. J'ai un nœud dans la gorge, comme devant le présage d'un malheur. Qu'est-ce qui m'attend dans cette douce matinée qui porte en elle les odeurs connues du retour ? Qu'est-ce qui opprime mes pensées comme pour les tordre et les effacer ? » (*Voix*, cit., p. 7).

<sup>241</sup> Voir sur cette notion Sigmund FREUD, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988.

verniciata, senza grinze né macchie, ma neanche più vita<sup>242</sup> » ; « era lì, bianca e bella come una statua, i grandi occhi azzurri fissi nel vuoto, le mani fredde ed eleganti abbandonate fra le mie e sorrideva<sup>243</sup> » ; « ho dei piedi molto belli, lunghi e duri, come due piccoli cadaveri conservati sotto ghiaccio<sup>244</sup> ». Il arrive que cette absence de caractéristiques spécifiques soit relevée par la narratrice elle-même. C'est le cas dans la nouvelle « Le lenzuola di lino » lorsque la narratrice décide d'analyser enfin l'apparence extérieure d'Elena, la femme avec laquelle elle partage son mari dans l'étrange ménage à trois que celui-ci lui impose :

Fino a quel momento non l'avevo guardata. [...] Speravo, non guardandola, di farla sparire. Ma era lì, lunga e bianca e scuoteva il capo ad ogni parola di Giorgio. Allora ho alzato la testa per osservarla bene. Per prima cosa ho incontrato i suoi larghi e tranquilli occhi azzurri che mi fissavano curiosamente. Eccetto quegli occhi quasi spropositati, la sua faccia non ha niente di speciale: è tonda, bianca, con i tratti regolari. Il corpo assomiglia alla faccia: grassoccio, pulito, di taglia normale<sup>245</sup>.

Cette « normalité » et cette banalité sont en réalité le signe de leur vide intérieur, comme le souligne par une comparaison zoologique la narratrice de la nouvelle « Il letargo » : « io strisciavo sulle cose, ferendomi ad ogni movimento, senza riuscire a sollevarmi su di esse. Della lumaca senza guscio avevo i movimenti lenti e orizzontali, il corpo allungato e goffo, inespessivo<sup>246</sup> ». On retrouve ici l'idée traditionnelle du corps comme miroir de l'âme, de l'intérieur qui se lit sur l'extérieur, et la description se colore d'une teinte symbolique puisque le physique se fait le reflet du psychologique.

---

<sup>242</sup> Dacia MARAINI, « Il dolore sciupa », *Mio marito*, cit., p. 58 : « Son visage était net, blanc et parfait, comme un mur peint, sans rides ni tâches, mais aussi sans vie ».

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 60 : « elle était là, blanche et belle comme une statue, ses grands yeux bleus fixant le vide, ses mains froides et élégantes abandonnées dans les miennes et elle souriait ».

<sup>244</sup> Dacia MARAINI, « Marco », *Mio marito*, p. 69 : « j'ai des pieds très beaux, longs et durs, comme deux petits cadavres conservés dans la glace ».

<sup>245</sup> Dacia MARAINI, « Le lenzuola di lino », *Mio marito*, cit., p. 64 : « Jusqu'à maintenant, je ne l'avais pas regardée. [...] J'espérais, en ne la regardant pas, la faire disparaître. Mais elle était là, longue et blanche, et elle hochait la tête à chaque mot de Giorgio. Alors j'ai levé la tête pour bien l'observer. Tout d'abord j'ai découvert ses yeux bleus larges et paisibles qui me fixaient avec curiosité. Hormis ces yeux presque démesurés, son visage n'a rien de spécial : il est rond, blanc, avec des traits réguliers. Son corps ressemble à son visage : grassouillet, naturel, de taille normale ».

<sup>246</sup> Dacia MARAINI, « Il letargo », *Mio marito*, cit., p. 17 : « je glissais sur les choses, en me blessant à chaque mouvement, sans réussir à passer au-dessus d'elles. De l'escargot sans coquille j'avais les mouvements lents et horizontaux, le corps allongé et gauche, inexpressif ».

À la fois signifiant et signifié, le corps est dit tout autant qu'il dit. Il est partout dans le récit : il est source de la narration dont il fournit parfois le prétexte, il en est le sujet d'intérêt permanent et il en constitue la matière-texte. Comme envahis par le corps, les textes de Maraini du corpus gagnent en ampleur et en vitalité. Le vocabulaire du corps est d'ailleurs utilisé dans le discours métalittéraire de l'auteure dans ses réflexions sur son œuvre, en particulier dans la préface tardive à un de ses premiers romans, *L'età del malessere*, où elle définit son travail d'écriture comme une tentative de « rendere corposi, dal punto di vista stilistico, i viaggi dell'immaginazione<sup>247</sup> » et de trouver cette « carnalità dello stile, che è il risultato dell'organizzazione linguistica di un rapporto complesso e unico che lo scrittore stabilisce con se stesso e il mondo<sup>248</sup> ». C'est sans doute par cette recherche d'une écriture « charnelle » qu'il convient d'expliquer les variantes et les recherches d'effets du style marainien qui reflètent autant de souffles différents, de rythmes cardiaques<sup>249</sup> variés. On pensera alors au style bref et concis des premiers romans de jeunesse, à l'écriture fragmentaire et expérimentale de *A memoria* ou bien encore à l'écriture sans aucune virgule du roman *Lettere a Marina*. La pratique de l'écriture du corps trouve ainsi son achèvement dans une volonté de rendre physiquement le texte, d'en faire un organisme vivant, expression d'un autre corps pensant : le *je* narrant.

---

<sup>247</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 6. Il est assez difficile de traduire l'adjectif italien « corposo » ici : son sens habituel est celui de « vigoureux », « dense », mais l'on voit bien que dans ce cas précis, on y perd l'idée étymologique du corps. Une traduction moins stricte mais plus fidèle au sens serait peut-être : « donner corps, d'un point de vue stylistique, aux voyages de l'imagination ».

<sup>248</sup> *Ibidem* : « charnalité du style, qui résulte de l'organisation linguistique d'un rapport complexe et unique que l'écrivain établit entre le monde et lui-même ».

<sup>249</sup> L'image d'une écriture « cardiaque » est celle d'Angelo Pellegrino, qui l'applique de son côté à l'auteure Goliarda Sapienza dans la préface à Goliarda SAPIENZA, *L'arte della gioia*, cit., p. 7.



## ***D) Les motivations de l'écriture***

### **1. Paratexte et textes liminaires : une narration peu commentée**

La question de la nature féministe des textes de Dacia Maraini a mis en lumière l'importance de la visée du discours. Un roman serait féministe si son but est de faire avancer les droits des femmes, de dénoncer les inégalités entre hommes et femmes, de proposer des moyens pour accéder à une situation juste. Ce qui motive l'écriture serait donc une visée politique, militante. Il faut alors analyser les différents aspects de cette écriture politique, en s'intéressant aux raisons de l'acte d'écriture. Partant, deux niveaux sont à distinguer : d'une part, les motivations prêtées aux narratrices (pour la plupart de fiction) des romans de Dacia Maraini, que l'on s'attend traditionnellement à trouver au début du texte, en une réflexion programmatique sur l'histoire qu'elles s'appêtent à raconter, et à la fin du texte, sous forme d'une conclusion-bilan revenant sur la narration ; d'autre part, les motivations de l'auteure, celles qui la poussent à mettre en scène ces narratrices, et que l'on doit rechercher tout d'abord dans le paratexte, en particulier dans les préfaces, mais aussi au sein même du roman lorsque celui-ci est autobiographique.

#### **a) À la recherche du programme de récit des narratrices : analyse des *incipits* et des *excipits***

Les textes retenus ont pour dénominateur commun de présenter une modalité énonciative à la première personne du singulier. Ce *je* renvoie à des réalités diverses selon qu'il est produit par une instance fictive (c'est le cas des fictions autobiographiques comme *L'età del malessere* ou *Il treno per Helsinki*, des romans épistolaires comme *Lettere a Marina* ou *Dolce per sé*, des fictions de journaux intimes comme *Donna in guerra* ou *A memoria*) ou par une instance supposée correspondre à l'auteure comme dans le cas de *Bagheria* ou *La nave per Kobe*. Dans la tradition littéraire des écritures du *je*, la présence d'un passage introductif à valeur programmatique est récurrente et semble participer à la caractérisation du genre. L'exemple emblématique serait le préambule des *Confessions* de Rousseau dans lequel le narrateur a pour projet un récit de soi authentique (« montrer à mes semblables un homme

dans toute la vérité de la nature<sup>250</sup> ») et original (« une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur<sup>251</sup> »). Ces déclarations d'intention liminaires relèvent alors ici de ce que Philippe Lejeune nomme le « pacte autobiographique<sup>252</sup> », par lequel implicitement ou explicitement, l'auteur affirme « l'identité de nom » entre le personnage, le narrateur et lui<sup>253</sup>. Évidemment, la majorité des textes retenus étant des fictions autobiographiques (puisque les protagonistes et narratrices ont un nom différent de celui de l'auteure indiqué sur la couverture), le pacte autobiographique n'est pas par définition attendu. Malgré tout, on pourrait s'attendre, si ce n'est à une protestation d'authenticité, du moins à une explication des motivations de la narration, si fictive soit-elle.

Or, dans la plupart des textes, le récit ne comporte ni prologue, ni passage introductif, ni présentation de la narratrice. L'analyse de Sébastien Hubier selon laquelle

les écritures à la première personne proposent toujours, peu ou prou, un contrat de vérité grâce auquel le lecteur peut croire vrai ce que l'énonciateur s'efforce de lui présenter comme tel. [...] Les énoncés à la première personne, persuasifs, correspondent à la fois à la volonté du locuteur d'exprimer ses convictions et au désir d'influencer le lecteur<sup>254</sup>

ne semble pas fonctionner pour les récits marainiens. Les narratrices ne cherchent pas à « présenter » leur récit, ni à « persuader » la lectrice, puisque les narratrices semblent absentes de leur perspective – exception faite des narratrices relevant de la diégèse comme dans les romans par lettres.

L'analyse des débuts et des fins des textes de plusieurs textes choisis pour leur exemplarité permet néanmoins de dégager plusieurs positionnements par rapport à la motivation du récit, dans un *continuum* allant de l'absence totale de commentaires narratifs à des réflexions récurrentes sur les motifs de la narration.

- ***Les incipit in medias res et l'absence de réflexion métanarrative***

Les deux premiers romans, *La vacanza* (1962) et *L'età del malessere* (1963) fonctionnent de façon semblable du point de vue de l'ouverture et de la conclusion du récit.

---

<sup>250</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes. Volume 1. Confessions – Autres textes autobiographiques* (sous la direction de Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND), Paris, Gallimard, Pléiade, 1986, p. 5.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>254</sup> Sébastien HUBIER, *Littératures intimes*, cit., p. 18.



Tous deux sont des récits fictifs, dans lesquels la narratrice est une jeune fille qui retrace son passé proche voire son présent immédiat.

Anna, la protagoniste de *La vacanza*, orpheline de mère, a onze ans et passe l'été en compagnie de son frère chez son père. Le roman s'ouvre *in medias res* au moment où Mumuri, le père, vient chercher ses enfants au pensionnat pour les emmener chez lui pour les vacances :

Scendemmo le scale di corsa, e percorremmo il lungo corridoio senza incontrare una suora. Era l'ora della siesta. Le persiane erano accostate e ci si vedeva appena.

La vecchia portiera ci aprì brontolando: – Quando escono da qui non si sa mai come tornino. [...] Andate al mare? – chiese, e ci guardò con rancore. – Attenti ai colpi di freddo, – continuò lasciandoci passare. Poi, tirò a sé la porta con fracasso.

Mumuri ci attendeva fuori, a cavalcioni della sua motocicletta.

– Eccovi, – disse. Sorrise contento. – Presto su, – fece allungandoci una mano<sup>255</sup>.

La narration est à la première personne (la narratrice s'inclut dans le *noi* qu'elle forme en tant que protagoniste avec son frère Giovanni) et au passé, avec une alternance traditionnelle entre passé simple et imparfait. La distance temporelle entre les faits et leur récit reste difficilement appréciable – ce n'est qu'au fil de la lecture que l'on a l'impression que la narration est quasi immédiate, dans la mesure où il n'y a pas de commentaire rétrospectif des événements. La narratrice est discrète, elle se contente de relater l'action. Le récit n'est pas introduit par une auto-présentation de la narratrice, ni par une justification de la narration. Cet *incipit* rapide comporte néanmoins deux éléments importants pour la suite du roman. La réflexion de la concierge fonctionne comme une indication proleptique : en effet, tout l'enjeu de ce texte, sorte de *Bildungsroman* féministe, sera de voir comment Anna rentrera de ses vacances, après un été initiatique. D'autre part, le motif de la porte qui s'ouvre a une valeur symbolique

---

<sup>255</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 3 : « Nous descendîmes l'escalier au pas de course, parcourûmes le long couloir sans rencontrer une religieuse. C'était l'heure de la sieste. Les persiennes étaient demi closes, on y voyait à peine. / La vieille concierge nous ouvrit en maugréant : – Quand ils sortent d'ici, on ne sait jamais trop dans quel état ils reviendront. [...] Vous allez à la mer ? demanda-t-elle. / Elle nous regarda avec hostilité. / – Attention aux coups de froid, continua-t-elle en nous laissant passer. / Puis elle tira bruyamment la porte vers elle. / Mumuri nous attendait dehors, à cheval sur sa motocyclette. / – Vous voilà, dit-il. / Il sourit, l'air content. / – Montez-vite ! fit-il en nous tendant une main » (*Les Vacances*, cit., p. 15).

évidente<sup>256</sup>, qui sera reprise à la fin du texte : Anna sort du pensionnat et s'ouvre au monde des adultes pour un été.

La narration n'est donc pas introduite et elle ne sera pas non plus commentée dans la suite du roman. Anna relate les faits, en suivant l'ordre chronologique des événements, sans les juger, sans que sa subjectivité soit mise au jour. Le titre de ce premier roman du cycle initial présentant des protagonistes étrangères à elles-mêmes apparaît alors à double entente, comme le rappelle l'auteure dans la « Premessa » qui présente le texte comme « un romanzo asciutto e ruvido che ha voluto chiamare *La vacanza*, ma non nel senso di uno svago o di un viaggio festoso, bensì di un vuoto<sup>257</sup> ». Ce vide de la narratrice ne lui permet alors pas de prendre du recul et de quitter l'immédiateté des faits.

La conclusion du récit, qui correspond au retour d'Anna et de Giovanni au pensionnat à la fin de l'été, présente les mêmes caractéristiques, mêlant narration peu modalisée et allusions symboliques :

La madre arrivò facendo ondeggiare le gonne fruscianti. Parlò fitto con papà, a occhi bassi. [...] Disse alla guardiana di chiudere il portone. Mumuri protestò che doveva badare alla moto incustodita. La madre, senza parlare, chinò il capo, caparbia, e la vecchia si avviò a socchiudere i battenti. [...]

Mumuri si chinò per baciarsi. Ci porse le guance lavate dalla pioggia.

– Vi verrò a trovare presto, – promise conciliante.

Ci inoltrammo per il corridoio scuro, in un puzzo vecchio di cucina. Le tende grigie erano tirate. Dalle classi veniva un suono di voci adirate. Una zaffata di odori diversi, tutti a me noti, mi investì: cavoli, insetticida, gigli, cera bruciata. Mi mancò il fiato.

Davanti alla scala ci dividemmo.

Una suora stava ritta sulla porta del reparto maschi e aspettava paziente che Giovanni le passasse davanti.

– Ciao, Giovanni.

– Ciao, Anna, – disse senza guardarmi.

La vacanza era finita<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> Sur le chronotope du seuil, voir Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1991, pp.389-390.

<sup>257</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p.VI : « un roman sec et rude que j'ai voulu appeler *Les Vacances*, pas dans le sens d'un divertissement ou d'un voyage joyeux, mais bien d'un vide ».

<sup>258</sup> *Ibid.*, pp.152-153 : « La Mère arriva en faisant ondoyer ses jupes froufrouantes. Elle se mit à parler rapidement avec papa, les yeux baissés. [...] Elle dit à la vieille de fermer le portail. Mumuri protesta qu'il devait

Le récit est circulaire et s'achève en se refermant, au propre comme au figuré. La symbolique de la porte est reprise avec insistance. Chacun des éléments de l'*incipit* revient : le couloir, la moto du père, la concierge et la porte. Mais une faille semble s'être ouverte pendant l'été, les odeurs habituelles provoquent le malaise, le retour à la normalité semble difficile. La dernière phrase, encore une fois à double entente, résume le changement opéré pour la protagoniste : les vacances d'été sont finies, mais le vide intérieur d'Anna est peut-être en train d'être comblé.

Dans *L'età del malessere*, les mêmes procédés sont à l'œuvre : Enrica, dix-sept ans, est elle aussi une protagoniste « vide » et sans conscience d'elle-même. En tant que narratrice, la même absence de recul et de commentaire apparaît dès les premières lignes et continue tout au long du roman. Imparfait et passé simple placent l'action dans un passé indéterminé que la lectrice estimera sans doute au fil du texte être presque contemporain du temps de la narration. Comme dans *La vacanza*, le texte s'ouvre, littéralement, par l'image d'une porte :

Mi venne ad aprire il padre di Cesare. Indossava il giaccone grigio da casa foderato di flanella rosa. Accennò un saluto con la grossa testa brizzolata e mi sorrise allegramente, come al solito, tirandosi da parte con aria maliziosa<sup>259</sup>.

Le roman relate ensuite les rencontres et les aventures sexuelles d'Enrica, objet du désir de jeune Cesare, mais aussi des autres hommes qui l'entourent (le père de Cesare ; Carlo, son camarade de classe ; Guido, un avocat...). Après avoir fait une dernière fois l'amour avec Cesare qui va se marier avec une autre, la protagoniste se retrouve dans la chambre de son ami Carlo qui veut lui aussi faire l'amour avec elle. Alors qu'elle allait accepter, elle refuse finalement (« non ti voglio<sup>260</sup> ») et part de chez lui, renouvelant ainsi la symbolique de la porte que l'on referme comme l'on tourne la page d'une vie. De nouveau, le récit se clôt sans référence à la narration et à ses motivations, mais toujours avec une ouverture vers un changement de vie possible pour la protagoniste :

---

surveiller sa moto, restée sans gardien. La Mère, sans parler, baissa la tête, d'un air obstiné, et la vieille s'en alla tirer à moitié les deux battants. / Mumuri se pencha pour nous embrasser. Il nous tendit ses joues lavées par la pluie. / – Je reviendrai bientôt vous revoir, promit-il d'un air conciliant. / Nous nous avançâmes dans le couloir sombre, dans un vieux relent de cuisine. Les rideaux gris étaient tirés. Des classes, il venait un bruit de voix en colère. Une bouffée d'odeurs diverses, que je connaissais toutes, m'entoura : choux, insecticide, lis, cire brûlée. Je restai le souffle coupé. / Devant l'escalier, nous nous séparâmes. / Une Sœur était debout devant la porte du bâtiment des garçons, elle attendait patiemment que Giovanni fût passé devant elle. / – Au revoir, Giovanni. / – Au revoir, Anna, dit-il sans me regarder. / Les vacances étaient finies » (*Les Vacances*, cit., pp. 234-235).

<sup>259</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p.9 : « Le père de César vint m'ouvrir. Il portait sa grosse veste d'intérieur beige, doublée de flanelle rouge. Sa tête lourde et grisonnante ébaucha un salut ; il me sourit, un sourire jovial, comme toutes les fois, avant de s'écarter un peu, l'air malicieux » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 7).

<sup>260</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 194 : « Je ne veux pas » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 222).

L'estate è vicina, pensai e presto comincerà per me una nuova vita. Ma intanto dovevo rassegnarmi a tornare alla villa. E il giorno dopo mi sarei alzata all'alba per andare a cercare un impiego<sup>261</sup>.

La perspective finale d'une autre vie, symbolisée par l'arrivée de la saison nouvelle, rattache le texte au genre « roman de formation », et plus spécifiquement au roman de formation féministe puisque l'émancipation passe par la recherche d'un travail et donc par l'indépendance.

Dans les deux premiers romans de Dacia Maraini, les protagonistes-narratrices sont plongées dans une sorte de léthargie affective et réflexive, qui ne permet pas le recul nécessaire à un commentaire métanarratif. Il faut alors attendre la toute fin des récits pour que la narratrice parvienne à un début de mise en perspective qui lui permette d'envisager une nouvelle orientation de son existence.

- ***Journaux fictifs et romans épistolaires : une narration par nature représentée***

Si les premiers romans ne s'attardent à aucun moment sur la dimension narrative du texte, il n'en va pas de même pour les romans suivants. Constitués en grande partie de fictions de journal intime et de romans par lettres, la mention de l'acte d'écriture est inhérente aux genres eux-mêmes, que ce soit par la présence du destinataire et de l'expéditeur dans les lettres, ou par l'indication de la date supposée d'écriture dans le cas du journal intime. La narratrice apparaît alors implicitement ou explicitement comme une figure d'écrivaine, du moins d'écrivante.

Publié en 1975 sous forme de fiction de journal intime, *Donna in guerra* a pour narratrice Vannina, qui écrit très régulièrement dans son journal le contenu de ses journées. Elle fait précéder chacun de ses récits par la date, voire l'heure, du 1<sup>er</sup> août au 15 décembre 1970. Mais ses interventions de narratrice « autour » de son texte s'arrêtent là : elle ne précise pas ce qui la pousse à tenir ce journal, presque chaque jour. Le fonctionnement de la narration s'apparente alors aux premiers romans, jusqu'aux dernières lignes qui rappellent clairement celles de *L'età del malessere*, lorsque la narratrice considère sa situation, après avoir repoussé la proposition de son mari de revenir vivre avec lui :

---

<sup>261</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 195 : « L'été approche, pensai-je, une vie nouvelle approche. En attendant, je devais retourner à la villa. Le lendemain, je me lèverais de bonne heure et j'irais chercher du travail » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 223).

Gli ho chiuso il portone in faccia. Ho fatto i gradini a due a due, ho aperto la porta, mi sono seduta sul letto. Castagna ha alzato la testa verso di me, fissandomi con gli occhi ciechi, dolcissimi e vuoti.

Ora sono sola e ho tutto da ricominciare<sup>262</sup>.

Encore une fois, le motif de la porte refermée sert de conclusion au texte, dont les derniers mots laissent entrevoir un nouveau départ. La récurrence de ces fins ouvertes<sup>263</sup> vers un avenir meilleur pour des protagonistes initialement coupées d'elles-mêmes suggère sans doute que la narration de soi a permis une prise de conscience et donc une décision de changer, mais il s'agit d'une interprétation laissée aux bons soins de la lectrice.

Malgré leur ressemblance du point de vue de la narration, *La vacanza* (1962), *L'età del malessere* (1963) et *Donna in guerra* (1975) ne constituent pas une veine d'écriture ininterrompue. Plusieurs textes sont publiés entre *L'età del malessere* et *Donna in guerra*, en particulier *A memoria*, en 1967, dans lequel le statut de la narratrice est différent. Qualifié dans le péri-texte éditorial de « roman expérimental<sup>264</sup> », *A memoria* est un texte étonnant qui est resté, sans doute pour cette raison, relativement peu connu et publié. Il s'agit d'une fiction de journal intime mettant en scène Maria, une femme qui a perdu la mémoire et qui, bien que mariée à Pietro, choisit les aventures sexuelles comme modalité d'expression de son être profond, de remplissage de son vide intérieur. Le texte s'ouvre par la notation d'une date, suivie d'un dialogue rapporté au style direct, sans précision des locuteurs, au sujet du nombre d'années de mariage déjà écoulées entre les deux « voix ». L'*incipit* de cette fiction de journal intime est d'autant plus déconcertant que le dialogue semble tourner en rond, de répétitions en

---

<sup>262</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 268-269 : « Je lui ai fermé la porte cochère à la figure. J'ai monté les marches deux par deux, j'ai ouvert la porte, je me suis assise sur le lit. Châtaigne a levé la tête vers moi, en me fixant de ses yeux aveugles, infiniment doux et vides. / Maintenant je suis seule et il me faut tout recommencer » (*Femme en guerre*, cit., p. 412).

<sup>263</sup> Voir Anna Nozzoli, « Sul romanzo femminista degli anni settanta », art. cit., p.68. Nozzoli y note que les fins « ouvertes » sont typiques de la production littéraire féministe et cite à titre d'exemple l'épilogue de *Un matrimonio perfetto* de Carla Cerati, publié également en 1975 : « Ora questa montagna di parole si è condensata ed è esplosa: non sarò mai più la stessa, ma voglio essere me stessa » (« Cette montagne de mots s'est désormais condensée et a explosé : je ne serai jamais plus la même, mais je veux être moi-même ») et celui de *Un quarto di donna* de Giuliana Ferri en 1973 : « Chissà dove arriverò sperduta in mezzo a queste grandi virtù in un'alba di idealità ancora troppo alba » (« Qui sait où j'arriverai, perdue au milieu de ces grandes vertus en cet aube d'idéalité qui n'est encore qu'une aube »).

<sup>264</sup> L'introduction de Renato Barilli relie le roman à la littérature expérimentale dès les premières lignes lorsqu'il présente la protagoniste Maria, « il cui programma di vita corrisponde da vicino a quello propugnato ed esemplificato da gran parte della migliore narrativa sperimentale contemporanea » (*A memoria*, cit., p. 7 : « dont le programme de vie correspond de très près à celui défendu et exemplifié par une grande partie des meilleurs récits expérimentaux contemporains »). De la même façon, la quatrième de couverture indique que le roman « si inserisce con originalità e ricchezza di soluzioni nella polemica che continua a dividere tradizionalisti e sperimentalisti intorno all'oggetto-romanzo » (« s'insère avec originalité et richesse de solutions dans la polémique qui continue à diviser les traditionalistes et les expérimentalistes autour de l'objet-romanzo »).

non-sens. La narratrice ne propose donc pas de réflexion sur la tenue de ce journal, pas plus qu'elle ne le fera à la fin du texte.

L'originalité d'*A memoria* tient pourtant aux dernières pages du journal, où la narratrice se représente elle-même en train d'écrire. Les quatre derniers jours narrés présentent un champ lexical complet de l'écriture, et le récit reflète stylistiquement et typographiquement la confusion mentale de la narratrice, en particulier dans la dernière intervention de la narratrice :

6 giugno

Apro il quaderno. Scrivo la data. Sei giugno. Allungo una mano verso il pavimento. Cerco le sigarette. Le mie dita frugano intorno inutilmente. Apro il quaderno. Scrivo la data. Sei giugno. [...] La pagina su cui scrivo è macchiata di birra. Scrivo la data. Sei giugno. Apro il quaderno. Scrivo la data. Sei giugno. Piego il ginocchio. Lascio scivolare un piede fuori dalla branda. Alzo la testa. Le spalle rimangono inerti. Apro il quaderno. Scrivo la data. Sei giugno. Apro il quaderno, scrivo al data sei giugno. Sei giu<sup>265</sup>...

Pour la première fois, la narratrice est représentée en train d'écrire le texte qui est donné à lire. Pour autant, les motivations de l'écriture ne sont pas abordées. Qui plus est, l'écriture n'y est pas le fait d'une figure rationnelle mais d'une narratrice qui bascule dans la folie, se servant peut-être de l'écriture comme garde-fou, visiblement sans succès.

C'est avec le roman épistolaire *Lettere a Marina* que Dacia Maraini propose, en 1981, une figure de narratrice qui s'auto-représente en train d'écrire, mais surtout, qui explique ce qui la pousse à le faire. La première lettre du roman débute ainsi :

Cara Marina

sono qui in questo brutto appartamento finalmente sola il collo che mi fa male – lì dove hai piantato i tuoi denti di figlia – un pezzo di mare verde polveroso davanti agli occhi le dita sulla tastiera della macchina da scrivere un senso di festosa esaltazione. Perché sono qui? per scappare da te per finire il romanzo a cui lavoro ormai da due anni senza molta convinzione, per ritrovare una forza che ho

---

<sup>265</sup> Dacia MARAINI, *A memoria*, cit., p. 223 : « 6 juin. / J'ouvre le cahier. J'écris la date. Six juin. Je tends ma main vers le sol. Je cherche mes cigarettes. Mes doigts fouillent inutilement alentour. J'ouvre le cahier. J'écris la date. Six juin. [...] La page sur laquelle j'écris est tachée de bière. J'écris la date. Six juin. J'ouvre le cahier. J'écris la date. Six juin. Je plie mon genou. Je laisse un pied glisser du lit d'appoint. Je lève la tête. Mes épaules restent immobiles. J'ouvre le cahier. J'écris la date. Six juin. J'ouvre le cahier, j'écris la date six juin. Six ju... ».

perduto chissà dove e chissà quando nella sbadata corsa degli ultimi anni non lo so<sup>266</sup>.

Par sa nature-même, le genre épistolaire suppose un narrateur ou une narratrice qui écrit un texte à un ou une narrataire. Mais ici la narratrice est doublement représentée en « écrivante » : elle écrit la lettre (et met en scène ce moment d'écriture avec le détail des touches de la machine à écrire) mais elle dit écrire également un roman (que nous ne lirons pas<sup>267</sup>). Elle n'évoque pourtant pas encore les raisons qui la poussent à écrire cette lettre.

Mais la présence d'un narrataire fictif (Marina) rend nécessaire, du moins possible, une réflexion sur l'acte d'écriture. Le second paragraphe et les suivants changent alors la donne puisque pour la première fois, la narratrice revient sur l'origine du texte :

Non ti telefonerò. Ti manderò queste lettere e poi basta. Tu rifiuti di parlarmi e io mi rivolgo lo stesso a te senza che tu lo sappia scrivendoti queste lettere che non so neanche se ti manderò mai. [...]

Ma bisogna che ti racconti fin dal principio la nostra storia perché te la sei dimenticata. E forse io l'ho dimenticata. E bisogna che ti racconti di me tutte le cose che non hai mai voluto sapere. Tu amavi una donna senza storia nata ogni giorno dalla pancia buia del tempo nuda e nuova per te<sup>268</sup>.

Les visées de l'écriture sont donc multiples. Il s'agit d'une part de trouver un biais (l'écrit différé grâce à la lettre) pour pallier une communication orale instantanée refusée (le téléphone), mais aussi de raconter pour combler l'oubli, pour faire revivre la mémoire et pour se faire comprendre, de l'autre mais aussi peut-être de soi (la lettre se faisant alors journal intime de la narratrice).

---

<sup>266</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 5 : « Chère Marina / je suis ici dans cet appartement laid enfin seule le cou douloureux – à l'endroit où tu as planté tes dents de fille – un morceau de mer verte poussiéreuse devant les yeux les doigts sur le clavier de la machine à écrire un sentiment de joyeuse exaltation. Pourquoi suis-je ici ? pour t'échapper pour écrire le roman auquel je travaille depuis deux ans désormais sans grande conviction, pour retrouver une force que j'ai perdue je ne sais où et je ne sais quand durant la course distraite de ces dernières années je ne sais pas ».

<sup>267</sup> Cette superposition de deux figures d'auteurs peut d'ailleurs pousser la lectrice à se demander si, finalement, les deux textes n'en formeraient pas qu'un seul, si le roman en chantier ne correspondrait pas au roman épistolaire que constitue l'ensemble des lettres à Marina.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 5 : « Je ne te téléphonerai pas. Je t'enverrai ces lettres et c'est tout. Toi tu refuses de me parler et moi je m'adresse à toi quand même sans que tu le saches en t'écrivant ces lettres sans même savoir si je te les enverrai un jour. [...] / Mais il faut que je te raconte depuis le début notre histoire parce que tu l'as oubliée. Et peut-être que moi aussi je l'ai oubliée. Et il faut que je te raconte à mon sujet toutes les choses que tu n'as jamais voulu savoir. Tu aimais une femme sans histoire née chaque jour du ventre sombre du temps nue et nouvelle pour toi ».

Le roman, composé de nombreuses lettres jamais datées, est constitué d'un va-et-vient permanent entre le temps de l'écriture (le présent de la narratrice) et le temps des souvenirs (son passé). Il se conclut en miroir avec l'*incipit* avec, comme souvent, un jeu sur le motif de l'entrée et de la sortie. Alors qu'il s'ouvrait sur l'arrivée (l'entrée) de la narratrice dans l'appartement dans la première lettre, il se conclut dans la dernière sur sa volonté de le quitter :

Cara Marina

ho deciso domani parto. Vado a trovare Fiammetta a Ustica dove ha affittato una casa in cima a una roccia. [...] Ho voglia di uscire da questa casa piena di topi ho voglia di nuotare in un mare pulito ho voglia di farmi contagiare dalla allegria di Fiammetta<sup>269</sup>.

La particularité du roman qui était de mentionner les raisons de l'écriture dans l'*incipit* se poursuit dans l'*excipit* où l'on trouve de nouveau une référence à l'acte d'écrire et au texte-même :

A casa ho riletto un pezzo del romanzo. Mi è sembrato bruttissimo. Ho bevuto vino pensando: bevo alla salute di un enorme fallimento. Mi sono messa a scrivere a te l'ultima lettera prima di partire. Poi in treno le rileggerò tutte.

Ho deciso di non andare affatto a dormire. [...] Prenderò il treno delle cinque per la Sicilia<sup>270</sup>.

Là encore la narratrice apparaît comme une double figure d'auteure, celle du roman qui ne nous est jamais donné à lire et celle des lettres à Marina. Mais cette fois, l'écriture semble avoir réussi sa mission salvatrice (ce qui n'était pas le cas dans *A memoria*) : écrire a permis une mise en perspective du passé et donc une réflexion sur soi pour la narratrice, elle est prête maintenant à aller vers d'autres horizons (géographique avec la Sicile, relationnelle avec Fiammetta). *Lettere a Marina* est sans doute l'une des fictions à la première personne de Dacia Maraini dans laquelle la narratrice aborde le plus la question de l'écriture, que ce soit en se mettant en scène en train d'écrire ou en commentant son récit.

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, pp. 200-201 : « Chère Marina / j'ai décidé de partir demain. Je rejoins Fiammetta à Ustica où elle a loué une maison en haut d'une falaise. [...] J'ai envie de sortir de cette maison pleine de rats j'ai envie de nager dans une mer propre j'ai envie de me laisser gagner par la joie de Fiammetta ».

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 203 : « Chez moi j'ai relu un passage du roman. Ça m'a semblé vraiment mauvais. J'ai bu du vin en pensant : je bois à la santé d'un énorme échec. J'ai commencé à t'écrire la dernière lettre avant le départ. Ensuite dans le train je les relirai toutes. / J'ai décidé de ne pas aller me coucher du tout. [...] Je prendrai le train de cinq heures pour la Sicile ».



- ***Le cas particulier de Bagheria : Dacia Maraini narratrice***

En 1993, la production marainienne connaît un changement notable avec la publication d'un roman autobiographique (au sens minimal où narratrice, protagoniste et auteure se réfèrent à la même personne) qu'on pourrait même par certains aspects qualifier de mémoires, puisque Dacia Maraini retrace et analyse les bouleversements politiques et sociaux dont elle est le témoin en Sicile. Cette nouvelle modalité énonciative a-t-elle des conséquences sur la façon dont se représente la narratrice et sur la présentation de son texte ? Là encore, c'est par l'analyse des passages liminaires que la particularité de la figure narrative de *Bagheria* apparaît.

Le tout début de l'*incipit* permet d'introduire le récit et d'en justifier le titre, tout en fournissant des données spatio-temporelles liées à la vie de la narratrice :

Bagheria l'ho vista per la prima volta nel '47. Venivo da Palermo dove ero arrivata con la nave da Napoli e prima ancora da Tokyo con un'altra nave, un transatlantico<sup>271</sup>.

La syntaxe de la première phrase, plaçant le complément d'objet « Bagheria » avant le verbe et donc avant le sujet (contenu dans la forme verbale), résume à elle seule le contenu du roman, dont le personnage principal est plus Bagheria et la Sicile que la protagoniste-narratrice. Celle-ci se doit néanmoins de caractériser sa position d'observatrice en racontant sa rencontre avec la ville et, plus avant, certains moments de sa vie sur l'île, tout en assumant un certain « regard étranger » à la manière de celui d'Usbek et Rica, les narrateurs des *Lettres persanes*, puisqu'elle n'est pas née en Sicile et qu'elle a passé son enfance en Asie, ce qu'elle raconte dans les lignes suivantes.

Après plusieurs paragraphes consacrés au récit de l'enfance, la narration passe au présent, et aborde une réflexion sur l'écriture du roman :

A ricordare quel viaggio mi si stringe la gola. Perché non ne ho mai scritto prima? Quasi che a metterla su carta, la bella Bagheria, a darle una forma, me la sentissi cascare addosso con un eccessivo fragore di lontananze perdute. Una fata

---

<sup>271</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 7 : « J'ai vu pour la première fois Bagheria en 1947. Je venais de Palerme où j'étais arrivée en bateau de Naples et auparavant encore de Tôkyô sur un autre bateau, un transatlantique » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 7).

morgana? Una città rovesciata e scintillante in fondo a una strada pietrosa, che ad avvicinarsi troppo sarebbe svanita nel nulla<sup>272</sup>?

Nous ne sommes plus au tout début du texte (il s'agit du treizième des trente paragraphes qui composent le premier chapitre), mais toujours dans l'*incipit* si on en délimite les bornes du point de vue de la progression du récit : il s'agit d'une longue introduction relatant les circonstances de l'arrivée à Bagheria et du premier contact avec la ville. La narratrice quitte donc le récit de ses souvenirs pour une analyse des raisons non pas de l'écriture, mais au contraire de la non-écriture jusqu'à présent d'un livre sur Bagheria, comme si écrire à ce sujet était inévitable mais risqué. Écrire ces mémoires bagariotes semble faire surgir deux peurs contraires : la peur du souvenir et celle de l'oubli. Quoi qu'il en soit, la narratrice s'auto-représente en auteure, au moins potentielle, dès le début du texte.

C'est également de façon indirecte que la narratrice est représentée en écrivaine dans l'*excipit*, dans les toutes dernières lignes. Le récit se conclut sur le récit de la découverte du portrait de son aïeule Marianna Ucrìa, laquelle était muette et se servait de l'écriture comme moyen de communication. Cette figure familiale la renvoie alors et à son activité d'écrivaine et à son origine sicilienne :

Sono lì impietrita, a guardare quel quadro come se lo avessi riconosciuto con la parte più profonda dei miei pensieri: come se avessi aspettato per anni di trovarmi faccia a faccia con questa donna morta da secoli, che tiene fra le dita un foglietto in cui è scritta una parte sconosciuta e persa del mio passato bagariota<sup>273</sup>.

Le récit ne se conclut donc pas sur un retour sur le texte mais sur l'évocation de l'héroïne d'un roman de Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, publié en 1990. Pour qui connaît l'œuvre de l'auteure (et ce roman consacré à son aïeule est sans doute son livre le plus célèbre), il est impossible de ne pas penser à *La lunga vita di Marianna Ucrìa* et de s'imaginer Dacia Maraini commençant à l'écrire.

---

<sup>272</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 10 : « Au souvenir de ce voyage, ma gorge se serre. Pourquoi n'ai-je jamais rien écrit là-dessus avant ? Comme si, à la mettre sur le papier, la belle Bagheria, à lui donner une forme, je la sentais tomber sur moi avec un fracas exagéré de lointains à jamais perdus. Un mirage ? Une ville inversée et scintillante au bout d'une route pierreuse qui, si l'on s'en approchait trop, s'évanouirait dans le néant ? (*Retour à Bagheria*, cit., p. 10).

<sup>273</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 168 : « Je suis là, pétrifiée, à regarder ce tableau comme si je l'avais reconnu avec la partie la plus profonde de mes pensées : comme si j'avais attendu pendant des années de me trouver face à face avec cette femme morte depuis des siècles, qui tient entre ses doigts une petite feuille où est écrite une partie inconnue et perdue de mon passé bagariote » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 172).

C'est donc en creux, par suggestion seulement, que la narratrice commente son récit et se représente en auteure. Mais cela ne signifie pas que Dacia Maraini n'aborde pas dans *Bagheria* la question de l'écriture : elle se met en scène en train d'écrire<sup>274</sup> à plusieurs reprises au fil du texte et consacre surtout un chapitre entier (le douzième) aux motivations de l'écriture et aux effets de celle-ci. La raison majeure est double puisqu'il s'agit d'écrire la Sicile dans sa réalité la plus crue, d'une part pour démythifier l'île, d'autre part pour faire le point sur son passé, le prendre à bras le corps plutôt que de le refouler :

E invece eccoli lì<sup>275</sup>, mi sono cascati addosso tutti insieme, con un rumore di vecchie ossa, nel momento in cui ho deciso, dopo anni e anni di rinvii e di rifiuti, di parlare della Sicilia. Non di una Sicilia immaginaria, di una Sicilia letteraria, sognata, mitizzata. Ma di quel rovinio di vestiti di broccato, di quei ritratti stagnanti, di quelle stanze che puzzavano di rancido, di quelle carte sbiadite, di quegli scandali svaporati, di quelle antiche storie che mi appartengono solo in parte ma mi appartengono e non possono essere scacciate come mosche petulanti solo perché ho deciso che mi infastidiscono<sup>276</sup>.

Il y a là deux démarches qui se retrouvent souvent dans la narration marainienne et dans la littérature féministe à plus forte raison : une visée de témoignage, voire de dénonciation, qui a un effet cathartique sur la narratrice et qui lui permet de revenir sur elle-même pour parvenir à une plus grande connaissance de soi. Ce processus est décrit à travers une métaphore de la théorie psychanalytique du refoulement qui se résout grâce à sa mise en mots (ici à travers l'écriture autobiographique).

*Bagheria* est donc un roman atypique, par son caractère autobiographique mais aussi par l'importance accordée au discours métanarratif, au cœur même du texte plutôt que dans les passages liminaires, par la voix d'une narratrice dont l'identité est claire, tant pour son identité sociale (auteure) que pour son identité civile (son patronyme est mentionné à

---

<sup>274</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 40-41, p. 62 et p. 97.

<sup>275</sup> Le pronom « li » peut se référer à deux groupes nominaux précédemment cités par la narratrice (*ibid.*, p. 128) : « Dei palazzi che cascavano a pezzi, degli specchi arruginiti, dei lampadari sbocconcellati » (« des palais qui tombaient en morceaux, des miroirs rouillés, des lustres ébréchés ») ou « i figli dei figli dei figli » (« les enfants des enfants des enfants »). Le premier groupe, bien que plus éloigné du pronom de reprise, semble mieux convenir si l'on s'en tient à la métaphore du bruit utilisée ensuite.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 128 : « Et puis non : les voici, ils me sont tombés dessus tous ensemble, avec un bruit de vieux ossements, au moment où j'ai décidé, après des années et des années d'ajournements et de refus, de parler de la Sicile. Non pas d'une Sicile imaginaire, d'une Sicile littéraire, rêvée, mythifiée. Mais de cet écroulement de vêtements de brocart, de ces portraits stagnants, de ces pièces qui empestaient le rance, de ces papiers délavés, de ces scandales évaporés, de ces vieilles histoires qui ne m'appartiennent qu'en partie mais m'appartiennent et qui ne peuvent être chassées comme des mouches harcelantes simplement parce que j'ai décidé qu'elles m'ennuyaient » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 131).

plusieurs reprises lorsqu'elle parle des membres de sa famille). On est loin de la quasi-absence d'auto-caractérisation des narratrices des autres romans, dans lesquels on ne sait jamais très bien qui est celle « qui raconte et dit : je<sup>277</sup> » pour reprendre les mots de Marcel Proust au sujet du narrateur de *La Recherche*, et dont le prénom, par exemple, est souvent découvert à l'occasion d'un dialogue rapporté lorsqu'un personnage s'adresse à la narratrice. Il semble donc y avoir une corrélation entre le degré d'auto-caractérisation des narratrices et l'importance accordée à la justification de la narration, même s'il faut garder à l'esprit que dans les romans à la première personne de Dacia Maraini, cela revient souvent à opposer narratrices de fiction et narratrice « réelle » de l'autobiographie.

Les *incipits* ne constituent que très rarement de véritables introductions narratives chez Dacia Maraini, s'opposant ainsi à la tradition du genre autobiographique et des mémoires, dans lesquels le narrateur ou la narratrice se présente puis explique ce qui le/la pousse à écrire et ce qui prouve l'authenticité de son récit (tradition dont se joue notamment Italo Calvino avec la narratrice de *Il cavaliere inesistente*<sup>278</sup>). La raison se trouve sans doute dans le fait que les narratrices marainiennes n'ont pas (pour la grande majorité) l'impression de retracer leur vie et de dessiner l'évolution de leur être en portant sur elles-mêmes un regard critique et rétrospectif : pour la plupart ce sont des jeunes filles ou des femmes assez jeunes ; elles n'ont pas toujours conscience de leur être au monde comme on l'a vu dans les textes les plus anciens ; leur récit suit presque systématiquement les faits et ne permet pas d'avoir un recul suffisant. Les narratrices n'ayant pas de projet autobiographique à proprement parler, elles font simplement part de bribes de leur vie, d'aperçus de leur situation. Elles ne revendiquent pas (sauf cas particuliers) de visées politique ou exemplaire à leur écriture.

### **b) Le paratexte, espace de réflexion métanarrative**

Après avoir relevé le discours (ou l'absence de discours) des narratrices sur leur récit, il s'agit maintenant de passer à une autre dimension du *je* marainien, celui de l'auteure, afin

---

<sup>277</sup> Marcel PROUST, lettre de 1913 à René Blum : « Je ne sais pas si je vous ai dit que le livre était un roman. Au moins, c'est encore du roman que cela s'écarte le moins. Il y a un monsieur qui raconte et dit je. »

<sup>278</sup> Italo CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, Turin, Einaudi, 1960, p. 284 : « Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'Ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era » (*Le Chevalier inexistant*, traduction de Maurice JAVION, Paris, Seuil, 1972, p. 46 : « Moi qui vous fais ce récit, je m'appelle, en religion, sœur Théodora, de l'ordre de saint Colomban. J'écris ici, dans mon couvent, explorant de vieux parchemins, utilisant des bouts de phrases entendues au parloir, et même quelques rares rapports de témoins »).

d'étudier un autre lieu où peuvent se lire les motivations de l'écriture. Son espace d'expression privilégié est bien évidemment le paratexte, qu'il s'agisse, pour reprendre la distinction de Gérard Genette<sup>279</sup>, du péritexte (introduction, préface, quatrième de couverture où l'auteure est parfois citée, citations en exergue, remerciements) ou de l'épitéxte (essais, interviews de l'auteure). Je choisis de limiter l'analyse à la production auctoriale contenue dans l'espace matériel du roman, à savoir le péritexte, afin de m'en tenir aux informations auxquelles a accès la lectrice au moment où elle découvre le texte (ce qui n'exclut évidemment pas que celle-ci puisse avoir connaissance de l'ensemble des interventions de Dacia Maraini, qu'elles soient narratives ou métanarratives), puisque, à la différence du texte narratif, le paratexte s'adresse à un narrataire évident voire explicite : la lectrice. Il s'agit donc de tenir compte des informations volontairement transmises à celui-ci par l'auteure « autour » du texte narratif. Je propose d'analyser ce discours auctorial et d'en faire émerger les caractéristiques majeures.

- ***Informations péritextuelles et authenticité du récit***

Sans qu'il s'agisse à proprement parler de discours métanarratif, une partie du péritexte marainien apporte des informations sur le récit, en en suggérant l'authenticité ou la crédibilité. C'est le cas de deux textes, *Memorie di una ladra* (1972) et *Isolina* (1985), qui se basent sur des faits réels et dont les sources sont dans un cas la protagoniste elle-même, dans l'autre des archives.

Dans *Memorie di una ladra*, l'unique mention péritextuelle se trouve sur la quatrième de couverture, pour l'édition de 2008. Elle est signée « Dacia Maraini » et placée avant le résumé de l'œuvre : « Teresa l'ho incontrata in un carcere nel 1969, le ho parlato per due minuti e ho capito che era il personaggio che cercavo<sup>280</sup> ». On peut donc croire que Teresa, la

---

<sup>279</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 10-11 : « Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...]. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitéxte* [...] Comme il se doit désormais aller de soi, péritexte et épitéxte se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte ; autrement dit, pour les amateurs de formules, *paratexte* = *péritexte* + *épitéxte* ».

<sup>280</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., quatrième de couverture : « Teresa, je l'ai rencontrée en prison en 1969, je lui ai parlé deux minutes et j'ai compris que c'était le personnage que je cherchais ».

protagoniste du roman, est inspirée d'un personnage réel qu'elle a rencontré quelques années auparavant. Maraini prêterait alors sa plume au récit d'une Teresa-personnage, narratrice autodiégétique de ses mémoires. Par cette simple phrase, Dacia Maraini place son texte à mi-chemin entre la fiction autobiographique et les mémoires traditionnels. Les raisons qui l'ont poussée à l'écrire ne sont pas abordées, même si la dernière partie de la citation peut suggérer une forme d'évidence, de nécessité d'un tel texte.

De la même façon, on trouve dans *Isolina* une page de remerciements de l'auteure aux personnes qui l'ont aidée dans ses recherches préliminaires à l'écriture. Elle détaille l'aide de chacun (l'un « ha collaborato alla ricerca dei giornali dell'epoca », l'autre l'a « accolta con molta gentilezza all'Archivio di Stato<sup>281</sup> »...). Ce faisant, elle rend vraisemblable l'idée que l'histoire narrée se base sur une recherche sérieuse et documentée, qu'elle est authentique.

Ce type de périphrase reste marginal et ne nous apprend rien ou presque sur les motivations du récit. Mais d'autres catégories de discours auctorial prennent en charge cette fonction.

- ***Préfaces rétrospectives et discours sur la création romanesque***

Deux des romans à la première personne de Dacia Maraini comprennent une préface ajoutée tardivement. Dans les deux cas, l'auteure revient de nombreuses années plus tard sur un texte de jeunesse. Ainsi l'édition de 1998 de sa première œuvre, *La vacanza*, publiée en 1962, comporte une « premessa », tandis que l'édition de 1996 de son deuxième roman *L'età del malessere* (1963) est republiée avec une « Nota all'edizione 1996 ». Ces deux préfaces sont signées par l'auteure (« D.M. » et « DACIA MARAINI »). Traitant de la genèse des textes et de ce qui a mené à leur rédaction, elles présentent d'étonnantes similitudes thématiques qui rendent nécessaire une analyse simultanée.

La première motivation de l'écriture présentée dans ces préfaces rétrospectives apparaît dans la reprise du motif pirandellien du « personnage en quête d'auteur », qui se présente à l'écrivain et participe à l'élaboration de l'histoire<sup>282</sup> :

---

<sup>281</sup> Dacia MARAINI, *Isolina*, cit., p. 3 : « a collaboré à la recherche des journaux de l'époque » ; « accueillie avec une grande gentillesse aux Archives d'État ».

<sup>282</sup> Voir Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, [1921], in *Maschere nude*, vol. 2 (sous la direction d'Alessandro d'AMICO), Milan, Mondadori, 1997. Dacia Maraini n'est pas la seule à reprendre ce motif pour expliquer l'origine de ses créations romanesques : Antonio Tabucchi en a également usé dans *Sostiene Pereira* en ajoutant une « Nota » où on lit par exemple « Il dottor Pereira mi visitò per la prima volta in una sera di settembre del 1992. [...] Era solo un personaggio in cerca d'autore. Non so perché scelse proprio me per essere raccontato » (Antonio TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milan, Feltrinelli, 1996, p. 201 : « Pereira me rendit visite

Il personaggio di Anna si era presentato a lei una mattina, chiedendo asilo e comprensione.

Sono sempre i personaggi che vengono a trovarmi e mi chiedono, ancora oggi, di scrivere di loro. All'inizio recalcitro, mi schermisco. Sembra difficile, quasi impossibile, parlare di qualcuno che si conosce poco, che accampa pretese assolutiste sulla nostra immaginazione; qualcuno che vuol essere ascoltato, accudito, osservato e analizzato. Che fatica, mio dio, come potrò, mi dico.

E invece, poi, l'impresa si fa ogni giorno più eccitante [...]. Alla fine ti innamorano pure e scrivere di loro diventa una cosa necessaria<sup>283</sup>.

Écrire serait donc une réponse à une demande impérieuse des personnages eux-mêmes et deviendrait ensuite une nécessité. L'auteure serait finalement plus agie qu'agissante et ne ferait que ce que l'on attend d'elle : « écrire de loro ». Mais la demande impérieuse des personnages ne s'arrête pas avec le début de l'écriture puisqu'ils font acte d'ingérence même lors du processus de création littéraire :

Esattamente come racconta Pirandello, i personaggi tendono a prendere possesso della scena narrativa e ad imporre le loro ragioni. Mi è successo più volte di trovarmi in disaccordo con i miei personaggi che volevano agire in un modo diverso da come avevo previsto. Per scoprire, col procedere del racconto, che avevano ragione loro<sup>284</sup>.

Si les personnages imposent leur existence et leur histoire à l'auteure, si celle-ci se représente comme un être dont l'action est mue par d'autres volontés que la sienne, l'écriture n'aurait pas d'autres visées que de répondre à une attente. Pourtant, la reprise à son compte du mythe pirandellien n'empêche pas Dacia Maraini de mettre en avant d'autres motivations du récit.

---

pour la première fois un soir de septembre 1992. [...] Ce n'était qu'un personnage en quête d'auteur. Je ne sais pas pourquoi c'est précisément moi qu'il a choisi pour être raconté ». Mais c'est surtout dans *Colomba* que Maraini mettra à profit le thème du personnage en quête d'auteur, roman dans lequel « la donna dai capelli corti » (« la femme aux cheveux courts ») reçoit la visite de Zaira qui lui demande de l'aider à atteindre la vérité quant au sort de *Colomba* que tout le monde croit morte depuis sa disparition.

<sup>283</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. VII : « Le personnage d'Anna s'est présenté à elle un matin, en lui demandant asile et compréhension. / Ce sont toujours les personnages qui viennent me voir et qui me demandent, encore aujourd'hui, d'écrire à leur sujet. Au début, je me montre récalcitrante, j'esquive. Il semble difficile, presque impossible, de parler de quelqu'un que l'on connaît peu, qui affiche des prétentions absolutistes sur notre imagination ; quelqu'un qui veut être écouté, assisté, observé et analysé. Quel travail, mon dieu, comment pourrai-je, me dis-je. / Et pourtant, ensuite, l'entreprise se fait chaque jour plus excitante [...]. À la fin, vous allez jusqu'à tomber amoureux d'eux et écrire à leur sujet devient une chose nécessaire ».

<sup>284</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 6 : « Exactement comme le raconte Pirandello, les personnages tendent à s'emparer de la scène narrative et à imposer leurs raisons. Il m'est arrivé plusieurs fois d'être en désaccord avec mes personnages quand ceux-ci voulaient agir d'une façon différente de celle que j'avais prévue. Pour découvrir, au fur et à mesure du récit, que c'étaient eux qui avaient raison ».

En effet, l'une des autres origines de l'écriture romanesque présentée dans ces préfaces est la recherche d'un effet thérapeutique :

Era<sup>285</sup> troppo timida e impacciata per rivolgersi alle persone. [...]

Solo la scrittura poteva sostituire in qualche modo la parola muta, la parola sepolta in bocca come un morticino imbalsamato. Solo la scrittura le avrebbe dato un poco di pace e per questo si era messa a scrivere; per raccontare – vincendo la paura e la vergogna di essere al mondo – delle storie inquietanti<sup>286</sup>.

Telle son aïeule la muette Marianna Ucrìa dont le seul moyen de communication était l'écriture de billets, Dacia Maraini dit trouver dans l'écriture un remède, une solution pour mieux être au monde, pour recouvrer l'usage de la parole. Je reviendrai sur les effets de l'écriture sur l'auteure, notamment en termes de connaissance de soi. Mais on peut déjà noter une double motivation de l'écriture marainienne qui, en même temps qu'elle donne la parole à autrui, la retrouve elle-même.

Ce lien entre le soi et l'autre fournit une troisième origine à l'écriture romanesque d'après le péri-texte contenu dans les préfaces : la ressemblance entre les protagonistes et l'auteure semble à l'origine du désir d'écrire, comme si écrire sur l'autre était un peu écrire sur soi. Mais paradoxalement, ce sont aussi les dissemblances qui poussent à écrire, peut-être pour mieux comprendre ses propres zones d'ombre, comme dans *La vacanza* :

Anna è nata così, da un sentimento di somiglianza infantile. Quella bambina che aveva bussato alla mia porta era quasi un'altra me stessa, ma era anche un'altra, una estranea piena di domande che non riuscivo a capire<sup>287</sup>.

Ce jeu de ressemblance-dissemblance avec la protagoniste comme élément fondateur de l'écriture apparaît quasiment dans les mêmes termes dans *L'età del malessere* :

---

<sup>285</sup> Dans les deux préfaces, Dacia Maraini utilise à plusieurs reprises la troisième personne pour parler de la personne qu'elle était au moment de l'écriture des textes (bien antérieure aux préfaces), pour distinguer deux êtres différents, deux strates de soi, comme dans l'interrogation initiale de la « Premessa » de *La vacanza* (cit., p. V) : « Sono io o non sono io quella ragazza che scriveva in maniera distaccata e crudele? » (« Est-ce moi ou n'est-ce pas moi cette jeune fille qui écrivait de façon détachée et cruelle ? »).

<sup>286</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., pp. VI-VII : « J'étais trop timide et gênée pour m'adresser aux gens. [...] / Seule l'écriture pouvait d'une certaine façon remplacer le mot muet, le mot enfoui dans la bouche comme un petit enfant mort embaumé. Seule l'écriture lui apporterait un peu de paix et c'est pour cela qu'elle s'était mise à écrire ; pour raconter – en vainquant la peur et la honte d'être au monde – des histoires inquiétantes ».

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. VII : « Anna est née ainsi, d'un sentiment de ressemblance enfantine. Cette petite fille qui avait frappé à ma porte était presque un autre moi-même, mais c'était aussi une autre, une étrangère pleine de questions que je ne réussissais pas à comprendre ».



Recentemente in una scuola dove avevano letto *L'età del malessere* dei ragazzi mi hanno chiesto: ma Enrica è lei? Certo, Enrica mi assomiglia, ma nello stesso tempo è un'altra da me, lontana, sconosciuta. [...]

Oggi posso dire che Enrica mi è estranea, si è allontanata troppo da me. Eppure conservo il ricordo del piacere che ho provato nello scrivere di lei, seguendola passo passo lungo strade che mi erano familiari ed estranee nello stesso tempo<sup>288</sup>.

Écrire l'histoire de ces protagonistes à la fois identiques et différentes revient certes à écrire sur soi d'une certaine façon, mais cela suggère surtout l'idée que les « chemins » que les femmes doivent parcourir présentent des points communs. Implicitement, l'hypothèse de l'exemplarité des parcours individuels des héroïnes affleure dans ces préfaces, il conviendra donc d'y revenir.

- ***L'art de la citation : Dacia Maraini lectrice et créatrice***

Le périphrase marainien est constitué le plus souvent de citations, pour la quasi-totalité d'entre elles des épigraphes situées immédiatement avant le début du récit.

Certaines de ces épigraphes semblent simplement introduire le thème central de l'œuvre. Dans *Dolce per sé*, l'épigraphe est une citation des *Ricordanze* léopardiennes : « Dolce per sé; ma con dolor sottentra / il pensier del presente, un van desio / del passato<sup>289</sup>... ». C'est sur une explicitation du titre et sur l'introduction du thème du souvenir que s'ouvre donc ce roman épistolaire dans lequel la narratrice Vera plonge dans sa mémoire pour partager avec une petite-fille de six ans son passé amoureux. Le même procédé est à l'œuvre dans *La nave per Kobe* qui comporte trois épigraphes sur le thème du souvenir<sup>290</sup>, la dernière – une citation d'Emily Dickinson<sup>291</sup> – mettant en relief le lien entre amour et mémoire et laissant place à un étonnant roman dans lequel Dacia Maraini fait la part belle à de

---

<sup>288</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 6 : « Récemment, dans une école où ils avaient lu *L'età del malessere*, des jeunes m'ont demandé : mais Enrica, c'est vous ? Oui, Enrica me ressemble, mais en même temps c'est une autre que moi, lointaine, inconnue. [...] / Aujourd'hui je peux dire qu'Enrica m'est étrangère, elle s'est trop éloignée de moi. Et pourtant je garde le souvenir du plaisir que j'ai éprouvé à écrire à son sujet, en la suivant pas à pas le long de routes qui m'étaient familières et en même temps étrangères ».

<sup>289</sup> Dacia MARAINI, *Dolce per sé*, cit., p. 5.

<sup>290</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 5.

<sup>291</sup> « On apprend l'eau par le soir / La terre par les océans traversés. / La joie, par la douleur. / La paix, par les récits de bataille. / L'amour, par une empreinte de souvenir. / Les oiseaux, par le navire. / Emily Dickinson, *Poèmes* » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 7).

longues citations des carnets intimes de sa mère : si elle est difficile et douloureuse, l'écriture mémorielle peut aussi être un travail doux, voire un acte d'amour.

Mais au-delà de ces épigraphes thématiques, certaines citations semblent plus programmatiques. Usant des mots d'autrui pour caractériser son travail, Dacia Maraini suggère plus qu'elle ne dit, laissant à la lectrice le soin d'interpréter le sens des épigraphes et la raison de leur présence dans l'œuvre. Ainsi, Lewis Carroll fournit l'épigraphe du roman *Voci*, avec une citation d'*Alice in Wonderland* :

Alice raccolse guanti e ventaglio e [...] disse: « Mio dio, quante cose strane succedono oggi, invece ieri andava tutto liscio. Che sia stata scambiata stanotte? Vediamo un po', quando mi sono alzata stamattina ero sempre la stessa? a ripensarci mi sembra di ricordare che mi sentivo un poco diversa... ma se non sono la stessa, allora mi debbo chiedere: chi sono<sup>292</sup>?

Le motif de la quête identitaire est clairement présenté dès l'ouverture du roman. Par cette épigraphe, l'auteure définit en creux son texte comme un roman d'introspection et de réflexion sur l'identité. Nombreuses dans la citation, les formes interrogatives prennent peu à peu leur sens à la lecture : il s'agit d'un *giallo*. En quelques lignes, l'épigraphe fournit des indices sur la double nature du texte, à mi-chemin entre le roman policier et la « *quest novel* ».

Mais l'épigraphe la plus intéressante de tous les romans à la première personne de Dacia Maraini est sans doute celui de *Donna in guerra*. En reprenant à son compte les mots de Jean Tepperman, l'auteure propose une synthèse de son livre, si l'on imagine que c'est la narratrice du roman qui parle :

Guardo una donna osare  
oso guardare una donna  
guardami che imparo il coraggio  
le gambe e le braccia le sento strane<sup>293</sup>

Le sujet (« io ») est influencé par l'objet (« una donna ») et regarder l'autre influence sa nature. On est ici face à une métaphore efficace du travail de Dacia Maraini : renforcée par le

---

<sup>292</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., p. 5 : « Alice ramassa l'éventail et les gants [puis elle dit] : "Mon Dieu ! Mon Dieu ! Comme tout est bizarre aujourd'hui ! Pourtant, hier, les choses se passaient normalement. Je me demande si on m'a changée pendant la nuit ? Voyons, réfléchissons : est-ce que j'étais bien la même quand je me suis levée ce matin ? Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente. Mais, si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante : Qui diable puis-je être ?" / Lewis Carroll / *Alice aux pays des merveilles* / (traduction de Jacques Papy) » (*Voix*, cit., p. 5).

<sup>293</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 1 : « Je regarde une femme oser / J'ose regarder une femme / regarde-moi tandis que j'apprends le courage / jambes et bras soudain étranges » (*Femme en guerre*, cit., p. 7).

chiasme, l'interaction entre sujet et objet renvoie à la double nature de l'écriture marainienne, qui par le récit de parcours individuels (« regarder » et se faire le témoin d'une femme « qui ose ») permet d'une part le changement (« apprendre le courage » soi-même) mais aussi la prise de conscience (« oser regarder » la condition des femmes), laquelle peut être perturbante (« le gambe e le braccia le sento strane »). Et en effet, dans *Donna in guerra*, il s'agit pour la protagoniste et narratrice Vannina de suivre le modèle de femme libre représentée par Suna, afin de se diriger elle aussi vers la libération. Mais cette épigraphe, en tant que périphrase auctorial, peut aussi être lue comme le discours de l'auteur qui, en regardant son personnage Vannina « oser », oserait à son tour regarder « una donna », c'est-à-dire réfléchir sur la condition féminine qu'elle représenterait. Par cet effet de mise en abyme (l'auteure qui regarde la narratrice Vannina regarder Suna), suggéré par le choix d'une citation à la première personne<sup>294</sup>, l'épigraphe se fait réflexion métanarrative.

Un dernier exemple de la pratique citationnelle du périphrase se trouve sur la quatrième de couverture de l'édition de 2008 du recueil de nouvelles *Mio marito*, où figure une citation de Mary Wollstonecraft qui apparaît comme une véritable profession de foi féministe :

Amata o trascurata che sia, il primo desiderio della donna dovrebbe essere di rendersi autonoma, e non di dipendere per la propria felicità da un essere soggetto alle sue stesse debolezze<sup>295</sup>.

Nous ne sommes plus dans le cas de l'épigraphe mais dans une situation plus complexe due à la localisation de la citation en quatrième de couverture qui ne permet pas de savoir si la citation relève du périphrase auctorial ou du périphrase éditorial. Dans l'hypothèse où celle-ci serait le choix de l'auteure, il faudrait la considérer comme une déclaration programmatique dans laquelle Dacia Maraini suggérerait que ses nouvelles visent à donner l'envie aux femmes de refuser l'assujettissement.

L'analyse de l'ensemble du périphrase marainien dans les œuvres à la première personne, du reste assez peu fréquent et plutôt bref, fait montre d'un véritable goût de la

---

<sup>294</sup> Voir à ce sujet les réflexions de Gérard Genette sur les « épigrapheurs » : « N'en concluons pas pour autant que l'épigrapheur (de droit) est toujours l'auteur, car ici comme pour la dédicace il convient de réserver au moins, dans un récit homodiegétique, la possibilité d'une épigraphe proposée par le héros-narrateur » (Gérard GENETTE, *Seuils*, cit., p. 143).

<sup>295</sup> Il s'agit d'une traduction approximative d'un passage du chapitre II de l'essai féministe de Mary Wollstonecraft *A Vindication on the Rights of Women* (1792) : « But, whether she be loved or neglected, her first wish should be to make herself respectable, and not rely for all her happiness on a being subject to like infirmities with herself » ([En ligne], consulté le 20 mars 2013. URL : <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/mwollstone/bl-mwoll-vin-2.htm>).

citation (que l'on retrouve d'ailleurs dans les récits eux-mêmes). Cette pratique d'intertextualité permet à l'auteure de rester peu invasive en laissant parler d'autres auteur-e-s (pour laisser ensuite la parole à ses narratrices) plutôt que de parler elle-même. L'utilisation du péri-texte chez Dacia Maraini relève finalement plus de la suggestion que de l'assertion, puisque, comme le rappelle Gérard Genette, « épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur<sup>296</sup> ». Se plaçant dans une relation horizontale avec la lectrice (en se représentant elle-même en lectrice d'autres auteur-e-s qu'elle cite), l'auteure lui laisse un large espace d'interprétation et donc de réflexion.

Les motivations du récit ne sont alors pas élucidées dans l'*incipit* de la même façon qu'elles ne trouvent pas leur conclusion à la fin des textes. L'espace du discours auctorial reste limité et se contente de suggestions et d'allusions, parfois de mythes (comme celui de la création littéraire née d'une rencontre avec le protagoniste fictif de l'œuvre emprunté à Pirandello) pour parler de l'œuvre. Mais il subsiste pourtant des indices et des pistes de réflexion quant aux origines et aux visées des textes qu'il faut d'examiner plus en détail en les confrontant au contenu des récits, dans lesquels d'autres allusions aux motivations de l'écriture apparaissent également.

## **2. Fonctions de l'écriture marainienne**

### **a) Une écriture procréatrice**

Les préfaces ultérieures des romans *La vacanza* et *L'età del malessere* avaient tenté de résoudre la question de l'origine de la création littéraire par une sorte de pirouette en se référant au motif du personnage en quête d'auteur-e. Mais Dacia Maraini va plus loin dans sa réflexion sur le processus créatif en introduisant l'idée d'une écriture procréatrice :

I personaggi nascono da noi, sono carne della nostra carne, ma nello stesso tempo sono diversi da noi, sviluppano un loro carattere autonomo, un loro destino particolare. Un poco come succede con i figli che nascono da un corpo femminile, portano i segni dei caratteri dei genitori, ma poi si sviluppano in modo proprio, spesso perfino imprevedibile e impreveduto<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 45.

<sup>297</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 6 : « Les personnages naissent de nous, ils sont la chair de notre chair, mais ils sont en même temps différents de nous, ils développent leur caractère autonome, leur destin particulier. Un peu comme cela arrive avec les enfants qui naissant d'un corps féminin, portent les traces des

S'éloignant quelque peu du modèle pirandellien dans lequel les personnages sont présentés comme exogènes, l'idée d'une écriture comme maternité fait des personnages des créations endogènes, enfants de l'imagination de l'auteure, mais aussi de sa chair (« carne della nostra carne »), démétaphorisant ainsi des expressions comme « avoir un esprit fécond » ou être un « auteur fécond ».

Le thème traditionnel du poète démiurge semble en fait avoir été revisité et adapté par les femmes-auteurs qui, à leur tour, se forgent un mythe de l'origine de la création artistique : celui de l'écriture comme procréation. Cette analogie entre écriture et maternité est bien-sûr rendue possible par un sème commun : le corps féminin producteur, de mots et d'idées d'un côté, d'enfants de l'autre. La littérature féminine s'empare de cette analogie qui en devient une thématique récurrente, que l'on retrouve en Italie mais aussi plus largement en Occident. Ainsi, l'auteure canadienne Nancy Huston a-t-elle pu consacrer son étonnant *Journal de la création*<sup>298</sup> (1990) au rapport entre maternité et littérature en écrivant son journal de procréation, dans lequel elle noue subtilement des notations autobiographiques sur sa grossesse en cours et des réflexions sur la vie de couple de femmes-auteurs célèbres (en s'intéressant au rapport entre leur situation privée et leur œuvre).

Dans *Bagheria*, Dacia Maraini fait également le lien entre procréation et écriture en le rapportant à sa propre biographie :

Strana, questa geometria familiare che si apre tutta verso il passato come un ventaglio. Due genitori, quattro nonni, otto bisnonni e così via. Mentre verso il futuro non ci sono propaggini perché mi sono fermata qui. Essendo il mio unico figlio, voluto e desiderato, morto poco prima di nascere, cercando di portarmi via con lui, ho deciso che a portare nel futuro qualcosa di me saranno i miei personaggi figli e figlie dai piedi robusti, adatti a lunghe camminate<sup>299</sup>.

En partageant un événement intime de sa vie de femme (la mort *in utero* du fœtus qu'elle s'apprêtait à mettre au monde), Dacia Maraini propose une explication de son activité de romancière : les personnages de son œuvre sont les enfants qu'elle n'a pas eus et constitueront

---

caractères de leurs parents, mais ensuite se développent à leur propre manière, souvent jusqu'à un point imprévisible et inattendu ».

<sup>298</sup> Nancy HUSTON, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>299</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 95-96 : « Étrange, cette géométrie familiale qui s'ouvre tout entière vers le passé comme un éventail. Deux parents, quatre grands-parents, huit arrière-grands-parents et ainsi de suite. Alors qu'en direction de l'avenir il n'y a pas de ramifications puisque je me suis arrêtée là. Mon seul enfant, voulu et désiré, étant mort avant de naître, en essayant de m'entraîner avec lui, j'ai décidé que ceux qui porteraient quelque chose de moi dans le futur, ce seraient mes personnages, garçons et filles aux pieds robustes, faits pour les longues randonnées » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 98).

son legs. Établissant une équivalence entre maternité physique et maternité symbolique par la création littéraire, l'auteure fait de ses personnages des ersatz d'enfants (au sens étymologique de « produit de remplacement ») sans pour autant en faire de pâles copies. Au contraire, les enfants de papier semblent plus solides et moins en danger avec leurs « piedi robusti, adatti a lunghe camminate ».

L'écriture constituerait alors une façon de laisser une trace de soi en ayant une descendance et un moyen de « réparation » pour l'auteure. Difficile de ne pas y voir une variante du principe freudien de sublimation<sup>300</sup>. Sans être l'expression d'une pulsion sexuelle, la création artistique naîtrait du besoin d'assouvir une pulsion procréatrice, par le biais d'un acte socialement mieux valorisé (la création artistique par rapport à la procréation). Dacia Maraini n'est pas la seule à affirmer une telle motivation de l'écriture. D'autres auteures qui n'ont pas voulu (ou pu) avoir d'enfants biologiques présentent elles aussi un discours identique qui fait de l'écriture un moyen de lutter contre une frustration maternelle. C'est le cas de Goliarda Sapienza, auteure de culture sicilienne comme Dacia Maraini, dont elle est la contemporaine et qu'elle a rencontrée<sup>301</sup>. N'ayant jamais eu d'enfants biologiques, elle écrit au dernier paragraphe de l'un des volumes de son autobiographie, *Le certezze del dubbio*, que n'ayant pu procréer, elle espère pouvoir raconter l'histoire de son amie Roberta et lui donner la vie en littérature :

Questo Roberta voleva da me? Rinascere letterariamente, personaggio che vive in un libro? Uno smarrimento nuovo ora mi prende. Riuscirò io, privata dalla natura malvagia della gioia di partorire, riuscirò io a forgiare dentro di me quel piccolo bozzolo informe di carne in una bambina se non bella né buona, almeno non deforme o mancante di qualche arto? Ecco l'ancestrale terrore che tutte le donne provano ogni qualvolta sentono crescere un essere in sé... Sarò in grado di superare questo terrore, e prendendo carta e penna accingermi a questo travaglio carnale e mentale che per mesi e mesi dovrò affrontare ogni mattina e forse ogni ora? Non lo so, mi tocca buttarmi nel vuoto riandando a lei, ricercandola, ingravidandomi della sua immagine e maturarmela dentro, nutrendola

---

<sup>300</sup> Sur la sublimation artistique, voir Sigmund FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>301</sup> Voir à ce sujet la préface du roman *Lettera aperta* de Goliarda Sapienza, rédigée par Dacia Maraini, « Ricordo di Goliarda Sapienza », in Goliarda SAPIENZA, *Lettera aperta*, cit., pp. 7-11.

costantemente finché finalmente modellata possa uscire dal buio alla luce: Roberta figlia mia<sup>302</sup>.

Le champ lexical de la maternité (« partorire », « crescere un essere in sé », « travaglio carnale », « ingravidandomi ») et celui de l'écriture (« letterariamente », « personaggio », « libro », « carta e penna ») s'enchevêtrent pour donner l'image d'une auteure enceinte d'un personnage, qui devient alors son enfant<sup>303</sup> : « Roberta figlia mia ».

Cette première motivation explicite de l'écriture marainienne apparaît à deux reprises dans son œuvre. Elle semble relever d'un motif traditionnel dans l'écriture féminine où écriture et procréation fonctionnent comme un binôme auquel les auteures se confrontent très souvent<sup>304</sup>. Mais la position de Dacia Maraini semble un peu à part dans le panorama des textes de femmes puisque le choix de l'écriture comme héritage à la postérité n'est pas présenté comme un choix par dépit ou une décision douloureuse : il est décrit comme un acte de volonté (« ho deciso che a portare nel futuro qualcosa di me saranno i miei personaggi ») tout comme l'était son choix d'avoir un enfant (« il mio unico figlio, voluto e desiderato »). La perspective est féministe en ce sens qu'elle revendique le droit des femmes à opter pour l'un ou l'autre de ces choix (la question de la possibilité de les faire coexister n'étant pas débattue ici).

---

<sup>302</sup> Goliarda SAPIENZA, *Le certezze del dubbio*, cit., pp. 185-186 : « Était-ce cela que Roberta attendait de moi ? Renaître en littérature, personnage vivant dans un livre ? Je suis prise d'un désarroi nouveau. Y parviendrai-je, privée par la méchante nature de la joie de mettre au monde, y parviendrai-je à forger à l'intérieur de moi ce petit bourgeon informe de chair en une enfant si ce n'est belle ni bonne, au moins non difforme ou sans membre manquant ? Voilà la terreur ancestrale que toutes les femmes ressentent chaque fois qu'elles sentent grandir un être en elles... Serai-je capable de dépasser cette terreur, et en prenant la plume et le papier de me préparer à ce travail charnel et mental que pendant des mois et des mois je devrai affronter chaque matin et peut-être chaque heure ? Je ne sais pas, je dois me jeter dans le vide en revenant vers elle, en la recherchant, en m'engrossant de son image, et la faire mûrir en moi, en la nourrissant constamment jusqu'à ce qu'enfin elle puisse sortir à la lumière du jour : Roberta, ma fille ».

<sup>303</sup> Angelo Pellegrino, compagnon de Goliarda Sapienza, reprend cette idée dans la préface de la fiction romanesque *L'arte della gioia* (cit., p. 9) : « Sono certo che i lettori vedranno la gran quantità di vita racchiusa in questo romanzo, come se Goliarda si fosse rivalsa sulla sorte che non aveva voluto che avesse figli, lei che ne desiderava tanti quanti la madre, che ne ebbe otto. Non dimenticherò mai la dedica che il poeta Ignazio Buttitta pose su un volume di poesie che le regalò : "A G. ca è matri di tutti e un havi figghi". Sì, gli innumerevoli personaggi dell'*Arte della Gioia* sono se stessa in tanti figli, Modesta in cima » (*L'Art de la joie*, cit., p. 621 : « Je suis certain que les lecteurs verront la grande quantité de vie que renferme ce roman, comme si Goliarda avait pris sa revanche sur la vie qui n'avait pas voulu qu'elle ait d'enfant, elle qui en désirait autant que sa mère, qui en avait huit. Je n'oublierai jamais la dédicace que le poète Ignazio Buttitta mit sur un volume de poèmes qu'il lui offrit : "À G. qui est mère de tous et n'a pas eu d'enfant." Oui les innombrables personnages de *L'Arte della gioia* sont elle-même en autant d'enfants, Modesta en tête »).

<sup>304</sup> Voir par exemple Bérengère DEPRESZ, *Marguerite Yourcenar : écriture, maternité, démiurgie*, Berlin, Bern, P.I.E.-P. Lang, 2005 ou Ada NEIGER (dir.), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Naples, Liguori, 1993.

## **b) Une écriture mémorielle**

Cette volonté de laisser en héritage un souvenir de soi par la création de personnages conduit à une autre fonction essentielle dans les romans à la première personne de Dacia Maraini : la fonction mémorielle. Un survol rapide des titres des œuvres romanesques de l'auteure peuvent à eux seuls mettre la puce à l'oreille. Ainsi, *A memoria* (1967) – dont le titre antiphrasique fait référence à l'idée d'une mémoire parfaite qui dans les faits oscille entre le disque rayé<sup>305</sup> et le puzzle aux pièces manquantes – présente une narratrice en proie à une défaillance de sa mémoire. Un autre roman utilise dans son titre le substantif « mémoire » mais dans une autre acception. Il s'agit de *Memorie di una ladra* (1972), récit de la vie d'une prisonnière (Teresa), qui prend la forme traditionnelle du genre « mémoires » tout en lui adjoignant celle du roman picaresque<sup>306</sup>. Dans les deux cas, les narratrices tentent avec plus ou moins de succès de narrer les souvenirs.

- ***Retrouver la mémoire***

La narration peut donc avoir pour fonction, comme dans *A memoria*, de conserver sa propre mémoire en la fixant par écrit lorsque celle-ci défaille de façon pathologique. Elle peut aussi constituer un moyen de retour sur soi et donc à ses propres souvenirs lorsque ceux-ci se sont peu à peu effacés, comme pour la narratrice des *Lettere a Marina* (1981). L'écriture se charge alors d'une fonction de restauration de la mémoire. *Il treno per Helsinki* (1984) est peut-être le cas le plus frappant de ce procédé : encadré par un bref récit premier (*l'incipit* et *l'excipit*) où la narratrice se représente pelant une pomme de terre tout en écoutant la radio, l'ensemble de la narration est une analepse de 266 pages introduite par l'irruption d'une voix, celle de l'ancien amant de la narratrice (Miele) interviewé à la radio. Cette voix engendre le récit, qui laisse à la mémoire l'occasion de se déployer avant de se refermer en quelques mots : « Io sono qui con in mano questa patata che nella sua bianca lucida e tenera compattezza pare racchiudere per sempre il misero e nello stesso tempo grandioso mistero di Miele<sup>307</sup> ».

---

<sup>305</sup> Voir *l'incipit* du texte et la répétition du syntagme « siamo sposati » (« nous sommes mariés ») dans *A memoria*, cit., p. 19.

<sup>306</sup> Sur la nature picaresque de *Memorie di una ladra*, voir Maryse JEULAND-MEYNAUD, « L'œuvre narrative de Dacia Maraini : polémique ou littérature ? », art. cit., pp. 219-220 et Grazia SUMELI-WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 60.

<sup>307</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 267 : « Et moi je suis là avec à la main cette pomme de terre qui dans sa compacité blanche, luisante et douce semble enfermer pour toujours le mystère à la fois misérable et grandiose de Miele ».



- ***Transmettre la mémoire***

Mais la narration et l'écriture peuvent aussi avoir un autre but, celui de transmettre sa propre mémoire, ses souvenirs, à une autre. Chez Dacia Maraini, cette transmission de la mémoire s'effectue notamment par le biais de la lettre, moyen privilégié de représentation du passage d'un message (ici le récit du souvenir) de l'émetteur au récepteur. C'est le cas dans *Lettere a Marina*, mais plus encore dans *Dolce per sé* (1997). Dans ce roman par lettres, la narrataire est une petite fille, Flavia, à laquelle s'adresse (sans réponse écrite en retour) une femme d'une cinquantaine d'années, Vera, lui racontant son quotidien, son passé et par la même occasion celui de la petite puisque la narratrice est une amie de la famille. De l'échange épistolaire naît alors une transmission de la mémoire personnelle, familiale, mais aussi générationnelle puisque Vera lui fait part des mœurs de l'époque. L'écriture apparaît comme un moyen de sauter la barrière entre les générations, capable d'opérer un rapprochement entre les femmes, voire une prise de conscience d'une communauté de condition (pré-requis indispensable à une réflexion féministe).

- ***Faire subsister la mémoire des oubliées de l'histoire***

Le dernier aspect de l'écriture mémorielle, véritable engagement politique de Dacia Maraini, est de donner la parole aux femmes qui ne peuvent la prendre ou de prendre la parole en leur nom. *Memorie di una ladra* (1972) relève du premier cas. Dacia Maraini y donne la parole à Teresa : elle lui prête sa plume pour un récit à la première personne, comme si elle en était la simple scribe. Par cette fiction, l'histoire de Teresa est partagée, elle peut dépasser les limites de la prison et témoigner d'une vie de femme dans la société italienne.

Faire subsister la mémoire féminine signifie également récupérer les traces des femmes du passé. Le cas le plus célèbre est sans doute celui du roman *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), roman à la troisième personne dans lequel Dacia Maraini retrace la vie de son ancêtre et, par un usage récurrent de la focalisation interne, met en scène le quotidien d'une noble muette dans la Sicile du XVIII<sup>e</sup> siècle qui, par la lecture et la réflexion, parvient à comprendre l'origine de son handicap et à choisir l'orientation de sa vie. De la même façon, un roman du corpus à la première personne suit la même logique et donne la parole à une femme du passé : dans *Isolina* (1985), Dacia Maraini, à force de recherches et d'analyse d'archives, fait revivre la figure d'Isolina Canuti, une jeune femme qui, en 1900, est retrouvée morte après avoir subi un avortement imposé. Telle une Isis moderne, l'auteure résume en quelques lignes son travail de collecte : « col mio libro *Isolina*, ho raccolto e legato

insieme i documenti sparsi di una cronaca nera del Novecento: la storia di una ragazzina di diciannove anni uccisa, fatta a pezzi e gettata nell'Adige<sup>308</sup> ». Cette œuvre de récolte et de mise en ordre (« racco[gliere] » et « lega[re] insieme ») des souvenirs, des traces (les archives notamment) permet de faire revivre une mémoire niée, reléguée au rang de faits divers du passé, et de lui redonner sa juste place dans l'histoire en la rappelant aux générations successives. Par l'écriture, Dacia Maraini jette un pont entre le passé et le présent, elle redonne aux femmes la connaissance de leurs aînées et des conditions de vie qui étaient les leurs. À mi-chemin entre une œuvre de romancière et un travail d'historienne, *Isolina* semble relever du processus de mise en valeur de la transmission de l'histoire des aînées, très fort dans les années 1970 dans les mouvements féministes, selon l'historienne Maura Palazzi :

Negli spazi separati del femminismo maturò infatti l'esigenza di radicare nel passato la costruzione di un'identità collettiva di genere e di conoscere quelle « antenate » che la storiografia ufficiale aveva cancellato<sup>309</sup>.

« Radicare », partir à la recherche des racines, semble être l'une des motivations qui pousse Dacia Maraini à mettre au jour des histoires individuelles féminines méconnues, suggérant une continuité de la condition des femmes au fil de siècles, un rapport de cause à effet entre le passé et le présent.

La fonction mémorielle de l'œuvre marainienne a donc plusieurs visages : il peut s'agir de livrer sa propre mémoire (comme dans l'écriture autobiographique avec *Bagheria*), de montrer d'autres femmes aux prises avec la leur (comme avec les narratrices de *A memoria* ou de *Lettere a Marina*), de mettre en scène la transmission mémorielle (à travers l'échange intergénérationnel de *Dolce per sé*) ou bien encore de faire naître la mémoire des oubliées (notamment avec les romans sur des figures anonymes du passé comme *Isolina*). A l'instar des historiennes Lucie Hotte et Linda Cardinal, auteures de l'ouvrage *La parole mémorielle des femmes*<sup>310</sup> dans lequel elles relèvent les traces variées de mémoire féminine (femmes en exil, artistes, militantes politiques...), Dacia Maraini semble « explore[r] de multiples

---

<sup>308</sup> Dacia MARAINI, *Amata scrittura*, Milan, BUR, [2000] 2005, pp. 89-90 : « avec mon livre *Isolina*, j'ai rassemblé et relié des documents épars d'une chronique noire du XX<sup>e</sup> siècle : l'histoire d'une jeune fille de dix-neuf ans tuée, découpée en morceaux et jetée dans l'Adige ».

<sup>309</sup> Maura PALAZZI, « Riattraversare la storia dell'età contemporanea », in Ehel PORZIO SERRAVALLE (dir.), *Saperi e libertà. Maschile e femminile nei libri, nella scuola e nella vita. Vademecum 2*, Milan, AIE (Associazione Italiana Editori), 2001, p. 113 : « Dans les espaces séparés du féminisme mûrit en fait l'exigence d'enraciner dans le passé la construction d'une identité collective de genre et de connaître ces "aînées" que l'historiographie officielle avait effacées ».

<sup>310</sup> Lucie HOTTE, Linda CARDINAL (dir.), *La Parole mémorielle des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2002.

dimensions de la mémoire des femmes et de l'inscription de celles-ci dans le monde et dans l'histoire par la prise de parole, l'écriture et le corps » dans la mesure où « la mémoire et sa transmission demeurent des enjeux pour les femmes : trop souvent absentes de la mémoire collective, elles doivent tout autant qu'investir l'histoire réussir à l'écrire à leur façon<sup>311</sup> ».

Écrire la mémoire des femmes permet de réinscrire le sujet « femmes » dans l'histoire, de contribuer à une histoire des femmes (dans son sens le plus large) qui ne s'en tient pas qu'aux grandes figures les plus connues de femmes hors-normes pour leur époque. Si en effet Dacia Maraini s'intéresse parfois à des figures de marginales (Teresa la voleuse, Marianna l'intellectuelle éclairée...), elle choisit bien souvent des protagonistes assez communes dont la situation pourrait être comparée à des centaines d'autres. Porte-parole de personnalités réelles ou fictives, témoin contemporain ou historienne, elle fait sans cesse circuler la mémoire dans ses textes, comme pour signifier la valeur exemplaire de ces récits de vie.

### c) Une écriture politique de l'exemplarité

Si l'on s'en tient à une définition de l'exemplarité en tant que « qualité de ce qui est exemplaire », c'est-à-dire de « ce qui peut servir de modèle, d'exemple<sup>312</sup> », les textes de Dacia Maraini ne sont pas exemplaires de prime abord. Loin de la tradition des *exempla*, les narrations ne semblent pas mettre en scène un modèle exceptionnel digne d'être imité. Dacia Maraini n'entend pas créer sa propre « Cité des Dames<sup>313</sup> » ni un *De mulieribus claris*<sup>314</sup>. Au contraire, elle présente des protagonistes relativement banales, des femmes communes, dont la vie ne semble revêtir que peu d'intérêt. De plus, les narrations sont menées à la première personne, sans visée d'auto-célébration. L'*incipit* de *Donna in guerra* est à ce titre révélateur de la banalité de la vie de la narratrice-protagoniste :

---

<sup>311</sup> Je reprends ici les mots de Sylvie Pelletier, auteure d'un compte rendu de l'ouvrage (in *Recherches féministes*, vol. 15, n° 2, 2002, pp. 179-182).

<sup>312</sup> Alain REY, « Exemplarité », *Le Grand Robert de la langue française* [En ligne], 2<sup>e</sup> édition.

<sup>313</sup> Dans *Le Livre de la Cité des Dames*, Christine de Pisan s'attache à différentes figures de femmes illustres, légendaires ou historiques pour illustrer des vertus comme la Force, l'Intelligence et l'Invention.

<sup>314</sup> Boccace recueille dans son *De mulieribus claris* une collection de biographies de femmes illustres réelles ou imaginaires.

Mi sono vestita. Ho pulito la casa. Ho messo a posto il baule [...].

Quando ho finito erano le dodici. Avevo ancora da preparare i peperoni ripieni. Dovevo pulire l'insalata. Mi facevano male le gambe<sup>315</sup>.

La narratrice est une institutrice devenue *casalinga* (« femme au foyer ») le temps des vacances d'été. Son temps est régi par ses activités domestiques et les horaires de son mari. Le personnage principal du roman n'est pas une figure héroïque, ni une femme hors du commun : c'est au contraire une femme du commun, peu caractérisée (elle ne se décrit pas et ne se présente pas dans son journal). Et l'on pourrait multiplier les exemples de ce type dans presque tous les romans marainiens à la première personne : la protagoniste-type reste assez neutre, peu originale, ancrée dans les mœurs de sa société et de son temps.

Par le truchement de cette « neutralité » initiale, le passage peut alors s'effectuer du particulier au général. Si la femme qui raconte son histoire montre peu de traits distinctifs, son histoire devient potentiellement celle d'autres femmes, voire un symbole de l'histoire des femmes. Dacia Maraini met en scène des femmes pour le moins différentes, comme le relève Maryse Jeuland-Meynaud :

Leur physique, leur élocution, leurs paroles, leurs professions ou leurs conditions de vie, leurs désirs, leur âge, leur sexe, leur provenance ou leur localisation géographique font jouer des variables innombrables. [...] Au cours d'un renouvellement constant de situations, les personnages se succèdent, s'assemblent et se dispersent sans jamais se ressembler. Tous sont inédits<sup>316</sup>.

Mais ces différences ne constituent pas une caractérisation si forte qu'elle empêcherait la projection des lectrices. L'ensemble des protagonistes crée une palette variée de possibles féminins sans jamais qu'aucune d'entre elles ne soit assimilable à la figure de l'Autre, du non-soi.

Comment ce subtil jeu entre caractérisation minimale et potentielle identification est-il rendu possible ? La technique mise en œuvre le plus souvent est le maintien d'une certaine indétermination. Dès le seuil du texte, celle-ci est de mise puisque les titres conservent pour la plupart un halo de mystère. Si l'on reprend le cas de *Donna in guerra*, le substantif très générique « donna » place le récit dans une perspective universelle : l'identité du sujet n'est

---

<sup>315</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 3 : « Je me suis habillée. J'ai nettoyé la maison. J'ai rangé la malle [...]. / Il était midi quand j'en ai eu terminé. Il me restait encore les poivrons farcis à préparer, la salade à nettoyer. J'avais mal aux jambes » (*Femme en guerre*, cit., pp. 9-10).

<sup>316</sup> Maryse JEULAND-MEYNAUD, art. cit., pp. 219-220.

caractérisée que par son appartenance au genre « femme » et par son état « en guerre ». Ce faisant, Dacia Maraini reprend un modèle littéraire célèbre : celui du roman de Sibilla Aleramo *Una donna*<sup>317</sup> (1906), considéré comme le premier roman féministe italien<sup>318</sup>, dont le titre, par sa valeur singulative, introduisait d'emblée la volonté exemplaire du récit que la narratrice soulignait ensuite plusieurs fois au fil du texte. D'autres titres relèvent d'un procédé semblable : *La vacanza* et *L'età del malessere* font par exemple référence à des moments de vie, à des périodes générales, que la protagoniste n'est pas la seule à vivre. D'autres encore se limitent à un substantif mystérieux qui ne donne pas d'indication sur les protagonistes (*Voci*, *Buio*...). Il reste enfin des titres qui au contraire identifient clairement l'héroïne du récit : c'est le cas d'*Isolina*, mais aussi de romans à la troisième personne comme *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ou de *Colomba*. Mais dans ce dernier cas, la visée n'est pas exactement la même : il s'agit là de faire connaître une figure oubliée ou de témoigner d'une vie de femme en particulier.

Un autre procédé permettant une généralisation du cas particulier narré consiste à ne pas mettre en valeur dans le récit l'identité *anagrafica* (« relative à l'état civil ») des personnages, laquelle reste anecdotique. Les noms des protagonistes ne sont pas connus d'emblée. Les narratrices ne se présentent pas au début des textes (ni dans les fictions de journaux intimes, ni dans les fictions d'autobiographies, et seule la lettre est l'occasion d'une auto-désignation au moment de la signature<sup>319</sup>). Leur prénom n'est délivré en général qu'au hasard d'un dialogue rapporté par la narratrice au cours duquel un interlocuteur s'adresse à elle par son nom. Dans *Il treno per Helsinki*, la narratrice est l'une des dernières personnes à être nommée : il faut attendre la douzième page pour connaître son identité, lorsque celle-ci relate une scène entre elle et son beau-frère handicapé. Alors qu'elle l'aide à faire du calcul mental, il lui demande : « Andiamo a fare la spesa Armida<sup>320</sup>? ». Le procédé était déjà le même dans *L'età del malessere* :

---

<sup>317</sup> Sibilla ALERAMO, *Una donna*, Milan, Feltrinelli, [1906] 2007.

<sup>318</sup> Voir à ce sujet mon mémoire de Master 2 : « *Una donna* de Sibilla Aleramo : le premier grand roman féministe italien ? », cit.

<sup>319</sup> Ainsi dans *Dolce per sé*, l'émettrice des lettres signe chacune de ses missives « Vera ». A l'inverse, aucune des *Lettere a Marina* n'est signée (pas plus qu'une date de rédaction n'est mentionnée), sans doute parce que l'envoi des lettres n'est pas effectif.

<sup>320</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 12 : « On va faire les courses Armida ? ».

Mentre mi spingevo avanti a fatica, sentii qualcuno prendermi il braccio.  
 – Ciao Enrica.  
 – Ciao, – dissi. Era un mio compagno di classe<sup>321</sup>.

Les noms important finalement peu et l'onomastique ne semble pas avoir de valeur symbolique (lorsque c'est le cas, la narratrice le remarque explicitement<sup>322</sup>). Au contraire, ce qui fait sens serait plutôt le choix de prénoms courants, peu étonnants, et rarement rappelés, à tel point qu'il est assez difficile de se souvenir du prénom de la protagoniste de tel ou tel roman. Cette confusion est à son comble dans le recueil de nouvelles *Mio marito*, du côté de l'onomastique féminine mais aussi masculine. Afin de voir plus clair dans cet entrelacs de couples, je propose ici un tableau récapitulatif des protagonistes par nouvelle :

Titre de la nouvelle	Protagoniste(s) féminine(s)	Protagoniste(s) masculin(s)
« Mio marito »	Marcella (narratrice)	Mario (mari)
« Il letargo »	Narratrice sans nom	Mention rapide d'un « ragazzo »
« Madre e figlio »	Narratrice sans nom	Adolfo (voisin)
« L'altra famiglia »	Elda (narratrice)	1 <sup>ère</sup> famille : Giorgio (mari), Pietro et Paolo (fils) 2 <sup>nde</sup> famille : Carlo (mari), Gaspare et Melchiorre (fils)
« Il quaderno rosso »	Elena (narratrice)	Lattanzio (mari), Aldo (amant)
« Il dolore sciupa »	Narratrice sans nom	Giorgio (amant)
« Le lenzuola di lino »	Ada (narratrice) Elena (maîtresse du mari)	Giorgio (mari)
« Marco »	Narratrice sans nom	Marco (mari)
« Diario coniugale »	Narratrice sans nom	Giulio (mari)
« L'albero di Platone »	Narratrice sans nom	Carmelo (mari),
« Maria »	Narratrice sans nom Maria (compagne)	Pas d'hommes nommés
« Le mani »	Narratrice sans nom Marta (une amie)	Tano (mari) Giorgio (mari de Marta)

<sup>321</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 16 : « Tandis qu'avec peine je me poussais vers l'avant, quelqu'un me saisit par le bras. / – Salut, Henriette. / – Salut. / C'était un de mes camarades de classe » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 15). « Henriette » est le prénom choisi par Maurice Javion pour désigner dans sa traduction de 1963 le personnage d'Enrica.

<sup>322</sup> Alors qu'elle n'accorde aucune importance à son nom, Armida commente celui de son amant Miele, dans *Il treno per Helsinki* (cit., pp. 8-9) : « Ogni tanto penso a lui soprattutto a quel nome così inusuale impalpabile così ovviamente dolce. Quel nome scivolante filante liquido e profumato in maniera quasi stucchevole » (« Parfois je pense à lui surtout à son nom si inhabituel impalpable d'une douceur si évidente »). Un autre nom dont le sens est commenté se trouve dans *Bagheria* (cit., p. 96) et concerne la « zia Felicita » : « Strano destino di un nome che promette una felicità da consumarsi in un lungo tragitto solitario » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 98 : « Étrange destin d'un nom qui promet un bonheur à consommer en un long trajet solitaire »).

La majorité des narratrices ne sont pas nommées (8 sur 12). Lorsqu'elles le sont, c'est là encore au détour d'un dialogue rapporté (« Mio marito ») ou d'une citation du journal intime d'un mari (« Il quaderno rosso »). Les prénoms féminins semblent être une déclinaison les uns des autres, quand ils ne sont pas simplement réutilisés d'une nouvelle à l'autre. « Elena » est tantôt une narratrice, tantôt la maîtresse du mari d'une narratrice. Plus subtil, le groupe Elda-Elena-Ada est en fait un jeu (conscient ou non) de décomposition-recomposition : El(ena) + (A)da = Elda. De son côté, Maria, la compagne de la narratrice de la nouvelle éponyme semble faire écho à une autre figure de lesbienne marainienne : Marina, compagne de la narratrice des *Lettere a Marina*, comme si Mari(n)a constituait, si ce n'est un archétype, du moins une figure de lesbienne.

Du côté des hommes, les mêmes phénomènes sont observés. « Giorgio » sert de prénom à quatre personnages masculins. D'autres prénoms semblent être choisis par association phonique ou par jeu par quasi-anagrammes : Carlo – Car(me)lo – Marco. Quant au prénom « Mario », le protagoniste masculin de la première nouvelle, il n'est pas forcément tiré par les cheveux, après avoir passé en revue les différents jeux de Dacia Maraini avec les noms des personnages du recueil, d'imaginer qu'il ait été choisi pour sa ressemblance avec le substantif « marito », comme prénom du mari-type : « Mario-mari(t)o », d'autant plus qu'il est placé en tête du recueil *Mio marito*, dans une nouvelle intitulée « Mio marito », dans laquelle l'*incipit* contient une anaphore obsessionnelle du syntagme « mio marito ». Difficile de ne pas y voir un clin d'œil de l'auteure qui redouble par l'onomastique l'effet d'omniprésence du mari dans la vie de la narratrice.

Le choix des prénoms des protagonistes semble rarement motivé par une valeur symbolique chez Dacia Maraini. Au contraire, seul un nombre réduit de prénoms courants semble servir de bases à leur dénomination. Cet effet de répétition à l'intérieur de l'œuvre produit un effet de diffraction de l'identité des personnages (comme si un personnage unique vivait plusieurs vies simultanées) mais également un effet de généralisation, comme si tous les personnages marainiens n'en faisaient finalement qu'un, comme si chacun n'était qu'une facette d'une identité complexe. En « neutralisant » l'onomastique, l'auteure rend les personnages du moins communs, si ce n'est familiers : la projection est alors aisée et leur histoire devient plus facilement généralisable.

La force de l'écriture marainienne repose donc sur un double mouvement du particulier au général et du général au particulier, qui consisterait à dire son histoire de femme (dans les textes autobiographiques) ou à faire dire son histoire à une femme (dans les fictions à la première personne) pour dire l'histoire des femmes. Ainsi dans *Bagheria*, Dacia Maraini

revient-elle sur certains souvenirs de son passé, de son arrivée en Sicile à onze ans jusqu'à l'âge adulte. Mais ce faisant, elle ne se limite pas au récit de sa situation particulière puisqu'elle égrène d'une part dans son récit des notations sur les normes de genre en vigueur (qui touchent tous les individus, hommes et femmes), mais surtout parce qu'elle raconte l'histoire d'autres femmes siciliennes, comme celle de « Fila che si era fatta "mettere gravida" a quindici anni dal cognato. E di come i fratelli di lei avessero deciso, a freddo, di ucciderlo a meno che lui non se la fosse presa e subito, "rimediando al fatto"<sup>323</sup> ». En parlant de soi, la narratrice parle également des autres, en se plaçant sur le même plan, en tant que femme de culture sicilienne.

Dès lors, on voit bien la vertu politique d'une telle pratique de l'écriture à la première personne : il ne s'agit en aucun cas d'exalter une subjectivité, de montrer l'originalité et l'héroïsme d'un personnage incroyable, mais bien au contraire de donner à lire le récit d'un cas particulier, en tant qu'il est symptomatique d'une situation générale. L'autobiographie, qu'elle soit fictive ou réelle, est un exemple précis d'une condition commune, dans une visée féministe :

Dans ses premiers romans, l'écrivaine s'en tenait à des constats domestiques, mais, au fur et à mesure que s'est affermi son talent et qu'a mûri sa conscience politique, son champ d'investigation s'est élargi et ses récits ont pris une dimension polémique étendue. [...] On s'aperçoit que si la condition de la femme relève d'une monstrueuse injustice, c'est bien parce que dans son entier la société repose sur l'inégalité et l'iniquité. [...] Chaque situation devient la métaphore d'un tout qui renvoie à la condition particulière des opprimés et de la femme en particulier<sup>324</sup>.

Je nuancerai ces affirmations en ajoutant qu'en réalité, dès les premiers textes, la dimension polémique est contenue en germe par la mise en place de personnages communs et peu caractérisés, voire « vides », prémisse à une généralisation de leur condition et à une dénonciation globale des inégalités voire des abus dont peuvent être victimes les femmes. Il est néanmoins juste de voir une accentuation de ce phénomène au fur et à mesure des années, avec notamment une explicitation du caractère courant des mésaventures plus ou moins dramatiques des protagonistes par la narratrice elle-même.

---

<sup>323</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 71 : « Fila qui s'était fait "mettre enceinte" à quinze ans par son beau-frère. Et comment ses frères avaient décidé, à froid, de le tuer à moins qu'il ne la prenne avec lui et tout de suite, "en réparation" » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 73).

<sup>324</sup> Maryse JEULAND-MEYNAUD, art. cit., p. 210.



La multiplicité des personnages marainiens joue donc en faveur de la thèse féministe : tout en étant très différentes, les femmes marainiennes sont contraintes aux mêmes normes, aux mêmes problèmes et aux mêmes oppressions. Maraini met en évidence une certaine communauté de condition féminine<sup>325</sup> et dénonce le déterminisme social qui pèse sur les femmes. Lorsque l'une des héroïnes, si banale et si opprimée qu'elle soit, parvient parfois à se libérer de tout ou partie du joug (social, familial, mental...) qui pèse sur elle, c'est donc que toutes les femmes sont capables de le faire.

Dacia Maraini relève dans ses romans un pari audacieux : elle parvient à faire de ses protagonistes à la fois l'une et l'autre des acceptions du mot « exemple ». Initialement « chose semblable ou comparable à celle dont il s'agit » (en étant un exemple quelconque de femme), l'héroïne marainienne devient une « personne dont les actes sont dignes d'être imités », un individu exemplaire. Mieux, c'est parce qu'elle est l'une qu'elle peut devenir l'autre. La fonction exemplaire de l'écriture sert alors la visée féministe de l'auteure en suggérant par la lecture d'autres voies possibles aux femmes.

\*\*\*\*\*

Si la période étudiée est longue puisqu'elle recouvre quatre décennies, il est toutefois aisé de relever des invariants dans la production marainienne sélectionnée, dépassant la barrière fiction-autobiographie ou les évolutions idéologiques pré ou post féministe militant. Ces traits communs tiennent dans la spécificité du *je* choisi comme modalité énonciative.

Par le choix d'une narration à la première personne, Dacia Maraini parvient à revisiter les genres littéraires traditionnels dans une optique féministe qui vise à souligner le caractère systémique de l'oppression des femmes et à faire des récits de cas particuliers des textes exemplaires de la condition féminine. L'auteure peut également, en jouant sur la diversité des conditions sociales de ses protagonistes, réinvestir la question du langage en usant de toute la

---

<sup>325</sup> Écrite pour la revue *Tuttestorie* et mettant en scène un groupe de femmes se racontant leur expérience commune de la violence sexuelle, la nouvelle « Cinque donne d'acqua dolce » souligne dès les premiers mots ce phénomène de ressemblance entre les femmes malgré les apparentes différences : « Erano cinque e si erano scoperte somiglianti come pesci d'acqua dolce, sebbene fossero diverse per mestieri, età ed esperienze » (Dacia MARAINI, « Cinque donne d'acqua dolce », in Anna Maria CUTRUFELLI, *Il pozzo segreto*, Florence, Giunti, pp. 145-152 : « Elles étaient cinq et elles avaient découvert qu'elles se ressemblaient comme des poissons d'eau douce, bien qu'elles fussent différentes par leurs métiers, leurs âges, leurs expériences »).

gamme des tonalités possibles pour dire le corps, de la précision anatomique à l'emphase poétique, des mots les plus crus aux images les plus créatives.

Après cette analyse des particularités spécifiques de la voix narrative marainienne, il convient maintenant d'en étudier plus en profondeur le contenu, celui d'une mise en scène des corps féminins en tant que supports du genre « femme », en tant que sujets et objets de désir, mais aussi en tant que possibles corps maternels.

## Chapitre II.

### REPRÉSENTATIONS DU CORPS ET IMAGES DE FEMMES

Dire que la production marainienne est peuplée d'un univers féminin hétérogène qui forme la base des intrigues de fiction et des récits autobiographiques relève de l'évidence. Il n'est qu'à résumer brièvement chaque texte du corpus pour se rendre compte que les histoires racontées sont des histoires de femmes (qui parlent de femmes et qui sont narrées par des femmes). Mais il est moins aisé de dire de quelles manières ces femmes se représentent, de définir quelles images elles donnent d'elles.

Le terme même d'« image » peut-être entendu de deux manières différentes et renvoyer aussi bien à une idée de femme qu'à une représentation visuelle. Chez Dacia Maraini, le corps n'a que peu d'image au sens visuel, il a surtout des fonctions. Rares sont les descriptions détaillées des corps des femmes marainiennes : se racontant à la première personne, les narratrices-protagonistes ne se plaisent vraiment pas à s'auto-représenter. S'il est attendu que le choix de la modalité énonciative du *je* ne se prête pas à la construction visuelle des personnages, il n'en reste pas moins que des stratégies narratives permettraient de contourner le problème (description par autrui apparaissant dans un discours rapporté, description de photo de soi, etc.) mais ne sont que très rarement utilisées<sup>326</sup>. Loin des descriptions traditionnelles totalisantes, les corps féminins s'expriment plus qu'ils ne sont dits. Ils sont représentés en action, dans leur rapport au monde et aux autres corps.

Reste alors à savoir quelles sont ces « idées » de femme mises en scène dans les romans et les nouvelles à la première personne et à se demander comment ces corps féminins sont confrontés aux trois prismes importants de la physicalité que sont les normes de genre, la sexualité et la reproduction.

---

<sup>326</sup> Il faut relever le contre-exemple exceptionnel par sa longueur (une page et demie) que constitue l'auto-description de Maria dans *A memoria*. À la date du 28 janvier, le journal de Maria se limite à un autoportrait, basé sur le reflet de sa propre image dans une vitrine. Mais on comprend très vite que la description n'a rien de réaliste : chaque élément décrit est ensuite repris et modifié, donnant lieu à la représentation inquiétante d'une figure féminine métamorphique (Dacia MARAINI, *A memoria*, cit., pp. 116-117).

## ***A) Le genre et le corps : « entre subversion et subjugation des normes<sup>327</sup> »***

Dotées d'un corps et évoluant dans une société donnée – même si la littérature n'en donne qu'une interprétation, qu'une représentation – les femmes de l'univers marainien sont soumises aux normes du genre. Il convient de revenir sur le concept de genre pour analyser sa portée dans le corpus.

Traduction française de l'anglais *gender*, le terme « genre » ne se laisse pas définir ni appréhender facilement. Pour mieux saisir ce qu'il recouvre, il est nécessaire de rappeler les différentes étapes de son élaboration conceptuelle. En effet, la conceptualisation du genre trouve son origine dans la volonté de souligner le fondement social des différences sexuelles et de déconstruire leur prétendue naturalité. Dans une volonté de détacher le biologique du social, le genre a souvent été défini comme le « sexe social ». Fortement lié aux mouvements féministes, ce premier jalon de l'histoire du genre a pour principal effet de dénaturer les inégalités entre hommes et femmes, qui ne seraient plus explicables par la nature ou la biologie mais par la dimension sociale, qui est variable et soumise à évolution. Différents textes peuvent, à juste titre, être considérés comme points de départ du concept de genre : d'aucuns le voient dans le célèbre « On ne naît pas femme on le devient » de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* (1949) ; d'autres dans l'ouvrage *Sex and Gender* de Robert Stoller (1968) ; d'autres encore dans l'étude de la sociologue Ann Oakley *Sex, Gender and Society* (1972). À ce stade de l'histoire du concept, pour reprendre l'analyse de Françoise Thébaud dans son ouvrage historiographique *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, « le sexe est ainsi perçu comme un invariant, tandis que le genre est variable dans le temps et l'espace, la masculinité ou la féminité [...] n'ayant pas la même signification à toutes les époques et dans toutes les cultures<sup>328</sup> ». Le concept se complexifie avec le travail de l'historienne américaine Joan Scott qui, en 1986 avec l'article « Genre : une catégorie utile d'analyse historique<sup>329</sup> », ajoute à l'idée de construction sociale celle de rapports de pouvoir :

Ma définition du genre a deux parties et diverses sous-parties. Elles sont liées entre elles, mais devraient être distinguées dans l'analyse. Le noyau essentiel de la

---

<sup>327</sup> L'expression est empruntée au titre d'une sous-partie de l'ouvrage d'Elsa DORLIN, *Sexe, genre et sexualité*, cit., p. 109 : « *Praxis queer* : subjugation ou subversion des normes ? ».

<sup>328</sup> Françoise THEBAUD, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, cit., p. 121.

<sup>329</sup> Joan SCOTT, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », art. cit.

définition repose sur la relation fondamentale entre deux propositions : le genre est un élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes, et le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir<sup>330</sup>.

Un tournant important s'effectue avec une critique de cette première conceptualisation, dont la représentante la plus importante reste Judith Butler et son ouvrage *Gender Trouble*<sup>331</sup> de 1990, traduit tardivement en français sous le titre *Trouble dans le genre*. Le principal apport de Butler tient dans une critique de l'opposition genre/sexe : en assignant le sexe au biologique et le genre au social, le sexe deviendrait une espèce de pure nature, dénuée de toute influence du social. Or l'idée même de distinction sexuelle est variable dans le temps et relève d'une construction sociale comme l'a démontré Thomas Laqueur la même année<sup>332</sup> dans *La Fabrique du sexe*<sup>333</sup>, ouvrage dans lequel l'auteur rappelle que les sexes n'ont pas toujours été pensés sur le mode de l'opposition binaire, mais qu'ils étaient initialement conçus en termes de variations plus ou moins parfaites d'un sexe unique (les femmes constituant, faut-il le préciser, la version imparfaite des hommes). Butler s'attache également à montrer que le genre comme le sexe sont des constructions sociales et culturelles.

Le genre devient le système social dont sont issues les divisions sexuelles et leur rapport hiérarchique de soumission de l'un des « sexes » à la domination de l'autre. Il s'agit alors d'analyser les rapports entre masculin et féminin. Cette autre étape de l'histoire du genre apparaît tout particulièrement chez Christine Delphy, dans les essais qui composent *L'Ennemi principal*<sup>334</sup>, qui voit dans le patriarcat le système producteur d'inégalités à combattre.

Ces différentes étapes et acceptions du concept de genre apparaissent dans les textes du corpus à travers la représentation des corps des protagonistes. Élément signifiant par les signaux visuels qu'il envoie, le corps se fait signe à interpréter. Si l'on attend

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>331</sup> Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990. Traduction française : *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduction de Cynthia KRAUS, Paris, La Découverte, 2005.

<sup>332</sup> Le lien entre les textes de Butler et de Laqueur est analysé en ces termes par le sociologue Éric Fassin dans sa préface de 2005 à la traduction française de *Gender Trouble* : « Le sexe ne résulte pas moins que le genre d'une construction. Thomas Laqueur le montre au même moment dans sa *Fabrique du sexe*, l'anatomie n'est pas seulement un destin, c'est aussi une histoire. *Trouble dans le genre* propose le versant théorique de cette déconstruction historique du sexe » (ÉRIC FASSIN, « Préface », in Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, cit., p. 9).

<sup>333</sup> Thomas LAQUEUR, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1990. Traduction française : *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduction de Michel GAUTIER, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>334</sup> Christine DELPHY, *L'Ennemi principal. 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998 et *L'Ennemi principal. 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

traditionnellement du corps féminin qu'il soit le signifiant du genre féminin (au sens basique de « sexe social »), dans une équation où « sexe = genre », l'infraction à cette équivalence apparaît comme un hoquet dans le système général. Ce sont précisément ces moments de dysfonctionnement de la « fabrique des sexes » que Maraini met en scène en proposant un nouveau « langage » du corps. La confrontation au système social producteur des divisions sexuées et hiérarchisées constitue une étape régulière pour les protagonistes-femmes, en particulier dans les textes se rapprochant du genre « roman de formation ». Mais ces protagonistes gardent une large marge d'*agency*<sup>335</sup>, de « capacité d'agir », et se lancent parfois dans une certaine forme de résistance.

Il s'agira alors de voir comment le genre s'inscrit sur le corps des femmes, et comment ce système, qui contrôle certes les corps mais aussi les actes des individus qui les incarnent, est tantôt accepté comme allant de soi et tantôt repoussé avec force jusqu'à sa subversion.

### **1. Omniprésence des normes de genre sur le corps des femmes**

La domination des normes de genre sur les corps féminins se lit dans les procédés de caractérisation physique des personnages marainiens. Les femmes ne voient leur corps décrit que très rarement ou de façon succincte : la description s'attarde peu sur la matérialité précise des corps dans sa globalité. La construction de l'apparence du personnage passe plus fréquemment par la référence à ses vêtements, à ses attributs extérieurs. Ce phénomène trouve son paroxysme dans le cas de *Memorie di una ladra* où les femmes du roman s'apparentent presque à de vivants porte-manteaux, faisant apparaître le genre comme un construit social, un ensemble d'éléments extérieurs qu'il faut porter<sup>336</sup>. Cette féminité comme artifice est dénoncée en creux à travers plusieurs scènes, en particulier dans un épisode où la protagoniste Teresa se laisse convaincre par son amie Dina d'intégrer « la compagnia del gran Bazar », un groupe de danseuses improvisé qu'un imprésario véreux tente de mettre en place. Teresa décrit ainsi son costume de scène :

---

<sup>335</sup> Le terme anglais *agency* pose des problèmes de traduction en français dans la mesure où il renvoie autant à l'action qu'à la capacité d'agir. Pour une rapide synthèse sur les traductions d'*agency*, voir Cynthia KRAUS, « Note sur la traduction », in Judith BUTLER, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>336</sup> Judith Butler récusé cette vision du genre comme pur artefact dans la préface de *Bodies that matter* (1993), traduit en français sous le titre *Ces corps qui comptent* : « Si le genre n'est pas un artifice que l'on pourrait assumer ou enlever à volonté, s'il n'est pas, par conséquent, l'effet d'un choix, comment comprendre le statut constitutif et contraignant des normes de genre sans pour autant tomber dans le piège du déterminisme culturel ? » (Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduction de Charlotte NORDMANN, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 12).

I vestiti ce li hanno comperati all'antiquariato. Erano vestiti con gli spacchi, i bottoni luccicanti, gli strazi, le piume. Le fotografie ce le siamo fatte con questi abiti, in posa, languide languide.

Ciabatta mi fa vedere come fare: devo acchiappare un pizzo del vestito con le mani, devo mettere un piede avanti, fare un sorriso<sup>337</sup>.

Pour se rendre désirable auprès de leur public, constitué de soldats américains en mal de divertissement, les danseuses doivent arborer des atours caricaturaux de féminité et des attitudes sensuelles. Il s'agit en fait de jouer un rôle sur scène, qui ne fait qu'exacerber le rôle féminin traditionnel.

Le jeu des apparences auquel il convient de se livrer est d'ailleurs très bien compris par Teresa dès son plus jeune âge, comme on le devine dans le souvenir d'enfance suivant :

Nel vestire ero vanitosa. Mi mettevo una cintura nuova e mi credevo chissà che.  
Con le compagne andavamo a parlare sotto un albero, dicevamo che da grandi avremmo fatto le attrici. Ci specchiavamo<sup>338</sup>.

Le caractère performatif du genre tel que le relève Judith Butler se lit ici en filigrane : le rêve des petites filles de devenir actrices ne manquera pas de se réaliser, en ce qu'elles devront « performer » leur genre féminin.

### **a) « Du côté des petites filles »<sup>339</sup> : l'enfance et l'apprentissage des normes de genre**

Le récit de l'enfance est un *topos* de l'écriture autobiographique auquel le narrateur peut difficilement échapper. Chez Dacia Maraini, les narratrices autodiégétiques reviennent

---

<sup>337</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 91 : « Les costumes, ils les avaient achetés chez des revendeurs. C'étaient des robes avec des jours, des boutons brillants, des strass, des plumes. Les photographies, on les a fait faire avec ces robes, dans des poses langoureuses. / Ciabatta m'a montré comment il fallait poser : attraper un coin de la robe entre deux doigts, mettre un pied en avant et sourire » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 116).

<sup>338</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 7 : « Pour la toilette, j'étais vaniteuse. Quand je mettais une ceinture neuve, je m'imaginai être Dieu sait qui. Avec mes copines, on discutait, on disait que plus tard on deviendrait actrices. Nous nous regardions dans la glace » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 9).

<sup>339</sup> Le titre fait référence au célèbre essai d'Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine* (Milan, Feltrinelli, [1973] 2011), traduit en français sous le titre *Du côté des petites filles*, dans lequel l'auteure relève tous les conditionnements sociaux qui inculquent aux petites filles les normes du genre féminin. Notons au passage que Dacia Maraini a elle-même souligné l'impact de l'essai pour les femmes dès sa publication dans *La nave per Kobe* (cit., p. 111) : « Ogni cosa si stabilisce proprio in quegli anni, dice Elena Gianini Belotti nel bel libro che si chiama *Dalla parte delle bambine*, ed è stato un punto di riferimento per le donne negli anni Settanta » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 121 : « Tout se met en place dans ces années-là, dit Elena Gianini Belotti dans le beau livre qui s'appelle *Dalla parte delle bambine* (*Du côté des petites filles*), et qui a été une référence pour les femmes dans les années soixante-dix »).



sur la découverte des interdits et des normes genrés par les petites filles qu'elles ont été. Cet apprentissage s'effectue à différents degrés : au quotidien avec le modèle genré parental, de façon ponctuelle avec des situations de « sexage » et d'injonctions normatives, mais aussi dans la violence lorsqu'il s'agit des premiers rapports sexuels.

- ***Le modèle parental***

Dans les formes autobiographiques les plus classiques, la présentation de ses ascendants permet au narrateur de se placer dans l'espace social (par le nom, le milieu culturel, le lieu de vie...) et de présenter au lecteur les modèles dont il a disposé pour sa formation personnelle. Dans le cas des autobiographies réelles ou fictives de Dacia Maraini les narratrices s'en tiennent en général à la description de leurs parents (et parfois des parents d'autres personnages). On peut distinguer deux cas, selon qu'il s'agisse de récits d'inspiration réelle ou fictionnelle : dans le premier, le genre n'implique pas immédiatement une hiérarchisation, dans le second les parents semblent le plus souvent profondément marqués par leur appartenance genrée et leur individualité s'efface au profit de cette dernière.

Dans les deux textes explicitement autobiographiques du corpus, *Bagheria* et *La nave per Kobe*, le couple Maraini apparaît comme l'union de deux individus également estimables, pour qui l'appartenance sexuée ne génère pas de rapport hiérarchique entre eux. La narratrice-petite fille les considère par ailleurs d'une égale beauté :

Stavo seduta fra mio padre, un uomo nel pieno della sua bellezza e seduzione [...] e mia madre, fresca e bella anche lei, molto giovane, quasi una ragazza, con i suoi lunghi capelli biondi, gli occhi grandi, chiari<sup>340</sup>.

La construction même de la phrase, qui place chacun des parents autour de la conjonction de coordination « e », montre bien que la mère et le père ont pour l'enfant une même valeur dans son estime filiale (même si le père exerce une fascination particulière chez l'enfant qui s'en dit amoureuse). La position physique de la protagoniste entre ses deux parents vient par ailleurs renforcer cette idée. La différenciation sexuelle n'est pas le premier élément dont se souvient la narratrice, et moins que l'addition de deux natures contraires, le couple parental semble plutôt une entité double dont la caractéristique principale est la beauté et la jeunesse : dans les premières pages de *La nave per Kobe*, la mère est « la giovane siciliana » ou « la

---

<sup>340</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 10 : « J'étais assise entre mon père, un homme dans la plénitude de sa beauté et de sa séduction [...], et ma mère, jeune et belle elle aussi, très jeune, presque une jeune fille, avec ses longs cheveux blonds, ses grands yeux clairs » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 10).

giovane Topazia », le père « il mio bellissimo padre », et la narratrice se souvient avec nostalgie de « quel tempo che conteneva la giovinezza e la bellezza dei miei genitori. Sono lì, in un quadro mobile, a raffigurare la gioia di esistere<sup>341</sup> ».

Pour autant, cet état de grâce primitif est rompu rapidement par la prise de conscience que, parce que c'est une femme, sa mère est différente de son père, au moins du point de vue de la société sicilienne dans laquelle vit la famille. Ainsi le mépris de la mère pour les conventions vestimentaires féminines ne passe pas inaperçu :

A un certo momento si è sentita la voce di un bambino che gridava « Talé, a fimmina ch'i causi »! (guarda, la femmina coi pantaloni). Mia madre infatti portava dei larghi pantaloni da viaggio e questo allora era suscettibile di scandalo<sup>342</sup>.

Dès l'enfance, la protagoniste fait connaissance avec les interdits de genre : une femme ne doit pas porter de pantalon. La précocité de cette intériorisation des normes genrées apparaît également dans le fait que la stigmatisation du non-respect des normes émane d'un autre enfant.

Toute spéciale que soit donc la figure maternelle de Topazia Alliata, elle n'en est pas moins marquée par le genre et il n'est sans doute pas anodin que sa description dans *La nave per Kobe* naisse du souvenir de l'actrice Ingrid Bergman (tandis qu'à son tour le père Fosco est comparé à Humphrey Bogart peu après) :

Più tardi, [...] avrei conosciuto, per via cinematografica, una Ingrid Bergman dalle luci soffuse riflesse negli occhi morbidi, dai riccioli castani che guizzano attorno al collo. Qual è l'incantesimo che ti allaccia ad una attrice dal sorriso flou e la voce cristallina? In lei vedevo mia madre giovane: le gambe snelle, il taglio del tailleur stretto in vita, le scarpe dal tacco ortopedico. La vedevo camminare veloce, con un cappello di feltro color castagna che le nascondeva in parte la fronte e mi pareva di scorgere una intera generazione di donne dal piede segreto e l'occhio scintillante<sup>343</sup>.

---

<sup>341</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., pp. 12-14 : « la jeune Sicilienne » ; « la jeune Topazia » ; « ce très beau jeune homme, mon père » ; « ce temps qui contenait la jeunesse et la beauté de mes parents. Ils sont là, dans un tableau animé, à représenter la joie d'exister » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., pp. 12-14).

<sup>342</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 20 : « À un moment, on a entendu une voix d'enfant qui criait : " Talé, a fimmina ch'i causi !" (Regarde, une femme en pantalon !) Ma mère portait en effet un large pantalon de voyage et à l'époque cela pouvait susciter le scandale » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 20).

<sup>343</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit. p. 11 : « Plus tard, [...] je ferai connaissance, à travers le cinéma, avec une Ingrid Bergman aux doux yeux reflétant des lumières diffuses, aux boucles châtaines dansant autour de son cou. Quel est l'enchantement qui vous attache à une actrice au sourire flou et à la voix cristalline ? Je voyais en elle ma mère jeune : les jambes minces, la coupe du tailleur serrée à la taille, les chaussures à semelles

Ici encore, il faut relever l'association entre féminité et jeu d'actrice dans la comparaison entre la mère et Ingrid Bergman. L'idée que la comparaison n'est pas une similitude ponctuelle entre deux physiques mais qu'elle est plus profonde et liée à la féminité plus qu'à l'individualité de la mère apparaît clairement dans l'allusion à « una intera generazione di donne ». Si on poursuit l'analogie, on obtient Ingrid Bergman = Topazia = toutes les femmes, et toutes les femmes = Ingrid Bergman = actrice. On retrouve ici une représentation de l'idée butlérienne de la dimension performative de la féminité, de la « structure imitative » du genre, que la philosophe américaine déduit de la pratique des *drag queens* dans *Gender Trouble* :

Si le *drag* produit une image unifiée de la « femme » (ce qu'on critique souvent), il révèle aussi tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle. *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence*<sup>344</sup>.

En aucun cas je ne souhaite faire de Dacia Maraini une précurseuse des théories butlériennes, néanmoins il semble que les diverses occurrences du lien entre l'être-femme ou l'être-petite fille et l'être-actrice mettent en scène la performativité du genre théorisée par Butler.

Face au couple parental particulier que représentent les parents des récits autobiographiques marainiens, les couples parentaux de fiction sont souvent l'occasion de présenter des archétypes masculins et féminins sur la base d'une dichotomie forte et d'une hiérarchie évidente.

Dès le premier roman, *La vacanza*, les images du père et de la mère sont stéréotypées : orpheline de mère, la jeune Anna quitte le pensionnat pour les vacances et découvre Nina la nouvelle femme de son père, qu'elle doit désormais appeler « mamma ». La scène de la rencontre regorge de détails dans lesquels la soumission de Nina à son mari ne semble faire aucun doute. Ainsi, alors qu'elle est perdue dans ses pensées, Nina se fait sévèrement réprimander par son mari :

---

compensées. Je la voyais marcher vite, avec un chapeau de feutre couleur de châtaigne qui lui cachait en partie le front, et il me semblait découvrir toute une génération de femmes au pied caché et à l'œil scintillant » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., pp. 13-14).

<sup>344</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, cit., p. 261.

– Nina, – gridò il papà, – quando parlo voglio che ascolti, eh, perdio –. Si allargò il colletto con un dito, ruotando il collo accaldato. Nina sollevò gli occhi nocciola e gli sorrise, passiva<sup>345</sup>.

Chacun joue le rôle qui lui est assigné : Nina, passive, féline (« Nina e il gatto si assomigliavano : era così<sup>346</sup> ») et langoureuse (« Nina si accostò facendo dondolare i fianchi larghi<sup>347</sup> ») ; Mumuri, le père, libidineux (« la contemplava con occhi golosi<sup>348</sup> ») et se comportant en propriétaire (« le appoggiò la mano sulla coscia e con voce distraita ci parlò ancora della casa<sup>349</sup> »). En quelques lignes, le portrait des deux parents est dressé sur le mode de la dichotomie passivité/agressivité, soumission/domination, possédée/possédant.

Ce modèle de rapports entre les sexes est rapidement imité par Anna et son petit frère Giovanni, qui se mettent à leur tour à jouer leur rôle de fille et de garçon. Deux scènes se succèdent au chapitre III et soulignent cette imitation. Dans la première, Giovanni joue avec un pistolet à eau et s'en prend à sa sœur :

Giovanni [...] mi puntò la pistola sulla schiena.

– Alza le mani, – disse imitando la voce bassa di Mumuri.

– Smettila. [...]

– Ti sparo, – minacciò e subito mi riempì d'acqua la schiena. Poi, col calcio dell'arma, cominciò a picchiarmi sulla testa, con rabbia<sup>350</sup>.

Le verbe « imiter » signale le processus en cours : Giovanni prend modèle sur son père et comme lui fait preuve d'agressivité envers une femme, en l'occurrence sa sœur. Symétriquement, la scène suivante du débarrassage de la table après le repas fait d'Anna un double de Nina :

---

<sup>345</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 10 : « – Nina, cria papa, quand je parle, je veux que tu m'écoutes, bon Dieu ! / Il écarta son col d'un doigt, tourna la tête à droite et à gauche. Nina leva ses yeux noisette et lui sourit, passive » (*Les Vacances*, cit., p. 26).

<sup>346</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 11 : « Nina et le chat se ressemblaient, c'est un fait » (*Les Vacances*, cit., p. 28).

<sup>347</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 10 : « Nina s'approcha en faisant onduler ses larges hanches » (*Les Vacances*, cit., p. 25).

<sup>348</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 10 : « [il] la contemplait de ses yeux gourmands » (*Les Vacances*, cit., p. 26).

<sup>349</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 10 : « [il] mit une main sur sa cuisse, et d'une voix distraite, il continua de nous parler de la maison » (*Les Vacances*, cit., p. 25).

<sup>350</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 17 : « Giovanni [...] pointa son pistolet dans mon dos. / – Haut les mains ! dit-il en imitant la voix basse de Mumuri. / – Arrête. [...] / – Je te tire dedans, menaçait-il, et aussitôt il m'inonda le dos. Puis il commença à me taper sur la tête, rageusement, avec la crosse de l'arme » (*Les Vacances*, cit., pp. 36-37).

Aiutai Nina a sparecchiare. In cucina bolliva l'acqua per sciacquare i piatti.  
Presi una manciata di sapone in polvere e cominciai a pulire.  
– Brava Anna. Allora fai tutto tu. [...]  
Giovanni era andato a dormire. Io finii di lavare i piatti ascoltando la radio  
che parlava di sport<sup>351</sup>.

Dans le cas de *La vacanza*, le genre apparaît bien comme un système social complexe promoteur de relations inégales, basées sur la répétition par imitation d'autres individus eux-mêmes imitateurs/imitatrices, en l'absence pourtant d'un modèle original comme l'a noté Judith Butler dans ses travaux sur le genre<sup>352</sup>. Notons par ailleurs qu'un autre texte marainien ultérieur, *Donna in guerra*, présente une séquence narrative similaire :

Alle dieci mi sono messa a sparecchiare. Ho lavato i piatti. Ho sgrassato le pentole.  
Ho sciacquato i bicchieri. Ancora non mi sono abituata alla cucina stretta e lunga  
col pavimento di mattonelle rotte<sup>353</sup>.

Les points communs lexicaux sont évidents : « sparecchiare », « sciacquare », « piatti », « cucina » et donnent l'impression d'une permanence de l'être-femme : le *je* narrant n'est plus dans le texte de 1962 une petite fille de onze ans mais une femme mariée, pourtant la situation est inchangée. Les normes de genre semblent peser comme un déterminisme définitif sur les protagonistes marainiennes du premier cycle d'écriture dit « de l'aliénation ».

Les exemples de modèles parentaux caricaturaux sont nombreux et assez répétitifs dans leur construction en miroir. L'opposition genrée se note dans les attitudes et les comportements (passivité/domination, silence/discours...) mais aussi dans les corps, dans une symbolique parfois primaire. Dans *Donna in guerra* de nouveau, la protagoniste Vannina se rend avec son mari dans la famille de leur ami Santino et découvre les parents de ce dernier : « Una donna piccola e paffuta ci viene incontro sorridendo amichevolmente. [...] Intanto è entrato il marito: un uomo alto, asciutto, dai capelli bianchi e gli occhi turchini. Ci stringe la

---

<sup>351</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 18 : « J'aidai Nina à desservir. Dans la cuisine, l'eau pour rincer la vaisselle était en train de bouillir. Je pris une poignée de savon en poudre et commençai à nettoyer / – Bravo, Anna. Je te laisse continuer. [...] Giovanni était allé dormir. Je finis de laver la vaisselle en écoutant la T.S.F. qui parlait de sport » (*Les Vacances*, cit., pp. 38-39).

<sup>352</sup> Judith BUTLER, *op. cit.*, p. 261.

<sup>353</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 4 : « À dix heures, je me suis mise à débarrasser. J'ai lavé les assiettes. J'ai dégraissé les casseroles. J'ai rincé les verres. Je ne me suis pas encore habituée à la cuisine étroite et longue, au sol de tomettes cassées » (*Femme en guerre*, cit., p. 11).

mano con energia, senza sorridere<sup>354</sup> ». C'est que le genre imprime sa marque dans les corps, y compris dans ceux des petites filles.

- ***Du garçon manqué à la petite poupée : les corps de petites filles entre interdits et injonctions de genre***

Là encore il faut distinguer entre les textes d'inspiration autobiographique et les textes plus fictionnels. Née dans une famille atypique, la petite Dacia Maraini apparaît comme une exception comparée aux autres petites filles des romans marainiens à la première personne. Son apparence est décrite dans *Bagheria* à travers un procédé narratif astucieux : la description d'une photographie de soi enfant<sup>355</sup>. Telle mère, telle fille, la petite fille semble assez peu marquée du point de vue du genre, voire même assez éloignée des stéréotypes du féminin :

Di quella nave conservo una piccola fotografia in cui si vede un pezzo di ponte battuto dal vento e una bambina con un vestito a fiori che le sventola sulle gambe magre. Quella bambina ero io, avevo i capelli corti, quasi bianchi tanto erano biondi, le scarpe da tennis rosse ed ero tenuta per mano da un ufficiale americano<sup>356</sup>.

La petite fille revêt ici des attributs modernes et stéréotypés du genre féminin (la robe à fleurs) mais aussi du genre masculin (les cheveux courts et les tennis). L'apparence de l'enfant semble plutôt androgyne et loin du cliché de la petite fille modèle. Cette indétermination genrée de l'enfant est confirmée dans *La nave per Kobe*, dans un extrait du carnet de la mère Topazia au moment du départ pour le Japon (la photo dont parle la narratrice de *Bagheria* a donc pu être prise au même moment) :

---

<sup>354</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 29-30 : « Une femme petite et joufflue vient au-devant de nous en souriant amicalement. [...] Est entré le mari : un homme de haute taille, maigre, aux cheveux blancs et aux yeux turquoise. Il nous serre la main avec énergie, sans sourire » (*Femme en guerre*, cit., p. 50).

<sup>355</sup> Ce procédé est déjà utilisé dans le roman féministe *Una donna* (1906) de Sibilla Aleramo.

<sup>356</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 8 : « De ce bateau, je conserve une petite photographie où l'on voit un bout de pont battu par le vent et une petite fille avec une robe à fleurs qui flotte sur ses jambes maigres. Cette petite fille, c'était moi, j'avais les cheveux courts, presque blancs à force d'être blonds, des tennis rouges, et un officier américain me tenait par la main » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 7).

31 octobre 1938. C'imbarchiamo a Brindisi sul « Conte Verde », scrive mia madre nel suo diario: *La nonna Yoi ha portato a Dacia un cappottino grigio modello quasi maschile che le sta un amore*<sup>357</sup>.

Mais comme dans le cas de la mère, l'enfant androgyne dans son apparence vestimentaire est bien vite remise sur les rails du genre féminin. Là encore, le pensionnat est le lieu d'apprentissage des conventions, de la normativité :

Capelli da « selvaggia » come li chiamava una insegnante del collegio di Firenze dove sono stata rinchiusa tre lunghi anni nel dopoguerra per imparare a comportarmi da « signorina ». Per quella insegnante dalle dita lunghe e bianche ogni cosa doveva essere « a modino », a cominciare dalle calze fino alla punta dei capelli. I miei venivano tirati su, strigliati, stretti in due trecce che pendevano mortificate e un po' isvide ai due lati delle orecchie<sup>358</sup>.

L'élément le plus important du passage tient sans doute dans l'idée que l'être-femme s'apprend : « apprendre à se comporter en "signorina" ». L'écho beauvoirien du « on ne naît pas femme, on le devient » est évident et ce sont précisément les mécanismes de ce devenir que le récit marainien met en relief. Deux processus parallèles sont nécessaires pour être une jeune fille comme il faut, comprendre « conforme à son genre » : l'atténuation, marquée par les diminutifs (« signorina », « a modino ») et la domination des instincts et de la vitalité, qui consiste en un refus de la « sauvagerie » et en une maîtrise du corps. La jeune fille n'a en effet le choix qu'entre deux possibles féminins : la sauvagionne et la demoiselle comme il faut. Pour parvenir à la dignité sociale, il faut alors contrôler son corps, et notamment ses cheveux, symbole de féminité par excellence, en les maîtrisant par une coiffure stricte.

Dans les textes de fiction par contre, les petites filles semblent être déjà passées à travers la moulinette d'une assignation genrée précoce et font figure de petites poupées. *Dolce per sé*, roman épistolaire contenant les lettres d'une femme mûre à une petite fille nommée Flavia, s'ouvre sur une description de l'enfant :

---

<sup>357</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 9 : « 31 octobre 1938. Nous nous embarquons à Brindisi sur le Conte Verde, écrit ma mère dans son journal : Sa grand-mère Yoi a apporté à Dacia un petit manteau gris d'un modèle presque masculin qui lui va à ravir » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., pp. 11-12).

<sup>358</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 84 : « Cheveux de "sauvage", comme les appelait une enseignante du collège de Florence où j'ai été enfermée trois longues années dans l'après-guerre pour apprendre à me comporter en "demoiselle". Pour cette enseignante aux doigts longs et blancs, tout devait être "comme il faut", des chaussures jusqu'au bout des cheveux. Les miens étaient tirés, tordus, serrés en deux tresses qui pendaient mortifiées et un peu hirsutes aux coins de mes oreilles » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 86).

Cara Flavia,

sono passati sei mesi dall'ultima volta che ci siamo viste. Sai quando sei entrata, come un angelo infuriato, nella sala d'ingresso dell'Hôtel Bellevue, il cappellino rosso ciliegia in testa, la gonna scozzese che ti saltellava sulle ginocchia, le scarpe rosso pomodoro col fiocchetto da ballerina<sup>359</sup>.

Véritable Petit Chaperon Rouge, Flavia apparaît comme une petite fille modèle de la tête aux pieds (« dalle calze fino alla punta dei capelli » pour reprendre l'expression de l'enseignante du pensionnat florentin dans *Bagheria*), du petit chapeau aux souliers à petit nœud (là encore le jeu des diminutifs n'est sans doute pas dénué de signification).

Dès leur plus jeune âge, les protagonistes semblent donc modelées par le genre, système social et culturel qui apparaît comme un ensemble de règles du jeu complexes mais apparemment inchangeables, qu'il faut maîtriser pour « avancer » dans la vie comme le sous-entend la métaphore du labyrinthe dans ce passage de *Lettere a Marina* dans lequel la narratrice se souvient de son adolescence en Sicile :

Mi svegliavo con la schiena sudata accanto a Rosalia che aveva sei anni più di me – io ne avevo dodici o tredici – e mi aveva insegnato cosa sono gli uomini e cosa sono le donne tirandomi a forza in un suo labirinto di regole e gerarchie ereditate da nonne e bisnonne<sup>360</sup>.

Les normes de genre s'apprennent très tôt et revêtent apparemment un caractère ontologique, elles tentent d'imposer une définition unique de ce qu'*est* l'homme et ce qu'*est* la femme, en une fiction naturalisante qu'il convient de maintenir à coups de « règles » et de « hiérarchies ». La narratrice semble consciente du paradoxe des propos de son amie Rosalia : pourquoi une chose qui *est*, qu'on voudrait apparenter à un état de fait, devrait-elle être régulée, imposée (« a forza ») ? D'autre part, c'est le rôle des femmes dans la transmission des normes genrées que souligne ce passage des *Lettere* : si Rosalia se pose en relais de transmission du genre vis-à-vis de la jeune Bianca, c'est qu'elle-même l'a reçu en héritage (« ereditate ») par ses aînées. Dès lors la position de Rosalie (et à travers elle des autres

---

<sup>359</sup> Dacia MARAINI, *Dolce per sé*, cit., p. 7 : « Chère Flavia, / des années ont passé depuis la dernière fois où nous nous sommes vues. Tu sais, quand tu es entrée, comme un ange furieux, dans le hall de l'Hôtel Bellevue, avec un petit chapeau rouge cerise sur la tête, une jupe écossaise qui sautillait autour de tes genoux, des chaussures rouge tomate avec un petit nœud comme celui d'une danseuse ».

<sup>360</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 72 : « Je me réveillais le dos en sueur près de Rosalia qui avait six ans de plus que moi – j'en avais douze ou treize – et qui m'avait appris ce que sont les hommes et ce que sont les femmes en me poussant de force dans son labyrinthe de règles et de hiérarchies héritées de ses grand-mères et de ses arrière-grand-mères ».



femmes) est ambiguë : complice de la domination masculine dont elle véhicule les règles, elle semble également solidaire en tant que femme de Bianca qu'elle tente d'armer contre le Minotaure indéterminé de ce labyrinthe dans lequel toutes deux sont prises. Cette question du rôle des femmes dans le maintien du patriarcat apparaît à plusieurs reprises dans le corpus choisi, en particulier quant à l'absence de soutien des mères après une agression sexuelle.

- ***Initiation sexuelle et violence de la domination masculine***

Dans les récits mettant en scène Maraini enfant comme dans les récits fictionnels, la première relation sexuelle n'est pas librement consentie (sauf rares exceptions comme dans *Memorie di una ladra* où Teresa fait l'amour pour la première fois « così per curiosità<sup>361</sup> ») et cette découverte imposée de la sexualité relève le plus souvent de l'attouchement ou du viol. Étape-clé du roman de formation marainien, l'initiation sexuelle violente semble marquée au fer rouge dans le corps des protagonistes et leur rappelle l'existence d'une hiérarchisation sociale des sexes et d'une domination masculine sur les corps féminins.

Ainsi, en quelques années, la jeune protagoniste de *Bagheria* est victime d'au moins trois contacts sexuels non désirés. Le premier est narré dès la seconde page du récit : alors qu'elle rentre avec sa famille d'un camp de concentration japonais vers l'Italie, un militaire américain tente un geste déplacé : « Uno di loro mi amò al punto da portarmi in camera sua [...]. Quando, dopo avermi mostrato le fotografie della figlia di sei anni, cominciò a toccarmi le ginocchia, presi il fugone<sup>362</sup> ». Après cette première fuite, un second contact a lieu contre son gré, avec un homme d'église cette fois : « Un prete, un giorno, mi ha stretto forte a sé e mi ha dato un bacio frettoloso sulla bocca<sup>363</sup> ». Mais c'est le troisième épisode qui est le plus longuement analysé par la narratrice :

Era un amico di famiglia che, come aveva fatto a suo tempo il marine americano, ha approfittato di un momento in cui eravamo rimasti soli, per aprirsi i pantaloni e mettermi in mano il suo sesso. Io l'ho guardato con curiosità, per niente spaventata. [...] Io avevo una decina d'anni. Poiché non pretendeva di toccare il mio corpo,

---

<sup>361</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 24 : « comme ça, par curiosité » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 31).

<sup>362</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 8 : « L'un d'eux m'aima au point de m'emmener dans sa chambre [...]. Quand, après m'avoir montré les photographies de sa fille de six ans, il commença à me toucher les genoux, je pris la fuite » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 8).

<sup>363</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 28 : « Un prêtre, un jour, m'a serrée fortement contre lui et m'a hâtivement embrassée sur la bouche » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 28).

cosa che aborrisivo, ma con fiducia e delicatezza mi mostrava il suo, non me la sono presa male. Era il primo pene che vedevo<sup>364</sup>.

L'épisode en lui-même ne semble pas avoir traumatisé l'enfant, qui éprouve même une certaine curiosité à la vue de ce premier pénis, qu'elle compare à un ver à soie. Mais la narratrice, en reprenant ce souvenir avec des années de recul, intègre des détails dans lesquels se lisent sa colère d'adulte : en insistant d'emblée sur le lien de proximité et de confiance avec son agresseur (« un amico di famiglia »), elle fait remarquer implicitement que la violence sexuelle est inattendue et quotidienne ; d'autre part, en faisant le parallèle dès le début du récit de la scène avec le comportement du « marine americano », la narratrice souligne le caractère répétitif des attouchements et en dénonce le caractère non-isolé et récurrent. Si la petite fille a déjà été victime d'abus sexuel, elle n'en reste pas moins naïve quant à la réalité biologique du fonctionnement des organes génitaux et interroge l'homme au sujet de son sperme : « "Cos'è questa cosa bianca che esce dal tuo corpo<sup>365</sup>?" », sans obtenir d'explication sur le moment. La seule réponse viendra finalement plus tard, à travers la sanction de cette curiosité :

Mi rimproverò di essere una bambina « troppo sveglia », troppo curiosa, « portata alla scostumatezza ». E riuscì a convincere mia madre, tanto da indurla a togliermi e a buttare via un vestito senza maniche e corto sulle gambe a cui ero molto affezionata, per farmene un altro lungo, a pieghe che mi stava da cani<sup>366</sup>.

Le bilan de cet épisode de découverte de la sexualité est amer : parler librement de sexe et s'interroger sur le corps est tabou et déplacé pour une femme, et *a fortiori* pour une petite fille ; dépasser ces tabous provoque la réprobation et la punition, notamment symbolique (par la suppression des éléments de sensualité potentielle, la robe courte et les membres nus). La petite fille fait figure de nouvelle sainte Agathe de Catane (figure récurrente dans les textes de

---

<sup>364</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 41 : « C'était un ami de la famille qui, comme l'avait fait en son temps le *marine* américain, a profité d'un moment où nous étions restés seuls pour ouvrir son pantalon et me mettre son sexe dans la main. Je l'ai regardé avec curiosité, sans la moindre frayeur. [...] J'avais une dizaine d'années. Puisqu'il ne prétendait pas toucher mon corps, chose que je détestais, mais avec confiance et délicatesse me montrait le sien, je ne m'en suis pas offensée. C'était le premier pénis que je voyais » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 42-43).

<sup>365</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 44 : « "Qu'est-ce que c'est que cette chose blanche qui sort de ton corps ?" » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 45).

<sup>366</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 45 : « Il me reprocha d'être une "petite fille trop éveillée", trop curieuse, "portée au dévergondage". Et il réussit à convaincre ma mère, au point de l'amener à m'enlever et à jeter une robe sans manches et bien courte que j'aimais beaucoup, pour m'en faire une autre longue et plissée qui m'allait aussi mal que possible » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 46-47).

femmes siciliennes, chez Dacia Maraini<sup>367</sup> mais aussi chez Goliarda Sapienza<sup>368</sup>) : comme la sainte aux seins coupés pour avoir refusé d'épouser Quintien, victime de la supériorité du désir masculin et des injonctions de genre, la protagoniste de *Bagheria* n'a face à elle qu'une alternative : se soumettre à ces normes ou perdre sa féminité. Enfin, c'est la complicité de la mère qui là encore est relevée : complice involontaire et aveuglée par le mensonge (« convincere », « indurre »), elle n'en est pas moins celle par qui la sanction est appliquée.

Cette fois, les récits fictionnels ne diffèrent en rien : la découverte de la sexualité y est également représentée comme une expression de la domination des hommes sur le corps des femmes. Centrale dans la production marainienne, le motif de l'attouchement sexuel apparaît comme un leitmotiv, un passage obligé. Le genre et le système de hiérarchie qu'il génère n'épargne aucune protagoniste, et si certaines tentent de s'en libérer, ce n'est qu'après en avoir subi physiquement les conséquences.

*La vacanza* (1962) est sans doute le texte dans lequel cet écrasement du corps féminin par le regard et le désir masculins est représenté avec le plus de force. La toute jeune Anna va ainsi subir passivement les assauts de plusieurs hommes, à commencer par ceux du fils des voisins, Armando. Alors qu'il l'emmène à la plage, Armando demande à Anna d'enfiler son maillot de bain dans une cabine :

Entrai nella cabina e cercai la chiave, ma non c'era. [...]

Armando spinse la porta e entrò. [...]

– Che vuoi?

– Spogliati, – disse impaziente.

Mi tolsi il vestito e mi fermai trattenendo il respiro.

– Hai finito? domandò guardandomi per la prima volta negli occhi e sorrise.

Mi tolsi il resto aspettando che succedesse qualcosa di importante.

– Voltati, – disse a voce bassa.

Mi voltai. Lo sentivo respirare a fatica. Si dimenava. [...]

---

<sup>367</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 12 : « E ti ricordi le "minne di sant'Agata", quelle paste in forma di seni tagliati, ripieni di ricotta zuccherata? » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 12 : « Et tu te souviens des *minne di sant'Agata*, ces gâteaux en forme de seins coupés, pleins de *ricotta* sucrée »).

<sup>368</sup> Goliarda SAPIENZA, *L'arte della gioia*, cit., p. 88 : « Il mio seno così sorretto dalla sua mano sembrava la mammella mozzata di Sant'Agata » (*L'Art de la joie*, cit., p. 84 : « Ce sein ainsi soutenu par sa main semblait être la mamelle coupée de sainte Agathe ») ; *Il filo di mezzogiorno*, cit., p. 50 : « la grande mammella serena e mozzata di Sant'Agata posata sul vassoio d'argento della Sicilia » (« la grande mamelle sereine et coupée de sainte Agathe posée sur le plateau d'argent de la Sicile »).

– Che hai? – Mi avvicinai per aiutarlo e fui allontanata dal suo braccio teso.

Convulsamente finì di cambiarsi, si alzò e se ne uscì senza dirmi una parola<sup>369</sup>.

La domination d'Armando dans cet épisode ne fait aucun doute, les impératifs « spogliati » et « voltati » rappellent que c'est le jeune homme qui donne les ordres et décide des différentes étapes de la rencontre érotique. De son côté, la protagoniste est passive et, version moderne et dégradée de la princesse du conte de fées, « attend que quelque chose d'important se passe ». Armando, prince peu charmant, ne prend pas la peine de répondre aux interrogations d'Anna (« che vuoi? », « che hai? ») qui visiblement ne comprend pas bien ce qui se passe. La jeune fille apparaît finalement comme un objet auquel il n'est pas nécessaire de parler ou d'adresser un regard autre que concupiscent.

Cette séquence est immédiatement suivie par une autre scène où Anna est de nouveau assimilée à un objet sexuel, cette fois aux yeux de deux hommes adultes, les cousins Scanno :

Sopra di me, a due metri di distanza, due signori eleganti conversavano tra loro appoggiati alla ringhiera del ristorante. [...]

– Ciao, – fece uno dei due agitando la mano. Voltai il capo dall'altra parte.

Quello accanto gli sussurò qualcosa all'orecchio e tutti e due risero muovendo i gomiti sulla balaustra.

– Sola? – insistette il primo fissandomi il petto<sup>370</sup>.

S'enchaînant de près, les deux scènes laissent suggérer que quel que soit leur âge, les hommes voient en Anna une proie sexuelle potentielle. Comme Armando, les Scanno voient en elle un corps attirant (« fissandomi il petto »), un objet plus qu'une personne. Le parallèle entre les Scanno et Armando se lit à travers un détail qui n'est sans doute pas si anodin, le rire : au sujet des cousins, la narratrice note que « tutti e due risero », de la même façon qu'Armando avait ri lorsqu'Anna lui avait demandé qui entrerait en premier enfile son maillot dans la

---

<sup>369</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., pp. 25-26 : « J'entrai dans la cabine et cherchai la clé qui n'existait pas. [...] Armando poussa la porte et entra. [...] / – Qu'est-ce que tu veux ? / – Déshabille-toi, dit-il avec impatience. / J'ôtai ma robe et m'arrêtai en retenant ma respiration. / – Tu as fini ? demanda-t-il. Il me regardait dans les yeux pour la première fois, et il sourit. Je retirai le reste en attendant qu'il se produise quelque chose d'important. / Tourne-toi, dit-il à voix basse. / Je me retournai. / – Tourne-toi ! Il était pâle et se tortillait. / [...] – Qu'est-ce que tu as ? / Je m'approchai pour l'aider ; mais il allongea un bras et me repoussa. Il acheva convulsivement de se changer, se leva et sortit sans me dire un mot » (*Les Vacances*, cit., pp. 48-49).

<sup>370</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 27 : « Deux mètres plus haut, deux messieurs élégants étaient en train de bavarder, appuyés à la balustrade du restaurant. [...] / – Bonjour, dit l'un des deux en agitant la main. / Je tournais la tête de l'autre côté. Son compagnon lui murmura quelque chose à l'oreille, et tous deux se mirent à rire en cognant leurs coudes contre la balustrade. / – Seule ? ajouta le premier en jetant un regard insistant sur ma poitrine » (*Les Vacances*, cit., p. 51).

cabine de plage (« – Vado prima io? – E vai –. Mi rise in faccia<sup>371</sup>). Quoi qu’il en soit, malgré un réflexe de protection et d’éloignement (« voltai il capo dall’altra parte »), Anna finit par entrer en contact avec les deux hommes et c’est avec l’un d’eux qu’elle aura sa première relation sexuelle, du moins l’imagine-t-on puisqu’une ellipse narrative enveloppe de distance plus que de mystère la scène, faisant ainsi écho à la sensation de détachement de la protagoniste face à son propre corps. Objet du désir masculin, celui-ci semble devenir étranger et distant même pour elle, comme s’il s’agissait du corps d’une autre. Anna n’éprouve rien et cette absence de sensations est symbolisée par le motif du silence :

C’era un silenzio irreale, ovattato, come stare dentro una scatola chiusa. Il silenzio, pensai, della camerata, di notte; con una mosca prigioniera che ronzava imperterrita sul vetro e la suora dai piedi larghi che passava verso le due in un fruscio di gonne, il rosario in mano [...].

Quando abbassai gli occhi tutto era finito<sup>372</sup>.

Par le biais du souvenir, Anna semble fuir la crudité de la réalité physique au profit de l’atmosphère onirique et floue du souvenir. L’image de la mouche prise au piège rappelle évidemment métaphoriquement la situation de la jeune fille dans la chambre de Scanno. Absente de son propre corps, en voyage dans sa mémoire, Anna-narratrice ne peut qu’user d’une ellipse pour revenir au lieu et au temps de l’action.

*La vacanza*, premier roman marainien, ouvre donc l’univers narratif de l’auteure sur une idée qui apparaît de façon récurrente ensuite, celle du corps des femmes comme objet du désir et du plaisir masculins dès leur plus jeune âge. Les textes suivants s’attacheront à montrer que cette réification du corps féminin est un invariant de la situation des femmes, typique du patriarcat, cet « ostile e affascinante mondo dei padri<sup>373</sup> ».

---

<sup>371</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 25 : « – J’y vais d’abord ? / – Mais oui, vas-y ! / Et il me rit au nez » (*Les Vacances*, cit., p. 48).

<sup>372</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., pp. 52-53 : « Il y avait un silence irréel, ouaté, comme si nous étions dans une boîte fermée. C’était, pensai-je, le même silence que dans le dortoir, pendant la nuit ; avec une mouche emprisonnée, qui bourdonnait sans arrêt contre le carreau, et la bonne Sœur aux grands pieds qui passait vers deux heures du matin, dans un froissement de jupes, son chapelet à la main. [...] / Quand je levai les yeux, tout était fini » (*Les Vacances*, cit., p. 89).

<sup>373</sup> Dacia MARAINI, Piera DEGLI ESPOSTI, *Storia di Piera*, Milan, BUR, [1980] 2006, p. 10 : « le monde hostile et fascinant des pères ». On retrouve une expression quasi identique dans Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., pp. 124-125 : « un mondo che ci ha rese prigioniere Armida il mondo dei Padri l’affascinante grandioso mondo di cui tutte siamo innamorate... » (« un monde qui nous a faites prisonnières Armida le monde des Pères le monde fascinant et grandiose dont nous sommes toutes amoureuses... »).

## **b) Les lois du genre et les femmes : injonctions et répressions.**

Trouvant avec Kate Millett une lecture féministe (*Sexual politics*, 1969<sup>374</sup>), la notion de patriarcat – définissant à la base un fonctionnement familial régi par l'autorité du père – reprend l'idée de l'existence d'une domination masculine et insiste sur sa nature proprement politique, au sens de ce qui « se réfère aux rapports de force, aux dispositions par l'intermédiaire desquels un groupe de personnes en contrôle un autre<sup>375</sup> ». C'est cette dimension systémique du patriarcat que tient à dénoncer la critique féministe.

Chez Maraini, ce n'est pas tant l'aspect économique ni juridique du système qui est représenté (même si c'est parfois le cas à travers l'allusion au statut précaire des femmes face à la loi des hommes, comme dans *Isolina*) que les implications quotidiennes de la pensée patriarcale. Le patriarcat, en tant que système de genre, est mis en scène plus qu'il n'est théorisé dans les récits marainiens : les narratrices, par le biais d'anecdotes en passant ou de souvenirs douloureux, dessinent la trame d'une sommation à la normativité de genre, basée en grande partie sur la répétition presque invisible d'injonctions langagières à la conformité.

Les lois du genre impriment leur marque à plusieurs niveaux pour les héroïnes du corpus : celui du comportement, qui est jugé adéquat ou non, et celui du corps, qui doit lui aussi être conforme à son genre et par lequel passe la répression en cas d'infraction. Je propose d'analyser ce fonctionnement à travers trois scènes ayant pour dénominateur commun le motif du cinéma comme introduction à une réflexion sur les normes de genre. À la fois lieu public et espace de l'intimité, mêlant des inconnus dans la promiscuité, la salle de cinéma condense par deux fois l'idée d'un système genré à respecter.

Les deux premiers cas apparaissent dans des textes à la première personne dont le *je* se réfère à un être de fiction : l'un se trouve dans *Donna in guerra*, l'autre dans *Lettere a Marina*. Je laisserai de côté le premier extrait<sup>376</sup> et je me limiterai à l'analyse du second, dans la mesure où il apparaît finalement comme une réécriture du passage de *Donna in guerra*, comme une variation sur un même motif, celui de la femme seule au cinéma et à la sortie de

---

<sup>374</sup> Kate MILLETT, *Sexual Politics*, Londres, R. Bart-Davis, 1970. Je cite la traduction française suivante : *La Politique du mâle*, traduction d'Élisabeth GILLE, Paris, Stock, 1977.

<sup>375</sup> Kate MILLETT, *op. cit.*, p. 37.

<sup>376</sup> Dacia Maraini, *Donna in guerra*, cit., pp. 150-153 : Vannina se rend seule au cinéma et subit les assauts physiques et verbaux de plusieurs hommes, à l'intérieur et à l'extérieur de la salle, jusqu'à l'attaque finale dont elle est victime à l'intérieur de son immeuble où elle reçoit un coup de poing au visage avant que son agresseur ne prenne la fuite.

celui-ci. La narratrice Bianca relate dans sa correspondance à sens unique avec Marina sa soirée de la veille :

Ieri dopo cena sono stata al cinema. La cassiera mi ha consegnato due biglietti. Ho detto: no uno solo. Mi ha guardato sospettosa. Ha continuato a porgermene due. Ne ho afferrato uno ho pagato e sono entrata. Sentivo il suo sguardo curioso sulla schiena. Donne che vanno sole al cinema di sera ce ne devono essere poche in questa piccola città<sup>377</sup>.

Par de rapides notations, certaines caractéristiques du fonctionnement complexe du système patriarcal peuvent être relevées ici. La première tient dans la complicité des femmes à la domination masculine, souvent dénoncée par les narratrices marainiennes : c'est par une femme, la caissière, que le comportement anormal (puisqu' hors-norme) de la protagoniste est stigmatisé. Mais l'adjectivation se référant à la caissière (« sospettosa », « curioso ») suggère également que cette complicité tiendrait peut-être plus à de l'ignorance qu'à une volonté réelle. L'autre élément à noter est le caractère « rampant » de l'injonction normative : l'échange entre Bianca et la caissière s'apparente à une alternance silence/parole/silence, puisque c'est silencieusement que la caissière tend deux billets à la protagoniste (et signifie alors implicitement qu'il faut être deux pour aller au cinéma) et c'est toujours en silence, malgré le refus de Bianca, qu'elle persiste à vouloir lui vendre deux billets. Bianca s'adapte alors au comportement de son interlocutrice et achète sans parler son unique billet. Deux termes issus du champ lexical du regard (« guardare », « lo sguardo ») rappellent que, même silencieuses, les injonctions à la norme existent et que le comportement féminin est soumis à l'approbation de la société, symbolisée ici par le regard de la caissière. Ce micro-événement permet à la narratrice de remonter par inférence à la règle apparemment en vigueur : les femmes ne vont pas seules au cinéma. Elle en obtient la confirmation dès sa sortie du cinéma puisque, de nouveau, une rapide interaction avec un membre masculin de la communauté locale la rappelle à la « loi » et sanctionne sa transgression :

Dopo il cinema sulla strada per casa mi si è avvicinato uno tutto vestito di celeste che mi ha chiesto da accendere. Io non fumo. Gli occhi porcini un'aria mesta e pulita. Ha insistito per accompagnarmi. No grazie. Ma tutta sola così come

---

<sup>377</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 68 : « Hier après dîner je suis allée au cinéma. La caissière m'a donné deux billets. J'ai dit : non, un seul. Elle m'a regardée suspicieusement. Elle a continué à m'en tendre deux. J'en ai attrapé un j'ai payé et je suis entrée. Je sentais son regard curieux dans mon dos. Des femmes qui vont seules au cinéma le soir il ne doit pas y en avoir beaucoup dans cette petite ville ».

fa? La voce sardonica insinuante. Faccio benissimo dico. L'accompagno fino a casa non si sa mai dovesse fare dei brutti incontri una donna sola di notte sa è pericoloso... Non ho bisogno di accompagnatori grazie.

Mi ha camminato dietro per un centinaio di metri. Poi improvvisamente si è avvicinato e mi ha schiacciato una mano aperta sul sedere. Che brutta faccia di porco! gli ho detto e lui ha alzato il braccio per darmi uno schiaffo. Mi sono messa a correre. Per fortuna non mi ha seguita<sup>378</sup>.

De nouveau, la norme est verbalisée par l'implicite, comme le souligne l'adjectif « insinuante ». Le rapide dialogue retranscrit au discours direct sans marqueurs typographiques particuliers ni mention des locuteurs donne l'impression d'un discours généralisable, d'une voix commune (celle de la société ? des hommes ?), que renforce la désignation de l'homme rencontré par le pronom indéfini « uno ». L'homme en bleu se fait le porteur d'une certaine morale collective qu'il véhicule, il prévient la jeune femme du danger potentiel (« dovesse fare dei brutti incontri ») qu'il représente finalement lui-même. Le conditionnel utilisé dans la mise en garde se transforme en prophétie, reprenant par la même occasion le mécanisme du conte de fées, dans lequel Bianca serait un Petit Chaperon Rouge se promenant seule dans le bois et rencontrant le loup parce qu'elle n'a pas respecté le droit chemin indiqué par sa mère (la norme). Parce qu'elle n'a pas suivi la règle qui veut qu'une femme ne se promène pas seule le soir, l'homme en bleu s'autorise à sanctionner l'infraction : il commence par envahir l'espace privé de Bianca (« si è avvicinato » apparaît deux fois) ; il s'approprie ensuite un droit sur son corps, en l'occurrence sur une partie intime et sexualisée : les fesses qu'il touche sans autorisation ; et il finit par recourir à la violence, du moins à une menace physique de gifle, quand Bianca refuse de se laisser faire et l'insulte. Il s'opère ici un glissement du verbal au physique, de la mise en garde à la punition.

Le cas est assez semblable finalement dans *Bagheria* lorsque la narratrice revient sur le refus qui lui a été opposé d'entrer dans un cinéma sicilien quelques années auparavant :

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 69 : « Après le cinéma en rentrant chez moi un type tout habillé de bleu s'est approché de moi et m'a demandé du feu. Je ne fume pas. Ses yeux porcins un air triste et comme il faut. Il a insisté pour m'accompagner. Non merci. Mais toute seule comme ça comment vous allez faire ? Sa voix sardonique et insinuante. Je lui dis je vais très bien me débrouiller. Je vous accompagne jusque chez vous on ne sait jamais vous pourriez faire de mauvaises rencontres une femme seule la nuit c'est dangereux... Je n'ai pas besoin d'accompagnateurs merci. Il m'a suivie pendant une centaine de mètres. Puis tout à coup il s'est approché et a claqué sa main ouverte sur mes fesses. Gros porc ! lui ai-je dit et il a levé le bras pour me gifler. Je me suis mise à courir. Par chance il ne m'a pas suivie ».



Molti anni dopo, negli Ottanta, a Palermo, facendo una ricerca sui teatri della città, sono capitata assieme alla mia amica architetta Marilù Balsamo, a visitare l'ex teatro Finocchiaro poi trasformato in cinema a luci rosse. E quando ci siamo presentate alla cassa per chiedere di poter vedere l'interno della sala, ci hanno guardati scandalizzati. « Ma noi paghiamo il biglietto se volete. » « No, le donne qui non possono entrare. » « E perché? » « Perché è un pubblico di soli uomini. Si scandalizzerebbero a vedere una donna. Due poi... e come potremmo garantire la vostra incolumità nel caso vi saltassero addosso? »

Il sesso in rappresentazione non era « cuosa p'i fimmini », né allora né ora<sup>379</sup>.

Comme dans l'exemple précédent, l'anecdote est narrée selon un procédé qui vise à la dépersonnalisation de l'interaction, à sa désindividualisation : il ne s'agit plus ici d'une caissière mais d'une troisième personne du pluriel au sens d'indéfini (« ci hanno guardati »), et le dialogue, bien que présentant cette fois des marqueurs propres au style direct avec les guillemets, est réduit à sa plus simple expression, sans verbe de parole ni mention des locuteurs. Si l'on s'intéresse maintenant au contenu de l'échange, on se rend compte que l'impossibilité d'entrer dans le cinéma érotique est justifiée par un rappel de la loi, formulée comme une véritable interdiction (« le donne qui non possono entrare ») dans laquelle le genre acquiert une valeur explicative en soi. Lorsqu'une des deux protagonistes demande des explications, la réponse se fait tautologique : « Perché è un pubblico di soli uomini », et le genre sert encore d'explication. Mais un autre élément vient s'ajouter avec la remarque apparemment bienveillante et protectrice de la voix, du « on » qui parle. Comme dans l'exemple extrait de *Lettere a Marina*, le conditionnel suggère un danger potentiel en cas d'infraction aux normes de genre, infraction qui serait sanctionnée par une violence physique et par un risque pour « l'incolumità » (l'intégrité). Le discours rapporté débouche alors sur une conclusion à valeur d'analyse : l'anecdote serait le symptôme d'un phénomène plus large, que la narratrice inclut en quelque sorte dans un système en passant du cas particulier (le

---

<sup>379</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 25 : « Bien plus tard, dans les années quatre-vingt, à Palerme, en faisant une recherche sur les théâtres de la ville, je suis allée, avec mon amie architecte Marilù Balsamo, visiter l'ancien théâtre Finocchiaro transformé en cinéma porno. Et quand nous nous sommes présentées à la caisse pour demander d'entrer afin de voir l'intérieur de la salle, on nous a regardées, l'air offusqué. "Mais nous payons le billet, si vous voulez." "Non, les femmes ne peuvent pas entrer ici." "Et pourquoi?" "Parce que c'est uniquement un public d'hommes. Ils seraient scandalisés de voir une femme. Alors deux... Et comment pourrions-nous garantir votre sécurité au cas où ils vous sauteraient dessus ? ". / La représentation du sexe n'était pas "cuosa p'i fimmini", ni autrefois ni aujourd'hui » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 25-26).

cinéma érotique palermitain) à la généralisation (« il sesso in rappresentazione »), voire à l'atemporalité (« né allora né ora »).

Il serait impossible de faire le relevé et l'analyse de toutes les occurrences d'allusions dans les textes aux contraintes normatives, aux modalités de leur diffusion et surtout de leur répression. Pour autant il faut insister sur l'importance de ce thème qui parcourt tel un fil d'Ariane l'ensemble des récits à la première personne de Dacia Maraini. Au fil de son œuvre, l'auteure semble distiller – et ce faisant dénoncer – le fonctionnement du patriarcat, de ses expressions les plus anodines comme dans le cas du billet de cinéma à ses extrêmes les plus cruels, comme dans *Isolina* où la frivolité supposée de la Véronaise justifie aux yeux des jurés le traitement que son corps a subi (avortement forcé, découpage et dispersion dans l'Adige) ou dans *Donna in guerra* où la quasi-nudité d'une touriste anglaise (elle nage sans soutien-gorge) donne droit à ce qu'on la viole aux yeux de ses bourreaux puisque c'est une « puttana » (une « putain ») qu'il faut punir (« Una lezione non basta a quelle puttane, e chi le ferma? chi le ferma quelle spampinate<sup>380</sup>? »). Le lien entre genre, corps et langage qui est par ailleurs apparu dans l'analyse des derniers extraits constitue sans doute un motif majeur de l'œuvre marainienne, qui n'est pas sans rappeler là encore les théorisations ultérieures de Judith Butler sur la performativité linguistique du genre dans *Bodies that matter*, ouvrage dans lequel la philosophe américaine se propose en particulier de « comprendre la performativité non comme un acte par lequel un sujet fait advenir à l'existence ce qu'elle/il nomme, mais plutôt comme le pouvoir réitératif du discours de produire les phénomènes qu'il régule et impose<sup>381</sup> ».

## 2. Subvertir le genre : les chemins de la révolte

Dans un tel système régi par des injonctions et des interdits, les sujets (en l'occurrence les protagonistes) doivent nécessairement se positionner et choisir entre acceptation de la norme et tentative de lutte. C'est en réalité un *continuum* de postures face au genre qui se dessine dans les romans et les nouvelles du corpus, où différents degrés prennent place entre les deux pôles opposés que seraient la résignation et la subversion. Il faut alors analyser les modalités de passage d'un degré à l'autre de cette échelle de possibles et en relever les

---

<sup>380</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 34 : « Une leçon ne leur suffit pas à ces putains ! Qu'est-ce qu'il faut faire pour les décourager ces dévergondées ? » (*Femme en guerre*, cit., p. 56).

<sup>381</sup> Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent*, cit., pp. 16-17.

avancées comme les régressions, souvent liées à des déclics dans la vie des femmes marainiennes.

### a) Instrumentaliser le genre

Si l'on considère l'adhésion totale aux normes de genre comme le degré zéro du *continuum* (et dans lequel on peut par exemple inscrire les couples parentaux archétypaux des fictions ou les protagonistes des premiers romans – au moins dans les situations initiales de ces récits), l'instrumentalisation du genre constitue une étape supérieure, pas encore de lutte (puisque la lutte suppose la volonté et que l'instrumentalisation est parfois inconsciente) mais au moins de détournement.

À travers le personnage de Teresa la voleuse, *Memorie di una ladra* fournit l'exemple typique de ce procédé. Pratiquant en quelque sorte un aikido du genre, Teresa retourne la force de son adversaire contre lui : pour réaliser les pires escroqueries, Teresa joue de son image et singe ce qu'on se représente comme une femme « per bene » (« comme il faut »). C'est en collant au plus près aux stéréotypes de féminité et de dignité qu'elle s'en écarte le plus dans les faits, en tant que voleuse sans scrupule, audacieuse et parfois agressive. Ainsi, avec sa complice Dina, elle revêt les codes de séduction assignés traditionnellement aux femmes pour attirer des hommes à elles et les déposséder de leur argent :

Allora ci mettiamo a passeggiare per la strada principale, lei bionda io rossa, ci facevamo notare. Avevamo tutte e due il cappotto rosa, i tacchi alti. Insomma ci venivano dietro<sup>382</sup>.

Le stratagème est résumé à sa plus simple expression : il s'agit d'être deux et de représenter un duo fascinant dans sa ressemblance (le manteau) et dans sa différence (la couleur des cheveux), tout en arborant des signes extérieurs de féminité (la couleur rose et les talons hauts). En tête de phrase, les adverbes « allora » et « insomma » démontrent sous forme d'un raisonnement rapide la simplicité du piège mis en place par ces deux « petits chaperons roses » qui prennent les hommes-loups à leur propre jeu en les poussant à les suivre.

Elles agissent de même lorsqu'elles se préparent à une soirée dansante où elles pensent trouver des pigeons à plumer :

---

<sup>382</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 97 : « Nous avons commencé à nous promener dans la rue principale : elle blonde, moi rousse, nous ne passions pas inaperçues. Nous portions l'une et l'autre des manteaux rouges et des souliers à talons hauts. Bref, on a commencé à nous suivre » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 125).

Allora Dina dice: oh, stasera voglio proprio andare a ballare. Adesso ci vestiamo eleganti, andiamo dal parrucchiere, ci facciamo fare le mani, e poi tutte profumate e truccate andiamo alla Marinella e vediamo che succede.

Infatti ci laviamo, ci vestiamo, ci trucchiamo e scendiamo al locale. Dina si era messa un vestito verde, io uno nero, la Spagnola si era fatta i capelli come una giapponese<sup>383</sup>.

On note le même effet démonstratif: « allora » et « infatti » résument l'efficacité imparable de la technique ; le même effet de miroir entre les complices, un trio cette fois, est utilisé, comme le rappelle la structure ternaire de la dernière phrase.

Enfin, dans une affaire de trafic de traveller chèques volés qu'il s'agit d'utiliser sans éveiller de soupçons chez des commerçants de luxe, Teresa réitère son instrumentalisation des codes avec une autre complice, Zina :

Questa Zina mi aiutava a vestirmi da signora. Un bel cappotto rosa, una borsetta di coccodrillo, un orologio d'oro, un anello con rubino, tutto finto naturalmente, per buttare polvere negli occhi. Profumata, elegante, sembravo una damerina<sup>384</sup>.

L'escroquerie consiste à feindre (« tutto finto ») ce qu'on l'on n'est pas, à jouer un rôle. La distance entre l'être et le paraître se lit dans la préposition italienne « da » dans « vestirmi da signora » et trouve son écho dans une phrase presque synonymique : « sembravo una damerina ». En creux, on sent poindre l'idée que ce qui est « tutto finto » n'est pas seulement la richesse (marquée par le champ lexical des matières précieuses « oro », « rubino », « coccodrillo »), mais aussi l'idée d'une femme comme il faut, comme si être une « signora » était seulement une construction, une fiction. On retrouve cette idée dans un dernier récit d'escroquerie doucement ironique quelques pages plus loin :

Andiamo in questo negozio, a via Nazionale. Entro. Ero tutta vestita da signora, avevo un cappotto nuovo con i bottoni d'oro, una spilla sul bavero, bracciali, anelli. Ero carica come una madonna<sup>385</sup>.

---

<sup>383</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 112 : « Oh ! fait Dina, ce soir, j'ai bien envie d'aller danser. Habillons-nous bien, mettons nos fringues les plus élégantes, allons chez le coiffeur, chez la manucure, parfumons-nous, maquillons-nous, et puis nous irons à la Marinella : on verra bien ce qui nous arrive. / C'est ce qu'on a fait. On fait une toilette complète, on se fringue, on se maquille et on descend à la boîte, Dina avait une robe verte, moi une robe noire, l'Espagnole s'était coiffée à la japonaise » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 144).

<sup>384</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., pp. 211-212 : « Zina m'aidait à m'habiller en dame. Un beau manteau rose, un sac de crocodile, une montre en or, une bague avec un rubis, faux naturellement, pour jeter de la poudre aux yeux. Parfumée, élégante, j'avais vraiment l'air d'une grande bourgeoise » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 272).

Les ressemblances sont évidentes entre les deux passages, mais il faut noter ici la référence à la « madonna », figure religieuse mais aussi véritable mythe iconographique : là encore, la narratrice souligne implicitement le caractère stéréotypique et itératif de la féminité (non pas « la madonna » mais « una madonna »).

Si dans sa pratique de ce qu'on peut considérer comme un travestissement Teresa met en défaut le genre en en faisant apparaître le caractère construit et reconstructible, aucune volonté politique de déconstruction du genre ne se lit dans ses mémoires. Moyen pour parvenir à réussir ses « coups », la subversion du genre n'est pas une fin en soi pour Teresa. Elle ne parvient pas au degré supérieur du *continuum* qui serait la prise de conscience et le désir de résistance. D'autres femmes protagonistes s'engagent quant à elles dans cette voie. Mais leur parcours vers la libération et la subversion des interdits de genre n'est absolument pas linéaire et les femmes y avancent de trois pas pour reculer ensuite de deux. Elles parviennent peu à peu à un point de vue critique sur la société, libéré des carcans du genre, dont elles finissent par rendre compte dans leur pratique d'écriture.

#### **b) Quels déclencheurs ? La question des adjuvants : rencontres humaines, rencontres livresques**

Pas à pas, à travers des événements plus ou moins importants, la vie de ces femmes prend une orientation nouvelle. Les récits apparaissent comme autant de *Bildungsroman*, dans lesquels les héroïnes, au gré de leurs rencontres, cheminent vers leur accomplissement. Deux déclencheurs en particulier semblent influencer le positionnement face aux normes et faire naître la prise de conscience : la littérature et l'amitié.

Le livre fonctionne comme un véritable adjuvant libérateur dans plusieurs textes. Sa découverte ou sa relecture à un moment-clé apparaît comme un commentaire de la vie de la protagoniste, voire comme une prophétie. La lecture devient une porte ouverte sur la prise de conscience et à terme le changement. Qu'il soit issu de la littérature « classique » ou de la littérature privée familiale, le livre se fait révélation, d'autant plus qu'il arrive à point nommé souvent par hasard.

---

<sup>385</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 215 : « Nous allons donc dans ce grand magasin, via Nazionale. J'étais habillée très élégamment, j'avais un manteau neuf à boutons d'or, un clip au col, des bracelets, des bagues ; bref, j'étais ornée comme une châsse » (*Teresa la voleuse*, cit., pp. 275-276).

Ainsi dans le roman autobiographique *Bagheria*, c'est la découverte d'un livre de famille, les mémoires de la tante Felicita, qui stimule le récit : la narratrice laisse régulièrement la parole au livre de Felicita pour ensuite le commenter, comme texte familial d'une part, mais aussi comme témoignage sur le statut des femmes en Sicile, de l'époque de sa tante à aujourd'hui. Introduits au neuvième chapitre, les mots redécouverts<sup>386</sup> de Felicita confèrent au récit de la narratrice un caractère choral, un effet d'écho. Les deux figures de narratrices s'entremêlent (seule la présence de guillemets permet de distinguer la voix de Felicita) et la ressemblance entre la narratrice de *Bagheria* et sa tante devient un motif récurrent. Semblables par leur caractère (« Era una visionaria la zia Felicita. Come me. Forse per questo non riesco a non farmi contagiare dal suo libro<sup>387</sup> »), les deux femmes le sont aussi par leur histoire personnelle puisqu'aucune n'a eu d'enfant : « Anche la zia Felicita si era fermata lì. Non aveva voluto procreare<sup>388</sup> ». Mais c'est surtout à travers les informations qu'il contient sur la famille de la narratrice que le livre de la tante est l'occasion d'une prise de conscience frappante : en rappelant à la narratrice d'où elle vient, c'est-à-dire d'une famille aristocratique très conservatrice, le livre lui permet de se positionner elle-même et lui fait prendre conscience que sa volonté d'être du côté de la liberté, comme ses deux parents, doit être l'effet d'un acte de volonté et de réflexion :

Tutto questo mi è cascato sulla testa come una valanga leggendo il libro di zia Felicita [...].

Io stavo dalla parte di mio padre che aveva dato un calcio alle sciocchezze di quei principi arroganti<sup>389</sup>.

Si la sensation de proximité avec son propre ressenti et son propre cheminement est ici due à l'appartenance familiale (les Alliata di Salaparuta) et géographique (Bagheria et la Sicile), la ressemblance est encore plus surprenante lorsque l'auteure du texte-révélateur n'a apparemment aucun lien avec la protagoniste-narratrice. Dans *Lettere a Marina*, c'est

---

<sup>386</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 87 : « I trisavoli, secondo quanto racconta la zia Felicita, nel suo grazioso libro *Cose che furono* (che ho tenuto sprezzantemente in un canto per anni), erano degli aristocratici » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 89 : « Mes trisaïeuls, selon ce que raconte ma tante Felicita, dans son délicieux petit livre intitulé *Cose che furono* (*Choses qui furent*) – livre que j'ai laissé dédaigneusement dans un coin pendant des années –, étaient des aristocrates »).

<sup>387</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 162 : « C'était une imaginative, tante Felicita. Comme moi. C'est peut-être pour cela que je n'arrive pas à échapper à l'influence de son livre » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 167).

<sup>388</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 96 : « Tante Felicita, elle aussi, s'était arrêtée là. Elle n'avait pas voulu procréer » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 98).

<sup>389</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 124-128 : « Tout cela m'est tombé sur la tête comme une avalanche en lisant le livre de tante Felicita [...]. / J'étais du côté de mon père qui avait donné un coup de pied aux sottises de ces principes arrogants. » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 127-131).

pourtant la voix de l'illustre poétesse anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, Emily Dickinson, qui s'impose à l'Italienne Bianca, lorsqu'après l'épisode de la sortie du cinéma et de la main aux fesses imposée par un inconnu, elle n'arrive pas à dormir et décide de lire :

Ho preso in mano le poesie di Emily Dickinson. « Non c'è bisogno di essere una stanza – per essere perseguitati – / non c'è bisogno di essere una casa / la mente ha corridoi / più lunghi e più larghi degli spazi materiali... »

Emily vestita di bianco chiusa dentro una stanza per trent'anni. Segretata anzi autosegretata. [...].

Nel dormiveglia l'ho vista seduta accanto alla finestra, con un quaderno in mano vestita di bianco latte in bocca un sorriso pallido e sornione<sup>390</sup>.

Comme la poétesse, Bianca se sent enfermée, et le motif de l'emprisonnement se déploie en un mille-feuilles interprétatif. Prison des lois du genre d'abord : ce passage et la scène d'agression physique du paragraphe précédent ont en commun l'idée de la poursuite, au moins du point de vue phonétique (« seguire » et « perseguitare »). Prison de la pensée ensuite : Bianca est poursuivie, obsédée par son passé qui la hante (« haunted » dit le poème anglais). Prison de la veille enfin pour la jeune femme qui ne parvient pas à trouver refuge dans le sommeil et erre dans un entre-deux temps, celui du réel et celui du rêve (« dormiveglia »). La rencontre livresque se double alors d'une rencontre humaine avec Emily Dickinson. Sautant de l'image d'une femme en blanc à celle d'un fantôme, l'esprit embrumé de Bianca voit apparaître la poétesse qui, brandissant un cahier, attribut de la création littéraire, devient le double fantasmatique de la protagoniste-épistolaire-romancière (rappelons que Bianca rédige en parallèle sa correspondance avec Marina et un roman, comme la narratrice le souligne dès les premières lignes du texte). Un dialogue (ou un monologue ?) s'ouvre alors entre Bianca et cet autre elle-même, en un jeu de questions-réponses mystérieux (« Parli per enigmi<sup>391</sup> ») qui se conclut par une sentence brutale de la poétesse, sorte d'oracle que Bianca devra interpréter au réveil :

---

<sup>390</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., pp. 69-70 : « J'ai attrapé les poésies d'Emily Dickinson. " Pour être Hanté – nul besoin de Chambre – / Nul besoin de Maison – / Le Cerveau a des Couloirs – pires / Qu'un Lieu Matériel – ". Emily vêtue de blanc enfermée dans une chambre pendant trente ans. Enfermée auto-enfermée même. [...] Dans un demi-sommeil je l'ai vue assise près de la fenêtre, un cahier à la main habillée de blanc laiteux sur sa bouche un sourire blême et sournois ». Je cite ici la traduction française de Claire Malroux du poème de Dickinson, publié dans Emily DICKINSON, *Car l'adieu c'est la nuit* (choix, traduction et présentation de Claire MALROUX), édition bilingue, Paris, Gallimard, 2007, pp. 128-129, pour traduire les vers anglais : « One need not be a Chamber – to be Haunted – One need not be a House – The Brain has Corridors – surpassing Material Place – ».

<sup>391</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 70 : « Tu parles par énigmes ».

"Hai paura..."

"Sei tu che hai paura di me."

Infatti mi sono svegliata con un senso di angoscia come fossi murata viva sudata e senza fiato. Dalla finestra aperta entrava una folata di aria calda. Il libro di poesie era caduto per terra aperto<sup>392</sup>.

Le livre et son auteure auraient ouvert une brèche (« aperto ») en faisant prendre conscience de sa condition de prisonnière à Bianca.

Mais le déclic majeur dans la vie des protagonistes marainiennes reste l'amitié féminine. *Donna in guerra* en offre l'exemple le plus évident, puisqu'il est structuré par la rencontre de la protagoniste en pleine quête de soi, Vannina, avec une autre jeune femme, Suna, qui au fil des jours va réorienter la perception du monde de Vannina et lui mettre le pied à l'étrier d'une nouvelle vie. Mais même lorsqu'elle n'est pas la matière même du récit, l'amitié entre femmes sert régulièrement à faire émerger les protagonistes d'une routine de l'esprit, d'un état d'acceptation passif.

La puissance du message amical est encore soulignée avec insistance quelques années plus tard dans *Il treno per Helsinki*. Alors qu'elle tergiverse et hésite à assouvir son envie de rappeler son amant Miele, en voyage à Barcelone, visiblement avec une autre femme, Armida reçoit un appel de son amie Ada, qui l'invite à la rejoindre pour déjeuner. Je propose d'analyser en détail cette scène du roman, tant elle est représentative du rapport inter-féminin mis en valeur par Maraini :

Squilla il telefono. La mano schizza via. Indugio un attimo con le dita in sospenso sulla cornetta. Se la mosca che ora gira in tondo si poserà sul libro sarà lui...

È Ada che mi invita a pranzo. Mi sento subito meglio. Sotto lo sguardo giallo cenere dei suoi occhi quieti mi ricompongo torno una e riconoscibile.

– Il guaio è che se non mi ama io non mi amo. Se non mi desidera mi trovo spregevole. Se non mi cerca sparisco.

– Quella stupidissima coppia: Adamo ed Eva Penelope e Ulisse Tristano e Isotta Romeo e Giulietta... e tu credi all'amore corrisposto felice.

– E come si fa Ada per non soffrire?

---

<sup>392</sup> *Ibid.* : « "Tu as peur ..." / "C'est toi qui as peur de moi." / Et en effet je me suis réveillée avec une sensation d'angoisse comme si j'avais été emmurée vive en sueur et le souffle coupé. Par la fenêtre entrainait une rafale d'air tiède. Le livre de poèmes était tombé ouvert par terre ».



Sono lì che la prego come la dea della saggezza bevendo le sue parole aspettando una guarigione impossibile.

– L'amore come lo intendo io è un lavoro di precisione un delicato prodotto artigiano da eseguire in solitudine... Si lavora per il piacere di lavorare. Senza aspettare verifiche ricompense. Inutile illudersi sui rapporti a due a tre ognuno è solo nel suo guscio di noce dentro un mare in tempesta. Deve imparare a navigare. Tutto qui. La navigazione anche in un guscio di noce può essere un'arte assai pregiata... la vista di un altro guscio con un'altra anima disperata che si arrabatta per tenersi a galla può darti un senso di calore di felicità. Ma niente altro. Non cercare di raggiungerla. Soprattutto non pensare di montare sulla sua noce. Affondereste in due...

Il suo pensiero scettico ha la dolcezza di una tisana di fiori. Le prendo la mano. Gliela stringo. Le pupille ridenti si riempiono di luccichii in movimento.

Dopo giorni di svogliatezza mangio con gusto ascoltandola parlare d'amore. La testa chiusa fra due ali nere ha la consistenza bianca di una medusa.

– Miele che lo voglia o no fa parte di un mondo che ci ha rese prigioniere Armida il mondo dei Padri l'affascinante grandioso mondo di cui tutte siamo innamorate...

– Io non amo il suo mondo amo lui.

– Ma lui è il figlio prediletto di quei padri il più bello il più dotato... la famiglia ora è andata in pezzi la casa dei nonni è distrutta gli oggetti preziosi sono stati venduti ma le punte delle sue scarpe si rivolgono direttamente al cielo dove siede fra minacce di rovina un padre dolcissimo che lo protegge e lo adora. La punta del suo naso conserva il ricordo storico delle antiche vittorie come noi ricordiamo con la punta dei nostri capelli la soggezione fioccante che ci si è installata nei polmoni. Il figlio del morto padrone cerca in te la bambina da accudire e forgiare a sua immagine e somiglianza... e tu ti sei invaghita di questo suo disegno diabolico... come dici tu se non ti ama non esisti e questo è il modo di amare assolutamente rigoroso e lecito nel suo mondo paterno... non avrai altro Padre all'infuori di me non avrai altro uomo che me non avrai altro amore...

La ascolto affascinata come fosse la sibilla del monte Athos dagli occhi cocenti e la lingua biforcuta. Il suo corpo minuto ha preso lo splendore fastoso di un gigantesco serpente preistorico.

Quando sulla porta del ristorante mi bacia sulla bocca con leggerezza mi  
sembra di prendere dal suo fiato la forza di un nuovo intendimento<sup>393</sup>.

La seule présence d'Ada permet à Armida de revenir à elle (« torno una e riconoscibile »), de se retrouver soi en retrouvant l'autre en somme. Par la parole, Ada offre à Armida une libération physique et métaphysique, faisant de ses mots un aliment pour le corps et pour l'esprit. L'image initiale du repas entre amies (« È Ada che mi invita a pranzo ») se fait source d'une longue métaphore filée de la conversation comme nourriture salubre<sup>394</sup> : Armida écoute « bevendo le sue parole aspettando una guarigione impossibile » et remarque que « il

---

<sup>393</sup> Dacia Maraini, *Il treno per Helsinki*, cit., pp. 124-125 : « Le téléphone sonne. Ma main se précipite sur lui. J'attends un moment les doigts au-dessus du combiné. Si la mouche qui est en train de tourner en rond se pose sur le livre, c'est que c'est lui... / C'est Ada qui m'invite à déjeuner. Je me sens tout de suite mieux. Sous le regard jaune cendre de ses yeux paisibles je retrouve mon calme et je redeviens une et reconnaissable. / – Le problème c'est que s'il ne m'aime pas je ne m'aime pas non plus. S'il ne me désire pas je me sens méprisable. S'il ne me cherche pas je disparaîs. / – Ce couple complètement stupide : Adam et Ève, Pénélope et Ulysse, Tristan et Yseult, Roméo et Juliette... et tu crois à l'amour partagé et heureux. / – Et comment faire Ada pour ne pas souffrir ? / Je suis là à la prier comme la déesse de la sagesse en buvant ses paroles et en attendant une guérison impossible. / – L'amour tel que je l'entends est un travail de précision, un délicat produit artisanal qui doit être exécuté dans la solitude... On travaille pour le plaisir de travailler. Sans attendre des contrôles, des récompenses. Il ne sert à rien de se faire des illusions sur les rapports à deux, à trois, chacun est seul dans sa coquille de noix dans une mer tempétueuse. Il faut apprendre à naviguer. C'est tout. La navigation même dans une coquille de noix peut être un art très précieux... la vue d'une autre coquille avec une autre âme qui s'acharne à rester à la surface peut donner une impression de chaleur, de bonheur. Mais rien d'autre. Il ne faut pas chercher à la rejoindre. Et surtout ne pas penser à monter dans sa noix. Vous vous noieriez tous les deux... / Sa pensée sceptique a la douceur d'une tisane aux fleurs. Je lui prends la main. Je la serre. Ses pupilles rieuses se remplissent de lueurs mouvantes. / Après des jours d'inappétence, je mange avec appétit en l'écoutant parler d'amour. Sa tête prise entre deux ailes noires a la texture blanche d'une méduse. / – Qu'il le veuille ou non Miele appartient à un monde qui nous a faites prisonnières Armida, le monde des Pères, le monde fascinant et grandiose dont nous sommes toutes amoureuses... / – Moi ce n'est pas son monde que j'aime, c'est lui. / – Mais lui, c'est le fils préféré de ces pères, le plus beau, le plus doué... désormais la famille est en mille morceaux, la maison des grands-parents est détruite, les objets précieux ont été vendus mais le bout de ses chaussures se tournent directement vers le ciel où, dans les menaces de ruine, siège un père très doux qui le protège et l'adore. La pointe de son nez garde le souvenir historique des victoires anciennes comme nous nous souvenons avec la pointe de nos cheveux de la soumission floconneuse qui s'est installée dans nos poumons. Le fils du patron mort cherche en toi une petite fille dont prendre soin et à forger à son image et à sa ressemblance... et toi tu t'es éprise de ce dessein diabolique... comme tu le dis s'il ne t'aime pas tu n'existes pas et c'est cela la façon d'aimer qui est absolument rigoureuse et licite dans son monde paternel... tu n'auras pas d'autre Père que moi tu n'auras pas d'autre homme que moi tu n'auras pas d'autre amour... / Je l'écoute fascinée comme si elle était la sibylle du mont Athos aux yeux brûlants et à la langue fourchue. Son corps menu a pris la splendeur fastueuse d'un gigantesque serpent préhistorique. / Quand en sortant du restaurant elle m'embrasse sur la bouche avec légèreté il me semble prendre dans son souffle la force d'une intelligence nouvelle ».

<sup>394</sup> Notons au passage que cette rencontre avec Ada est immédiatement précédée dans le récit par une rencontre livresque qui annonce déjà ce lien entre parole et nourriture. Il s'agit d'un texte de Conrad, *The Secret Sharer*, pris encore une fois au hasard par la protagoniste : « Prendo un libro. Lo apro. [...] È la voce un poco aspra e succosa di Conrad. Leggo avidamente. Sono più calma » (Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., pp. 123-124 : « Je prends un livre. Je l'ouvre. [...] C'est la voix un peu rude et dense de Conrad. Je lis avec avidité. Je suis plus calme »). Une autre référence au texte de Conrad apparaît dans l'essai *Un clandestino a bordo* de 1996 dans lequel Dacia Maraini rappelle qu'elle en est la traductrice : « Sono mesi che rimando questo progetto di un saggio introduttivo alla mia traduzione del breve romanzo (o racconto lungo) di Conrad che si chiama *The secret sharer* e che uscirà da Rizzoli in primavera » (Dacia MARAINI, *Un clandestino a bordo*, cit., p. 9 : « Cela fait des mois que je reporte ce projet d'essai introductif à ma traduction du court roman (ou de la longue nouvelle) de Conrad intitulée *The Secret Sharer* et qui sortira chez Rizzoli au printemps »).

suo pensiero scettico ha la dolcezza di una tisana di fiori », qui se termine par une phrase à double niveau d'entente : « Dopo giorni di svogliatezza mangio con gusto ascoltandola parlare d'amore ». Pourtant le discours d'Ada n'a rien de « mielleux », puisqu'elle s'en prend aussi bien à l'amour et à ses représentations littéraires caricaturales qu'à Miele, l'amant d'Armida. En tant qu'homme, Miele participe de la domination masculine : « Miele [...] fa parte [del] mondo dei Padri l'affascinante grandioso mondo di cui tutte siamo innamorate... ». Par cette première personne du pluriel (« siamo »), Ada s'inclut avec Armida dans un front commun féminin et insiste sur l'idée qu'il existe deux blocs opposés qui, sur la base d'une hiérarchie genrée, entretiennent des rapports de domination et de soumission. Ada souligne métaphoriquement mais aussi littéralement le caractère corporel de cette bipartition de l'humanité, dont Miele représente la partie mâle, dont son nez reste le signe. Ce faisant, l'amie d'Armida rappelle (idée chère à Dacia Maraini) que femmes et hommes portent en eux/elles le poids d'un passé historique différent, lequel a modelé et modèle toujours les rapports humains. Elle redouble l'opposition entre suprématie (« vittorie ») et défaite (« soggezione ») par un parallèle entre deux éléments physiques à forte teneur symbolique : le nez, symbole du membre viril, et les cheveux, symbole de féminité par excellence.

La longue conversation rapportée au style direct se clôt sur une réflexion rapide de la narratrice qui condense en quelques lignes admirables la portée de l'influence d'Ada. Le caractère prophétique d'Ada, présentée quelques lignes plus tôt comme « la dea della saggezza », s'y lit dans la comparaison avec une sibylle. Fascinante jusqu'à la monstruosité, Ada se transforme en Pythie-Python. Subvertissant le genre par le discours en en dénonçant le fonctionnement, son corps se transforme également en une métaphore du dépassement des normes. Cette libération des carcans normatifs s'apparente à une véritable métamorphose, sur le mode du dépassement, de l'agrandissement, du « minuto » au « gigantesco ». Avec sa « lingua biforcuta », le serpent sibyllin du mythe grec n'est pas sans rappeler un autre fameux reptile, le serpent biblique (Genèse, III). Comme lui, Ada insinue le doute et ouvre la porte de la subversion. À la fois serpent et arbre de la connaissance, elle suggère une nouvelle compréhension du monde (« nuovo intendimento »). Bâton de relais de la solidarité féminine, Ada véhicule son aide par les mots mais aussi par le corps et la scène se termine sur l'image forte du baiser dans lequel se transmet le souffle vivifiant (à la fois *animus* et *anima*) du renouveau.

### c) La règle et l'exception : vers une « *praxis queer*<sup>395</sup> » ?

Si le discours de dénonciation du genre fait d'Ada un être monstrueux, hors-norme dans l'imagination d'Armida, c'est parce que la narratrice met en scène un double rapport : celui entre norme du corps et norme de pensée ou d'acte, et celui entre la règle et l'exception, entre la norme et l'anormal.

Ce sont précisément ces liens qui sont au cœur de la pensée *queer*. Issue en grande partie des travaux de Judith Butler, la théorie *queer* (expression qu'on trouve pour la première fois sous la plume de l'Italienne Teresa De Lauretis<sup>396</sup>) s'intéresse aux pratiques et aux identités « hors-norme » dans le domaine du genre et de la sexualité pour repenser la partition féminin-masculin et les normes sexuelles. L'exception permet de repenser la norme et d'en interroger la validité mais surtout le fonctionnement : « L'étrange, l'incohérent, ce qui tombe "au-dehors", permet de comprendre que le monde de la catégorisation sexuelle ne va pas de soi, qu'il est construit, qu'il pourrait même l'être autrement<sup>397</sup> ». Si la théorie *queer* vise à « constituer les identités minoritaires en sites de critique et de déconstruction politique des normes majoritaires<sup>398</sup> », c'est aussi dans le but de repenser la notion d'identité : « les *queer* ont promu une politique des identités "non-essentialiste". Il s'agit bien pour eux de formuler des revendications sur le terrain de l'identité, mais de considérer en même temps que celle-ci n'est pas stable, et que sa construction ne répond qu'à des considérations stratégiques<sup>399</sup> ».

Rédigés en grande partie bien avant la théorisation *queer*, les textes féministes de Dacia Maraini à la première personne présentent pourtant une galerie de personnages qu'on peut qualifier de « pré-*queer* ». L'œuvre marainienne met en scène ce double processus de remise en question des normes par le biais d'identités minoritaires et de réflexion sur l'idée même d'identité. Deux textes s'inscrivent tout particulièrement dans cette voie : le roman

---

<sup>395</sup> Il s'agit toujours d'un emprunt à Elsa Dorlin et au titre « *Praxis queer* : subjugation ou subversion des normes ? » (Elsa DORLIN, *op. cit.*, p. 109).

<sup>396</sup> L'expression apparaît dans l'article « Queer Theory, Lesbian and Gay Studies: An Introduction », publié en 1991 dans la revue *Differences*. Je cite ici un extrait de l'article dans la traduction française de Marie-Hélène Bourcier : « Aujourd'hui, nous avons d'un côté les termes "lesbien" et "gai" pour désigner différentes sortes de style de vie, de sexualités, de pratique sexuelles, de communautés, de problèmes, de publications et de discours ; de l'autre côté, l'expression "gai et lesbienne" ou de plus en plus fréquemment "lesbienne et gai" (les femmes d'abord) est devenue monnaie courante [...]. Le terme "Queer Theory" devrait nous permettre d'éviter ces subtiles distinctions dans nos protocoles discursifs : non tant pour empêcher d'adhérer à l'un ou l'autre de ces termes ou d'en assumer le poids idéologique mais bien plutôt pour les transgresser et les transcender ou, du moins, les rendre problématiques » (Teresa DE LAURETIS, « Théorie *queer* : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », in *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, 2007, p. 100).

<sup>397</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, cit., p. 221.

<sup>398</sup> A.A.V.V., *Introduction aux gender studies*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 34.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

*Donna in guerra* (1975) et la nouvelle « Chi ha ucciso Paolo Gentile? » du recueil *Buio* (1999). Je ne reviendrai pas sur la nouvelle « Chi ha ucciso Paolo Gentile? », parfaitement analysée du point de vue du genre par Tommasina Gabriele dans son article consacré à la subversion des identités sexuelles et genrées chez Dacia Maraini<sup>400</sup> : la critique y montre comment, en traitant du meurtre d'un homme vivant avec une transsexuelle, la nouvelle est « a self-conscious investigation both into the narrative mechanism of the whodunit and into the question of what constitutes a "man" or a "woman" – into the categories of sex and gender<sup>401</sup> ».

Le cas le plus intéressant de toute l'œuvre marainienne reste finalement celui de *Donna in guerra*, publié en plein essor du féminisme italien, qui apparaît comme une intuition forte sur la remise en question du genre et de l'identité qu'on retrouvera de façon centrale dans la théorie *queer*. Fil directeur du récit, la réflexion sur la naturalisation du genre est mise en scène à travers plusieurs personnages, qu'ils soient secondaires ou centraux. Autour de la protagoniste-narratrice Vannina gravitent plusieurs personnages hors-norme qu'elle rencontre au cours d'un été, mettant à mal ses représentations habituelles des identités de genre.

Sur l'île où elle passe ses vacances, Vannina apprend avec indifférence l'arrivée de la chanteuse Pura Willy. Les premières bribes de description qui lui sont consacrées sont intégrées dans des dialogues au discours direct (entre Vannina et son amie Tota ou entre les vacanciers) et présentent immédiatement la chanteuse comme un individu étrange, par le biais d'une métaphore et d'une comparaison animales : « Pura Willy, la giaguara di Busto Arsizio », « bella non è, sembra un gorilla<sup>402</sup> ». Quelques jours plus tard, Vannina se rend chez Giottina avec Tota, et comme à leur habitude, les deux femmes se lancent dans des récits fantasmagoriques que Vannina écoute avec fascination. Le récit du jour concerne Pura Willy et son physique mystérieux :

- Pura Willy, appena entrata si toglie la parrucca.
- Quei capelli fini, bellissimi, sarebbero roba finta?
- Sotto sbucò una crapa bianca, liscia, come un uovo.
- Rapata?

---

<sup>400</sup> Tommasina GABRIELE, « From Prostitution to Transsexuality: Gender Identity and Subversive Sexuality in Dacia Maraini », art. cit., pp. 241-56.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p.251 : « une enquête consciente à la fois sur le mécanisme narratif du polar et sur la question de ce qui constitue un "homme" ou une "femme" – sur les catégories de sexe et de genre ».

<sup>402</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 38 : « Pura Willy, la jaguar de Busto Arsizio » ; « on ne peut pas dire qu'elle soit belle, elle ressemble à un gorille » (*Femme en guerre*, cit., p. 64).

- Rapata, testa e corpo: non ha un pelo da nessuna parte, la sfiziusa, sembra fatta di marmo, tutta pulita, bianca, coperta di cipria.
- Come una monaca santa.
- Di natura fu coperta di peli, nacque così, come un babuino, sul petto ebbe una coperta di peli, un bosco e l'acqua le faceva spuntare i funghi, perché la sua pelle suda calore come una giungla [...]. Per questo tiene una voce così profonda, così turbolenta, perché viene da quella giungla come la voce del serpente boa<sup>403</sup>.

De nouveau le caractère bestial de la chanteuse est souligné, et l'image du jaguar se décline sur le thème de la jungle et sa faune (le singe, le boa). Dans l'imagination folle des deux femmes, l'anormalité de la chanteuse n'a que deux explications possibles : soit sa nature est animale, soit elle est divine (« come una monaca santa »). La seule certitude, c'est qu'elle n'est pas femme, du moins pas une vraie femme, comme Giottina continue à l'annoncer sans en donner la raison exacte pour le moment :

- Quella donna ha una stranezza insomma nel corpo suo, non è normale, non è donna.
- Io sempre l'ho pensato che non era una donna vera, si capisce dalla voce che è cattiva, diabolica<sup>404</sup>.

Le vocabulaire de la norme est omniprésent dans cette scène, avec l'idée de nature (« di natura »), celle de normalité (« normale ») et celle de vérité (« donna vera »). Il définit ce que n'est pas la chanteuse, caractérisée par sa distance par rapport à la norme. Pura Willy n'est pas ce qu'elle prétend être (« roba finta », « stranezza ») et les deux commères ne la définissent que par la négative, jusqu'à l'absurde : « Quella donna [...] non è donna ». La voix de la chanteuse devient le symbole de sa non-féminité : de voix animale elle se fait voix diabolique, relayant de nouveau la double interprétation bestiale ou religieuse de l'être hors-

---

<sup>403</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 46-47 : « – Pura Willy, à peine arrivée, a enlevé sa perruque. / – Ces beaux cheveux, si fins, c'est de la frime ? / – Elle a le crâne aussi lisse et blanc qu'une boule de billard. / – Rasé ? / – Rasée qu'elle est, tête et corps ; elle n'a pas un poil, la mijaurée, elle est comme du marbre, toute propre, blanche, couverte de poudre. / – Comme une sainte bonzesse. / – Mais elle est née avec du poil partout, comme un babouin, elle en avait une vraie toison sur la poitrine, une garrissade, et l'eau y faisait pousser des champignons, parce qu'elle sue par tous les pores comme une jungle [...]. C'est pour ça qu'elle a une voix aussi basse, aussi trouble, elle a une voix qui vient de la jungle comme celle du boa » (*Femme en guerre*, cit., p. 76). La traduction française publiée est assez problématique et introduit des difficultés inexistantes dans la version originale : ainsi, le « bosco » italien est traduit par « garrissade » auquel est ajouté une note de bas de page indiquant « bois de chêne » et une confusion féminin/masculin est introduite autour de l'adjectif « rasé/e » alors que le texte italien proposait uniquement « rapata » au féminin.

<sup>404</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 47 : « – Eh bien cette femme, elle a une anomalie, enfin son corps n'est pas normal, ce n'est pas une femme. / – J'ai toujours pensé que ce n'était pas une vraie femme, ça s'entend à la voix qui est méchante, diabolique » (*Femme en guerre*, cit., pp. 76-77).

norme. Enfin, après un suspens entretenu de façon très théâtrale par la « récitante » Giottina, la révélation du mystère est délivrée, Pura Willy serait hermaphrodite :

- Poi ecco la servanta [*sic*] le tolse le mutande e venne fuori la natura sua: un taglio bello gonfio e bianco, proprio come una donna, ma dal taglio sbucava un'altra cosa che era propriamente fuori posto [...]. Un verme bianco e lungo.
- Oh madre santissima che brutta cosa!
- Pura Willy è fatta così, mezza uomo e mezza donna<sup>405</sup>.

Encore une fois, norme et exception sont au cœur de la narration de Giottina et le caractère atypique du corps de la chanteuse est souligné par deux fois : « altra cosa », « fuori posto ». Loin de la crudité habituelle des narratrices marainiennes, Giottina et Tota utilisent un langage vague et détourné : le sexe masculin qu'elles prêtent à la chanteuse est d'abord désigné par le substantif le plus générique possible « cosa » puis par une périphrase enfantine et dépréciative. La conclusion arrive sans tarder et l'hermaphroditisme imaginé de Pura Willy est résumé de façon mathématique (« mezza uomo e mezza donna »), la chanteuse devenant finalement l'expression d'un troisième sexe, d'une troisième « nature » (« venne fuori la natura sua »). Dans ce premier cas, à défaut de remettre en cause le caractère essentialiste du genre, la représentation de Pura Willy en être bisexué contribue finalement à réaffirmer dans l'esprit des deux insulaires Tota et Giottina la naturalité d'une certaine façon d'être femme ou homme et le caractère totalement autre de tout décalage à la norme. Loin d'évoquer la perméabilité des genres, le cas de Pura Willy semble plutôt souligner l'ancrage profond d'une définition naturalisante de ceux-ci, à tel point que la transgression ne peut être pensée qu'en termes de nouvelle naturalisation par la création d'une troisième catégorie figée.

Ce n'est qu'avec l'apparition du personnage de Suna que Vannina parvient à se détacher de ses représentations traditionnelles du masculin et du féminin et à les remettre en question. Jusqu'alors pur réceptacle des considérations de Tota et Giottina, spectatrice du système des genres, Vannina parvient peu à peu à une attitude critique grâce à son amie Suna. Paralysée suite à une poliomyélite, Suna est une jeune femme très belle et sûre d'elle, qui se déplace avec des béquilles. C'est par cette double caractéristique qu'elle fait ses premières apparitions dans le récit : « una ragazza paralitica molto bella [...] si fa strada fra i tavolini

---

<sup>405</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 48 : « – Puis la servante lui a retiré sa culotte et c'est sa nature qui est apparue : une belle fente gonflée et blanche, juste comme celle d'une femme, mais de la fente sortait autre chose qui n'était pas du tout à sa place. [...] Un long ver blanc / – Oh sainte Mère, quelle horreur ! / – Pura Willy est faite comme ça, moitié homme et moitié femme » (*Femme en guerre*, cit., p. 78).

battendo le stampelle sull'asfalto, la testa alta, le spalle muscolose, i capelli morbidi come una cascata fresca e selvaggia<sup>406</sup> » ; « Continuavo a sentire lo sguardo della ragazza paralitica fermo su di me. Improvvisamente l'ho vista alzarsi e venire zoppicando verso il nostro tavolo. [...] Di faccia è bellissima [...]. Una faccia asimmetrica, felina<sup>407</sup> ».

La claudication de Suna semble refléter métaphoriquement le hoquet qu'elle produit dans la machine bien rodée de la production des genres. Son handicap devient un atout pour penser la domination masculine. Avec son corps imparfait, Suna ne sera jamais un modèle de perfection féminine et perçoit par expérience le caractère artificiel et construit du genre. Tandis qu'Ada dans *Il treno per Helsinki* se transformait en être merveilleux lorsqu'elle défaisait le canevas du genre, c'est parce que son corps est hors-norme que Suna revisite les normes. La belle paralytique est par deux fois hors-norme, parce qu'elle est handicapée et parce qu'elle ne respecte ni les codes de son genre ni ceux de l'hétérosexualité.

*Queer*, Suna l'est assurément puisque c'est à travers son identité doublement minoritaire qu'elle permet aux autres personnages de définir ou de questionner l'identité dominante. Ainsi c'est en référence à elle que Giacinto, le mari de Vannina, détermine ce qu'il considère comme l'être-femme, comme la nature féminine<sup>408</sup> lors d'une dispute entre les époux :

- Da quando siamo sposati è la prima volta che fai di testa tua.
- Beh...
- Che cazzo significa?
- Non lo so.
- È la storpia che ti mette contro di me.
- Perché ce l'hai tanto con lei?
- La giudico per quello che è: una troia.
- Ma perché?
- Perché non è naturale; mi rompe i coglioni.
- Che vuol dire naturale?
- Che segue la natura.

---

<sup>406</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 8 : « une jeune paralytique très belle [...] se fraye un chemin entre les tables en frappant l'asphalte de ses béquilles, la tête haute, les épaules musclées, les cheveux souples comme une cascade d'eau fraîche et sauvage » (*Femme en guerre*, cit., p. 17).

<sup>407</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 58 : « Je continuais à sentir le regard de la jeune paralytique sur moi. Soudain je l'ai vue se lever et s'approcher en boitillant de notre table. [...] De visage elle est très belle [...]. Un visage asymétrique, félin » (*Femme en guerre*, cit., pp. 72-74).

<sup>408</sup> Cet exemple est également analysé dans l'article de Tommasina Gabriele (art. cit.).



- Cioè?
- Per una donna la natura è una cosa dolce, femminile; quella non fa che parlare a vanvera e dire cazzate e rompere l'anima alla gente.
- Io sono naturale?
- Tu sì, fin'ora sì. Ma ora proprio ora ti metti contro natura.
- Perché decido di partire?
- Tu di natura sei buona, calma, affettuosa, paziente, remissiva; oggi invece fai la stravagante, vai contro natura.
- Ma se mi va di fare così, anche questo fa parte della mia natura.
- No, io ti conosco benissimo, è inutile che imbrogli; tu di natura sei diversa, sei una donna vera, molto femminile e ora fai così solo per imitare quella mezza donna<sup>409</sup>.

Dans cet échange stichomythique, trois niveaux d'extrapolation s'organisent à partir du cas de Suna : le regard normatif de Giacinto, le regard critique de Vannina, le regard attentif de la lectrice qui peut déconstruire ici les rouages de la machine productrice de genre. Comme souvent dans les textes étudiés, l'apparente constatation des règles du genre se double d'une actualisation de la règle. Performatif, le genre existe en étant dit, comme le rappelle Tommasina Gabriele lorsqu'elle considère que « Giacinto [...] is revealed not merely as an observer of naturalized gender identity, but a violent prescriber<sup>410</sup> ». Attaché à réaffirmer l'ordre des choses, comprendre le pouvoir phallocratique, il ne faut alors pas s'étonner de voir Giacinto utiliser à l'envi des « cazzo » et des « cazzate » – expressions récurrentes lorsque le mari reproche à sa femme de se laisser influencer par Suna – dont la fonction émotive (exprimer la colère de Giacinto) se double d'une fonction conative (convaincre Vannina et la ramener à la norme du genre).

---

<sup>409</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 141-142 : « – Depuis que nous sommes mariés, c'est la première fois que tu n'en fais qu'à ta tête. / – Ben... / – Bon sang, qu'est-ce que ça veut dire ? / – Je ne sais pas / – C'est la boîteuse [sic] qui te monte contre moi ? / – Pourquoi lui en veux-tu autant ? / – Je la juge pour ce qu'elle est : une truie. / – Mais pourquoi ? / – Parce qu'elle n'est pas naturelle : elle me les brise. / – Que veut dire naturelle ? / – Qui suit la nature. / – C'est-à-dire ? / – Pour une femme la nature est une chose douce, féminine : celle-là, elle ne fait que parler à tort et à travers, elle dit des couillonnades et n'arrête pas de casser les pieds à tout le monde. / – Moi je suis naturelle ? / – Toi oui, jusqu'à maintenant, mais tu es en train de te mettre contre nature. / – Parce que je décide de partir ? / – Toi par nature tu es bonne, calme, affectueuse, patiente, soumise ; et aujourd'hui par contre tu fais la capricieuse, tu vas contre nature. / – Mais si ça me plaît, cela doit faire partie aussi de ma nature. / – Non, moi je te connais bien, il est inutile que tu essaies de brouiller les cartes : toi tu es différente de nature, tu es une vraie femme, très féminine, et maintenant tu veux imiter cette moitié de femme » (*Femme en guerre*, cit., pp. 218-219).

<sup>410</sup> Tommasina GABRIELE, art. cit., p. 244 : « plus qu'un simple observateur de l'identité de genre naturalisée, Giacinto [...] se révèle être un prescripteur violent ».

C'est à l'aune de la « nature » que Giacinto mesure et compare la valeur des deux femmes. Féminité et nature se confondent dans une définition essentialiste, dont Suna est exclue. Pour Giacinto, elle n'est qu'une « mezza donna », diminuée dans sa féminité par son handicap et par son refus d'adhérer aux lois du genre<sup>411</sup> : sans jamais mentionner son prénom, il la réduit à ses deux caractéristiques pour la désigner (« la storpia », « una troia »). Par effet de contraste, il peut alors définir ce qu'est la nature féminine, en une rapide synthèse de poncifs sur la douceur des femmes. Récurrente dans le roman<sup>412</sup>, la question de la nature est la ligne de démarcation autour de laquelle s'organisent les personnages : Giacinto et les hommes du *Movimento* socialiste que le couple fréquente martèlent sans répit que la passivité et la soumission sont naturelles aux femmes ; Suna réfute sans relâche cet axiome par la parole et par l'action ; quant à Vannina, le grand bouleversement qu'elle vit en quelques mois consiste à franchir tant bien que mal la frontière entre ces deux positions, basculant tantôt d'un côté tantôt de l'autre.

Le basculement final s'opère en quelques pages à la fin du récit : peu après avoir découvert qu'elle était enceinte, Vannina apprend le suicide de Suna qui s'est défenestrée, laissant « le stampelle appoggiate al davanzale<sup>413</sup> ». Comme dans un réflexe de survie, sous le choc de la nouvelle, le corps de Vannina réagit immédiatement et la jeune femme s'enfonce dans un sommeil de plusieurs jours. Elle fait alors un rêve qu'elle définit comme « un sogno curioso, oscuramente rivelatore che ha cambiato la mia vita<sup>414</sup> ». Cette prolepse est étonnante dans ce récit sous forme de journal intime, dont la temporalité habituelle feint la quasi-simultanéité entre les faits et leur narration. Mort de l'une, renaissance de l'autre : le songe de Vannina en est une transcription symbolique assez claire pour la lectrice :

Ho sognato di volare, le braccia trasformate in lunghe ali piumate, il corpo leggero e contratto, i nervi tesi come cordoni sotto le ascelle. [...] Ero presa dalla vertigine, mi si asciugava la saliva in bocca ; ma pure la gioia di volare era tale che continuavo [...].

---

<sup>411</sup> Je partage l'interprétation de Tommasina Gabriele selon laquelle « the accusation refers both to her partial paralysis and her gender identity » (art. cit., p. 245 : « l'accusation renvoie à la fois à sa paralysie partielle et à son identité de genre »).

<sup>412</sup> Vannina est régulièrement la destinataire de réflexions sur la nature féminine, émanant de son mari ou des membres du groupe socialiste qu'elle fréquente avec Suna.

<sup>413</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 264 : « les béquilles posées contre l'appui de la fenêtre » (*Femme en guerre*, cit., p. 404).

<sup>414</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 265 : « un rêve curieux, confusément révélateur, qui a changé ma vie » (*Femme en guerre*, cit., p. 407).

Ed ecco, di colpo, perdevo le forze. L'aria non faceva più resistenza sotto il mio corpo. Diventavo ogni momento più pesante, impacciata. Cominciava la caduta. Mi sentivo tirare, succhiare verso terra da una forza brusca, lacerante. Cercavo disperatamente di rimanere a galla, di riprendere la corsa, facevo sforzi terribili con le braccia e le gambe; ma il corpo rotolava irrefrenabilmente verso terra, la gola stretta, il ventre sconvolto.

Ho urtato la terra dura, fangosa. Sono rimasta lì immobile, svenuta. Ero morta. Avevo le membra a pezzi, il sangue si spargeva attorno a me. Ero senza occhi, senza bocca, disfatta.

Ma qualcosa continuava a vivere. [...] Ho cercato di sollevarmi sulle mani. Un dolore lancinante alle gambe mi ha fermata. Ho guardato: erano spezzate, maciullate.

Mi sono toccata i monconi straziati, piangendo, non solo per il dolore, ma perché non avrei più camminato<sup>415</sup>.

J'interprète le vol initial de Vannina comme une symbolisation de sa nouvelle liberté acquise au cours de l'été et comme l'effet de sa prise de conscience d'avoir été longtemps soumise. Alors qu'on lui avait rogné les ailes, Vannina redevient un oiseau, figure de liberté. Cette image universelle est renforcée par une image interne à l'œuvre assimilant à plusieurs reprises le personnage de Suna à un oiseau. Par l'onomastique d'abord, puisque Suna signifie « cygne » en turc, comme l'indique le père de la jeune femme à Vannina<sup>416</sup>. Par la prophétie

---

<sup>415</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 266 : « J'ai rêvé que je volais, les bras transformés en longues ailes duveteuses, le corps léger et contracté, les nerfs tendus sous les aisselles comme des cordons. [...] J'étais prise de vertiges, j'en perdais ma salive, mais la joie de voler était telle que je continuais [...]. / Et soudain, brutalement, je perdais mes forces. L'air n'offrait plus de résistance. Je devenais progressivement plus lourde, plus maladroite. Commençait la chute. Je me sentais attirée, aspirée vers la terre par une force brusque, déchirante. Je cherchais désespérément à rester à flot, à reprendre ma course, je faisais de terribles efforts des bras et des jambes, mais mon corps roulait irrévocablement vers la terre : j'en avais la gorge serrée et les entrailles retournées. / J'ai heurté le sol dur, boueux. Et je suis restée là, immobile, évanouie. J'étais morte. J'avais les membres brisés et le corps ensanglanté. Je n'avais plus d'yeux ni de bouche, j'étais défaite. / Mais quelque chose continuait à vivre. [...] J'ai tenté de me soulever sur les mains. Une douleur lancinante aux jambes m'en a empêchée. J'ai regardé : elles étaient broyées. / J'ai touché mes moignons déchirés en pleurant, non seulement de douleur mais parce que désormais je ne pourrais plus marcher » (*Femme en guerre*, cit., pp. 407-408).

<sup>416</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 201 : « – Hai visto che bella figlia che ho Vannina? le spalle un po' troppo robuste, sembrano quelle di un vogatore, ma il collo, hai visto che collo da cigno? in turco cigno si dice suna, lo sapevi? » (*Femme en guerre*, cit., p. 309 : « – Tu as vu quelle belle fille j'ai, Vannina ? Les épaules sont un peu trop robustes, elles ressemblent à celles d'un rameur, mais le cou, tu as vu ce cou de cygne ? En turc cygne se dit suna, tu le savais ? »).

de Giottina, la blanchisseuse, qui avait enjoint à Vannina au début du récit d'être « *attenta alle alazze di chi non sa volare*<sup>417</sup> », prophétie répétée puis décryptée un peu plus loin :

– *Attenta alle alazze di chi non sa volare, – ha ripetuto Giottina, con faccia da sfinge.*

– *Ma che significa?*

– *Guardati da quell'uccello con le alazze sbarbicate, quella turca che ti ficchi in casa a tradimento*<sup>418</sup>.

Par une description de Suna enfin, lorsque la narratrice la dépeint en train de s'enfuir en courant par dépit amoureux :

*Lei è andata di corsa arrancando. La lunga gonna nera svolazzante, le maniche ampie, cadenti, frangiate: sembrava un grosso uccello che si trascina sulle ali. Ho ripensato alle parole di Giottina: attenta alle alazze di chi non può volare*<sup>419</sup>!

Si Suna est oiseau, c'est un cygne dont le vol lourd l'entrave. À l'inverse Vannina semble voler avec légèreté. Mais son essor est interrompu brutalement par une « *forza brusca, lacerante* » et la sensation d'avoir « *il ventre sconvolto* ». Il faut interpréter ce poids comme la grossesse non-désirée que Giacinto a imposée à son épouse. Cette maternité, explicitement désignée par le mari comme un moyen de faire rentrer Vannina dans le droit chemin, interrompt le vol libérateur et fait s'écraser l'oiseau-Vannina. Les jambes brisées, handicapée comme Suna, Vannina pleure sa liberté envolée (écrasée en réalité), symbolisée désormais par la marche. C'est sans compter sur l'arrivée d'un adjuvant libérateur, Suna :

[...] *ho sentito un fruscio. Ho alzato gli occhi: Suna mi veniva incontro affondando le stampelle nella mota, la faccia assorta, serena. – Smetti di piangere scema! – ha detto con voce roca, da vecchio: – prendi le stampelle e vattene. [...]*

*Poi ho puntato le grucce contro le ascelle; mi sonoalzata. Le mie spalle gracili erano diventate robuste, sicure. E camminavo, senza gambe, andavo avanti leggera, per niente affaticata*<sup>420</sup>.

---

<sup>417</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 85 : « – Prends garde aux ailerons de qui ne peut pas voler » (*Femme en guerre*, cit., p. 134).

<sup>418</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 87 : « « – Prends garde aux ailerons de qui ne sait pas voler, a répété Giottina en prenant un air de sphynx. / – Mais qu'est-ce que ça signifie ? / – Prends garde à cet oiseau qui a les ailes tronquées, cette Turque que tu fourres en traître chez toi » (*Femme en guerre*, cit., p. 137).

<sup>419</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 161 : « Elle s'est sauvée en traînant la jambe. Avec sa longue jupe noire flottante, ses amples manches frangées, elle avait l'air d'un oiseau géant battant de l'aile. J'ai repensé aux paroles de Giottina : attention aux ailerons de qui ne peut voler ! » (*Femme en guerre*, cit., p. 248).

Annoncée par un bruit propre aux ailes des oiseaux (« un fruscio »), Suna offre symboliquement ses béquilles à Vannina, comme pour lui offrir en même temps sa *queerness* et un chemin vers la liberté. Remplaçant les ailes sous les aisselles, les béquilles marquent le passage du vol à la marche. Vannina reste marquée dans son corps (« senza gambe ») mais poursuit son chemin vers l'autonomie : meurtrie par le combat, Vannina semble avoir gagné sa guerre, comme le suggérait le titre.

« Dopo quel sogno mi sono svegliata guarita. Ho buttato all'aria le coperte. Sono tornata a scuola. Ho chiesto a Rosa Colla il nome del medico che l'ha operato<sup>421</sup> » : le récit du rêve se conclut par un retour à la réalité. « Guérie » de son sommeil, mais aussi de sa léthargie de femme soumise à la pensée de son mari, Vannina décide de réaliser sa propre volonté et d'avorter (Rosa Colla étant une collègue institutrice ayant confié à la protagoniste avoir avorté). Tandis que jusqu'à sa dernière prise de parole romanesque, Giacinto s'enferme dans une répétition de la norme pour essayer de ramener à lui Vannina (« ti sei lasciata irretire da [Suna], contro la tua natura, contro il tuo amore, contro la tua intelligenza<sup>422</sup> »), la protagoniste-narratrice le laisse à son monologue (« Non avevo voglia di parlare<sup>423</sup> ») et conclut son journal sur l'idée d'un renouveau : « Ora sono sola e ho tutto da ricominciare<sup>424</sup> ».

Dans *Donna in guerra*, Dacia Maraini met en scène des personnages *queer* avant même la théorisation du concept en représentant une héroïne à la marge dont l'existence oblige les personnages qui gravitent autour d'elle à se positionner face à la norme, pour en tirer les conséquences soit en termes de réaffirmation normative soit sur le mode de la subversion. Le roman de jeunesse de l'auteure, au titre militant, apparaît comme une intuition marainienne de l'interrogation fondatrice de Teresa De Lauretis : « est-ce que notre *queerness* agit comme un outil de transformation sociale ? Notre théorie peut-elle construire un autre

---

<sup>420</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 266-267 : « [...] j'ai entendu un bruissement. J'ai levé les yeux : Suna venait à moi, enfonçant ses béquilles dans la boue, le visage sérieux, serein. – Arrête de pleurer idiote ! a-t-elle dit d'une voix rauque de vieillard – prends les béquilles et va-t-en. [...] / Puis j'ai placé les béquilles contre mes aisselles et je me suis levée. Mes graciles épaules étaient devenues robustes et pleines d'assurance. Et je marchais, sans jambes, j'avais, légère, sans éprouver de fatigue » (*Femme en guerre*, cit., pp. 408-409).

<sup>421</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 267 : « Ce rêve achevé, je me suis réveillée guérie. J'ai rejeté les couvertures. Je suis retournée à l'école. J'ai demandé à Rosa Colla le nom du médecin qui l'a opérée » (*Femme en guerre*, cit., p. 409).

<sup>422</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 268 : « tu t'es laissée prendre dans ses filets [de Suna], allant contre ta nature, contre ton amour, contre ton intelligence » (*Femme en guerre*, cit., p. 411)

<sup>423</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 268 : « Je n'avais pas envie de parler » (*Femme en guerre*, cit., p. 412).

<sup>424</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 269 : « Maintenant je suis seule et il me faut tout recommencer » (*Femme en guerre*, cit., p. 412).

horizon discursif, une autre façon de vivre le sexuel et le racial<sup>425</sup> ? ». Cette nouvelle façon de vivre le sexuel constitue une source d'écriture majeure chez Dacia Maraini, qui ne cesse de placer la sexualité au cœur de ses récits, en tant que lieu de liberté et de plaisir physique mais aussi de violence et d'abus.

---

<sup>425</sup> Teresa DE LAURETIS, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », art. cit., p. 111.

## ***B) Sexualités***

Si le féminisme est souvent associé à l'idée de « révolution sexuelle », il est intéressant de voir comment le discours sur le corps en tant qu'objet et sujet de sexualité se développe au fil des quatre décennies couvertes par le corpus marainien choisi. La période d'essor du féminisme coïncide-t-elle dans les récits de Dacia Maraini avec une mise en scène de femmes sexuellement libres et épanouies ? Comment les narratrices représentent-elles leur corps en « temps de sexe » ? Que devient la question sexuelle avec le déclin du féminisme des années 1980 ?

### **1. Corps désiré : l'annexion du corps des femmes**

Ce qui frappe à la lecture de la production de Maraini tient dans la permanence du motif du corps féminin soumis physiquement, et souvent violemment, au désir masculin. Le terme même de « sexualités » proposé au pluriel pour ce chapitre est problématique dans la mesure où il est aussi utilisé pour désigner des pratiques qui ne relèvent pas de la sexualité en réalité, comme le viol ou les abus sur mineurs. Cette limite est d'ailleurs relevée dans *Voci*, lorsque la protagoniste, Michela Canova, écoute des bandes d'enregistrements sur lesquelles s'expriment des spécialistes de la sexualité. L'un d'eux, le professeur Papi, expose sa théorie sur le viol : « lo stupro certamente ha poco a che vedere con l'amore, ma perfino col sesso, direi: lo stupro nasce dalla volontà di umiliare, mortificare il corpo femminile. Ma può trattarsi anche di un corpo maschile, guardi quello che fanno in prigione i forti sui deboli<sup>426</sup> ». S'il ne relève donc pas à proprement parler de la sphère sexuelle, j'inclus toutefois le viol dans cette partie sur les sexualités chez Maraini dans la mesure où l'auteure l'inscrit dans un processus général de domination masculine, dans lequel prennent également place les autres pratiques sexuelles. « Sexualité » est entendu ici dans son sens le plus large, englobant les comportements liés à la vie sexuelle et l'idée psychanalytique de pulsions de la libido.

---

<sup>426</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., p. 175 : « le viol a peu de choses à voir avec l'amour, et même avec la sexualité, dirais-je, le viol naît de la volonté d'humilier, de mortifier le corps féminin. Mais il peut aussi s'agir d'un corps masculin, voyez ce que font en prison les forts avec les faibles » (*Voix*, cit., pp. 197-198).

### a) Passivité sexuelle féminine et libido masculine exacerbée

L'idée de libido est d'ailleurs limitée chez Maraini, puisque de *La vacanza* aux récits les plus récents, les héroïnes sont comme dépossédées de leur propre corps et de leur propre désir, au profit du plaisir des personnages masculins. On assiste à une mise en littérature de l'idée que le corps des femmes ne leur appartient pas, idée dénoncée par les mouvements des femmes italiens et plus largement occidentaux. Mais dans les textes de jeunesse tout particulièrement, le propos de l'auteure ne semble pas vraiment de relayer les mots d'ordre des mouvements féministes (ne serait-ce que parce que ces textes sont antérieurs aux « années-mouvement » pour reprendre l'expression de Françoise Picq<sup>427</sup>) mais plutôt de souligner à travers la représentation récurrente de situations d'annexion d'un corps de femme par un homme (ou plusieurs hommes) la situation permanente d'inégalité entre les sexes à l'heure de la sexualité.

Véritable axiome chez Dacia Maraini, la domination masculine sur les corps n'est plus à démontrer par l'argumentation : elle est, et peut donc simplement être représentée. Nul besoin pour les narratrices de la commenter, elles se contentent bien souvent d'en donner des exemples allant du plus léger au plus insoutenable, dans un *continuum* large, de la relation sexuelle consentie mais insatisfaisante au viol et à la pédophilie. Ces derniers cas les plus frappants forment ainsi en 1990 le cœur de la trame du roman le plus célèbre de l'auteure, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* : sourde et muette depuis l'enfance, Marianna épouse à treize ans le frère de sa mère et découvre par une réminiscence tardive que son « zio marito » l'a violée quand elle avait cinq ans, provoquant son aphasie. La pédophilie était déjà présente de façon plus distillée et moins appuyée dès les premiers textes de l'auteure, comme dans *La vacanza* où l'héroïne Anna est âgée de onze ans lorsqu'elle rencontre les deux cousins Scanno qui voient en elle un objet de désir. Il convient de revenir sur cette scène de rencontre pour en décrypter le mécanisme :

Il primo, a cenni, mi fece capire che sarebbe sceso a prendermi. L'altro tentennava la testa e mi mandava baci sulla punta delle dita. [...]

Venne avanti calmo, dal fondo del corridoio, nei suoi pantaloni attillati, squadrandomi dalla testa ai piedi.

---

<sup>427</sup> L'historienne Françoise Picq a retracé l'histoire du MLF dans l'ouvrage *Libération des femmes. Les années-mouvement* (Paris, Seuil, 1993).



– Quanti anni hai? – chiese appena mi ebbe raggiunta, prendendomi una mano.

– Undici.

– Da lassù sembravi più grande. Hai l'aria di una scolaretta<sup>428</sup>.

Dès cette première rencontre, les Scanno imposent à Anna un contact avec eux, d'abord par un échange verbal, puis par le regard, et enfin par le corps. Ils l'invitent ensuite à déjeuner et lui font boire du vin. Les cousins s'amuse de son jeune âge et de son ingénuité et multiplient les dénominations infantilisantes, l'appelant tour à tour « ragazzina », « bambola », « bambina ». La narratrice ne semble pas totalement dupe puisque, se plaçant d'un point de vue rétrospectif, elle commente rapidement la scène en termes de tentative de prise de possession dont la fin serait inéluctable : « [Scanno] ordinava, parlava, sorrideva; come se io fossi già cosa sua<sup>429</sup> ». L'arrivée d'Armando, fils des voisins, interrompt la scène brutalement. L'un des deux Scanno prend à part Anna pour lui dire quelques mots, le chapitre prenant fin sur cet échange :

Mi tirò verso una parte deserta della terrazza; mi baciò l'orecchio, dicendo che gli piacevo e lo avrei fatto morire di crepacuore se non fossi andata a trovarlo il giorno stesso.

– Eccoti l'indirizzo. Infilalo nel seno. Non farlo vedere a nessuno. Soprattutto a quell'imbecille di tuo cugino. Come si chiama? Be', se vieni, ti farò un regalo, una sorpresa. Ti va? – E senza attendere una risposta mi riaccompagnò al tavolo<sup>430</sup>.

Si l'épisode ne relève pas de la sexualité, il en constitue pourtant les prémices et donne le ton général des récits marainiens : dès son plus jeune âge, le corps féminin peut être sexualisé et

---

<sup>428</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 27 : « Le premier me fit comprendre par signes qu'il allait descendre me chercher. L'autre agitait la tête et m'envoyait des baisers avec le bout des doigts. [...] Il s'avança, très calme, du fond du couloir, dans son pantalon très ajusté ; il me toisait de la tête aux pieds. / – Quel âge as-tu ? me demanda-t-il dès qu'il m'eut rejointe, en me prenant la main. / – Quatorze ans. / – De là-haut, tu avais l'air plus âgé. Tu as l'air d'une écolière » (*Les Vacances*, cit., pp. 51-52). On remarquera avec étonnement que le traducteur français ajoute trois ans à Anna, sans doute pour rendre un peu moins choquante la précocité de son initiation sexuelle aux yeux du lectorat de 1963.

<sup>429</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 28 : « [Scanno] commandait, parlait, souriait, comme si j'étais une chose à lui » (*Les Vacances*, cit., p. 53). L'absence de traduction de l'adverbe italien « già » annule l'effet proleptique de cette phrase.

<sup>430</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 33 : « Il m'attira vers un coin désert de la terrasse ; il m'embrassa sur l'oreille, me dit que je lui plaisais et que je le ferais mourir de désespoir si je n'allais pas le voir le jour-même. / – Prends l'adresse. Glisse-la dans ton maillot. Ne la montre à personne, et surtout pas à ton imbécile de cousin. Comment s'appelle-t-il ? Eh bien, si tu viens, je te ferai un cadeau, une surprise. Cela te va ? / Et sans attendre de réponse, il me raccompagna jusqu'à la table » (*Les Vacances*, cit., p. 60).

appartient au regard masculin. L'échange final entre Scanno et Anna souligne les constantes des premiers textes : l'agir masculin vs le subir féminin (« mi tirò », « mi baciò »), le caractère impérieux du désir des protagonistes masculins, le devoir de s'y soumettre (marqué ici par les formes impératives au discours direct), le peu d'importance accordée à l'assentiment féminin (« senza attendere una risposta »).

Une relation sexuelle a effectivement lieu plus tard dans le roman, pendant laquelle Anna semble sortir de son corps<sup>431</sup>, comme en un réflexe de protection. Il s'agit en fait d'une des deux modalités principales de réactions des protagonistes lors de relations sexuelles qu'elles ne souhaitent pas réellement : l'aliénation et la résignation. Dans le premier cas, il s'agit d'une véritable scission entre le corps et l'esprit comme le suggère l'usage d'ellipses narratives. Ainsi la fin du chapitre XII se conclut par une scène qui reste en suspens mais qui suggère par le contexte qu'Anna, en montant dans sa voiture<sup>432</sup>, va avoir un rapport sexuel avec Gigio, un homme d'une trentaine d'années qui aime les « ragazzini » (les petits garçons). Au chapitre suivant, Anna est de retour chez elle, « con l'odore acido e dolciastro di Gigio addosso, la schiena indolenzita e gli occhi brucianti<sup>433</sup> ». Allongée dans son lit, elle repense à la scène qu'elle vient de vivre. Après une ligne blanche, un long dialogue entre Gigio et Anna accompagné de brèves interventions narratives forme une analepse dont on s'imagine qu'elle va représenter la scène interrompue à la fin du chapitre précédent. Pourtant, le dialogue s'interrompt de nouveau au moment précédant immédiatement l'acte sexuel :

– [...] Hai freddo?

– Ora sì.

– Ti riscaldo io, – fece spingendomi giù, sui sedili ampi e morbidi della macchina<sup>434</sup>.

De nouveau, le récit bute sur cet événement que la narratrice semble incapable de raconter, comme si finalement seul son corps avait vécu la scène, laissant son esprit – et donc sa

---

<sup>431</sup> Voir l'analyse de cet exemple dans la sous-partie « Initiation sexuelle et violence de la domination masculine » du chapitre II.A.1.a du présent travail.

<sup>432</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 86 : « Gigio mi teneva per il collo, camminando adagio e distratto. / – La macchina è vicina – disse, – hai freddo? / – No. / – La macchina è vicina » (*Les Vacances*, cit., p. 139 : « Gigio me tenait par le cou ; il marchait lentement, comme distrait. / – L'auto est tout près, dit-il, tu as froid ? / – Non. / L'auto est tout près »).

<sup>433</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 87 : « poursuivie par l'odeur acide et douceâtre de Gigio ; j'avais mal au dos et mes yeux me brûlaient » (*Les Vacances*, cit., p. 140).

<sup>434</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., p. 91 : « – [...] Tu as froid ? / – Maintenant, oui. / – Je vais te réchauffer, dit-il, et il me poussa en avant, sur le ventre, sur les sièges larges et moelleux de la voiture » (*Les Vacances*, cit., p. 146).

mémoire – de côté. À ce premier type de réaction à l'acte sexuel (la scission corps-esprit), il convient d'ajouter une deuxième modalité possible, qui n'en est peut-être finalement qu'une variante : il s'agirait pour les protagonistes d'attendre patiemment la fin de l'acte sexuel, celui-ci devenant un mauvais moment à passer dont le caractère fugace rendrait la soumission moins pénible. C'est du moins ce que suggère un groupe de « ragazze di vita » qui ne comprennent pas pourquoi Teresa rechigne à se prostituer dans *Memorie di una ladra* (1972) : « Dice: ma quanto la fai lunga! questi uomini pagano, tu chiudi gli occhi, stringi i denti, e poi prendi i soldi. È questione di pochi minuti. Che ti frega<sup>435</sup>? ».

La sexualité telle qu'elle est vécue par ces protagonistes apparaît comme une croix à porter, un poids à proprement parler si l'on lit en clé métaphorique les fréquentes allusions au poids des corps supportés par les femmes après une relation sexuelle, comme dans la nouvelle « L'albero di Platone » de *Mio marito* (1968) quand la narratrice repense à la nuit de la veille :

Ore ventiquattro. Stavo già dormendo quando ho sentito una gamba di Carmelo infilarsi fra le mie e la sua lingua bagnarmi l'orecchio. Abbiamo fatto l'amore. Erano tre mesi che non lo facevamo più. Quando abbiamo finito, è rimasto disteso su di me e mi ha chiesto scusa per il colpo di forchetta sulla mano. [...] Gli ho detto che se voleva andare a vivere con Tina, non l'avrei trattenuto. Ha cominciato a gridare che io sono sua moglie, che dobbiamo stare insieme tutta la vita, qualsiasi cosa succeda. Ha cominciato a baciarmi. Poi si è addormentato, sempre disteso su di me<sup>436</sup>.

Cette idée de poids posé sur un corps féminin apparaissait déjà dans *L'età del malessere* (1963) lorsque la jeune narratrice Enrica parlait de son amant Cesare : « Era pesante quando mi stava sopra. Me ne accorgevo solo dopo, quando era già scivolato al mio fianco con la faccia sazia e assonnata. Io osservavo i disegni del soffitto mentre lui dormiva con la bocca sul cuscino<sup>437</sup> ». Le terme « peso » reviendra encore dans la description d'une autre scène

---

<sup>435</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 83 : « Elles me disaient : tu en fais des histoires ! Ces types-là te paient, tu fermes les yeux, tu serres les dents et tu prends les sous. C'est une affaire de quelques minutes. Qu'est-ce que ça peut te foutre ? » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 106).

<sup>436</sup> Dacia MARAINI, « L'albero di Platone », *Mio marito*, cit., p. 102 : « Minuit. J'étais en train de dormir quand j'ai senti qu'une jambe de Carmelo se glissait entre les miennes et que sa langue me mouillait l'oreille. Nous avons fait l'amour. Ça faisait trois mois que nous ne le faisons plus. Après qu'on a fini, il est resté allongé sur moi et il m'a demandé pardon pour le coup de fourchette sur la main. [...] Je lui ai dit que s'il voulait vivre avec Tina, je ne le retiendrais pas. Il a commencé à crier que j'étais sa femme, que nous devons rester ensemble toute la vie, quoi qu'il arrive. Il a commencé à m'embrasser. Puis il s'est endormi, toujours allongé sur moi ».

<sup>437</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 173 : « Il était lourd, son corps étendu sur le mien. Mais je ne m'en apercevais qu'après, quand il avait glissé contre mon flanc, avec ce visage repu et ensommeillé. Je

nocturne dans *Il treno per Helsinki* (1984) – on y reviendra en détail plus loin – lorsque la narratrice Armida est réveillée par son mari qui veut faire l’amour avec elle : « Mi sveglio con un senso di peso sul ventre. Paolo sta cercando di spingersi dentro di me<sup>438</sup> ». Synonyme de contrainte physique, la sexualité conjugale hétérosexuelle ne semble guère constituer un espace de liberté pour les femmes marainiennes.

### **b) Le viol comme symptôme du « racisme sexuel »**

Le caractère supposé impérieux du désir masculin place les protagonistes, notamment les plus jeunes, dans une situation de passivité voire de soumission, dont le viol constitue un paroxysme fréquent sous la plume marainienne. Thème cher à l’auteure, le viol se fait symptôme de ce qu’elle nomme le « racisme sexuel », à savoir l’inégalité entre hommes et femmes. Elle développe cette idée dans un article de presse paru en 2009 dans le *Corriere della sera*, quotidien pour lequel elle livre régulièrement ses réflexions sur la société italienne mais également sur la situation internationale :

Lo stupro è l'arma preferita e più efficace del razzismo sessuale. E di solito funziona. Le donne, spaventate, si ritirano, perdono fiducia. Insomma disarmano. La pubblicità, i fumetti, la moda, e molte trasmissioni televisive sono lì a diffondere questa mentalità davvero poco educativa: il mondo è fatto per i più forti che devono dominare sui più deboli; i ricchi sui poveri, coloro che hanno la verità in mano su coloro che dubitano, i vecchi sui giovani, gli adulti sui bambini, gli uomini sulle donne. Fin quando la gerarchia è accettata e più o meno applicata, le cose vanno lisce, le guerre di genere, più che taciute, vengono rimosse. I vincitori si possono perfino permettere di essere generosi, cavallereschi. Ma quando la gerarchia viene messa in discussione, quando le donne entrano in campi tradizionalmente affidati agli uomini, quando si mostrano autonome, indipendenti, professioniste in ogni campo dello scibile, quel mare limaccioso che giace nel fondo della cultura patriarcale sale alla superficie e ribolle minaccioso. C'è anche chi tenta la carta dell'ipocrita adulazione, cercando di diffondere accattivanti modelli femminili dediti al sacrificio e all'obbedienza. La Chiesa è maestra nell'indorare la pillola dell'imposizione gerarchica. Ma quando nemmeno quella

---

contemplais les dessins du plafond, tandis que lui dormait, la bouche sur l’oreiller » (*L’Âge du malaise*, cit., p. 198).

<sup>438</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 10 : « Je me réveille avec une sensation de poids sur le ventre. Paolo est en train d’essayer de pénétrer à l’intérieur de moi ».

carta funziona, si passa alle armi più efficaci del disprezzo pubblico, della denigrazione. E in un clima de diffamazione culturale i più deboli e spaventati si buttano sullo stupro che fomenta in loro il sentimento dell'onnipotenza virile<sup>439</sup>.

L'article fournit un éclairage important pour l'analyse du motif du viol chez Dacia Maraini dans la mesure où il souligne deux aspects essentiels de celui-ci selon l'auteure : le viol est un phénomène de société plus qu'un fait inter-individuel, au sens où il trouve son terreau dans les relations asymétriques entre hommes et femmes ; il est une expression d'une domination et non d'un désir sexuel. En multipliant les exemples de viol dans son œuvre, en faisant de ses protagonistes des victimes ou des témoins de récits de viol, Maraini suggère que ce crime est le fait d'un système. Cette insistance numérique est renforcée par la multitude des situations de viol possibles, du viol pédophile au viol conjugal (comme c'est le cas dans *Donna in guerra* où Vannina est violée dans son sommeil par Giacinto et dans *Il treno per Helsinki* où Armida est réveillée par les assauts sexuels de son mari qu'elle compare à une volonté de retour à la matrice maternelle). Au fil de l'écriture et du temps, Maraini passe de la représentation de la violence sexuelle à l'analyse de son fonctionnement. Ainsi, c'est avec *Bagheria* en 1991 que Dacia Maraini offre la représentation la plus efficace du caractère systémique du viol au quatorzième chapitre du livre, en circonscrivant son « étude » au cas de

---

<sup>439</sup> Dacia MARAINI, « La violenza sessuale e la cultura della forza », *Corriere della sera*, 27 janvier 2009 : « Le viol est l'arme préférée et la plus efficace du racisme sexuel. Et d'habitude cela fonctionne. Les femmes, effrayées, se retirent, perdent confiance. En somme, elles baissent les armes. La publicité, la bande dessinée, la mode et de nombreuses émissions télévisées diffusent cette mentalité vraiment peu éducative : le monde est fait pour les plus forts qui doivent exercer leur domination sur les plus faibles ; les riches sur les plus pauvres, ceux qui ont la vérité en main sur ceux qui doutent, les vieux sur les jeunes, les adultes sur les enfants, les hommes sur les femmes. Tant que la hiérarchie est acceptée et plus ou moins appliquée, tout se passe bien, les guerres de genre, plus que tu es refoulées. Les vainqueurs peuvent même se permettre d'être généreux, chevaleresques. Mais quand la hiérarchie est remise en cause, quand les femmes investissent des domaines traditionnellement réservés aux hommes, quand elles se montrent autonomes, indépendantes, professionnelles dans chaque domaine de la connaissance, cette mer vaseuse qui gît au fond de la culture patriarcale remonte à la surface et bouillonne, menaçante. Il y a aussi ceux qui jouent la carte de l'adulation hypocrite, cherchant à diffuser de fascinants modèles féminins voués au sacrifice et à l'obéissance. L'Eglise est passée maître dans l'art de dorer la pilule de l'organisation hiérarchique. Mais quand même cette carte là ne fonctionne pas, on passe aux armes plus efficaces que sont le mépris public, le dénigrement. Et dans un climat de diffamation culturelle les plus faibles et effrayés se jettent sur le viol qui excite en eux le sentiment de l'omnipotence virile ».

Un autre article paru en 2011 dans le *Corriere* réaffirme la thèse selon laquelle le viol est une arme de la guerre des sexes : « Lo stupro non ha niente a che fare con il desiderio sessuale, ma con l'umiliazione di un corpo che si vuole punire. Colpendolo nel luogo più sacro e più potente, il luogo dove prende piacere e dà la vita. Qualcuno potrebbe chiedersi: ma perché un'arma di guerra in tempo di pace? La risposta è che dentro ogni pace pretesa covano delle guerre sotterranee che oppongono una cultura di genere che si ritiene minacciata nei suoi privilegi, contro l'altro genere » (Dacia MARAINI, « La guerra sotterranea contro ogni donna », *Corriere della sera*, 21 février 2011 : « Le viol n'a rien à voir avec le désir sexuel, mais avec l'humiliation d'un corps qu'on veut punir. En le frappant dans le lieu le plus sacré et le plus puissant, le lieu où il prend du plaisir et où il donne la vie. D'aucuns pourraient se demander : mais pourquoi une arme de guerre en temps de paix ? La réponse est que dans chaque paix prétendue couvent des guerres souterraines qui opposent une culture du genre qui se sent menacée dans ses privilèges, contre l'autre genre »).

Bagheria, s'éloignant un moment du récit autobiographique pour s'approcher du genre des mémoires (en témoignant des mœurs d'un lieu et d'une époque) mais aussi de l'essai (en proposant une analyse ponctuelle d'un sujet précis). Je propose ici de décomposer le fonctionnement du chapitre et de ce que l'on pourrait appeler la narration-argumentation afin de mettre en lumière l'apport spécifique de l'usage de la première personne dans la visée féministe de Dacia Maraini.

Le chapitre s'ouvre (comme le précédent) sur l'image d'un pied trépignant d'ennui, celui de zia Saretta, propriétaire de la maison où la narratrice a vécu quelques années enfant et où elle revient avec son amie Bice dans le but d'écrire un roman sur la Sicile. La tante leur montre un tableau réalisé par zia Felicita, figure de tante positive cette fois, en qui la narratrice a déjà reconnu un possible double féminin et familial. Une première réflexion générique naît de la découverte du tableau lorsque la narratrice associe l'image de sa tante en peintre au fait que longtemps les femmes ont été exclues des académies d'art et que « il nudo femminile era proibito alle donne<sup>440</sup> ». Cette première association d'idées est typique du mouvement propre au chapitre, celui d'une extension du particularisme autobiographique à la généralisation réflexive. C'est ancrée dans ce lignage bagariote représenté par les deux tantes que la narratrice déroule le fil de sa mémoire : la maison de zia Saretta lui rappelle la vie à Bagheria, et en particulier un épisode familial marquant qui a impliqué son père. Le récit de l'événement induit immédiatement une analyse en termes sociologiques de la situation :

Fu in quella casa dalle stanze nane che mio padre un giorno rimase solo con la lavandaia che aveva quasi ottant'anni. E il giorno dopo il marito della donna venne su ingrugnato dicendo che sua moglie non poteva più venire da noi perché la lasciavamo sola con « l'ommu ». E cosa avrebbe pensato la gente<sup>441</sup>?

Le compte rendu de l'épisode est sommaire et factuel. Seule la question au style indirect libre, dont on ne sait pas bien de qui elle émane précisément (du mari de la lavandière, d'une narratrice ironique ?) laisse poindre l'idée de normes et de convenances dont l'origine est floue et les « transmetteurs » multiples. Suit alors un très long commentaire de la narratrice qui, à partir du cas particulier cité, élargit le point de vue à des considérations générales sur

---

<sup>440</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 141 : « Le nu féminin était interdit aux femmes » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 145).

<sup>441</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 142 : « Ce fut dans cette maison aux pièces naines qu'un jour mon père resta seul avec la blanchisseuse qui avait presque quatre-vingts ans. Et le jour suivant le mari de cette femme arriva avec la mine renfrognée en disant que sa femme ne pouvait plus venir chez nous parce que nous la laissions seule avec "l'ommu" (l'homme). Et qu'allaient penser les gens ? » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 146).

les rapports entre hommes et femmes, dans une perspective qu'on peut considérer féministe, et qui aboutit à une réflexion sur le viol :

Una donna qualsiasi, bella o brutta, giovane o vecchia, se rimaneva sola con un uomo perdeva il suo buon nome. Si comprometteva. Si presumeva infatti che l'uomo, bello o brutto, giovane o vecchio, avrebbe comunque provato a sedurla secondo le antiche regole del gioco sessuale. La volontà di lei non contava assolutamente nulla. Non era prevista una volontà femminile contro la bramosia maschile. Da qui la stretta parentela fra consenso alla semplice compagnia maschile da parte della donna e stupro<sup>442</sup>.

La narratrice explique la réaction du mari par un décryptage des normes sociales en vigueur, basées sur le désir impérieux des hommes. Le discours est général, avec de nombreuses formes impersonnelles, et exemplifié par deux figures abstraites, « una donna », « un uomo ». Rendant palpable le caractère systémique des ces rapports humains, la narratrice en dénonce aussi l'absurdité par la répétition de couples antithétiques d'adjectifs qualifiant l'homme et la femme pour annuler toute idée de cas particulier et par l'emploi d'une rhétorique argumentative et déductive soulignant la fausse logique bagariote (« da qui », « presumere »). Les « règles du jeu », exposées avec simplicité en termes d'opposition binaire entre une infériorité féminine (marquée par les phrases négatives « non contava », « non era prevista una volontà femminile ») et une toute-puissance du désir masculin, apparaissent d'autant plus iniques et leurs conséquences d'autant plus insensées : se trouver seule avec un homme signifie accepter la possibilité d'un viol. Après ce passage d'analyse, la narratrice reprend le cours de la narration mémorielle par des marqueurs traditionnels (« Ricordo una volta [...] ») et relate un autre épisode symptomatique des relations entre hommes et femmes à Bagheria :

Ricordo una volta una ospite di zia Orietta che se ne andò a spasso per la campagna da sola. Incontrò un contadino. Lui, molto rispettoso, le chiese se volesse un fico. Lei disse di sì e lui le saltò addosso. Il solo avere risposto alla sua offerta era stato considerato un segno di assenso<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 142-143 : « Une femme, quelle qu'elle soit, belle ou laide, jeune ou vieille, perdait sa réputation si elle restait seule avec un homme. Elle était compromise. On présumait en effet que l'homme, beau ou laid, jeune ou vieux, allait de toute façon tenter de la séduire selon les vieilles règles du jeu sexuel. Sa volonté à elle ne comptait absolument pour rien. Une volonté féminine s'opposant à la convoitise masculine n'était pas prévue. D'où l'étroite parenté entre le consentement à la simple compagnie masculine de la part d'une femme et le viol » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 146-147).

<sup>443</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 143 : « Je me souviens d'une femme, hôte de tante Orietta, qui s'en alla une fois se promener toute seule dans la campagne. Elle rencontra un paysan. Lui, très respectueusement, lui

L'anecdote malheureuse est racontée de façon synthétique, dans un style très proche du conte pour enfants. « Una volta » rappelle évidemment l'*incipit* traditionnel des contes « c'era una volta ». La caractérisation très sommaire des personnages (« una ospite », « un contadino », « lui », « lei ») en fait des protagonistes aussi archétypaux qu'un Petit Chaperon Rouge ou qu'un Grand Méchant Loup. La trame même de l'événement s'apparente aux récits pour enfants : un personnage féminin se promène seul et rencontre un individu apparemment sympathique mais qui cache en réalité des intentions peu louables. On ajoutera également le motif du fruit offert (ici une figue) qui, de la Genèse à *Blanche Neige*, n'est jamais un cadeau de bon augure. Le choix d'une narration rapide au passé simple et du discours indirect vient enfin parfaire cette parodie de conte. Mais la campagne bagariote n'est pas un lieu enchanté, et nul chasseur ne vient sauver l'innocente victime. Et pour cause : son consentement supposé lui a ôté toute innocence, comme l'explique la narratrice par une conclusion dont la structure restrictive (« il solo aver risposto ») permet d'en souligner la triste absurdité. De nouveau, c'est à partir d'un cas particulier que s'élabore une analyse générale sur le système de domination masculine, qui trouve ici son expression dans le viol, analyse dont je ne retiens que les premières lignes :

Poiché è di ogni corpo virile la « presa » forzata e obbligatoria del corpo femminile, l'uomo non è responsabile dei suoi abusi. Che anzi, gli toccano in sorte, volente o no, dal momento che mette su bandiera nei pantaloni. Questa la filosofia del bagariota<sup>444</sup>.

Le viol de la connaissance de zia Orietta ne serait donc que l'expression d'une « philosophie » locale que la narratrice attribue à un locuteur bagariote imaginaire, par le biais du style indirect libre et d'un registre de langue proche de l'oralité par la syntaxe et le lexique.

Très critique, le discours marainien sur les rapports entre hommes et femmes, et ce faisant, sur la sexualité s'apparente en grande partie à une dénonciation des systèmes de pensée engendrant hiérarchies et dominations. Le motif du viol, en tant que symptôme mais aussi de point de non-retour des relations de genre, apparaît alors comme la partie émergée de l'iceberg de ce que Maraini nomme le « racisme sexuel » et qu'elle décrit au fil de ses œuvres

---

demanda si elle voulait une figue. Elle répondit que oui et il lui sauta dessus. Le simple fait d'avoir répondu à son offre avait été considéré comme une marque d'assentiment » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 147).

<sup>444</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 143 : « Puisque la "prise" forcée et obligatoire du corps féminin est constitutive de tout corps viril, l'homme n'est pas responsable de ses abus. Lesquels, même, lui échoient en partage, qu'il le veuille ou non, du moment qu'il brandit le drapeau dans son pantalon. Telle est la philosophie du Bagariote » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 147).



de façon évidente lorsque l'oppression des femmes se fait le thème même d'un texte, tout comme elle le fait avec subtilité en chargeant certains personnages secondaires de mettre en scène ces rapports inégaux. Il serait pourtant inexact de ne voir dans le féminisme littéraire de Dacia Maraini qu'un féminisme défaitiste et accusateur. Le corps des femmes n'est pas qu'objet de désir et de domination et peut se faire désirant à son tour. Certains personnages féminins ouvrent une autre voie en rejetant la passivité féminine attendue et en affirmant leur désir sexuel, dans la lignée des revendications féministes contemporaines.

## **2. Corps désirant : expression et répression du désir féminin**

Dans un article de 2001 intitulé « La séduction résiste-t-elle au féminisme ? 1880-1930 », l'historienne Florence Rochefort propose d'analyser à travers un corpus d'œuvres littéraires du tournant du XX<sup>e</sup> siècle le rapport ambigu entre positionnement féministe et entreprise de séduction. Elle expose le problème en ces termes :

Le féminisme, à la fois comme phénomène sociologique d'émancipation féminine et comme mobilisation collective pour les droits des femmes, bouscule et transforme les modèles et les normes de la séduction. Par son postulat d'égalité et sa volonté d'en appliquer le principe dans le droit, dans les rapports sociaux et privés, il ébranle ce socle inégalitaire qu'il a contribué à mettre à jour et qui fait désormais l'objet d'études universitaires. Les définitions même du masculin et du féminin sont mises en cause, comme les diverses façons d'accepter, de refuser ou de composer avec les normes du genre. C'est bien alors l'équilibre politique, social, affectif, amoureux entre les hommes et les femmes qui vacille. Y a-t-il pour autant antagonisme entre féminisme et séduction ? Et qu'apprend-on de la séduction à travers cette polémique<sup>445</sup> ?

Les zones de frictions entre féminisme et rapports de séduction se posent de la même façon dans la période 68 et post-68. En plein processus d'émancipation, que deviennent les relations entre hommes et femmes ? Quelle nouvelle Carte de Tendre se dessine à l'heure du féminisme ? Je propose ici d'analyser tout particulièrement trois textes liés (par leur date d'écriture ou par celle des événements relatés) à la période des mouvements des femmes

---

<sup>445</sup> Florence ROCHEFORT, « La séduction résiste-t-elle au féminisme ? 1880-1930 », in Cécile DAUPHIN, Arlette FARGE, *Séduction et sociétés. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, pp. 214-215.

italiens : *A memoria* (1967), qui donne à lire les aventures érotiques de sa narratrice-protagoniste Maria ; la nouvelle « Il quaderno rosso » du recueil *Mio marito* (1968) pour la figure adultérine d'Elena ; le roman *Il treno per Helsinki* (1984) pour le personnage secondaire d'Asia.

Dans cette cartographie nouvelle, les femmes ne sont plus cantonnées à la passivité et se montrent entreprenantes. Pour autant, l'expression du désir pour les protagonistes marainiennes n'est pas forcément synonyme de libération sexuelle ni d'épanouissement. Au contraire, la libre expression du désir sexuel semble reconduire les femmes au point de départ et les replacer dans une position inégalitaire. Ainsi, dans la nouvelle « Il quaderno rosso » de *Mio marito*, Elena trompe son mari avec Aldo, un mécanicien par qui elle semble physiquement attirée (« Mi piace vederlo lavorare, sporco di grasso, avvolto nella tuta blu, il ciuffo biondo ricadente sulla fronte unta e nera<sup>446</sup> »). Si elle permet à Elena d'exprimer son désir, la relation adultérine avec Aldo replace immédiatement la narratrice dans un rôle servile stéréotypique au moment même où elle semble mener la danse :

"[...] Dammi un bacio."

"Sono ancora sporco. Adesso mi faccio un bagno. Mi lavi la schiena? Mia moglie non mi ha mai voluto lavare la schiena<sup>447</sup>."

Ce premier indice de la position finalement soumise de cette épouse visiblement libérée est confirmé par la chute de la nouvelle : Elena découvre dans le journal intime de son mari qu'il est au courant de son infidélité et qu'il en est même l'instigateur. Même lorsqu'elle le trompe et qu'elle croit agir en femme libre, l'épouse reste dépendante de la volonté de son mari :

Improvvisamente mi sono ricordata che era stato lui a portarmi la prima volta all'officina dove lavora Aldo, che era stato lui a farmelo notare, così giovane e biondo e asciutto, curvo sul motore di una macchina.

E io che credevo di manifestare la mia indipendenza nell'adulterio, mi accorgevo che dipendevo più che mai da lui, perché il mio tradimento non era altro che un compimento della sua volontà<sup>448</sup>.

---

<sup>446</sup> Dacia MARAINI, *Mio marito*, cit., p. 48 : « J'aime le voir travailler, sale et plein de graisse, s'enroulant dans son bleu de travail, sa mèche blonde tombant sur son front gras et noir ».

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 49 : « [...] Embrasse moi." / "Je suis encore sale. Je vais aller prendre un bain. Tu me laves le dos ? Ma femme n'a jamais voulu me laver le dos" ».

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 50 : « Tout à coup je me suis souvenue que c'était lui qui m'avait conduite la première fois au garage où travaille Aldo, que c'était lui qui me l'avait fait remarquer, si jeune, blond et mince, penché sur le moteur

Telle est prise qui croyait prendre : les hommes ne sont pas disposés à céder avec facilité leur statut de dominant chez Dacia Maraini.

Ce refus d'échanger les rôles traditionnels de domination et de soumission, d'action et de passivité, apparaissait déjà quelques années plus tôt dans le roman *A memoria*. La protagoniste Maria est caractérisée par l'agir, comme le note le critique Renato Barilli dans la préface au roman de 1967 : comme son mari, Maria se positionne dans le « rifiuto dei valori inautentici, delle gerarchie autoritarie, delle norme e delle convenzioni tradizionali<sup>449</sup> », mais à la différence de son apathique époux, elle opte pour l'action (que Barilli oppose à l'attitude contemplative des protagonistes romanesques du premier Novecento) et se lance dans « una continua ricerca di avventure erotiche [...] per stringere da vicino la vita e la realtà<sup>450</sup> ». La sexualité active de Maria serait alors un moyen d'appréhension du réel, un remède à l'aliénation vécue par l'héroïne. Mais les conquêtes (ou les conquérants ?) de Maria ne l'entendent pas de cette oreille et n'acceptent pas le vacillement des normes de la séduction.

Le malaise des partenaires sexuels masculins de Maria apparaît dès la toute première scène de séduction relatée par la narratrice. À la date du 13 décembre, sans aucune mention des locuteurs, la scène est évoquée par un simple échange de répliques au discours direct. On comprend que Maria interpelle un mécanicien (on reconnaît déjà l'Aldo de « Il quaderno rosso ») et lui propose de monter dans sa voiture. Atypique, la situation donne lieu à un renversement des « antiche regole del gioco<sup>451</sup> » et place le mécanicien dans une situation inconfortable, celle de la proie à saisir. Maria se montre entreprenante à tous les niveaux : c'est elle qui engage la conversation (« "Ma che fai"? ») et qui l'oriente vers un discours galant (« "Io ti guardo" », « "Sei bello" »). Commence alors une métaphore filée qui associe conduite de la voiture et conduite du jeu amoureux :

"Allora, sali?"

"Chi guida?"

"Guido io."

"Non mi fido."

[...]

"Allora sali?"

---

d'une voiture. / Et moi qui croyais manifester mon indépendance dans l'adultère, je m'apercevais que je dépendais plus que jamais de lui, puisque ma trahison n'était rien d'autre que l'accomplissement de sa volonté ».

<sup>449</sup> Renato BARILLI, *Introduzione*, in Dacia MARAINI, *A memoria*, cit., p. 7 : « le refus des valeurs inauthentiques, des hiérarchies autoritaires, des normes et des conventions traditionnelles ».

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 8 : « une recherche permanente d'aventures érotiques [...] pour serrer de près la vie et la réalité ».

<sup>451</sup> « les vieilles règles du jeu ». L'expression, déjà citée, est tirée de *Bagheria*, cit., p. 143.

"Non mi fido delle donne che guidano."  
 "Dove abiti?"  
 "A Prima Porta."  
 "Dammi la mano."  
 "Non mi fido se guidi con una mano sola."  
 "Allora sali?"  
 "Per fare che?"  
 "L'a-m-o-r-e<sup>452</sup>."

Cet échange stichomythique souligne le renversement des normes : dans le rapport traditionnellement inégalitaire de la séduction, Maria devient l'assaillante. Elle enchaîne les questions et les injonctions, martèle son objectif (obtenir un rapport sexuel) malgré l'apparent malaise du jeune homme, proposant une représentation en négatif de ces scènes marainiennes récurrentes où des jeunes filles se font harceler par des hommes.

L'émancipation sexuelle de Maria va de plus en plus loin au fil du roman et finit par un renversement total des codes de la séduction lorsque Maria propose à un jeune homme, « cameriere e ballerino » (« serveur et danseur »), de le payer pour avoir un rapport sexuel avec elle :

"Abiti da solo?"  
 "No, ho una moglie e quattro figli."  
 "Dove abiti?"  
 "A Centocelle."  
 "Quanto ti danno al mese?"  
 "Ottanta, più la tredicesima."  
 "Quanto vuoi per fare l'amore con me?"  
 "Niente. Io lavoro. E guadagno. Stasera, perché ho incontrato te, voglio divertirmi.  
 Non lo faccio mica per i soldi<sup>453</sup>."

Si le cadre habituel est ébranlé par l'attitude de Maria, maîtresse de la situation par le biais des questions intrusives qu'elle pose, le jeune homme ne tarde pas à reprendre l'ascendant : il

---

<sup>452</sup> Dacia MARAINI, *A memoria*, cit., pp. 32-33 : « "Alors tu montes ?" / "Qui conduit ?" / "C'est moi qui conduis." / "Je n'ai pas confiance." / [...] "Alors tu montes ?" / "Je ne fais pas confiance aux femmes qui conduisent." / "Où est-ce que tu habites ?" / "À Prima Porta." / "Donne-moi la main." / "Je n'ai pas confiance si tu conduis avec une seule main." / "Alors tu montes ?" / "Pour quoi faire ?" / "L'a-m-o-u-r" ».

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 85 : « "Tu habites seul ?" / "Non, j'ai une femme et quatre enfants." / "Où est-ce que tu habites ?" / "À Centocelle." / "Combien on te paye par mois ?" / "Quatre-vingts, plus le treizième mois." / "Combien tu veux pour faire l'amour avec moi ?" / "Rien. J'ai un travail. Et je gagne ma vie. Ce soir, puisque je t'ai rencontrée, je veux m'amuser. Je ne le fais sûrement pas pour l'argent" ».

refuse de se vendre<sup>454</sup> et impose son individualité en multipliant les verbes d'action à la première personne. Le serveur-danseur a repris les rênes de la conversation et c'est son désir qui passe au premier plan (« quanto vuoi? », « voglio divertirmi »).

L'émancipation sexuelle n'est pas synonyme de liberté et de nouvelle donne socio-affective pour Maria, dont le libre-agir reste cantonné à l'espace que ses amants lui consentent. Plutôt subtil dans les scènes précédemment citées, le recadrage des relations hommes-femmes s'effectue de façon plus violente quelques pages plus loin, lorsque Maria rencontre un étudiant fasciné par Pavese. À la date du 13 janvier (un mois après la première rencontre relatée dans le journal), c'est de nouveau un dialogue au style direct qui met en scène l'échange entre Maria et son nouveau partenaire sexuel. Maria est montée dans la voiture du jeune homme qui se lance dans un discours grandiloquent sur Pavese et le suicide :

"Bisognerebbe agire, non parlare."

"Agire?"

"Sì, suicidarsi, per esempio invece di chiacchierare tanto. Ma che fai?"

"Hai paura che ci vedano?"

"No. Ma non sai trattenerti?"

"No."

"Ma tu hai la fede. Sei sposata?"

"Sì."

"E vivi con tuo marito?"

"Sì."

"E vai in giro in cerca di uomini. Lo fai spesso?"

"Abbastanza."

"Ma tu sei malata."

"Hai paura che ci vedano?"

"No. Ma la donna che prende l'iniziativa non mi piace."

"Torniamo indietro?"

"No, aspetta."

"Sei sudato. Hai caldo?"

---

<sup>454</sup> Cette scène apparaît comme une anticipation du rapport entre Suna et Santino dans *Donna in guerra*. Suna parvient à obtenir par des présents les faveurs sexuelles de Santino, à défaut d'obtenir celles de son cœur. Mais là encore l'apparente inversion des normes finit par se retourner contre la jeune femme : Santino s'éloigne d'elle et Suna accepte de le partager avec Mafalda. D'autre part, une autre forme de prostitution « inversée » est mentionnée à plusieurs reprises dans le roman : de jeunes hommes de l'île, les « belli » se prostituent auprès de riches touristes étrangères. Mais là encore, les représailles ne manquent pas face à ce renversement des rôles traditionnels : l'une des touristes est victime d'un viol punitif par un groupe de garçons du village.

"Aspetta. Non ritirare le mani."  
 "Hai paura che ci vedano?"  
 "Ma tu hai la fede. Sei sposata?"  
 "Sì."  
 "Vivi con tuo marito?"  
 "Sì."  
 "E vai in giro a caccia d'uomini. Lo fai spesso?"  
 "Abbastanza."  
 "La tua malattia ha un nome: erotomania. Non lo sapevi? È una aberrazione  
 psichica. Dovresti farti curare."  
 "Vuoi che scenda?"  
 "No. Aspetta. Ormai."  
 "Ormai cosa?"  
 "Non posso trattenermi<sup>455</sup>."

Centrale dans le roman, cette rencontre érotique marque clairement le déclin de l'héroïne et l'échec de sa tentative de lutte contre les hiérarchies et les conventions par la libération sexuelle. À l'image du discours qui bute sur des échanges répétés plusieurs fois comme un disque rayé, Maria bute sur les représentations du féminin et du masculin. Quoi qu'elle tente, elle ne parvient pas à « conduire » le jeu amoureux et doit se résoudre à monter dans la voiture de son amant, donc à céder sa place de meneuse. Qui plus est, c'est désormais son partenaire qui mène le jeu des questions intrusives et des injonctions. L'ironie de la scène est évidente et laisse apparaître l'absurdité des schémas traditionnels de séduction en montrant l'incohérence de l'étudiant : alors qu'il prescrit l'action comme règle morale, il reproche à Maria d'agir tandis que lui disserte (« "Bisognerebbe agire, non parlare." / "Ma che fai?" ») ; puis il avoue ne pas pouvoir lui-même « se retenir » alors que c'est l'incontinence sexuelle qu'il considère comme le symptôme formel de l'érotomanie de Maria. Même si le dialogue

---

<sup>455</sup> Dacia MARAINI, *A memoria*, cit., p. 97 : « "Il faudrait agir, pas parler." / "Agir ?" / "Oui, se suicider, par exemple, au lieu de tant bavarder. Mais qu'est-ce que tu fais ?" / "Tu as peur qu'on nous voie ?" / "Non. Mais tu ne sais pas te retenir ?" / "Non." / "Mais tu portes une alliance. Tu es mariée ?" / "Oui." / "Et tu vis avec ton mari ?" / "Oui." / "Et tu te promènes pour chercher des hommes. Tu le fais souvent ?" / "Assez." / "Mais tu es malade toi." / "Tu as peur qu'on nous voie ?" / "Non. Mais je n'aime pas que ce soit la femme qui prenne l'initiative." / "On fait marche arrière ?" / "Non, attends." / "Tu es en sueur. Tu as chaud ?" / "Attends. Ne retire pas tes mains." / "Tu as peur qu'on nous voie ?" / "Mais tu portes une alliance. Tu es mariée ?" / "Oui." / "Et tu vis avec ton mari ?" / "Et tu te promènes pour faire la chasse aux hommes. Tu le fais souvent ?" / "Assez." / "Ta maladie porte un nom : erotomanie. Tu ne le savais pas ? C'est une aberration psychique. Tu devrais te faire soigner." / "Tu veux que je descende ?" / "Non. Attends. Maintenant" / "Maintenant quoi ?" / "Je ne peux plus me retenir" ».

peut être lu avec distance comme une critique des règles de séduction hétérosexuelles traditionnelles, le couperet du genre ne manque toutefois pas de tomber sur Maria qui est déclarée malade. La liberté sexuelle d'une femme mariée ne peut qu'être une perversion à soigner et l'ordre hiérarchique ne saurait être remis en cause comme le laisse entendre la variation des deux questions de l'étudiant, « "E vai in giro in cerca di uomini. Lo fai spesso?" » et « "E vai in giro a caccia d'uomini. Lo fai spesso?" ». En passant de la recherche à la chasse, la femme devient une prédatrice et l'homme ne peut donc qu'être une proie. C'est ce renversement des rôles qui est considéré comme une « aberration » aussi bien psychique que sociologique par l'étudiant. L'épisode constitue une illustration moderne de l'analyse proposée par Florence Rochefort pour la Belle-Époque :

Toute femme dérogeant aux représentations traditionnelles valorisantes qui lui sont associées – la mère, l'épouse, la sainte (chrétienne ou laïque) – [...] met en péril cette disposition à se faire admirer passivement. Qu'elle s'empare de quelques qualités dites viriles, l'audace, le courage, la persévérance ou d'un costume trop explicitement masculin... et elle brise le charme<sup>456</sup>.

Le constat d'échec qui semble se dégager de *A memoria*, et plus tard de certaines nouvelles de *Mio marito* comme « Il quaderno rosso » ou « Diario coniugale<sup>457</sup> », tient sans doute dans le fait que le refus d'une sexualité passive n'apparaisse que comme un renversement des hiérarchies et non comme une proposition nouvelle de relations de séduction. Or ici, le canevas ne change pas, seuls les protagonistes sont intervertis pour finalement reprendre leur place. C'est cette inversion des rôles qui est d'ailleurs insupportable aux partenaires masculins de Maria dans *A memoria*. Là encore, le propos de Florence Rochefort éclaire la lecture des textes du corpus :

Si elle n'est pas une prostituée, la femme qui échappe aux codes de la séduction est un monstre. [...] Un des travers du troisième sexe est aussi de faire apparaître le sexe fort sous un jour répulsif. Si les femmes endossent la laideur, la rudesse des hommes, lit-on souvent, le monde cesse d'être civilisé. La valorisation continuelle de la masculinité bute là sur un envers destructeur. Et si la séduction permettait aux hommes de se mirer en femmes<sup>458</sup> ?

---

<sup>456</sup> Florence ROCHEFORT, art.cit., pp. 220-221.

<sup>457</sup> Dans « Diario coniugale », la sexualité libérée de la protagoniste aboutit en réalité à une répétition des mêmes schémas relationnels qui l'enlisent dans la soumission.

<sup>458</sup> Florence ROCHEFORT, art. cit., p. 221.

Jouant sur l'idée de specularité, la narration marainienne se fait critique féministe des rôles genrés. Plusieurs éléments du récit du journal en date du 13 janvier de *A memoria* convergent vers l'idée d'un flottement des identités. Le choix du dialogue au style direct sans mention des locuteurs crée un effet de flou dans l'attribution des paroles. En l'absence d'indices textuels, la lectrice – fruit d'un contexte historico-social donné où l'action est associée à la virilité et la passivité à la féminité – pourra être tentée d'attribuer les répliques les plus injonctives à un locuteur masculin, avant de s'apercevoir rapidement qu'il s'agit d'une scène atypique de séduction féminine. Chez les partenaires masculins de Maria comme chez la lectrice, l'attitude de Maria agit comme un révélateur de la permanence des codes traditionnels de séduction en même temps que de leur possible réversibilité.

Une autre figure forte d'émancipation sexuelle apparaît une vingtaine d'années après *A memoria* et *Mio marito* dans le roman *Il treno per Helsinki* (1984). Dans ce récit rétrospectif sur ce qu'a été le 68 de la protagoniste-narratrice Armida, elle-même femme détachée des normes conventionnelles (mariée au début du roman, elle a une relation adultérine, puis divorce et vit un amour libre avec Miele), un personnage secondaire fait figure d'archétype de femme libérée. Il s'agit d'Asia, une jeune femme qu'Armida rencontre dans les sanitaires de l'école qui accueille le festival à Helsinki. C'est tout d'abord par la voix que la narratrice introduit le personnage dans le récit, choix symbolique puisqu'Asia est avant tout une femme au discours émancipé. Alors qu'une des participantes se plaint de ne pas trouver de douche et de ne pas avoir d'argent pour se payer un sauna en ville, une voix lui répond : « – Puoi sempre dare via la fica<sup>459</sup>... ». Face à la colère de son interlocutrice qui se sent offensée par cette suggestion de prostitution, la voix s'explique : « – [...] Io la fica la do via sempre anche per poco. Non era mica un'offesa la mia<sup>460</sup> ». Une telle liberté de ton<sup>461</sup> laisse sans voix les autres jeunes filles qui observent Asia, permettant ainsi à la narratrice d'introduire la description et le nom du personnage :

Non si capisce se scherza o fa sul serio. Le altre la guardano fra scandalizzate e affascinate. È una biondina piccola muscolosa con gli occhi

---

<sup>459</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 183 : « Tu peux toujours vendre ta chatte... ».

<sup>460</sup> *Ibidem* : « – [...] Moi ma chatte je la vends tout le temps même pour pas grand chose. J'disais pas ça pour t'offenser ».

<sup>461</sup> Sur le pouvoir subversif de l'utilisation du mot « fica » par les protagonistes marainiennes, voir la partie I.C.2.a du présent travail : « Appeler un(e) chat(te) un(e) chat(te) : le discours sur le corps à l'épreuve du réalisme ».



nerissimi un bel naso imperioso l'ovale del viso aristocratico il sorriso cattivo luminoso.

– Come ti chiami?

– Io? Selvaggia e tu?

– Non è vero...

– Sappi che io dico sempre la verità. Anche quando racconto balle. [...]

La sua vitalità provocatoria stupisce le altre che la guardano a bocca aperta senza sapere che dire.

– È matta – sento che una sussurra dietro di me. [...]

– Ve l'ho detto: io ottengo tutto con questa qui – si mette una mano piccola e sottile sul grembo e ride sguaiata<sup>462</sup>.

En déclarant se prostituer à l'occasion alors qu'elle n'est pas censée être une travailleuse du sexe mais une camarade socialiste, Asia-Selvaggia enfreint la bonne morale sexuelle féminine et socialiste. En devenant anormale, elle devient objet de fascination et de répulsion, en somme un monstre. Si son discours choque, c'est parce qu'il est en décalage avec son apparence de jeune femme de la bonne société : le signe (son corps) ne correspond pas au sens attendu (la convenance). Asia ne respecte pas la sémantique corporelle traditionnelle pas plus qu'elle ne respecte les normes du discours féminin. Sexuelle et langagière, sa liberté est totale et son indépendance va jusqu'à la réappropriation de sa désignation : elle se donne un nouveau nom plus conforme à son identité réelle, Selvaggia. Le jugement de ses pairs est pourtant sans appel : son attitude ne peut qu'être pathologique et assimilée à la folie (« è matta »). Loin de susciter l'adhésion des autres femmes, l'émancipation sexuelle d'Asia est frappée du sceau de l'anormalité, comme l'était celle de Maria dans *A memoria* par ses amants.

Fière de sa différence, Asia la met en scène et se présente comme un archétype de « donna in guerra » contre l'oppression normative :

Ora [Selvaggia] allunga una mano sotto il rubinetto aperto. Si spruzza con l'acqua il sesso. Poi si annusa le dita. Fa una smorfia allegra.

– Buon odore. Di fica stanca. Scommetto che nessuna di voi ha fatto l'amore in treno. Io sì ogni notte. E poi mi lavavo anche nella cabina del controllore...

---

<sup>462</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 184 : « – Comment tu t'appelles ? /– Moi ? Sauvagesse et toi ? / C'est pas vrai... / – Sache que je dis toujours la vérité. Même quand je raconte des fadaïses. [...] / Sa vitalité provocante étonne les autres qui la regardent bouche bée sans savoir quoi dire. / – Elle est folle – murmure quelqu'un derrière moi. [...] /– Je vous l'ai dit : avec ça j'obtiens tout ce que je veux– elle pose sa petit main délicate sous son ventre et rit bruyamment ».

perché mi guardi così tu eh patata? impara a conoscere una vera ribelle una fica anarchica – così dicendo le mette le dita sotto il naso. L'altra si tira indietro con un salto. E lei ride smargiassa.

– Annusa? ti piace? È l'odore della mia libertà... [...] Lo sapete cosa mi ricorda questo posto? la prigione. Lì però tutte le fiche hanno i coglioni. Donne forti indemoniate. Qui siamo in mezzo alle pere cotte. Che noia!... Ah detto fra noi io non mi chiamo Selvaggia ma Belzebù. Ti piace questo nome?... no? in realtà devo confessarvi che mi chiamo Anastasia detta Asia. E con questo vi saluto. Me ne torno in camera<sup>463</sup>.

Véritable *pasionaria* du droit à utiliser son corps comme elle l'entend, Asia se représente sous les traits d'une révolutionnaire parmi les opprimées, d'une part en utilisant le vocabulaire de l'action politique (« ribelle », « anarchica », « libertà »), d'autre part en marquant par le discours une opposition entre un « je » et un « vous » dont elle s'exclut (« nessuna di voi », « io »). Par l'allusion à l'univers carcéral, elle se drape dans sa marginalité sociale et souligne son appartenance au groupe des « fiche [che] hanno i coglioni », comprendre les femmes rebelles, en s'opposant aux « pere cotte », les femmes faibles qui respectent les règles de bonne conduite sexuelle. Si elle ne manque pas de drôlerie, la désignation des femmes par le biais de métaphores fructifères souligne toutefois l'ambivalence de l'émancipation sexuelle d'Asia : être une femme libre, c'est avoir des « coglioni », bref avoir de virils attributs. Là encore, la révolution sexuelle n'apparaît que comme une imposture, une entreprise carnavalesque d'échanges des rôles. Mais le propre du carnaval n'est-il pas également de rappeler l'ordre conventionnel en le renversant pendant un temps ? On retrouve cet aspect festif dans le comportement d'Asia, placé sous le signe de la joie : la narratrice insiste à plusieurs reprises sur le rire de la jeune femme (« ride sguaiata », « ride smargiassa ») et sur son attitude jubilatoire<sup>464</sup> (« vitalità », « smorfia allegra »). Figure démoniaque autodésignée,

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 185 : « [Sauvagesse] passe sa main sous le robinet ouvert. Elle asperge son sexe d'eau. Puis elle sent ses doigts. Elle grimace de joie. / – Bonne odeur. De chatte fatiguée. Je parie qu'aucune d'entre vous n'a fait l'amour dans le train. Moi si, chaque nuit. Et ensuite je me lavais même dans la cabine du contrôleur... Pourquoi tu me regardes comme ça toi patate ? apprends à reconnaître une véritable rebelle une chatte anarchiste – et en parlant elle lui met ses doigts sous le nez. L'autre saute en arrière. Et elle, elle rit, fanfaronne. / – Sens, ça te plaît ? C'est l'odeur de ma liberté... [...] Vous savez ce que ça me rappelle cet endroit ? la prison. Là-bas par contre toutes les chattes ont des couilles. Des femmes fortes folles furieuses. Ici on est chez les mollassonne. Quelle barbe !... Ah et entre nous je ne m'appelle pas Sauvagesse mais Belzébuth. Tu aimes ce nom ?... non ? en réalité je dois avouer que je m'appelle Anastasia dite Asia. Et sur ce je vous salue. Je repars dans ma chambre ».

<sup>464</sup> Il convient à ce propos de noter que le motif du rire semble cristalliser dans les textes marainiens, mais également dans d'autres récits féministes, des enjeux de pouvoir et de domination (de soi et de l'autre). On pensera ainsi à plusieurs scènes du premier roman, *La vacanza*, dans lesquelles les personnages masculins rient entre hommes lorsqu'il s'agit de faire montre de leur supériorité sur la jeune protagoniste. Lorsque la

Selvaggia-Belzebù-Anastasia-Asia joue de la gêne des autres protagonistes face à ce qui constitue une véritable scène de théâtre et tourne en dérision le poids de la religion dans les normes de sexualité. Elle assure par ailleurs la mise en scène de sa sortie en la « didascalisant » (« vi saluto », « me ne torno in camera »).

La force du discours libertaire d'Asia<sup>465</sup> se trouve rapidement atténuée quelques pages plus loin par le récit de son passé qu'elle confie à Armida :

– Una volta sono stata male anch'io per gelosia. Di un mio zio frocio di cui mi ero perdutamente innamorata. Gli piacevo solo nuda di spalle. Mirava al culo. Piangevo di gelosia e di dolore. Gli avrei dato la vita altro che il culo! Ma lui diceva che non ero abbastanza androgina. Gli davano fastidio i seni. Io ho provato a tagliarli con la lametta. Mi ha fermata mia madre urlando. Mi hanno buttata in manicomio. Gli stronzi! Poi a furia di elettroshock sono diventata una specie di vegetale. Dicevo sì a tutto. Allora hanno detto che ero guarita. E mi hanno cacciata fuori. Da mia madre non mi andava di tornare. Così me ne sono andata in giro clandestina mi facevo chiamare Selvaggia. Ero stordita malinconica e bestia. Ho

---

protagoniste est emmenée par le jeune Armando à la plage, l'employé des bains qui tend un maillot de bain à Anna sous-entend en riant qu'Armando a l'habitude de profiter des jeunes filles naïves comme elle (*La vacanza*, cit., p. 25) : « Me lo porse sbirciandomi nella scollatura. – E per me? – si fece avanti Armando. – Per te c'è il solito, – disse e rise complice » (*Les Vacances*, cit., p. 48 : « Il me le tendit en glissant un œil dans mon décolleté. / – Et pour moi ? demanda Armando. / – Pour toi, le même que d'habitude, dit-il, avec un sourire complice »). Un peu plus loin (*La vacanza*, cit., p. 27), ce sont les cousins Scanno qui rient alors qu'ils essayent d'attirer l'attention d'Anna : « Quello accanto gli sussurrò qualcosa all'orecchio e tutti i due risero muovendo i gomiti sulla balaustra » (*Les Vacances*, cit., p. 51 : « Son compagnon lui murmura quelque chose à l'oreille, et tous deux se mirent à rire en cognant leurs coudes contre la balustrade »). Alors qu'ils ont réussi à la faire venir avec eux au restaurant, le rire d'un des Scanno est associé à l'idée de satisfaction, celle d'avoir obtenu ce qu'il voulait (*La vacanza*, cit., p. 29) : « finì frugandomi con gli occhi e asciugandosi la bocca col tovagliolo. Rise soddisfatto » (*Les Vacances*, cit., p. 54 : « conclut-il en me fouillant du regard et en s'essuyant la bouche. Il se mit à rire avec satisfaction »).

Ce lien entre rire et pouvoir est également présent dans les romans de Goliarda Sapienza, dans lesquels le rire apparaît comme une prérogative masculine. Dans *Lettera aperta* (1967), soit quelques années après *La vacanza*, Sapienza relate ses souvenirs d'enfance et écrit d'un de ses camarades d'école : « Vicino a me avevo uno con la faccia tutta bucata, molto alto, quasi come un grande, e rideva sempre, e mi faceva paura. [...] Rideva sempre, anche gli altri ridevano sempre: perché erano tutti maschi » (cit., p. 55 : « Près de moi, il y avait un garçon au visage tout grêlé, très grand, presque comme un adulte, qui riait toujours et qui me faisait peur. [...] Il riait toujours, les autres aussi riaient toujours : parce que c'étaient des garçons »). De la même façon, au premier chapitre de son plus grand succès, *L'arte della gioia*, publié en 1998 mais rédigé de 1967 à 1977, la narratrice Modesta présente ainsi sa mère (cit., p. 14) : « La nostra mamma non rideva mai e anche questo perché era femmina, sicuramente » (*L'Art de la joie*, cit., p. 10 : « Notre mère ne riait jamais, et cela aussi parce qu'elle était femme, sûrement »).

<sup>465</sup> Asia s'emporte par exemple contre l'aliénation des liens amoureux et matrimoniaux : « – Anche tu innamorata eh? che pizza! tutte queste donne che perdono la testa per un cazzo peloso. Con gli uomini ci si gioca non ci si innamora. L'amore è fesso. E porta dritti al matrimonio. Come dire alla tortura a fuoco lento. Beh non guardarmi così non sono una strega » (Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 192 : « – Toi aussi tu es amoureuse hein ? quelle barbe ! toutes ces femmes qui perdent la tête pour une bite poilue. Les hommes, on joue avec, on n'en tombe pas amoureuse. L'amour, c'est débile. Et ça conduit tout droit au mariage. Autant dire à la torture à petit feu. Ben me regarde pas comme ça, j'suis pas une sorcière »).

fatto la facchina l'autista la spazzina. Ma non andava mai bene. In fondo quello che tutti volevano era la mia fica. Così ho detto: va bene se la volete ve la do ma la vendo cara. Mi sono fatta un sacco di soldi.

[...] Ma mi sono stufata anche di fare la prostituta<sup>466</sup>.

Alors que jusqu'ici elle apparaissait comme un personnage volontairement hors-norme par sa recherche d'une double liberté langagière et sexuelle, sa marginalité devient ici synonyme de douleur et d'autodestruction (« gelosia », « dolore », « tagliarli con la lametta »). Symptomatique du traitement social de l'anormalité sexuelle par la répression<sup>467</sup>, le parcours d'Asia échappe en partie au contrôle patriarcal – et maternel puisque c'est sa mère qu'elle fuit, mais l'on sait combien Maraini s'est attachée à démontrer la fréquente complicité maternelle dans la domination masculine – par le choix de la prostitution volontaire. Partant d'un constat (le désir impérieux des hommes à son égard), elle en renverse le caractère potentiellement victimisant pour en tirer profit et pouvoir, en une préfiguration du discours féministe pro-sexe d'une Virginie Despentes<sup>468</sup>. Pour Asia, cette solution n'est pourtant pas satisfaisante sur le long terme puisqu'elle cesse de se prostituer de façon régulière (« di fare la prostituta »). Pour autant, elle ne renie pas sa stratégie d'*empowerment*<sup>469</sup> par la

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, pp. 197-198 : « – Une fois moi aussi j'ai été mal par jalousie. Pour un oncle pédé dont j'étais éperdument amoureuse. Je ne lui plaisais que nue et de dos. Il visait mon cul. Je pleurais de jalousie et de douleur. Je lui aurais donné ma vie bien plus que mon cul ! Mais il disait que je n'étais pas assez androgyne. Mes seins le dérangent. J'ai essayé de me les couper avec une lame de rasoir. C'est ma mère qui m'a arrêtée en hurlant. On m'a fichue à l'asile. Les cons ! Et à force d'électrochocs je suis devenue une sorte de légume. Je disais oui à tout. Alors ils ont dit que j'étais guérie. Et ils m'ont jetée dehors. Je n'avais pas envie de retourner chez ma mère. Alors j'ai zoné clandestinement, je me faisais appeler Sauvagesse. J'étais abrutie mélancolique idiote. J'ai été porteur chauffeur balayeuse. Mais ça ne se passait jamais bien. Au fond ce qu'ils voulaient tous c'était ma chatte. Alors j'ai dit : d'accord, si vous la voulez je vous la donne, mais il va falloir payer cher. Je me suis fait un beau paquet de pognon. [...] Mais je me suis lassée aussi de me prostituer ».

<sup>467</sup> Voir Alex STANDEN, *Re-thinking the victim : representations of gender violence in the narratives of Dacia Maraini*, thèse, Department of Italian Studies School of Languages, Cultures, Art History and Music College of Arts and Law, Université de Birmingham, juin 2011, p. 87 : « In this short episode, Maraini makes evident once again how certain institutions are designed to carry out the work of the state in repressing and controlling the disruptive female. Asia could be considered to typify the sort of rebellious femininity that the state seeks to repress » (« Dans ce bref épisode, Maraini met de nouveau en évidence comment certaines institutions sont destinées à exécuter le travail de l'État en ce qui concerne la répression et le contrôle des femmes perturbatrices. Asia peut être considérée comme caractéristique du sort de la féminité rebelle que l'État cherche à réprimer »).

<sup>468</sup> Dans son essai autobiographique *King Kong Théorie*, Virginie Despentes relate et commente son expérience de prostitution occasionnelle et volontaire en ces termes : « La prostitution a été une étape cruciale, dans mon cas, de reconstruction après le viol. Une entreprise de dédommagement, billet après billet, de ce qui m'avait été pris par la brutalité. Ce que je pouvais vendre, à chaque client, je l'avais donc gardé intact. [...] Ce sexe n'appartenait qu'à moi, ne perdait pas sa valeur au fur et à mesure qu'il servait, et il pouvait être rentable. De nouveau, j'étais dans une situation d'ultraféminité, mais cette fois j'en tirais un bénéfice net » (Virginie DESPENTES, *King Kong Théorie*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 72).

<sup>469</sup> Dans une perspective féministe, l'*empowerment* est parfois traduit par « capacitation » ou « autonomisation ». J'utilise ici ce terme dans le sens où Asia trouve en elle-même un « accès à l'autonomie et à un certain pouvoir ».

marchandisation de son corps, puisqu'elle la pratique toujours à Helsinki (elle a obtenu une chambre particulière au lieu d'une place en dortoir en échange de faveurs sexuelles).

S'il n'a qu'une place limitée dans le roman, le personnage d'Asia mérite une analyse détaillée : puisqu'Asia apparaît comme une des figures de la contestation des années 68 et Armida (la narratrice de *Il treno*) comme un double romanesque de l'auteure<sup>470</sup>, la relation entre les deux femmes peut être lue comme une représentation du rapport de Dacia Maraini à certaines revendications de 68, notamment pour ce qui concerne la libération sexuelle. Fascinée par Asia, Armida subit l'influence à la fois positive et négative de ce personnage tout en contraste. Leur rencontre intervient au moment où Armida s'apprête à donner une intervention publique au Festival d'Helsinki sur « le problème des classes sociales dans le cadre de la société théâtrale<sup>471</sup> ». Alors que la protagoniste pourrait prendre la parole et s'engager politiquement, l'occasion est manquée puisqu'Armida arrive sur scène complètement ivre après avoir bu de l'alcool avec Asia et qu'elle ne parvient pas à traiter le sujet prévu. Dans une hallucination onirico-éthylque, Armida voit en Asia une Méduse<sup>472</sup> mystérieuse : « La vedo coi capelli lisci che serpeggiano attorno alla faccia mobile: ha cento facce questa Asia e ognuna più difficile a decifrarsi dell'altra<sup>473</sup> ». Certes, en l'enivrant d'alcool et de paroles, Asia-Méduse a pétrifié Armida qui a « la testa vuota di idee » face au micro. Mais à bien y regarder, elle lui a en réalité conféré le pouvoir de parler librement puisque la protagoniste finit par se lancer dans une longue tirade non pas sur le théâtre mais sur les dessous du Festival de Helsinki et sur ses travers, en présence des organisateurs. Cette licence prise par Armida est aussitôt sanctionnée par son amant Miele (« – [...] Hai raccontato quello che non avresti mai dovuto raccontare... i traffici i commerci... sei pazza<sup>474</sup>! ») qui ne supporte pas de voir Armida se mêler de politique alors qu'elle n'y connaît rien. Mais Asia a également transmis à Armida le deuxième versant de sa liberté, la liberté du corps. Alors que

---

social » (Eliane GUBIN *et al.* (dir.), préface de Michelle PERROT, *Le siècle des féminismes*, Paris, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, 2004, p. 33)

<sup>470</sup> Pour la part autobiographique contenue dans *Il treno per Helsinki*, voir en particulier Grazia SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 87.

<sup>471</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 202 : « [il] problema delle classi sociali nell'ambito della società teatrale ».

<sup>472</sup> L'allusion au rire d'Asia puis sa représentation en Méduse ne manquera pas de rappeler l'article « Le Rire de la Méduse » d'Hélène Cixous paru en 1975 dans la revue *L'Arc* que la féministe française consacre à l'écriture féminine : « Il suffit qu'on regarde la méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit » (art. cit., p. 54).

<sup>473</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 199 : « Je la vois avec ses cheveux lisses qui serpentent autour de son visage mobile : cette Asia a cent visages et ils sont tous plus difficiles à déchiffrer les uns que les autres ».

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 204 : « – [...] Tu as raconté ce que tu n'aurais jamais dû raconter... les trafics les commerces... tu es folle ».

Miele l'accable de reproches, Armida est concentrée sur son désir sexuel et met tout en œuvre pour le satisfaire :

L'alcool mi dà un ardimento che non mi è abituale. Vedo un portone socchiuso e di colpo stringo Miele da quella parte. Lui non capisce ma non fa resistenza. È immerso in neri pensieri. [...] Lui si lascia fare. Non so se mi voglia o no. Non me ne importa niente in quel momento<sup>475</sup>.

À la fois opposante et adjuvante, Asia a modifié le sort d'Armida en lui fournissant un modèle de liberté langagière et physique. Mais Armida ne peut alors qu'en subir à son tour les conséquences, qui passent ici par le rejet de Miele qui lui reproche à la fois son discours politique et son envie sexuelle :

– [...] Hai fatto malissimo. La politica non si fa così casualmente per ottusità. La politica è strategia e intelligenza. Tu agisci secondo gli impulsi irrazionali del tuo culo di merda. [...]

– Perché litighiamo Miele? Io non ho voglia di litigare con te. Io voglio fare l'amore.

– Non mi piacciono le ubriache. Quando sarai tornata sobria cercami. Ciao<sup>476</sup>!

Le schéma est toujours le même : si une protagoniste marainienne parvient à exprimer son désir sexuel (« io voglio fare l'amore »), elle ne peut qu'être sanctionnée par un rappel à la morale et/ou par un renversement des rôles. Miele ne lui concède pas ce qu'elle attend et stigmatise le caractère inconvenant de son attitude, sans manquer d'associer sa prise de liberté à un manque de rationalité, à de la folie donc, cédant ainsi à la tentation des personnages masculins marainiens à la pathologisation des femmes émancipées. La sobriété qu'il attend d'Armida est alors à prendre au propre autant qu'au figuré : elle doit restreindre sa consommation d'alcool et de liberté.

Figure joyeuse et libérée, Asia est aussi une figure d'autodestruction et de marginalité qui ne peut que transmettre à Armida ses propres contradictions. Je propose de voir dans le traitement de la figure d'Asia une représentation du rapport complexe de Dacia Maraini à 68,

---

<sup>475</sup> *Ibidem* : « L'alcool me donne un courage que je n'ai pas habituellement. Je vois une porte cochère entrouverte et j'accule tout à coup Miele de ce côté. Il ne comprend pas mais ne montre aucune résistance. Il est plongé dans ses sombres pensées. [...] Il se laisse faire. Je ne sais pas s'il a envie de moi ou pas. Mais à cet instant je me fiche de tout ».

<sup>476</sup> *Ibid.*, pp. 204-205 : « – [...] Tu t'es très mal comportée. La politique ça ne se fait pas comme ça au hasard par stupidité. La politique c'est de la stratégie et de l'intelligence. Toi tu agis selon les impulsions irrationnelles de ton cul de merde. [...] / – Pourquoi est-ce qu'on se dispute Miele ? Je n'ai pas envie de me disputer avec toi. J'ai envie de faire l'amour. / Je n'aime pas les femmes soûles. Quand tu seras redevenue sobre viens me voir. Salut ».

dont elle semble avoir partagé les idéaux tout en éprouvant une sensation d'extériorité, comme elle le confie elle-même dans le roman autobiographique à deux voix *La nave per Kobe* en parlant des comportements « radicaux » de certains acteurs des mouvements de 68 :

Ma davvero l'ideologia permetteva di rovesciare le regole in cui ero cresciuta? [...] Mi arrovellavo. Da una parte volevo partecipare pienamente alla euforia del cambiamento: i grandi progetti per un futuro che avrebbe chiuso con le ingiustizie, con le brutalità di una classe sull'altra. Ma nello stesso tempo mi riusciva difficile rovesciare le regole elementari su cui avevo costruito la mia tranquillità di coscienza: non rubare, non uccidere, non mentire. E invece, col Sessantotto, improvvisamente sembrava che tutto fosse possibile e ribaltabile. [...] Ero angosciata. E per fortuna. Ho sempre avuto una certa resistenza di fronte ai fanatismi, di qualsiasi fede si trattasse. E questa ritrosia credo mi abbia salvata dal gettarmi nella mischia con i miei coetanei assetati di guerre civili<sup>477</sup>.

À l'heure de la libération sexuelle, la cartographie du désir féminin représente finalement un territoire assez restreint chez Dacia Maraini. L'expression du désir n'est pas en soi une source d'émancipation puisque les rôles sont systématiquement redistribués au détriment des femmes. Face à l'asservissement sexuel de certaines héroïnes (de la belle-mère dans *La vacanza* à Vannina au début de *Donna in guerra* en passant par les épouses des récits de *Mio marito*), il n'y a pas d'alternative heureuse chez Dacia Maraini. Les images de femmes désirantes sont toujours associées peu ou prou à l'échec, à la folie ou l'autodestruction. Existe-t-il alors un épanouissement possible par la sexualité dans les récits marainiens ? Si les relations entre hommes et femmes semblent vouées à l'échec d'une éternelle alternance de domination-soumission, la place faite chez l'auteure à la représentation de l'homosexualité

---

<sup>477</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., pp. 145-146 : « Mais vraiment l'idéologie permettait-elle de renverser les règles dans lesquelles j'avais grandi ? [...] Je me creusais la tête. D'un côté je voulais participer pleinement à l'euphorie du changement : les grands projets pour un avenir qui en aurait fini avec les injustices, avec les brutalités infligées par une classe à une autre. Mais en même temps il m'était difficile de renverser les règles élémentaires sur lesquelles j'avais construit ma tranquillité de conscience : ne pas voler, ne pas tuer, ne pas mentir. Et voilà que brusquement, avec soixante-huit, tout semblait possible et réversible. [...] J'étais angoissée. Et heureusement. J'ai toujours eu une certaine résistance à l'égard des fanatismes, de quelque foi qu'il se soit agi. Et je crois que cette réticence m'a évité de me jeter dans la mêlée avec les gens de ma génération assoiffés de guerres civiles » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., pp. 156-157).

Dans l'article « *Il treno per Helsinki* e l'ambiguità di Dacia Maraini di fronte al Sessantotto », Cinzia Samà cite une partie de cet extrait de *La nave per Kobe* pour proposer une mise en regard très intéressante avec le passage de *Il treno per Helsinki* dans lequel Armida confesse sa propre relation complexe au mouvement contestataire contemporain (Cinzia SAMÀ, « *Il treno per Helsinki* e l'ambiguità di Dacia Maraini di fronte al Sessantotto », *Carte italiane*, n° 2, Department of Italian, UCLA, UC Los Angeles, 2008, pp. 77-78).

féminine reste à étudier, en ce qu'elle représente une possible subversion d'une sexualité entendue en termes hiérarchiques.

### **3. Le corps lesbien : pierre d'achoppement de la domination masculine ?**

Il est étonnant de constater que la critique s'est assez peu intéressée à la question de l'homosexualité dans la production de Maraini alors que les figures de femmes lesbiennes sont récurrentes chez l'auteure, dans un contexte littéraire où elles sont presque totalement absentes. Elles jalonnent au contraire le parcours textuel marainien, aussi bien en tant qu'héroïnes des récits que comme personnages secondaires apparemment anodins : on pensera par exemple aux différents couples de prisonnières<sup>478</sup> rencontrées par la narratrice des *Memorie di una ladra* ; à Ada, une des amies les plus proches d'Armida dans *Il treno per Helsinki*, éperdument amoureuse d'un autre personnage secondaire, Dida ; à Adele Sòfia, la commissaire lesbienne qui mène l'enquête aux côtés de la narratrice Michela Canova dans *Voci* ; ou bien encore à Suna, l'une des deux protagonistes de *Donna in guerra*, qui se voit exclue du groupe révolutionnaire qu'elle fréquente pour avoir eu une aventure avec l'une de ses membres, Mafalda.

Annulant l'équation traditionnellement admise selon laquelle « corps féminin = désir pour un homme » (dérivant elle-même de l'équation « sexe = genre »), les amours lesbiennes rompent les schémas relationnels attendus. Il s'agit alors de voir si la sexualité entre femmes telle qu'elle est représentée dans les textes marainiens remet en jeu les codes de la sexualité et si elle laisse le champ libre à une sexualité non hiérarchisée – en l'absence d'un couple homme/femme et de ses implications en termes de rapports de pouvoir dans le discours féministe. Le corps lesbien serait-il un corps sexuellement libre ? À travers l'étude des personnages lesbiens les plus intéressants du corpus, je tenterai de mettre au jour les particularités de la représentation de l'homosexualité féminine chez Maraini et de montrer la place particulière qu'elle tient dans la réflexion féministe de l'auteure.

---

<sup>478</sup> Dès 1969, dans la pièce *Il manifesto* (1969), on trouve chez Maraini le motif du couple de prisonnières. La protagoniste Anna, pendant son incarcération, a une relation amoureuse avec une co-détenue, Dina (*Il manifesto*, in *Fare teatro 1966-2000*, vol. 1, cit.).



a) « **What Lesbians do in Maraini**<sup>479</sup>? »

Que font les lesbiennes dans les récits de Maraini ? À bien y regarder, elles *sont* plus qu'elles ne *font*. Hormis dans les cas spécifiques du recueil *Mio marito* (1968) et du roman épistolaire *Lettere a Marina* (1981), la femme lesbienne est rarement le personnage central du récit mais fait plutôt figure d'à-côté, de figure excentrique. Qu'il s'agisse d'un personnage secondaire récurrent ou d'une figure mentionnée brièvement, le personnage lesbien chez Maraini apporte une note légèrement dissonnante qui vient donner une tonalité différente au texte tout entier. S'intéressant à cet aspect quantitatif du nombre de lesbiennes dans les textes de l'auteure, Maristella Cantini propose dans sa récente thèse sur la femme lesbienne chez Maraini une intéressante comparaison picturale :

Questa strategia narrativa, colloca molte figure femminili in una posizione non di subalterna visibilità ma, al contrario, di marcata rilevanza poetica. Un po' come accade in certi artisti stile Toulouse-Lautrec in cui il dettaglio conferisce al dipinto valore temporale intrinseco ma anche possenza cromatica<sup>480</sup>.

La position secondaire ne signifie ni un désintérêt de l'auteure ni une moindre importance de la figure mais permet de l'intégrer dans une kyrielle d'individualités féminines dont la lesbienne représente un des possibles. En la plaçant dans la foule des personnages secondaires de romans comme les couples de prisonnières dans *Memorie di una ladra* (1972) ou Ada, l'un des maillons de la chaîne amoureuse shakespearienne de *Il treno per Helsinki* (1984), Maraini suggère que l'homosexualité féminine est une réalité affective parmi d'autres, l'éloignant ainsi du double écueil de la pathologisation (relayée en Italie par les théories criminologiques de Cesare Lombroso à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>481</sup>) et de la négation de son existence

---

<sup>479</sup> « Que font les lesbiennes chez Maraini ? ». Je reprends ici l'expression utilisée par Elaine Hobby et Chris White en 1991 pour leur ouvrage sur la littérature lesbienne (Elaine HOBBY, Chris WHITE, *What Lesbians do in Books*, Londres, The Women's Press, 1991), puis par Charlotte Ross et Derek Duncan dans une des parties d'un livre sur la littérature italienne contemporaine (Derek DUNCAN, Charlotte ROSS, « What lesbians do in novels? », chapitre V « Reading Allowed: Contemporary Lesbian and Gay Fiction in Italy », in Ania GILLIAN, Ann HALLAMORE CAESAR (dir.), *Trends in Contemporary Italian Narrative, 1980-2007*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2007).

<sup>480</sup> Maristella CANTINI, *La rappresentazione della donna lesbica tra decostruzione del genere e costruzione del genere*, thèse soutenue à l'Université de Wisconsin-Madison, 2011 (manuscrit transmis par l'auteure), p. 53 : « Cette stratégie narrative place de nombreux personnages féminins dans une position non pas de visibilité subalterne, mais au contraire d'importance poétique marquée. Un peu comme cela arrive chez certains artistes comme Toulouse-Lautrec chez qui le détail confère au tableau une valeur temporelle intrinsèque mais aussi une puissance chromatique ».

<sup>481</sup> Cesare LOMBROSO, Guglielmo FERRERO, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Milan, Et. Al., [1893], 2009.

(pensons notamment à la « strategia dell'occultamento » de la période fasciste pour reprendre l'expression de l'historien Lorenzo Benadusi<sup>482</sup>).

Réalité affective plus que réalité érotique, l'homosexualité chez Dacia Maraini oscille entre absence de la dimension physique et description crue de scènes de sexe. Je fais le choix de présenter dans cette partie consacrée à la sexualité aussi bien les textes dans lesquels la figure de la femme lesbienne est appréhendée dans sa dimension sexuelle que ceux où cette dernière n'est pas mentionnée, de façon à mettre en lumière une représentation d'ensemble des femmes lesbiennes chez l'auteure.

### **b) Premières apparitions des lesbiennes marainiennes dans les nouvelles de *Mio marito* (1968)**

L'introduction du motif de l'homosexualité féminine dans les récits marainiens a lieu en 1968 avec le recueil de nouvelles *Mio marito*. La version originale du recueil<sup>483</sup>, alors composée de dix-sept nouvelles, proposait deux récits mettant en scène un couple lesbien : « Le due Angele » (cinquième nouvelle) et « Maria » (avant-dernière pièce du volume). Dans les rééditions du recueil ne subsiste désormais que le texte « Maria ». Ces deux textes ayant déjà été analysés de façon rapide mais éclairante par Maristella Cantini<sup>484</sup>, j'en rappellerai la trame avant de souligner en quoi, de mon point de vue, ils contiennent en germe les principaux traits de la représentation marainienne des femmes lesbiennes.

La narratrice de « Le due Angele » s'inscrit dans la lignée des narratrices du recueil qui entretiennent une relation distante avec leur réalité quotidienne. Fuyant un présent insupportable, la narratrice anonyme de la nouvelle se réfugie dans la mémoire des instants agréables de son passé : son amour de jeunesse pour Angela, avec qui la première tentative de contact physique avait pourtant tourné court, plongeant la narratrice adolescente dans une grande douleur physique et psychologique. À l'époque, elle avait trouvé un remède à sa peine en fixant l'image d'Angela dans son souvenir, comme un tableau :

Ma in un momento di torpore, invece di rifiutare l'immagine di Angela come avevo fatto fino ad allora, l'ho accolta nella mia testa indolenzita e l'ho guardata come si guarda un quadro. [...] Avevo aperto un varco nella mostruosità del presente e

---

<sup>482</sup> Lorenzo BENADUSI, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Milan, Feltrinelli, 2005 (voir en particulier les pages 106 à 123 sur l'élaboration du Code Rocco).

<sup>483</sup> Dacia MARAINI, *Mio marito*, Milan, Bompiani, 1968.

<sup>484</sup> Maristella CANTINI, *op. cit.*, p. 84-88.

avevo composto il passato in una serie di immagini lontane e piacevoli, meravigliose<sup>485</sup>.

Cette stratégie cesse pourtant d'être efficace car, tel un antibiotique amoureux, son « uso continuo, provoca l'abitudine e quindi una forma di insensibilità<sup>486</sup> ». À vingt-huit ans, la narratrice retombe alors amoureuse d'une autre Angela de quinze ans, ressemblant trait pour trait à celle de son enfance. Mais cette nouvelle Angela à qui elle donne des leçons d'histoire offre plus de résistance et ne rentre pas dans le moule du souvenir, contraignant la narratrice à se confronter au présent. La nouvelle se clôt sur le récit de leur dernière entrevue : se jouant du désir de la narratrice, la seconde Angela se dénude par provocation et lui propose de « s'aimer ». L'attitude de l'adolescente provoque le rejet immédiat de la narratrice qui se réfugie dans le souvenir de leur relation antérieure et conclut : « sono malata di una malattia ignobile: la paura del presente, che mi fa vivere da morta, nutrendomi di cose morte, le sole capaci di darmi gioia<sup>487</sup> ».

À bien y regarder, cette nouvelle n'est pas très originale à l'échelle du recueil et constitue l'une des multiples figures de femmes coupées du réel, hébétées, contemplant leur vie d'un regard extérieur et étriqué. Mais c'est justement dans cette ressemblance sans surprise avec les autres récits de vie de femmes de *Mio marito* que transparaît déjà l'une des particularités de la représentation marainienne de la femme lesbienne, ou plutôt non strictement hétérosexuelle : en faisant entrer la narratrice de « Le due Angele » dans la ronde de ses protagonistes-narratrices, Maraini pose le jalon d'un projet politique de banalisation de la diversité des affects amoureux et sexuels, de mise en avant de l'importance de la liberté sexuelle. D'autre part, ce premier récit mettant en scène l'homosexualité féminine introduit, sous un jour ici pathologique et sombre, le lien entre mémoire et amour lesbien qui apparaîtra tout particulièrement dans les *Lettere a Marina*.

« Maria » met en scène de son côté un couple composé de deux femmes très différentes : la narratrice (dont on ne connaît pas le nom), partagée entre son travail à l'usine et les tâches ménagères, soumise aux normes hiérarchiques (« Tuo padre è tuo padre. Gli devi

---

<sup>485</sup> Dacia MARAINI, « Le due Angele », *Mio marito*, édition de 1968, p. 48 : « Mais dans un moment de torpeur, au lieu de refuser l'image d'Angela comme je l'avais fait jusqu'alors, je l'ai accueillie dans ma tête endolorie et je l'ai regardée comme on regarde un tableau. [...] J'avais ouvert une brèche dans la monstruosité du présent et j'avais organisé le passé en une série d'images lointaines et plaisantes, merveilleuses ».

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 50 : son « utilisation continuelle induit l'habitude et donc une forme d'insensibilité ».

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 54 : « je suis malade d'une maladie ignoble : la peur du présent, qui me fait vivre comme une morte, me nourrissant de choses mortes, les seules capables de me donner de la joie ».

volere bene<sup>488</sup> » dit-elle à sa compagne) vit avec Maria, une jeune femme rebelle, non-conformiste, qui interroge le genre et les fondements des conventions traditionnelles. Placé presque en conclusion du recueil, le récit semble présenter un couple finalement assez semblable à ceux de nouvelles qui, telles « Mio marito », « L'albero di Platone » ou « Le lenzuola di lino », fonctionnent sur une dynamique de soumission et de domination. Toute lesbienne qu'elle soit, la narratrice se fond parfaitement dans le moule des narratrices hétérosexuelles précédentes. Elle s'occupe des tâches domestiques sans sourciller et semble coupée de ses affects intimes, dans une position de contemplation passive. Elle se décrit ainsi comme « inebetita » (« hébétée ») lorsqu'elle arrive au travail et Maraini la place symboliquement dans un bureau en forme de « cubo di vetro » (« cube en verre »), signe de son esprit replié sur lui-même, mais aussi de son absence d'intimité puisqu'elle peut être vue par tous, signe peut-être de son absence de vie intérieure. De son côté, si Maria ne crée pas chez la lectrice la même indignation ou le même sentiment d'injustice que les maris égoïstes, agressifs ou manipulateurs du recueil, elle fait toutefois montre d'une attitude réelle bien loin de ses prises de position théoriques libertaires et progressistes. Elle laisse à la narratrice la charge de la cuisine et du ménage en s'enfermant dans un univers de paroles dont la narratrice reste exclue :

Maria ha una voce molto bella. Qualche volta, mentre io lavo, pulisco, metto in ordine, lei si siede su uno sgabello nella stanza da letto, accanto alla finestra, in modo da prendere il sole sulla schiena, e mi parla come se non ci fossi<sup>489</sup>.

Le constat est clair : le couple lesbien n'est pas garant en soi d'une relation conjugale égalitaire. Je suis sur ce point la critique Grazia Sumeli-Weinberg dans son analyse de la nouvelle « Maria » :

Con « Maria », invece, si prospetta l'eventualità di una relazione tutta nuova che partendo da una posizione di parità tra gli individui che la compongono, possa capovolgere la situazione della coppia tradizionale. Nel racconto, l'io narra dell'affetto che la lega a Maria con la quale condivide un appartamento. E mentre come donne esse sono in grado di proporre un nuovo modello relazionale, i fatti parlano diversamente anche se in apparenza Maria, con i suoi ragionamenti,

---

<sup>488</sup> Dacia MARAINI, « Maria », *Mio marito*, cit., p. 112 : « Ton père, c'est ton père. Tu te dois de l'aimer ».

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 109 : « Maria a une très belle voix. Parfois, quand je lave, que je nettoie, que je range, elle s'assied sur un tabouret dans la chambre à coucher, à côté de la fenêtre, de façon à recevoir le soleil sur son dos, et elle me parle comme si je n'étais pas là ».

sfoggia una mente insolitamente libera che si fa portavoce dell'ideologia rivoluzionaria della nuova donna conscia dei suoi diritti politici e sociali. Nell'ambito del privato, tuttavia, la sua condotta verso la compagna si rivela una crudele parodia dello sfruttamento maschile della donna. Inoltre, scegliendo due donne per raffigurare il normale rapporto di coppia, la Maraini sfrutta la tecnica della defamiliarizzazione che si riflette anche sulle ambivalenze comportamentali di quegli uomini di sinistra che, mentre in pubblico si battono per i diritti di classe, in privato esercitano la più sfrenata autocrazia<sup>490</sup>.

Le parallèle établi par la critique entre l'incohérence de Maria et celle des « hommes de gauche » ne manquera pas de rappeler les militants mis en scène dans *Donna in guerra* pour qui les grands discours égalitaristes s'arrêtaient au seuil du foyer. On pensera aux multiples scènes où Vannina leur sert du café ou à manger, ou bien encore à leurs réflexions misogynes sur la nature docile des femmes<sup>491</sup>. Ce motif symbolique du café servi avec docilité comme image de la soumission féminine, véritable fil d'Ariane de *Mio marito*<sup>492</sup>, apparaît également dans « Maria » :

Preparo un caffè. Trovo la caffettiera aperta e piena di vecchio caffè; sulla superficie due cicche spente.

"Perché butti le cicche nella caffettiera?"

"Sai che ti dico. Tu non hai coscienza politica. Ti perdi nelle cose, nei fondi di caffè, nella polvere da lavare, nel baccalà, nell'uva fragola, nelle lenzuola sporche. [...] Sei peggio di un animale<sup>493</sup>."

---

<sup>490</sup> Grazia SUMELI-WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., pp. 56-57 : « Avec "Maria", par contre, s'annonce l'éventualité d'une relation vraiment nouvelle qui, partant d'une position de parité entre les individus qui la composent, puisse renverser la situation du couple traditionnel. Dans la nouvelle, le je raconte l'amour qui la lie à Maria avec laquelle elle partage un appartement. Et alors qu'en tant que femmes elles sont capables de proposer un nouveau modèle relationnel, les faits disent le contraire même si apparemment Maria, par ses raisonnements, fait montre d'un esprit étonnamment libre qui se fait le porte-parole de l'idéologie révolutionnaire de la nouvelle femme consciente de ses droits politiques et sociaux. Dans la sphère du privé, toutefois, sa conduite à l'égard de sa compagne se révèle être une cruelle parodie de l'exploitation masculine de la femme. De plus, en choisissant deux femmes pour représenter un rapport de couple habituel, Maraini utilise la technique de la défamiliarisation qui se reflète également dans les ambivalences du comportement de ces hommes de gauche qui, tandis qu'ils se battent en public pour les droits de classe, exercent en privé l'autocratie la plus effrénée ».

<sup>491</sup> Voir les considérations suivantes lors d'une conversation entre des militants communistes à laquelle participent Vannina puis Suna (Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 118) : « una donna è abituata a una certa passività, è la sua natura » ; « Devi ammettere che nella donna c'è una dose innata di servilismo che non si può discutere » (*Femme en guerre*, cit., p. 184 : « une femme est habituée à une certaine passivité, c'est dans sa nature » ; « Tu dois admettre qu'il y a chez la femme une dose innée de servilisme, c'est indéniable »).

<sup>492</sup> Voir ainsi les nouvelles « Mio marito », « Le lenzuola di lino », « Diario coniugale ».

<sup>493</sup> Dacia MARAINI, « Maria », *Mio marito*, cit., p. 111 : « Je prépare un café. Je trouve la cafetière ouverte et pleine de vieux café, et sur le dessus deux mégots éteints. / "Pourquoi est-ce que tu jettes tes mégots dans la

De cette deuxième incursion du thème de l'homosexualité féminine dans les récits à la première personne marainiens, il faut tirer deux interprétations qui entrent en résonance avec l'ensemble de l'œuvre de l'auteure. Tout d'abord, Maraini y souligne la nécessité de chercher l'émancipation autrement que dans l'imitation de traits dits virils. Si Maria réfléchit et a un regard critique sur les normes, si elle se détache du lot des femmes hébétées et perdues du recueil, elle ne parvient pas à se défaire d'une attitude machiste et semble jouer le rôle du mari méprisant. Cet accès à la liberté intellectuelle par imitation d'un certain modèle masculin ne peut fonctionner : la narratrice semble en souffrir et Maria ne parviendra pas à faire triompher ses idéaux. D'autre part, on lit en creux dans la nouvelle l'importance d'une relation entre femmes basée sur la solidarité et non sur les rapports de force ou de mépris (Maria appelle la narratrice « brava scema<sup>494</sup> » lorsque celle-ci ne semble pas suivre le fil de son raisonnement), idée centrale de la pensée féministe marainienne sur laquelle je reviendrai longuement dans le dernier chapitre du présent travail. La description de Maria, femme de discours, qui parle de l'amour et du vivre-ensemble en se détachant complètement de la femme avec laquelle elle vit, en l'occultant totalement, est la métaphore de ce que l'auteure dénonce : une idéologie vide d'ancrages réels, détachée des individus dont elle règle le sort par des mots.

Qu'en est-il enfin de la question du corps et de la sexualité dans cette nouvelle ? Apparemment elle est inexistante. La narratrice ne mentionne pas ses relations sexuelles avec Maria. Cela n'est pas un trait spécifique au recueil puisque quelques nouvelles de *Mio marito* traitent de la sexualité des narratrices avec leurs maris ou leurs amants<sup>495</sup>, dans un volume où le thème de la sexualité reste toutefois peu présent. L'introduction du thème de l'homosexualité féminine chez Dacia Maraini n'a donc pas pour but de représenter une sexualité alternative moins hiérarchisée.

C'est moins la dimension physique qui intéresse Maraini ici que la dimension symbolique, comme le suggère la conclusion de la nouvelle. Quelques jours après que Maria a annoncé à la narratrice que son père veut la faire interner parce qu'elle est lesbienne, Maria disparaît et la narratrice découvre qu'elle se trouve dans un hôpital psychiatrique. Lors de sa deuxième visite à l'hôpital, la narratrice apprend par un des malades que sa compagne s'est

---

cafetière ?" / "Tu sais ce que je te dis. Tu n'as aucune conscience politique. Tu te perds dans les choses, dans les fonds de café, dans la poussière à faire, dans la morue, dans le raisin noir, dans les draps sales. [...] Tu es pire qu'un animal" ».

<sup>494</sup> *Ibidem* : « imbécile heureuse ».

<sup>495</sup> Voir par exemple « Diario coniugale » (*Mio marito*, cit., p. 84 et p. 93), « L'albero di Platone » (*ibid.*, p. 102).

suicidée. La triste fin de Maria<sup>496</sup> est un message à double entrée : le militantisme doit être cohérent et global, il doit être ancré dans la réalité quotidienne et prosaïque (représentée par la narratrice) et ne pas se contenter d'exister par le discours ; il est sinon voué à l'échec et ne peut combattre le pouvoir patriarcal entendu ici comme pouvoir du père (celui qui fait interner Maria) et comme pouvoir des Pères (l'État, le pouvoir, qui apparaissent sous les traits de l'ami gendarme qui propose son aide pour l'internement). La nouvelle trouvera un écho une trentaine d'années plus tard avec un texte du recueil *Buio* (1999) intitulé « Chi ha ucciso Paolo Gentile? ». Dans ce récit à la première personne (mais où l'identité de la voix narrante n'est pas identifiable) consacré à l'enquête sur le meurtre de Paolo, un homme vivant avec une transsexuelle (Celestina), on découvre que le meurtrier est le propre père de la victime : tout comme le père de Maria avait fait interner sa fille parce qu'elle était « anormale<sup>497</sup> », le père de Paolo a tué son fils parce qu'il était « snaturato<sup>498</sup> ». Le corps lesbien, en tant que corps anormal, doit être mis à l'écart dans la société des Pères. Après ce premier temps de dénonciation nécessaire dans « Maria », Maraini passe à une phase plus constructive en proposant avec un récit plus long, le roman *Lettere a Marina*, des perspectives de sexualités plus acceptables en termes de liberté et d'égalité entre les partenaires.

### **c) Une sexualité de l'ailleurs : le cas typique des *Lettere a Marina* (1981) et de *Il treno per Helsinki* (1984)**

Treize ans plus tard, on retrouve chez Dacia Maraini un récit dont la narratrice est une femme lesbienne ou plutôt un roman dont l'une des thématiques est l'amour entre femmes (l'orientation sexuelle de la narratrice Bianca ne se résumant pas à l'homosexualité). Dans ce roman épistolaire à sens unique dans lequel Bianca écrit à sa compagne Marina qu'elle vient de quitter, plusieurs personnages lesbiens apparaissent. Outre le couple central Bianca-Marina, on notera la figure récurrente de Chantal, archétype de lesbienne radicale, dont les maximes guerrières hantent les réflexions de la narratrice : « amare il corpo dell'uomo è un

---

<sup>496</sup> Maristella Cantini interprète de façon plus positive le suicide de Maria : « Maria alla fine decide di sottrarsi al braccio di ferro istituzionale e togliendosi la vita mette in atto la sua più radicale resistenza all'ordine paterno » (Maristella CANTINI, *op. cit.*, p. 103 : « Maria à la fin décide de se soustraire au bras de fer institutionnel et en s'étant la vie elle met en acte sa résistance la plus radicale à l'ordre paternel »).

<sup>497</sup> Dacia MARAINI, « Maria », *Mio marito*, cit., p. 113 : « "Piuttosto che sapermi 'anormale' come dice lui, preferisce farmi passare per pazza" » (« "Plutôt que de me savoir 'anormale' comme il dit, il préfère me faire passer pour folle" »).

<sup>498</sup> Dacia MARAINI, « Chi ha ucciso Paolo Gentile? », *Buio*, cit., p. 184 : « "lo preferivo morto piuttosto che snaturato" » (« "je le préférerais mort plutôt que dénaturé" »).

atto di intelligenza con il nemico<sup>499</sup> », « se rifiuti di immergerti nel sesso materno di mangiarlo e farti mangiare da lei sei una traditrice<sup>500</sup> ». Elle représente l'une des multiples voix de cet ensemble choral féminin que sont les *Lettere a Marina* et contribue à rendre polyphonique ce roman pourtant à la première personne. En miroir du couple Bianca-Marina prend place le couple formé par Alda et Bice, chez qui les deux femmes se sont rencontrées. Loin de la tumultuosité de la relation des premières, Alda et Bice forment un couple tranquille et placide, dans lequel on sent affleurer le souvenir des protagonistes de la nouvelle « Maria » : la narratrice voit en Bice et Alda « due vecchi coniugi lei un po' maschio di casa pronta ai lavori duri agli scontri protettiva e materna l'altra<sup>501</sup> ».

Si la représentation de femmes lesbiennes n'est plus inédite chez Dacia Maraini depuis 1968, la grande nouveauté apportée par les *Lettere a Marina* tient dans la place accordée à la représentation de la sexualité. Jamais gratuite ou strictement pornographique – même si elle emploie un langage cru et direct – la mise en scène des corps lesbiens à l'heure de la sexualité est inextricablement liée aux thématiques centrales du roman, à savoir la violence de la relation entre Bianca et Marina et la possibilité de redécouverte d'une généalogie féminine par l'amour lesbien. Les motifs de la violence et de la connaissance apparaissent d'ailleurs souvent mêlés, comme dans le passage suivant :

Il tuo corpo che mi attira e mi respinge mi seduce mi annoia e a volte ho desiderato carezzare fino a sciogliermi di delizia a volte ho desiderato fare a pezzi. Come quella volta che ti sono entrata dentro con la mano intera e volevo afferrare quel grumo di buio inquietante che tieni chiuso nelle viscere e portarlo fuori per conoscerlo meglio<sup>502</sup>.

Si l'acte sexuel décrit aurait pu appartenir au script d'un film pornographique, il devient ici le support symbolique de la relation entre les deux femmes où le désir se teinte de violence et de cruauté. Une lecture hors-contexte de l'extrait pourrait permettre de conclure que chez Dacia Maraini, les rapports sexuels sont le terrain d'une prise de possession violente, qu'ils soient

---

<sup>499</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 22 : « aimer le corps de l'homme est un acte d'intelligence avec l'ennemi ».

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 47 : « si tu refuses de plonger dans le sexe maternel de le manger et de te faire manger par elle tu es une traîtresse ».

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 11 : « deux vieux conjoints elle un peu mâle de la maison prête pour les travaux difficiles et les affrontements l'autre protectrice et maternelle ».

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 117 : « Ton corps qui m'attire et me repousse me séduit et m'ennuie et que parfois j'ai désiré caresser à en fondre de délices que j'ai désiré mettre en pièces. Comme la fois où je suis entrée en toi avec ma main entière et où je voulais attraper ce caillot d'obscurité inquiétante que tu gardes enfermé dans tes entrailles et l'en faire sortir pour mieux le connaître ».



hétéro ou homosexuels, sans aucune différence. Pourtant, une distinction s'impose : si c'est le corps de *l'autre* qui est maltraité dans les scènes hétérosexuelles marainiennes, c'est le rapport à *soi* et son rapport à la maternité et à la féminité qui est au centre des scènes homosexuelles. Dans les *Lettere a Marina*, le désir homosexuel est conçu en termes de relation mère-fille, comme une résolution d'un désir incestueux avec la mère. Ainsi, Bianca se représente tantôt en mère, tantôt en fille de Marina : tandis que la première phrase du roman dresse de Marina le portrait d'une fille vorace, d'une enfant-vampire<sup>503</sup> (« sono qui in questo brutto appartamento finalmente sola il collo che mi fa male – lì dove hai piantato i tuoi denti di figlia<sup>504</sup> »), la description de la première relation sexuelle entre les deux femmes assimile Marina au maternel (« In fondo al tuo sesso c'era mia madre, ecco forse era lì tutto l'orrore in una rimossa lontanissima tentazione d'incesto<sup>505</sup> »). La critique Pauline Dagnino, qui a consacré plusieurs travaux à l'étude de la relation mère-fille chez Dacia Maraini, relève cette particularité du roman : « L'innovazione in *Lettere a Marina* è che la questione del desiderio è associata alla relazione tra madre e figlia; la relazione tra donne che sta alla base della formazione dell'identità femminile<sup>506</sup> ». Dagnino associe à juste titre trois éléments centraux du roman : le désir, la maternité, le soi féminin. On ne s'étonnera pas alors de lire en guise de conclusion de la lettre consacrée à la première étreinte entre Marina et Bianca une assimilation entre sexualité et reconstruction de soi :

Il tuo corpo era diverso staccato da me riconoscibile e io potevo abbracciarlo e carezzarlo. Così mi dicevo. Ma pure quando me lo trovavo vicino alla faccia non riuscivo a non pensare che si trattava del cuore carnoso e sanguigno di una madre che avevo amato e perduto in un qualche sogno lontanissimo e questa consapevolezza mi annichiliva.

---

<sup>503</sup> Sur le motif littéraire récurrent de la femme lesbienne comme vampire, voir par exemple Margherita GIACOBINO, *Orgoglio e privilegio. Viaggio eroico nella letteratura lesbica*, Milan, Il Dito e la Luna, 2003.

<sup>504</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 5 : « je suis ici dans ce vilain appartement enfin seule le cou qui me fait mal – là où tu as planté tes dents de fille ». Notons que le mot italien « figlia » ne contient pratiquement aucune ambiguïté quant à l'idée de filiation, contrairement au français « fille » qui renvoie tantôt à l'enfant de sexe féminin en général tantôt à une enfant lié par un lien de filiation.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 34 : « Au fond de ton sexe ouvert il y avait ma mère, et voilà peut-être était-ce là que se trouvait toute l'horreur dans une tentation d'inceste très lointaine et refoulée ».

<sup>506</sup> Pauline DAGNINO, « Fra Madre e Marito: the Mother/Daughter Relationship in Dacia Maraini *Lettere a Marina* », art. cit., p. 184 : « La nouveauté dans *Lettere a Marina* est que la question du désir est associée à la relation entre mère et fille : la relation entre femmes qui est à la base de la formation de l'identité féminine ».

E però mi ribellavo a quelle che Chantal chiamava « le proibizioni del padre che ci rendono complici e abiette ». Mi ribellavo baciandoti lì dove mi sentivo più annullata esplosa e persa in mille frammenti<sup>507</sup>.

Par le contact physique avec un autre corps de femme, Bianca se reconnecte à son expérience de fille séparée de sa mère par le tabou de l'inceste et dépasse l'interdit paternel. Ce faisant elle se reconstruit en tant qu'enfant et en tant que femme : en embrassant Bianca, c'est son propre soi abîmé dont elle semble prendre soin. En couchant sur le papier l'histoire de sa relation avec Marina, Bianca en analyse le fonctionnement et les effets : grâce à son histoire avec Marina, Bianca renoue avec sa propre histoire à travers une forme de généalogie féminine. Ces « retrouvailles » se trouveront renforcées par sa rencontre avec sa voisine Basilia, qui la fera accéder à une dimension féminine intemporelle quasi mythique par ses massages, ses chants et ses récits : « Ma io voglio sentire te Basilia raccontami una delle tue storie e lei è contenta che glielo chiedo comincia a raccontare. Era una volta un re che aveva tre figlie... ma questa è la voce di mia madre che mi ciondola nell'orecchio<sup>508</sup> ».

*Lettere a Marina* constitue à la fois une plongée à la recherche des racines individuelles de la narratrice et une récupération de type archéologique d'une histoire collective des femmes, une redécouverte de soi puisant dans la découverte des autres et inversement. Cette idée du retour à la mère et au maternel comme retour à soi est centrale dans la pensée féministe italienne des années 70 dont *Lettere a Marina*, publié en 1981, se fait un creuset théorique : on pensera en particulier au rapport d'*affidamento* entre les femmes proposé comme modèle relationnel par Luisa Muraro et la *Libreria delle Donne* de Milan<sup>509</sup>, par lequel le lien maternel et filial est réinvesti de façon positive après un temps initial de rejet par le féminisme de la Seconde Vague. La figure maternelle n'est plus une complice du patriarcat, donc un anti-modèle, mais plutôt une voie d'accès à l'identité féminine.

Si l'introduction de personnages lesbiens dans la ronde de personnages féminins composant les protagonistes de *Lettere a Marina* peut être lue comme une volonté de Dacia

---

<sup>507</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 34 : « Ton corps était différent détaché de moi reconnaissable et je pouvais le prendre dans mes bras et le caresser. C'est ce que je me disais. Mais pourtant quand je le retrouvais près de mon visage je ne pouvais m'empêcher de penser qu'il s'agissait du cœur charnu et sanguin d'une mère que j'avais aimée et perdue dans un rêve très lointain et cette prise de conscience m'anéantissait. / Et pourtant je me rebellais face à ce que Chantal appelait "les interdits du père qui nous rendent complices et abjectes". Je me rebellais en t'embrassant à l'endroit où je me sentais le plus annulée explosée et perdue en mille morceaux ».

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 161 : « Mais moi je veux t'écouter Basilia raconte-moi une de tes histoires et elle est contente que je le lui demande elle se met à raconter. Il était une fois un roi qui avait trois filles... mais il s'agit là de la voix de ma mère qui se balance à mon oreille ».

<sup>509</sup> Luisa MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, cit.

Maraini de « normaliser » l'homosexualité et de l'inclure dans le champ des possibles féminins plutôt que dans celui de la perversion et de la psychiatrie, il faut pourtant noter que ce processus est paradoxal dans la mesure où il s'agit également pour l'auteure de tirer profit de la situation anormale de Bianca et Marina pour repenser la norme sexuelle et ses fonctionnements. À la fois en décalage avec les normes de la sexualité mais aux prises avec celles-ci, Bianca est un « *soggetto eccentrico* » au sens où l'emploie la féministe italienne Teresa de Lauretis dans son essai « *Eccentric Subjects* » de 1987<sup>510</sup>. Le positionnement du sujet « excentrique » par rapport aux normes hétérosexuelles est défini en ces termes par de Lauretis :

il soggetto del femminismo – e non dico il soggetto femminile – si pon[e] in posizione critica, distanziata, eccentrica rispetto all'identità di genere. Per questo l'ho chiamato *soggetto eccentrico*, vale a dire non immune o esterno al genere, ma autocritico, distanziato, ironico, eccedente, insomma eccentrico<sup>511</sup>.

Bianca n'est en rien extérieure au genre. Bien au contraire, elle en vit les effets au quotidien au moment de la rédaction des lettres, en tant que femme seule dans une petite ville du sud de l'Italie. Pourtant, sa position est bien excentrique, si l'on entend par centre la norme hétérosexuelle : elle a eu il y a quelques années une relation longue avec un homme marié, Marco, puis a vécu une relation passionnelle avec Marina, la destinataire des lettres, avant de se lier au fil du roman avec le serveur du bar en bas de chez elle, Damiano. Bianca apparaît comme un électron libre naviguant dans et hors des schémas traditionnels. Son regard est alors celui d'une observatrice privilégiée puisque son propre écart à la norme lui permet de repenser celle-ci.

Mais cette position d'équilibriste est complexe. En effet, si la publication des *Lettere a Marina* en 1981 reste un des moments fondateurs de la littérature lesbienne italienne, il n'empêche qu'une certaine forme de mise à distance reste nécessaire lorsqu'il s'agit de mettre en récit cette forme d'attentat au genre que représente le libre parcours sexuel et amoureux de Bianca. Le lesbianisme n'est finalement pas véritablement un possible comme un autre dans le récit marainien et je partage en ce sens la remarque formulée à plusieurs reprises par la

---

<sup>510</sup> Je me réfère pour les citations à la version italienne traduite par l'auteure : Teresa DE LAURETIS, « *Soggetti eccentrici* », *Soggetti eccentrici*, Milan, Feltrinelli, 1999.

<sup>511</sup> Teresa DE LAURETIS, « *Irriducibilità del desiderio e cognizione del limite* », *Soggetti eccentrici*, cit., p. 60 : « le sujet du féminisme – et je ne dis pas le sujet féminin – se place en position critique, distanciée, excentrique par rapport à l'idéologie du genre. C'est pour cela que je l'ai appelé un *sujet excentrique*, c'est-à-dire ni détaché ni extérieur au genre, mais autocritique, distancié, ironique, qui va plus loin, bref excentrique ».

critique Charlotte Ross lorsqu'elle rappelle que dans ce roman épistolaire, l'amour entre femmes se situe toujours sur le territoire de l'Ailleurs :

The 'L' word is not used, the lesbian relationship is in the past, and in the present-tense action of the novel Bianca embarks on a fling with a male bar tender. Aside from remaining specifically unarticulated, therefore, lesbianism is posited as 'elsewhere', in time, place and experience<sup>512</sup>.

Si le « 'L' word » est absent du texte (je n'ai relevé aucune occurrence de « lesbica » et de ses variantes<sup>513</sup>), le « L world<sup>514</sup> » est mis à distance à tous points de vue : Bianca n'est plus à Rome mais dans le sud du pays, son histoire avec Marina est terminée, son désir sexuel du moment est tourné vers un homme. En argot anglophone, Bianca serait une *hasbian*, mot-valise composé de « has-been » et « lesbian » désignant une femme autrefois lesbienne ayant désormais des relations hétérosexuelles. Dans une intervention plus récente, Charlotte Ross rappelle ce caractère « ailleurs » de l'homosexualité dans les *Lettere* en le rapportant au contexte spécifique italien à l'époque de la publication du livre :

Malgrado l'attivismo politico e la traduzione di testi anglofoni che parlano del lesbismo, l'amore tra donne viene sempre spesso descritto come ancora impossibile nel contesto italiano. I rapporti lesbici vengono allontanati temporalmente, geograficamente, e qua sto pensando alle *Lettere a Marina* di Dacia Maraini o al *Piroscafo olandese* di Valeria Viganò<sup>515</sup>.

La position du corps lesbien chez Maraini reste bien excentrique, dans le temps et dans l'espace. Elle appartient à un « non ora non qui » qui la rend dicible et finalement plus acceptable pour le lectorat italien de 1981.

C'est une variante de cette stratégie narrative du déplacement qui réapparaîtra dans le roman suivant, *Il treno per Helsinki* (1984), lorsqu'une relation sexuelle lesbienne est mentionnée dans le présent du récit second (le temps du festival d'Helsinki). Armida relate au

---

<sup>512</sup> Derek DUNCAN, Charlotte ROSS, « Reading Allowed: Contemporary Lesbian and Gay Fiction in Italy », art. cit., p. 103 : « Le mot en L n'est pas employé, la relation lesbienne est au passé, et dans l'action au présent du roman, Bianca se lance dans une liaison avec un barman. À part quand il reste totalement non exprimé, donc, le lesbianisme est considéré comme "ailleurs", en temps, en lieu et en expérience ».

<sup>513</sup> Les mots « omosessualità » et « omosessuale » apparaissent par contre (*Lettere a Marina*, cit., pp. 87-88) lorsque la narratrice rapporte le contenu de l'essai de Charlotte Wolff intitulé *Love between women* (1971).

<sup>514</sup> « le monde en L », l'univers lesbien.

<sup>515</sup> Charlotte ROSS, retranscription d'une communication intitulée « Eccentricità e similitudine: lesbismo e identità culturali dal 1883 ad oggi » datant du 25 février 2011 à l'occasion du *Seminario di Studi Storia dei lesbismi e studi lgbtq in Italia*, organisée par la Società Italiana delle Storiche (Università degli Studi di Firenze), au cours de laquelle la chercheuse a présenté son projet d'une monographie sur la littérature lesbienne, à paraître en 2013. Rappelons au passage que le sigle « lgbtq » signifie « lesbien gay bi trans queer ».

présent de narration une scène dont elle a été témoin lors de la fête de clôture du festival. Pourtant une prise de distance, un déplacement, semble nécessaire puisque l'épisode est inséré dans une atmosphère onirique et atemporelle qui le replace dans le champ de l'Ailleurs :

Vado in fondo al prato per guardare la villa da lontano.

Raggiungo un bosco di betulle. Un profumo sottile acre di cedrina mi guida attraverso viottoli arruffati. Mi seggo su un sasso muschioso. E guardo davanti. La villa con tutte le finestre spalancate che mandano luce sembra sospesa per aria in un miraggio trasparente. La musica sgorga dalle porte aperte inondando il parco. Le persone che si scorgono appena in un va e vieni formicolante silenzioso.

Rimango lì non so quanto affascinata da quella visione. Finché le gambe mi si intorpidiscono. Allora mi alzo. Faccio per tornare verso la villa quando sento uno sciabordio che mi attira verso il fondo del bosco.

Lo attraverso senza paura affondando i piedi nell'erba molle e umida. Arrivo ad una altura. Mi guardo intorno. Nella luce eternamente sospesa della notte estiva finlandese scopro un torrente tortuoso che si infila fra fosse e rovi scompare e poi ricompare quasi a ridosso del bosco con un fragore di cascata. Mi avvicino aprendomi un varco fra i rovi. Sento gli spruzzi contro le rocce. Il gorgoglio dei risucchi dentro le grotte.

Di colpo vedo qualcosa che si muove davanti a me. Aguzzo lo sguardo. Fermo gli occhi su due corpi bianchi che prendono forma nel buio.

Penso di andarmene. Ma poi qualcosa nel loro muoversi mi ferma. Sono due corpi femminili due donne nude sedute l'una di fronte all'altra si baciano incuranti del mondo intero una tonda levigata dalle carni lievitate luminose l'altra piccola secca con la testa nera un'ala di corvo che le scivola sulle tempie.

Si baciano a lungo quasi immobili in silenzio. Poi tenendosi per mano scivolano dentro l'acqua e prendono a spruzzarsi a vicenda. L'aria tiepida le avvolge le chiude dentro un vetro spesso.

Vorrei chiamarle buttarmi a fare il bagno con loro. Ma qualcosa mi trattiene la consapevolezza di essere solo un occhio che guarda con l'impotenza dolente dello spettatore condannato a rimanere tale. Mentre loro agiscono sulla scena esprimendo qualcosa che io posso solo testimoniare. Rimango ferma legata al mio

posto di spettatrice. Colpevole come tutti gli spettatori di abbandonarmi ad una  
deliziosa passività emotiva<sup>516</sup>.

Un double processus permet de faire des rapports lesbiens une sexualité de l'Ailleurs : le premier est un déplacement de la scène dans l'atemporalité propre à la vision onirique, le second est une intertextualité à mon avis indiscutable avec *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll et plus largement avec l'univers du merveilleux. L'épisode s'ouvre sur le désir de la protagoniste de s'éloigner dans un pré pour regarder le lieu de la fête à distance. De la même manière, Alice s'éloigne de sa sœur pour suivre le Lapin Blanc alors qu'elles sont en train de lire dans un champ<sup>517</sup>. Armida finit par arriver dans un bois de bouleaux avant de s'asseoir sur une pierre, tout comme le fait Alice après s'être perdue dans la forêt dans l'adaptation en long métrage d'animation des studios Disney de 1961 avant de découvrir une nouvelle scène incroyable. La position d'observatrice de la protagoniste est soulignée dès le début du passage par la répétition du verbe « guardare » et par la volonté de prendre du recul (« guardare da lontano », « guardo davanti »). Bien loin du monde réel de la fête de clôture du festival, la protagoniste se trouve nimbée d'un halo mystérieux, en proie à une véritable illusion des sens

---

<sup>516</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., pp. 237-238 : « Je vais au bout du pré pour regarder la villa de loin. / J'arrive à un bois de bouleaux. Un parfum subtil et âcre de verveine odorante me guide à travers des sentiers hirsutes. Je m'assieds sur une pierre couverte de mousse. Et je regarde devant moi. La villa avec toutes les fenêtres ouvertes qui diffusent une lumière qui semble suspendue dans l'air en un mirage transparent. La musique jaillit par les portes ouvertes et inonde le parc. Les gens qu'on distingue à peine dans un va-et-vient grouillant et silencieux. / Je reste là je ne sais combien de temps fascinée par cette vision. Jusqu'à ce que mes jambes s'engourdissent. Alors je me lève. Je suis sur le point de revenir vers la villa quand j'entends un clapotis qui m'attire vers le fond du bois. / Je le traverse sans peur en enfonçant mes pieds dans l'herbe douce et humide. J'arrive sur une hauteur. Je regarde autour de moi. Dans la lumière éternellement suspendue de la nuit d'été finlandaise je découvre un torrent sinueux qui se faufile entre les fossés et les ronces, disparaît puis réapparaît quasiment adossé au bois dans un fracas de cascade. Je m'approche en m'ouvrant un passage à travers les ronces. J'entends les éclaboussures contre les rochers. Le gargouillement des remous dans les grottes. / Tout à coup je vois quelque chose qui bouge devant moi. J'ouvre grand les yeux. Mon regard s'arrête sur deux corps blancs qui prennent forme dans l'obscurité. / Je songe à m'en aller. Mais quelque chose dans leur façon de bouger m'arrête. Ce sont deux corps de femmes nues assises l'une en face de l'autre, elles s'embrassent insouciantes du monde entier. L'une est ronde, lisse, la chair bien dodue. L'autre est petite, sèche, avec la tête noire, une aile de corbeau qui lui glisse sur les tempes. / Elles s'embrassent longuement presque immobiles en silence. Puis en se donnant la main elles se glissent dans l'eau et commencent à s'asperger mutuellement. L'air tiède les enveloppe et les enferme dans un verre épais. / Je voudrais les appeler, me jeter dans l'eau avec elle. Mais quelque chose me retient, la conscience de n'être qu'un œil qui regarde avec l'impuissance douloureuse du spectateur condamné à rester ce qu'il est. Alors qu'elles agissent sur scène en exprimant quelque chose dont je ne peux que témoigner. Je reste immobile attachée à ma place de spectatrice. Coupable comme tous les spectateurs de me laisser aller à une délicieuse passivité émotionnelle ».

<sup>517</sup> Lewis CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland / Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, cit., pp. 80-81 : « Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do. [...] Suddenly a White Rabbit with pink eyes ran close by her. [...] Burning with curiosity, she ran across the field after it » (« Assise à côté de sa sœur sur le talus, Alice commençait à être fatiguée de n'avoir rien à faire. [...] Soudain un Lapin Blanc aux yeux roses vint à passer près d'elle en courant. [...] Brûlant de curiosité, elle s'élança à travers champ à la poursuite de l'animal »).

que la narratrice qualifie de « miraggio » puis de « visione ». Tous ses sens sont en éveil : la vue (avec la description des végétaux), l'odorat et le goût (« profumo sottile acre di cedrina »), l'ouïe (avec la musique au loin). Le temps se dilate et la protagoniste perd toute notion de durée (« rimango lì non so quanto »). Un élément vient perturber la suspension du récit : un bruit d'eau, un clapotis (« sciabordio »). De plus en plus présent, le motif de l'eau guide la protagoniste qui progresse dans l'herbe humide, puis le long d'un torrent avant d'entendre le son de l'eau dans une grotte. On ne peut s'empêcher de penser à l'univers aquatique lié au personnage de Marina des *Lettere a Marina* et de voir dans la mention de la grotte une préfiguration métaphorique d'une scène érotique, la grotte étant le symbole du sexe féminin dans *Lettere a Marina*. Cette préfiguration aboutit à l'image très picturale de deux corps de femmes dont la blancheur dessine les formes dans l'obscurité, à la manière d'une toile caravagesque. Le couple d'amantes est présenté sous forme de miroir inversé : se tenant face à face, chacune se fait le reflet de l'autre, mais sous forme de négatif photo puisque à la luminosité de l'une s'oppose la noirceur de l'autre. S'il rappelle le système des personnages propre aux contes de fées, le jeu d'opposition entre les deux femmes renvoie à un autre intertexte, interne cette fois à l'œuvre de l'auteure : l'« ala di corvo che [...] scivola sulle tempie » était déjà utilisée pour la description du personnage lesbien de Chantal dans les *Lettere a Marina* (« mi guarda sorniona buttandosi indietro il ciuffo nero come mettesse a posto la sua nera ala di uccello notturno l'antica voce sibillina della premonizione<sup>518</sup> »). Plus intéressant encore, le détail de la mèche de cheveux noirs est utilisé dans *Il treno* quatre pages avant la scène étudiée pour décrire Ada, l'amie lesbienne d'Armida : « Ada mi viene incontro sorridente. Un paio di pantaloni nuovi una bella camicia rosa. L'ala nera lucida sulla fronte<sup>519</sup> ». Maraini semble forger un archétype physique de personnage lesbien au fil des récits. Mieux, elle propose une diffraction de l'identité lesbienne à travers plusieurs protagonistes romanesques. Dans le cas précis de la scène du bois, la représentation du couple lesbien se fait de plus en plus irréaliste et atemporelle lorsque les deux femmes entrent dans l'eau pour jouer à s'éclabousser. On assiste ici à un véritable tableau de « femmes au bain » qui donne à la scène un caractère et pictural et mythologique, en rappelant à la fois les groupes féminins du *Bain turc* d'Ingres et le souvenir d'Artémis se baignant sous le regard

---

<sup>518</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 170 : « elle me regarde sournoisement en rejetant vers l'arrière sa mèche noire comme si elle replaçait son aile noire d'oiseau de nuit l'antique voix sibylline de la prémonition ».

<sup>519</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 234 : « Ada se dirige vers moi en souriant. Un pantalon neuf une belle chemise rose. L'aile noire brillante sur son front ».

curieux d'Actéon, souvenir renforcé par le voyeurisme conscient de la protagoniste-narratrice qui se définit comme « un occhio che guarda ». Qu'elle relève de l'art ou de la mythologie, la distance se creuse entre les corps lesbiens représentés et la narratrice, à tel point qu'il lui semble que « l'aria tiepida le avvolge le chiude dentro un vetro spesso », comme si la protagoniste contemplant l'intérieur d'une boule à neige ou un tableau sous cadre. Définitivement excentrique, ailleurs, la sexualité lesbienne comme idéal relationnel doit se contenter d'une existence en rêve.

C'est que, si elle interroge le genre dans une perspective féministe, la représentation de femmes lesbiennes chez Dacia Maraini ne vise en aucun cas à ériger le lesbianisme en solution à la domination patriarcale. Au contraire, l'auteure met le plus souvent en scène des couples lesbiens régis par la même violence que les couples hétérosexuels, comme pour mieux souligner que le problème tient dans la hiérarchisation et dans les rapports de domination plus que dans les rapports entre les sexes. Bien loin d'une position essentialiste de type wittigienne, la narration marainienne propose un point de vue plus pragmatique en critiquant aussi bien la « contrainte à l'hétérosexualité » dénoncée à la même époque par Adrienne Rich<sup>520</sup> que la contrainte à une sexualité unique telle que Chantal tente de l'imposer à Bianca dans les *Lettere*, au profit d'un chemin intermédiaire, sinueux et en pointillés, sur le territoire du genre.

#### **4. Vers une sexualité fluide et libre**

Qu'elle soit hétérosexuelle ou homosexuelle, la sexualité n'offre pas encore un espace de liberté satisfaisant et la « révolution sexuelle » des années 68 semble laisser un goût d'inachevé dans les récits marainiens. Aucune protagoniste ne vit une vie sexuelle épanouie avec son/sa partenaire de vie ou avec ses amours de passage. Au contraire, le sexe apparaît comme un instant de cristallisation des rapports de domination entre individus. À bien y regarder, ce n'est que quand elles sont libérées de la présence d'un/e partenaire sexuel/le que les protagonistes vivent la sexualité comme une forme de liberté et de plaisir, voire comme un exutoire face à l'insatisfaction de la sexualité à deux comme c'est le cas pour Vannina dans *Donna in guerra* :

---

<sup>520</sup> Adrienne RICH, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs*, vol. 5, n° 4, *Women: Sex and Sexuality*, University of Chicago Press, été 1980, pp. 631-660.



Abbiamo fatto l'amore. In fretta, come al solito, senza darmi il tempo di arrivare a fondo. Poi lui si è messo a dormire nella sua solita posizione contratta di difesa, le gambe e le braccia piegate sotto il mento. [...]

Me ne sono andata in cucina. Ho sgombrato la brandina militare che usiamo come credenza. [...] Mi sono stesa sulla tela ruvida, l'odore di cipolla e di acciughe mi dava un senso di eccitazione.

Ho preso a giocare coi peli del pube. Gli occhi chiusi, la gola mi batteva. Un tepore dolcissimo saliva dal ventre verso il petto. L'orgasmo è venuto da lontano, come uno strappo doloroso<sup>521</sup>.

Une lecture du corpus au prisme de la sexualité donne finalement l'impression que Dacia Maraini ne fait que mettre en scène cette absence de joie du corps, cette incapacité à trouver du plaisir sexuel autrement qu'en se le procurant soi-même. Cette image négative du corps « en temps de sexe » peut être examinée à la lumière d'une réflexion de l'auteure sur la littérature dans la partie finale de l'essai *Un clandestino a bordo* où Dacia Maraini propose une réflexion sur le « Corpo felice ». En guise de conclusion, elle livre quelques lignes sur la représentation du plaisir des corps féminins dans lesquelles on lit un condensé de son propre travail d'écrivaine :

Se andiamo a spulciare nella scrittura femminile, oltre che nella pittura, lì dove si rappresenta il corpo sessuato femminile si raccontano soprattutto storie di divisioni e di rinunce. [...]

Altrimenti, a cominciare dai personaggi mitologici come Medea, Fedra, Clitemnestra, i corpi che incontriamo sono destinati alla soppressione brutale o per avere cercato una breve e sconsiderata felicità come Fedra, o per essersi ribellate al tradimento come Medea, o per avere voluto ribadire i propri diritti alla pietà come Antigone.

Per non parlare di personaggi letterari come Madame Bovary, Anna Karenina, Effi Briest, uccisi sadicamente dai loro autori per dimostrare quanto può

---

<sup>521</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 11 : « Nous avons fait l'amour. En hâte, comme d'habitude, sans que j'aie le temps d'arriver au bout. Puis il s'est endormi, comme toujours contracté, dans sa position de défense, les jambes et les bras repliés sous le menton / [...] Je me suis retirée à la cuisine. J'ai débarrassé le lit de camp qui nous sert de buffet. [...] Je me suis allongée sur la toile rêche, quelque peu excitée par l'odeur d'oignons et d'anchois. / J'ai commencé à jouer avec les poils de mon pubis. Les yeux fermés, la gorge palpitante. Une tiédeur très douce montait du ventre à la poitrine. L'orgasme est venu de loin, telle une déchirure douloureuse » (*Femme en guerre*, cit., pp. 21-22). On pensera également à cette autre scène où Vannina, après avoir masturbé son mari endormi, n'obtient sa part de plaisir qu'en se masturbant en regardant Santino, l'ami de son mari, endormi sur une chaise longue (*Donna in guerra*, cit., p. 83).

essere pericolosa la ricerca di una felicità carnale in un mondo che venera il corpo femminile muto e vergine, lasciando nell'inferno chi pratica il sesso.

Questo farebbe pensare che è la sessualità e solo la sessualità che si mette in mezzo fra il corpo femminile e ogni progetto di felicità. Ma allora? Che abbiano ragione coloro che propongono come unica gioia la liberazione dal sesso, la castità, la solitudine dei sensi? Saremmo insomma a vagheggiare, ancora una volta, una felicità femminile che è basata sulla rinuncia?

Forse la sola cosa che si può dire è che, in questo momento storico, il corpo femminile ha tutto da perdere nel sessualizzarsi, poiché sull'eros e sulla sua organizzazione sociale si è concentrata tutta la macchina espressiva e repressiva dei padri.

E i progetti di corpo felice? sono solo da accantonare? È difficile dirlo. Ma sapere che il corpo sessuato è il luogo della privazione storica e del malessere sociale forse è l'inizio di quel bene che tanto ci sta a cuore<sup>522</sup>.

Dans la succession des interrogations de l'auteure transparait sa propre hésitation sur la voie à suivre : évidemment, le questionnement est rhétorique et il ne s'agit pas de ne représenter que des femmes coupées de leur dimension sexuelle ; toutefois, l'alternative n'est pas claire et la formule restrictive (« la sola cosa che si può dire ») ne propose pas de solution. Elle se contente de replacer les choses dans leur contexte historique, celui d'une société contemporaine toujours régie par la domination patriarcale (« la macchina espressiva e repressiva dei padri »). Maraini considère la conscience de cette domination comme une étape majeure pour accéder au bien-être et à la joie des corps. On comprend mieux la portée de son activité littéraire : si la finalité politique est la libération des corps féminins, le moyen (la littérature)

---

<sup>522</sup> Dacia MARAINI, « Corpo felice », *Un clandestino a bordo*, cit., pp.93-94 : « Si nous nous mettons à compulsier l'écriture féminine, et non seulement la peinture, là où se représente le corps sexué féminin, on raconte surtout des histoires de divisions et de renoncements. [...] / Sinon, à commencer par des personnages mythologiques comme Médée, Phèdre, Clytemnestre, les corps que nous rencontrons sont destinés à la suppression brutale ou pour avoir cherché un bonheur bref et inconscient comme Phèdre ou pour s'être rebellé à la trahison comme Médée ou pour avoir voulu affirmer ses droits à la piété comme Antigone. / Sans parler des personnages littéraires comme Madame Bovary, Anna Karénine, Effi Briest, tués sadiquement par leurs auteurs pour montrer combien il peut être dangereux de rechercher le bonheur charnel dans un monde qui vénère le corps féminin muet et vierge, en laissant en enfer celle qui pratique le sexe. / Cela porterait à penser que c'est la sexualité et rien que la sexualité qui s'interpose entre le corps féminin et tout projet de bonheur. Mais alors ? Auraient-ils raison ceux qui proposent comme unique joie de se libérer du sexe, la chasteté, la solitude des sens ? Nous en serions finalement à rêver, encore une fois, d'un bonheur féminin basé sur le renoncement ? / Peut-être que la seule chose que l'on puisse dire c'est que, en ce moment historique, le corps féminin a tout à perdre en se sexualisant, puisque c'est sur l'éros et sur son organisation sociale que s'est concentrée toute la machine expressive et répressive des pères. / Et les projets de corps heureux ? sont-ils simplement à mettre de côté ? Difficile à dire. Mais savoir que le corps sexué est le lieu de la privation historique et du malaise social est peut-être le début de ce bonheur qui nous tient tant à cœur ».

est une entreprise de mise en scène de corps féminins complètement absents d'eux-mêmes ou de corps sexualisés mais meurtris et contraints par un rapport de force en leur défaveur.

Une fois ce constat négatif établi et les problèmes cernés, il faut envisager une voie de traverse pour se sortir d'une sexualité insatisfaisante prise dans les carcans du genre. Une intuition de réponse apparaît dans les *Lettere a Marina* et semble résumer la conception marainienne de la sexualité libre, lorsque Bianca tente de comprendre l'origine du désir homosexuel de Marina et qu'elle repense au mythe platonicien des êtres primaires<sup>523</sup> :

La leggenda non racconta di tre tipi di ermafroditi originali? l'uomo-uomo la donna-donna e l'uomo-donna. Queste creature offesero Zeus che divide le loro doppie persone destinandole a cercarsi per tutta la vita. Ciascuno cerca la sua controparte originaria: l'uomo-uomo amerà solo gli uomini la donna-donna solo le donne e l'uomo-donna o la donna-uomo ameranno il diverso da sé. Platone con la sua testa piena di ricci nocciola andava su e giù sputando saliva e riempiendo lo spazio delle sue geometriche spiegazioni del mondo.

Eppure ci deve essere un modo più ricco e fluido di essere sessuati senza cacciarsi dentro un destino da etichetta<sup>524</sup>.

Si Maraini fait le choix de représenter dans ses récits différentes formes de sexualités, elle va plus loin dans ce passage en proposant l'idée d'une sexualité fluide et libérée de ce qu'elle appelle les étiquettes, comprendre les catégories « homosexualité » et « hétérosexualité ». Cette sexualité non géométrique serait finalement la seule sexualité véritablement satisfaisante puisqu'elle serait le fait de partenaires libérés des normes et évoluant hors des cases habituelles (en particulier le rapport domination-soumission et le fantasme de rapport incestueux mère-fille en jeu dans la relation amoureuse entre Bianca et Marina).

---

<sup>523</sup> PLATON, *Le Banquet*, présentation et traduction de Luc BRISSON, Paris, Flammarion, 2007, pp. 114-115 : « Mais, d'abord, il vous faut apprendre ce qu'était la nature de l'être humain et ce qui lui est arrivé. Au temps jadis, notre nature n'était pas la même qu'aujourd'hui, mais elle était d'un genre différent. Oui, et premièrement, il y avait trois catégories d'êtres humains et non pas deux comme maintenant, à savoir le mâle et la femelle. Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgynie, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle ».

<sup>524</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 87 : « La légende ne parle-t-elle pas de trois types d'hermaphrodites originaires ? L'homme-homme la femme-femme et l'homme-femme. Ces créatures offensèrent Zeus qui divisa leur double personne les destinant à se chercher pour toute la vie. Chacun cherche sa contrepartie originelle : l'homme-homme aimera seulement les hommes la femme-femme seulement les femmes et l'homme-femme ou la femme-homme aimeront celui qui est différent d'eux. Platon et sa tête pleine de boucles noisette allait et venait crachant sa salive et remplissant l'espace des ses explications géométriques du monde. / Et pourtant il doit y avoir une façon plus riche et plus fluide d'être sexué sans s'enfermer dans un destin fait d'étiquettes ».

Cette « étiquette » sexuelle doit être comprise en lien avec la « contrainte » évoquée par Adrienne Rich au sujet de l'hétérosexualité<sup>525</sup> puisque la liberté sexuelle marainienne tient justement dans l'abolition des présupposés sexuels, qu'elle considère comme une source d'aliénation dans une interview de 1980, en pleine rédaction des *Lettere* :

Io sono contraria alle etichette e alle discriminazioni che la società opera da sempre. Bisogna fare una premessa: l'eterosessualità, benedetta da Dio e predicata dal perbenismo, è, in realtà, una sessualità violenta, profondamente limitante della libertà individuale, e specificamente di quella femminile. Quindi, per le donne in particolare, non si tratta di una sessualità scelta, ma di una norma sociale alla quale si adeguano per essere accettate<sup>526</sup>.

La « révolution sexuelle » des années 1960-1970, représentée dans la narration marainienne contemporaine par des textes comme *La vacanza*, *L'età del malessere* ou *A memoria* avec leurs protagonistes féminines aux mœurs libres, aboutit dans la décennie suivante à une réflexion plus poussée sur le sens de la liberté sexuelle : il ne s'agit plus de revendiquer une sexualité non procréatrice, hors mariage ou plus variée dans ses pratiques mais de repenser le libre-arbitre du sujet sexuel, de déterminer le rôle des conditionnements sociaux et leurs effets sur les relations entre les partenaires sexuels.

Le personnage de Bianca des *Lettere a Marina* peut être considéré comme la figure phare de ce nouveau rapport au désir et à la sexualité, dans lequel le sujet désirant choisit en toute liberté ses partenaires sexuels. Un récit de rêve que Bianca relate dans une de ses lettres à Marina aborde sans fausse pudeur l'éventail de ses objets de désir possibles et leur possible simultanéité :

---

<sup>525</sup> Dacia Maraini employait déjà le terme d'« eterosessualità coatta » (« hétérosexualité contrainte ») en 1978 dans la réédition de la pièce *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (Dacia MARAINI, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente: con un dibattito sulla decisione di fare il testo e la preparazione dello spettacolo*, Padoue, Mastrogiacomio-Images 70, 1978). Il faut rappeler que l'auteure italienne connaît très bien les travaux d'Adrienne Rich : Maraini a écrit en 1979 un article sur l'essai rédigé trois ans plus tôt par la féministe américaine sur la maternité, *Of Woman Born, Motherhood as Experience and Institution* (Dacia MARAINI, traduit par Mary Jane CICCARELLO, « On *Of Woman Born* », *Signs*, vol. 4, n° 4, *The Labor of Women: Work and Family*, Chicago, University of Chicago Press, été 1979, pp. 687-694).

<sup>526</sup> Mariella BOERCI, « Lei e lei: e Moravia ? », *Annabella*, 25 décembre 1980, pp. 24-25. Cet extrait de l'interview est cité par Grazia SUMELI WEINBERG dans sa monographie sur Maraini (*Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 78) : « Je suis contre les étiquettes et les discriminations que la société opère depuis toujours. Pour commencer il faut dire la chose suivante : l'hétérosexualité, bénie par Dieu et prêchée par la bonne morale, est, en réalité, une sexualité violente, qui limite profondément la liberté individuelle, et particulièrement celle des femmes. Donc, pour les femmes en particulier, il ne s'agit pas d'une sexualité choisie, mais d'une norme sociale à laquelle elles s'adaptent pour être acceptées ».

La voglia di fare l'amore è salita dal fondo delle gambe con delle fitte improvvisate un pulsare del sangue sotto la pelle.

Per un momento ho avuto accanto Damiano con le sue azzurre maliziosità. Poi ho sentito i tuoi seni contro le guance. Ho chiuso gli occhi e mi sono lasciata cullare da questa strana fantasia androgina. Così sono venuta sfiorandomi appena con le dita. E mi sono addormentata beata con la pioggia che lavava i pensieri ammorbidiva le viscere<sup>527</sup>.

Si Bianca atteint le bien-être sexuel et corporel grâce à un objet de désir fluide et multiple, il n'en reste pas moins que cette satisfaction n'est possible que par la masturbation, seul espace de véritable liberté et donc de plaisir réel dans les récits marainiens.

Il convient toutefois de nuancer cette idée à la lecture de deux contre-exemples où le plaisir est obtenu dans un rapport sexuel avec un partenaire masculin et sans que l'idée de domination masculine soit au cœur de la relation. Le premier exemple apparaît dans *Donna in guerra* en 1975. Vannina, insatisfaite dans sa sexualité conjugale, a une liaison passagère avec un adolescent de quatorze ans, Orio. Avec lui, elle partage une sexualité agréable pour les deux partenaires :

L'ho preso per mano [...].

L'ho spogliato [...]. Aspettavo che gli dicessi cosa fare [...]. Ho preso in mano il suo sesso dolce, incerto, gonfio, l'ho guidato dentro di me.

Si muoveva con pazienza, lento, 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<sup>528</sup>.

L'orgasme est atteint pour Vannina et pour Orio. Une sexualité épanouissante à deux est donc possible ? Oui, mais à une condition : la logique de domination-soumission doit être bouleversée. Je partage l'avis du critique Anthony Tamburri lorsqu'il analyse ce passage de *Donna in guerra* comme un condensé du message politique marainien en termes de sexualité :

---

<sup>527</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 127 : « L'envie de faire l'amour est montée du bas des jambes avec des pointes de douleurs inattendues une palpitation du sang sous la peau. / Pendant un moment j'ai eu à côté de moi Damiano et sa malice bleue. Puis j'ai senti tes seins contre mes joues. J'ai fermé les yeux et je me suis laissée bercer par cette étrange rêverie androgyne. Et j'ai joui en m'effleurant du bout des doigts. Et je me suis endormie bienheureuse avec la pluie qui lavait les pensées assouplissait les entrailles ».

<sup>528</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 102-103 : « Je l'ai pris par la main [...]. / Je l'ai déshabillé [...]. Il attendait que je lui dise ce qu'il devait faire [...]. J'ai pris entre les doigts son sexe, doux, incertain, gonflé, je l'ai conduit à l'intérieur de moi. / Il remuait patiemment, lentement, attentif à mon rythme. Et moi avec lui. Je l'étreignais, le serrais entre mes bras avec un amour déchirant, violent. J'ai eu un orgasme complet, exténué. Orio est venu quelques secondes après moi » (*Femme en guerre*, cit., p. 160).

Vannina's brief affair with Orio makes it clear that Maraini does not unequivocally condemn men. Of primary significance is his age; at fourteen years old, he has not yet been totally indoctrinated into the patriarchal society in which he lives. It is during this affair, in fact, that Vannina has her only positive experience with both physical and emotional love<sup>529</sup>.

Si le couple sexuel Vannina/Orio fonctionne, c'est parce qu'Orio est encore « incerto » et qu'il accepte de « muoversi al ritmo » de Vannina. Procédant pas à pas l'un avec l'autre, ils obtiennent tous deux le plaisir. C'est dans ce rythme commun entre hommes et femmes que tient le projet féministe de l'auteure, comme le note toujours Tamburri : « solutions to the plight of women require the cooperation of both the male and the female; otherwise, women will always find themselves in perilous predicaments<sup>530</sup> ».

Dans le roman suivant, *Lettere a Marina*, la narratrice Bianca fait elle aussi allusion à une relation sexuelle épanouissante avec un homme, son ancien amant Marco. Elle décrit longuement le comportement amoureux de Marco comme celui d'un « amant papillon » dont l'efficacité sexuelle tiendrait dans la conscience de l'inanité des clichés sur la virilité au profit d'une écoute respectueuse des attentes de Bianca :

La prima volta che ho fatto l'amore con lui ho pensato che era impotente. Quel corpo di atleta quel petto largo e roccioso quelle bandiere negli occhi e poi il membro raggriccato minuscolo incapace di reggersi in piedi. [...]

Lui però Marco – il proprietario di quel membro bambino – non soffriva di tremori paure. Ne rideva ci giocava. Come tutti gli uomini che fanno della seduzione il loro mestiere sapeva che il piacere non sta nella grandezza del membro. La grossezza del membro è un mito nato dagli uomini per gli uomini. Lo scettro la spada il bastone la vanga il fucile il cannone... il mostruoso carnefice dalla pancia piena di proiettili che spara nel ventre delle donne con foga punitrice.

Marco che vive delle donne come una farfalla tuffandosi fra i petali e ingozzandosi di polline sa benissimo che il sogno del membro gigante non tocca le donne che di riflesso sa che è una proiezione arcaica maschile e se ne disinteressa.

---

<sup>529</sup> Anthony TAMBURRI, « Dacia Maraini's Donna in guerra: Victory or Defeat ? », in Santo L. ARICÒ (dir.), *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts, 1990, p. 148 : « La brève relation entre Vannina et Orio montre clairement que Maraini ne condamne pas les hommes explicitement. L'âge d'Orio est de première importance : à quatorze ans, il n'a pas encore totalement été endoctriné par la société patriarcale dans laquelle il vit. C'est pendant cette relation, en fait, que Vannina connaît sa seule expérience positive d'amour à la fois physique et émotionnel ».

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 149 : « les solutions à la situation critique des femmes requièrent la coopération des hommes et des femmes ; sinon, les femmes se trouveront toujours dans des situations difficiles et périlleuses ».

Marco appoggia le labbra languide sul sesso di una donna e suona con struggente delicatezza tirando fuori dalla clitoride mélodies extravagantes et festives. In quanto al suo neonato lo prende con due dita lo fa scivolare nel ventre della sua amata e lo fa ballare sulla punta dei piedi con una grazia appagata che non ferisce e non colpisce attento ai ritmi di lei senza mai fermarsi fino a farla exploser in un orgasme profond che viene da lontano<sup>531</sup>.

Si Orio était un amant de choix parce qu'il n'était pas encore perverti par les normes hétéropatriarcales en matière de sexualité en raison de son jeune âge, Marco est de son côté dans une position de mise à distance consciente du genre et de ses « étiquettes ». La narratrice se plaît d'ailleurs à tourner en ridicule l'importance accordée par les autres hommes à la taille de leur sexe par une phrase nominale constituée d'une accumulation (« lo scettro la spada il bastone la vanga il fucile il cannone... ») dont chaque élément est une métaphore du sexe masculin basée sur l'analogie avec la forme allongée et avec l'idée du pouvoir et de la violence. À cette vision guerrière du sexe, Marco oppose une attitude joyeuse et légère, que la narratrice met en scène à travers une série de trois métaphores : celle du papillon, du musicien et du danseur, toutes opposées aux clichés sur la virilité. Malgré tout, la relation entre Bianca et Marco n'est qu'une illusion de sexualité nouvelle, libre et égalitaire. L'attention bienveillante de Marco n'est en fait qu'un moyen subtil de pouvoir : Marco est un amant infidèle, un homme adultère qui trompe sa femme et sa maîtresse avec Bruna, la meilleure amie de son épouse. En « professionnel » de la séduction, son attention bienveillante à sa partenaire n'est que stratégique comme l'indique la narratrice qui lui reconnaît « una sicurezza da pantera che osserva nella notte le orme della gazzella e le segue amorosamente pazientemente finché non l'ha agguantata e divorata<sup>532</sup> ». Avec cette onzième missive des

---

<sup>531</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 29 : « La première fois que j'ai fait l'amour avec lui j'ai cru qu'il était impuissant. Ce corps d'athlète ce torse large et rocheux ces drapeaux dans ses yeux et puis ce sexe recroquevillé minuscule incapable de se tenir debout. [...] / Pourtant lui Marc – le propriétaire de ce sexe enfant – ne souffrait pas de tremblements ni de peurs. Il en riait et en jouait. Comme tous les hommes qui font de la séduction leur métier il savait que le plaisir ne tient pas dans la grandeur du sexe. La grosseur du sexe est un mythe créé par les hommes pour les hommes. Le sceptre l'épée le bâton la bêche le fusil le canon... le monstrueux bourreau au ventre rempli de projectiles qui tire dans le ventre des femmes avec une fougue punitive. / Marco vit des femmes comme un papillon en se plongeant dans les pétales et en se gavant de pollen il sait très bien que le rêve du sexe géant ne concerne pas les femmes et par conséquent il sait que c'est une projection archaïque masculine et il s'en désintéresse. / Marc pose ses lèvres langoureuses sur le sexe d'une femme et joue avec une délicatesse poignante en tirant du clitoris des mélodies extravagantes et joyeuses. Quant à son nouveau-né il le prend à deux doigts le fait glisser dans le ventre de son aimée et le fait danser sur la pointe des pieds avec une grâce plaisante qui ne blesse et ne frappe pas attentif à son rythme à elle sans jamais s'arrêter jusqu'à la faire exploser en un orgasme profond venant de loin ».

<sup>532</sup> *Ibidem* : « Une assurance de panthère qui observe dans la nuit les empreintes de la gazelle et qui la suit amoureusement patiemment jusqu'à ce qu'elle l'ait attrapée et dévorée ».

*Lettere a Marina*, une sexualité égalitaire et non déterminée par le genre est entrevue mais reste irréalisée dans les faits.

La sexualité, sous ses multiples formes, trouve une place centrale dans les récits à la première personne de Dacia Maraini, comme dans l'ensemble de sa production. La représentation de rapports sexuels et de relations amoureuses permet de mettre en scène les inégalités entre les hommes et les femmes voire de dénoncer la violence sexuelle dont ces dernières peuvent être victimes par des récits fréquents de scènes d'attouchements et de viols. Mais ce sont surtout les carcans genrés déterminant ces rapports humains que met en lumière la narration marainienne : alors qu'elle commence à écrire au moment de la « révolution sexuelle » et que son œuvre plus récente devrait pouvoir en dresser le bilan, Dacia Maraini ne présente que de rares scènes où la sexualité est un espace de liberté pour les femmes. L'égalité et la liberté sexuelles restent un but à atteindre, et non une réalité effective pour l'auteure italienne. Les textes ultérieurs ne cessent de mettre en avant les mêmes idéaux face à des faits toujours identiques. Dans le roman policier *Voci* (1994), Angela a été tuée par son beau-père incestueux pour la punir de sa vie désormais émancipée mais c'est finalement le système patriarcal qui est accusé dans son ensemble avec la référence dans le récit à des dizaines d'autres cas de violences sexuelles et de meurtres de femmes<sup>533</sup>. Le recueil de nouvelles *Buio* (1999) est entièrement consacré aux violences faites aux femmes et aux enfants. *La nave per Kobe* (2001), mêlant des extraits de carnets maternels aux souvenirs et aux réflexions de Dacia Maraini, relate l'un des épisodes d'abus sexuel dont a été victime l'auteure elle-même. Les textes suivants reprennent tous le thème de la violence sexuelle, que ce soit la prostitution dans *La ragazza di via Maqueda* (2009) ou la pédophilie dans *La grande festa* (2011). Si des brèches sont parfois ouvertes sur une sexualité positive pour les femmes, elle reste un horizon rêvé. Le temps de la dénonciation n'a pas encore cédé le pas chez Maraini à celui de la représentation d'une sexualité égalitaire et libre.

---

<sup>533</sup> Joann CANNON, *The Novel as Investigation: Leonardo Sciasca, Dacia Maraini and Antonio Tabucchi*, cit., p. 68 : « The real culprit in both the Angela Bari case and the unsolved crimes files is patriarchal society itself » (« Le véritable coupable à la fois dans l'affaire Angela Bari et dans les dossiers des crimes non résolus est la société patriarcale elle-même »).



### C) Maternités

Si la mère est une figure centrale de la littérature au féminin<sup>534</sup> – et la production de Dacia Maraini n'échappe pas à la règle, ne serait-ce qu'avec l'œuvre à deux voix *La nave per Kobe* dans laquelle se mêlent les mots de Dacia et de sa mère Topazia – il convient de considérer également un autre versant de la maternité : non plus seulement être la fille de, mais être mère soi-même. La question de l'être-mère noue un réseau de problématiques fondamentales dans l'œuvre marainienne, en particulier celle du corps maternel, donnant lieu à quelques récits de grossesse, parfois de fausse-couche, et d'accouchement. Question phare du féminisme, la reproduction des femmes est un enjeu d'importance dans les textes marainiens qui placent au cœur des trames romanesques la question du choix ou non de la maternité, en particulier à travers le traitement du thème de l'avortement. Je ne traiterai ici que des maternités « acceptées » et proposerai plus tard une analyse détaillée du cas de l'avortement dans l'œuvre de Dacia Maraini. Plurielles, les maternités du corpus sont tantôt réelles, tantôt symboliques, mais ont en commun de mettre au cœur du récit le lien entre corps féminin et corps maternel.

#### 1. La maternité interrompue : un motif obsédant propice à la réécriture

À bien y regarder, rares sont les figures de femmes enceintes parmi la kyrielle de personnages féminins que l'auteure dépeint au fil de ses ouvrages, tant dans les textes de fiction que dans les textes d'inspiration autobiographique. Le discours sur la grossesse est quasiment absent des textes à la première personne et la place accordée à la corporéité de la maternité reste mineure. Loin des images iconiques de Madones portant le fruit sacré de leurs entrailles, les quelques représentations de femmes enceintes sont souvent pessimistes voire dramatiques, en particulier dans la production la plus ancienne de Dacia Maraini. En réalité, un motif particulier revient comme un mauvais rêve : celui de la grossesse interrompue.

---

<sup>534</sup> Sur la figure de la mère dans la littérature féminine, voir notamment les ouvrages et article suivants : Sabina GOLA, « La forme autobiographique dans la littérature féminine depuis les années soixante-dix », Actes de la Conférence Internationale *La valeur de la littérature pendant et après les années 70 : le cas de l'Italie et du Portugal, 11-13 mars 2004, Utrecht, Pays-Bas* [En ligne], consulté le 6 août 2012. URL : <http://congress70.library.uu.nl/index.html?000012/index.html> ; Béatrice DIDIER, *L'Écriture femme*, cit. ; Elisabetta RASY, *Le donne e la letteratura*, cit. ; plus récemment Nathalie MARCHAIS, *La figure maternelle dans la littérature féminine italienne des quarante dernières années*, thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisations romanes : italien, Université de Paris Ouest Nanterre la Défense, soutenue le 13 décembre 2010.

L'histoire personnelle de l'auteure vient éclairer le phénomène : en 1961, Dacia Maraini est enceinte et perd son bébé à la toute fin de sa grossesse. Le fait biographique, que l'on imagine traumatisant, n'aurait pas en soi grande valeur pour l'analyse si l'auteure ne l'avait utilisé à de très nombreuses reprises dans son œuvre littéraire puisqu'à des fins sans doute cathartiques, le motif de la fausse couche tardive apparaît quasi systématiquement dans les textes autobiographiques, mais aussi dans les fictions dans des versions plus ou moins détaillées. Il s'agit d'une forme de réécriture proche de la variante : la trame reste identique et présente une femme qui raconte à la première personne la perte d'un bébé peu avant sa naissance attendue.

L'épisode est présenté comme appartenant au passé de l'auteure dans le roman autobiographique *Bagheria* de 1993, au gré d'une réflexion sur la généalogie familiale de la narratrice.

Mentre verso il futuro non ci sono propaggini perché mi sono fermata qui. Essendo il mio unico figlio, voluto e desiderato, morto poco prima di nascere, cercando di portarmi via con lui, ho deciso che a portare nel futuro qualcosa di me saranno i miei personaggi figli e figlie dai piedi robusti, adatti a lunghe camminate<sup>535</sup>.

Dans ce passage, cité précédemment au sujet de la transmission mémorielle, la mort *in utero* est abordée rapidement mais condense les éléments qu'on retrouve dans les autres textes : l'association mort/naissance, la mise en danger de la vie de la mère, et surtout l'accent mis sur la volonté. La particularité de cette non naissance, par opposition aux autres non naissances que constituent les avortements de certaines protagonistes marainiennes (comme dans *Donna in guerra* ou dans *L'età del malessere*) tient précisément dans cet acte de volonté : volonté d'avoir un enfant (« voluto e desiderato ») mais aussi volonté de ne plus en avoir ensuite (mise en valeur par la forme active « mi sono fermata qui »).

Sous forme autobiographique toujours, l'épisode réapparaît en 1996 dans l'essai *Un clandestino a bordo*, dans la lettre ouvrant le recueil et adressée à Enzo Siciliano<sup>536</sup>, qui a demandé à Dacia Maraini « uno scritto sull'aborto ». Ne sachant pas par où commencer, elle confie les errements de son esprit :

---

<sup>535</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 95-96 : « Alors qu'en direction de l'avenir il n'y a pas de ramifications puisque je me suis arrêtée là. Mon seul enfant, voulu et désiré, étant mort avant de naître, en essayant de m'entraîner avec lui, j'ai décidé que ceux qui porteraient quelque chose de moi dans le futur, ce seraient mes personnages, garçons et filles aux pieds robustes, faits pour les longues randonnées » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 98).

<sup>536</sup> Une note de bas de page rappelle que le texte a déjà été publié dans la revue *Nuovi Argomenti* de janvier-mars 1996 aux éditions Giunti à Florence.

Ho cercato di portare alla mente qualche immagine. Subito mi sono vista in convalescenza, nel giardino di mia suocera sul lago di Garda, dopo aver perso un figlio al settimo mese. Ero pallida, gonfia e svuotata. Avevo avuto la tentazione di andarmene col bambino non nato che si aggrappava cocciutamente a me senza volermi lasciare, anche se era già morto, come giudiziosamente asserivano i dottori<sup>537</sup>.

L'épisode est de nouveau présenté comme un moment de choix, de volonté, de la mère mais aussi du fœtus. Qu'il s'agisse de fausses-couches ou d'interruptions volontaires de grossesses, les deux étant étroitement liées dans l'esprit de Dacia Maraini (« l'aborto può essere attivo e passivo. Si può volere la liberazione del proprio ventre da un intruso e si può volere che l'intruso rimanga, disperatamente rimanga con noi<sup>538</sup> »), on note un motif récurrent dans les scènes d'« aborto » : celui de l'ingérence du corps médical (en particulier masculin) symbole du contrôle permanent du corps des femmes par les hommes. Les épisodes d'avortement marainiens apparaissent comme autant de « corps à corps » opposant « corps » médical et « corps » féminin. L'acte médical est ressenti comme une agression, laissant le corps féminin véritablement avorté : ce n'est en effet pas tant le fœtus qui est avorté, ce n'est pas tant une vie possible qui s'arrête, qu'un corps de mère qui se trouve assailli et vidé de son contenu, pour n'être plus jamais le même. Absente de *Bagheria*, cette dénonciation du caractère froid et violemment intrusif des médecins se trouvait déjà dans la préface du recueil poétique, *Viaggiando con passo di volpe*, en 1991 :

Forse che il non avere messo su famiglia è stata una premessa alla dolorosa libertà del viaggiare? Difficile dirlo. C'è stato un momento in cui ho desiderato chiudermi dentro una casa, tappare le finestre e coccolare un figlio che avesse i miei stessi occhi chiari.

Ci ho provato covando in pancia un bambino che aveva in effetti gli occhi celesti. Me l'ha confermato il medico che l'ha tirato fuori, morto, dal mio corpo. Non so bene cosa sia stato a ucciderlo. Una placenta messa male o forse un

---

<sup>537</sup> Dacia MARAINI, *Un clandestino a bordo*, cit., p. 10 : « J'ai essayé de me souvenir d'une image. Je me suis tout de suite vue en convalescence, dans le jardin de ma belle-mère au bord du lac de Garde, après la perte d'un enfant au septième mois. J'étais pâle, gonflée et vidée. J'avais été tentée de m'en aller avec l'enfant jamais né qui s'accrochait à moi avec entêtement sans vouloir me lâcher, même s'il était déjà mort, comme l'affirmaient judicieusement les médecins ».

<sup>538</sup> *Ibidem* : « l'avortement peut être actif et passif. On peut vouloir qu'un intrus libère notre ventre et on peut vouloir qu'un intrus reste, reste désespérément avec nous ».

irresistibile desiderio di fuga, una insofferenza del mondo che l'ha portato ad andarsene prima ancora di avere messo le scarpe ai piedi.

Fosse nato e cresciuto, probabilmente mi sarei dovuta fermare<sup>539</sup>.

Un vaste réseau d'échos résonne là encore à l'oreille de la lectrice attentive : la figure du médecin détenteur de savoir et gestionnaire du corps féminin et fœtal ; l'expression d'une volonté propre de la mère et de l'enfant (« ho desiderato », « un irresistibile desiderio ») ; mais aussi l'image du bébé comme marcheur, comme randonneur du monde, qui réapparaît dans *Bagheria* pour décrire les personnages marainiens, ces enfants de substitution « figli e figlie dai piedi robusti, adatti a lunghe camminate ». Les chaussures et les pieds, expressions métonymiques du symbole de la vie comme parcours, reviennent à l'occasion d'une réécriture poétique de l'épisode dans le poème « bambino senza piedi e senza mani » publié dans le recueil *Se amando troppo* (1998) :

bambino senza piedi e senza mani

un bambino dagli occhi celesti  
un bambino senza mani  
un bambino senza piedi  
un bambino è scappato  
dalla pancia di sua madre,  
dove corri bambino mio  
senza scarpe e senza guanti?  
dammi una mano che te la scaldo,  
dammi un piede che te lo calzo,  
un bambino senza piedi  
un bambino senza mani  
è scappato dalla pancia  
di sua madre  
ma dove vai bambino mio?  
fermati un attimo  
voltati indietro  
potrò mai smettere  
di correrti dietro<sup>540</sup>?

---

<sup>539</sup> Dacia MARAINI, « Introduzione di Dacia Maraini. Perché il viaggio? Perché con "passo di volpe"? », *Viaggiando con passo di volpe*, Milan, Rizzoli, 1991, p. 7 : « Le fait de ne pas avoir fondé de famille a-t-il été un préambule à la douloureuse liberté du voyage ? Difficile à dire. Il y a eu un moment où j'ai souhaité m'enfermer dans une maison, fermer complètement les fenêtres et câliner un fils qui aurait eu mes yeux clairs. J'ai essayé en couvant dans mon ventre un enfant qui avait en effet mes yeux bleu clair. Cela m'a été confirmé par le médecin qui l'a tiré, mort, hors de mon corps. Je ne sais pas bien ce qui l'a tué. Un placenta mal placé ou peut-être un désir irrésistible de fuite, une impatience pour le monde qui l'a poussé à s'en aller avant d'avoir mis des chaussures à ses pieds. S'il était né et avait grandi, j'aurais probablement dû m'arrêter ».

<sup>540</sup> Dacia MARAINI, « bambino senza piedi e senza mani », *Se amando troppo*, cit., p. 129 : « enfant sans pieds et sans mains / un enfant aux yeux bleu ciel / un enfant sans mains / un enfant sans pieds / un enfant s'est échappé / du ventre de sa mère / où cours-tu mon enfant / sans chaussures et sans gants ? / donne-moi une main pour que je te la réchauffe, / donne-moi un pied pour que je te le chausse, / un enfant sans pieds / un enfant sans mains / s'est

Près de trente ans après la perte de son enfant, Maraini livre au cours de la décennie 1990 un travail de réécriture autobiographique d'un moment de sa vie qui semble avoir cristallisé à la fois une grande douleur personnelle et une prise de conscience plus générale du statut du corps des femmes et des mères comme objets contrôlés par le pouvoir des hommes, représentés par le sous-groupe des médecins. Ce travail d'écriture de soi constitue en réalité une sorte de conclusion (dont la dernière étape serait *La nave per Kobe*<sup>541</sup>) à un parcours narratif antérieur, sorte de laboratoire expérimental, au cours duquel l'épisode dramatique a été utilisé dans les fictions à la première personne : Dacia Maraini confie à des narratrices autodiégétiques le récit d'une expérience semblable, dont les variations d'un texte à l'autre ne suffisent pas à cacher l'identité de la source (autobiographique donc) ni l'intention féministe, au sens où il s'agit de mettre en avant par la répétition littéraire la fréquence de la manipulation des corps des femmes.

En 1981, dans *Lettere a Marina*, la narratrice Bianca raconte à Marina qu'elle a perdu un bébé en fin de grossesse. Comme dans *Bagheria*, le récit suit une réflexion sur la généalogie familiale, en l'occurrence sur sa prédisposition atavique au silence (préfigurant une autre figure silencieuse marainienne, Marianna Ucrìa). Déployée sur trois pages et demie, la scène de la découverte de la mort du fœtus et l'accouchement de l'enfant mort-né comportent déjà les éléments principaux des futurs récits autobiographiques. La description de l'enfant à naître tout d'abord : ses yeux bleus, fantasmés puis découverts (« Aveva gli occhi celesti ilari e torvi ma capricciosi lo sapevo anche se non lo avevo ancora visto<sup>542</sup> » ; « un bellissimo bambino dagli occhi azzurri spalancati morti<sup>543</sup> »). Par le détail de la couleur des yeux, la transposition fictionnelle s'opère, sous la plume de celle qui se désignera dans un texte bien

---

échappé du ventre / de sa mère / mais où vas-tu mon enfant ? / arrête-toi un instant / retourne-toi / pourrai-je jamais cesser / de te courir après ? ».

<sup>541</sup> On y lit en effet une rapide allusion à la perte de son enfant lorsqu'elle décrit une photo d'un voyage à Hong Kong (*La nave per Kobe*, cit., pp. 32-33) : « Conservo ancora una fotografia di quella escursione con lo scimpanzé in braccio. Mimavo forse le tenerezze di una maternità interrotta bruscamente? Avevo perso un figlio qualche anno prima, al settimo mese. Col bambino avevo smarrito ogni affezione per una famiglia che mi ero messa in mente di coltivare e accudire » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 36 : « J'ai encore une photographie de cette excursion avec le chimpanzé dans mes bras. Est-ce que je mimais les tendresses d'une maternité brusquement interrompue ? J'avais perdu un enfant quelques années auparavant, au septième mois. Avec cet enfant s'en était allée toute affection pour une famille que je m'étais mis en tête de cultiver et d'entourer de soins »).

<sup>542</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 15 : « Il avait des yeux bleu clair hilares et torves mais aussi capricieux je le savais même si je ne l'avais pas encore vu ».

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 18 : « un très bel enfant aux yeux bleus écarquillés morts ».

ultérieur comme « la ragazza dagli occhi cilestrini<sup>544</sup> ». La métaphore de la vie comme marche est reprise (et la mort devient en réponse l'endroit « dove avremmo camminato insieme<sup>545</sup> ») et l'incapacité symbolique de l'enfant mort-né à marcher se lit dans l'image des pieds trop petits (« i piedi minuscoli dell'atleta<sup>546</sup> »). Le pouvoir de décision du fœtus est souligné à plusieurs reprises, par une répétition anaphorique obsessionnelle du verbe « volere » : « Si aggrappava al cordone ombelicale con due mani robuste piene di slancio<sup>547</sup> », « non voleva venire fuori. Voleva marcire piano piano dentro di me voleva intossicarmi con i suoi veleni di eterno bambino. Voleva prendermi dall'interno bermi e poi uccidermi<sup>548</sup> ». L'intention matricide se double d'une volonté de suicide chez la parturiente : « neanch'io volevo lasciarlo uscire<sup>549</sup> » ; « non volevo tornare sola<sup>550</sup> ». Bien loin des récits d'accouchements opposant survie de l'enfant et survie de la mère en un combat de Titans<sup>551</sup>, les deux protagonistes s'unissent ici en un même désir mortifère. Mais la volonté de l'un et de l'autre est anéantie par l'action autoritaire du corps médical. Dès le diagnostic de la mort intra-utérine, la protagoniste est exclue et n'a plus accès aux informations quant à son propre corps : « E tutti e due [l'infermiera e il medico] con l'orecchio incollato alla mia pancia si guardavano con una complicità leggera e fredda che mi escludeva. E poi sono usciti<sup>552</sup> ». La mise en scène de la violence médicale est centrée sur l'action des mains sur le corps maternel : « Il medico ha cercato di allargare con le mani l'apertura dell'utero. Il dolore mi ha trapassata brutale e lancinante<sup>553</sup> ». L'ennemi à combattre n'est plus le médecin mais ses mains : « Rifiutavo di arrendermi alle mani guantate del ginecologo<sup>554</sup> ». Il s'agit ici moins d'une synecdoque que d'une personnification des corps puisque l'action médicale n'est pas

---

<sup>544</sup> Dacia MARAINI, « Il poeta-regista e la meravigliosa soprano », *La ragazza di via Maqueda*, cit., p. 203 : « la jeune fille aux yeux bleu pâle ».

<sup>545</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 17 : « où nous marcherions ensemble ».

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 18 : « les pieds minuscules de l'athlète ».

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 16 : « Il s'accrochait au cordon ombilical de ses deux mains robustes pleines d'enthousiasme ».

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 17 : « il ne voulait pas sortir. Il voulait pourrir tout doucement à l'intérieur de moi il voulait m'intoxiquer de son venin d'éternel enfant. Il voulait me prendre de l'intérieur me boire et puis me tuer ».

<sup>549</sup> *Ibidem* : « moi non plus je ne voulais pas le laisser sortir ».

<sup>550</sup> *Ibidem* : « je ne voulais pas redevenir seule ».

<sup>551</sup> On pensera ici à des récits d'accouchements comme celui de la protagoniste anonyme de *Una donna* de Sibilla Aleramo, de l'héroïne Modesta dans *L'arte della gioia* de Goliarda Sapienza, ou bien encore aux scènes de naissance de *La Storia* d'Elsa Morante.

<sup>552</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 16 : « Et tous les deux [l'infirmière et le médecin] l'oreille collée à mon ventre se regardaient avec une complicité froide et légère qui m'excluait. Puis ils sont sortis ».

<sup>553</sup> *Ibidem* : « Le médecin a essayé d'élargir avec ses mains l'ouverture de l'utérus. La douleur m'a transpercée brutale et lancinante ».

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 17 : « Je refusais de me rendre aux mains gantées du gynécologue ».

vécue comme un soin d'un être à un autre mais comme un véritable corps-à-corps où chaque partie du corps combat :

I muscoli erano contratti e tesi nello sforzo di trattenerlo [il feto] duri come tenaglie amorose [...]. Il mio ventre lo abbracciava e lo voleva per sé.

Rifiutavo di arrendermi alle mani guantate del ginecologo non volevo tornare sola. Quelle facce sane in cui trapelava buonsenso garbo intelligenza pratica mi facevano orrore. [...]

Il mio corpo non si apriva<sup>555</sup>.

Après le passage du fœtus, le corps de la mère n'est plus qu'une coquille vide : « sola privata del figlio e dissanguata », « debole e svuotata di linfa », « le mie vene svuotate », « la pancia vuota<sup>556</sup> ».

Le récit se dilate encore en 1984 dans *Il treno per Helsinki* où une très longue partie du roman est consacrée au récit de la grossesse en péril de la protagoniste et au drame final de la perte du bébé. L'arc temporel est également élargi et commence par l'annonce de la grossesse de la protagoniste à son mari, de façon assez lapidaire : « Avresti voglia di un figlio? [...] Sono incinta Paolo<sup>557</sup> ». La grossesse semble toutefois moins désirée qu'acceptée peu à peu. À son ami Filippo qui lui demande si elle est contente, Armida donne une réponse hésitante : « Sì e no [...]. Perché il futuro lo vedo confuso. D'altronde non mi interessa<sup>558</sup> ». Ce manque d'optimisme se voit confirmé par les prémonitions sinistres de Filippo qui lui prédit un sombre avenir :

– Vedo un bambino nero. E vedo una finestra da cui ti spoggerai pericolosamente... forse ti butterai giù... ma credo di no perché i tuoi piedi rimangono calzati e hanno un bel colore rosato.

– Cosa vuol dire un bambino nero?

---

<sup>555</sup> *Ibidem* : « Mes muscles étaient contractés et tendus dans l'effort pour le retenir [le fœtus] durs comme des tenailles amoureuses [...]. Mon ventre l'étreignait et le voulait pour lui. Je refusais de me rendre aux mains gantées du gynécologue je ne voulais pas redevenir seule. Ces visages sains qui transpiraient le bon sens la courtoisie l'intelligence pratique me faisaient horreur. [...] Mon corps ne s'ouvrait pas ».

<sup>556</sup> *Ibid.*, pp. 18-19 : « seule privée de mon fils et perdant tout mon sang », « faible et vidée de ma lymphe », « mes veines vides », « mon ventre vide ».

<sup>557</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, p. 52 : « Tu voudrais un enfant ? [...] Je suis enceinte Paolo ».

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 59 : « Oui et non. [...] Parce que le futur, je l'imagine confus. Et puis ça ne m'intéresse pas ».

– Non lo so. Forse vuol dire morto. Forse vuol dire solo diverso. Infelice.  
[...] La volpe riuscirà ad attraversare il lago ma ne uscirà con la coda bagnata.  
Forse anche senza coda. E cos'è una volpe senza coda<sup>559</sup>?

À la lumière de l'intertexte marainien, il est aisé de décoder la prophétie de Filippo : Armida perdra son bébé mais ne mourra pas malgré la tentation de se « jeter » dans la mort – ses pieds chaussés sont adaptés à la marche-vie. Plus subtile, la métaphore du renard, totalement sibylline à l'échelle du roman, prend sens une fois mise en perspective avec l'imaginaire marainien et sa culture japonaise puisque comme le dévoile l'auteure dans la préface au recueil poétique intitulé *Viaggiando con passo di volpe* (1991), « nelle favole giapponesi la volpe non è altro che una donna che ha subito un incantamento, che è stata trasformata in animale per un suo proibito innamoramento o per una sua proibita maternità<sup>560</sup> ». Filippo pressent donc que la maternité interrompue est une expérience dont la protagoniste ressortira mutilée (sans queue) mais vivante. La métaphore souligne également l'idée que la maternité aboutie et heureuse est interdite aux protagonistes-narratrices marainiennes.

Cette scène de prémonition précède un récit d'accouchement (et de ses suites) qui présente des similitudes frappantes avec la scène relatée dans *Lettere a Marina*, tant du point de vue thématique que du point de vue stylistique. Dans le texte de 1984, Maraini opère donc une réécriture du texte de 1981, dont le tableau suivant met en relief les modalités :

---

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 60 : « – Je vois un enfant noir. Et je vois une fenêtre d'où tu te pencheras dangereusement... peut-être que tu sauteras... mais je ne crois pas parce que tes pieds restent chaussés et qu'ils ont une belle couleur rosée. / – Qu'est-ce que ça veut dire un enfant noir ? / – Je ne sais pas. Peut-être que ça veut dire mort. Peut-être que ça veut seulement dire différent. Malheureux. [...] Le renard parviendra à traverser le lac mais il en sortira avec la queue mouillée. Peut-être même sans queue. Et qu'est-ce qu'un renard sans queue ? ».

<sup>560</sup> Dacia MARAINI, « Introduzione di Dacia Maraini. Perché il viaggio? Perché con "passo di volpe"? », *Viaggiando con passo di volpe*, cit., p. 21 : « Dans les contes japonais, le renard n'est autre qu'une femme qui a subi un enchantement, qui a été transformée en animal à cause d'un amour interdit ou d'une maternité interdite ».



	<i>Lettere a Marina</i> (1981)	<i>Il treno per Helsinki</i> (1984)
Exemple 1	« E tutti e due [l'infermiera e il medico] con l'orecchio incollato alla mia pancia si guardavano con una complicità leggera e fredda che mi escludeva. E poi sono usciti <sup>561</sup> . »	« Insieme [l'infermiera e il medico] rimangono mezz'ora a tastare auscultare gli occhi incollati alla mia pancia. Tutti e due con facce bizantine per intendersi fra di loro senza allarmarmi tesi in uno sforzo buffo di mimare una complicità evidentissima <sup>562</sup> . »
Exemple 2	« Il medico ha cercato di allargare con le mani l'apertura dell'utero <sup>563</sup> . »	« Il medico della mattina mi fruga nel ventre con le piccole mani bianche e paffute il medico del pomeriggio lo aiuta spingendo la pancia dal di fuori. Sono come il Giorno e la Notte: bianco lucente tondo l'uno e bruno spigoloso ombroso l'altro <sup>564</sup> . »
Exemple 3	« Voleva prendermi dall'interno bermi e poi uccidermi. Ma neanch'io volevo lasciarlo uscire. I muscoli erano contratti e tesi nello sforzo di trattenerlo duri come tenaglie amorose che si chiudevano attorno al suo corpo troppo atteso e amato. Il mio ventre lo abbracciava e lo voleva per sé. Rifiutavo di arrendermi alle mani guantate del ginecologo non volevo tornare sola <sup>565</sup> . »	« I muscoli si sono irrigiditi nell'ultimo abbraccio del figlio amante che vuole fare della mia cupola una tomba moriamo insieme lui ed io per quel patto d'amore che ci lega contro tutti io mi arrendo al suo possesso e lui si avvinghia a me mortalmente <sup>566</sup> . »

<sup>561</sup> Voir les notes précédentes pour la traduction.

<sup>562</sup> Dacia Maraini, *Il treno per Helsinki*, cit. p. 73 : « Ensemble [l'infirmière et le médecin] restent une demi-heure à tâter ausculter les yeux collés à mon ventre. Tous deux font des mines byzantines pour se comprendre entre eux sans m'alarmer tendus dans un effort comique pour mimer une complicité parfaitement évidente ».

<sup>563</sup> Voir les notes précédentes pour la traduction.

<sup>564</sup> Dacia Maraini, *Il treno per Helsinki*, cit. p. 73 : « Le médecin du matin fouille dans mon ventre avec ses petites mains dodues et le médecin de l'après-midi l'aide en poussant mon ventre de l'extérieur. Ils sont comme le Jour et la Nuit : l'un est blanc brillant rond et l'autre brun anguleux sombre ».

<sup>565</sup> Dacia Maraini, *Lettere a Marina*, cit., p. 17 : « Il voulait me prendre de l'intérieur me boire et puis me tuer. / Mais moi non plus je ne voulais pas le laisser sortir. Mes muscles étaient contractés et tendus dans l'effort pour le retenir durs comme des tenailles amoureuses qui se refermaient sur son corps trop attendu et aimé. Mon ventre l'étreignait et le voulait pour lui. / Je refusais de me rendre aux mains gantées du gynécologue je ne voulais pas redevenir seule ».

<sup>566</sup> Dacia Maraini, *Il treno per Helsinki*, cit. p. 74 : « Mes muscles se sont raidis dans une ultime étreinte avec le fils amant qui veut faire de ma coupole une tombe nous mourons lui et moi dans ce pacte d'amour qui nous lie contre tous moi je me rends à sa possession et lui m'enserme mortellement ».

Exemple 4	<p>« Non ho saputo più niente di me fino a quando sono stata sollevata sui cuscini da due infermiere e poi spogliata fino all'ombelico e poi fasciata stretta fino a soffocare. Era per "mandare indietro il latte" come mi dissero. Se prendevo in mano un capezzolo potevo farlo sprizzare sulla faccia dell'infermiera. L'ho fatto ridendo. E la donna mi ha sgridata come fossi una bambina con voce materna<sup>567</sup>. »</p>	<p>« Ogni mattina mi fasciano il petto. I seni sono gonfi di latte. – E dobbiamo farlo tornare indietro vero Armida? – dice l'infermiera con tono materno. E così dicendo stringe le fasce le stringe coscienziosa lasciandomi mummia disperata sola nel letto.</p> <p>La sera viene a togliermele. Annuisce soddisfatta: – Ecco sta tornando indietro – lo dice come parlasse di uno strano imprevedibile animale. Prende un capezzolo fra le dita ne fa sprizzare qualche goccia di latte<sup>568</sup>. »</p>
-----------	---	--

Dans ces quatre exemples, on peut distinguer trois sortes de variantes. La première relève d'une variante minimale de la forme sur la base d'une idée semblable. C'est le cas de l'exemple 1 où la scène de l'auscultation semble identique d'un texte à l'autre, grâce à la reprise des principaux segments lexicaux sur lesquels repose la compréhension de la scène: « tutti e due », « la mia pancia », « complicità ». En somme « deux personnes complices autour de mon ventre ». Sur la base de cette partition commune, quelques notes changent et « l'orecchio incollato » devient « gli occhi incollati ». Léger détail qui confère pourtant au second extrait une tonalité étrange : pourquoi coller ses yeux à un ventre, n'y verrait-on pas mieux d'un peu plus loin ? C'est que le corps médical ne semble plus être là pour diagnostiquer mais pour « jouer à » diagnostiquer, comme si la messe était déjà dite : dans *Il treno per Helsinki*, la mise en scène se fait expressionniste (« facce bizantine », « mimare », « buffo », « evidentissima »). Topique, la scène en devient exagérément théâtrale. L'exagération est d'autant plus frappante que dans *Il treno*, la scène d'auscultation médicale était préfigurée à la page précédente par une auscultation familiale au cours de laquelle le mari et la belle-mère scrutaient tous deux le ventre d'Armida, dans une sorte de négatif photo de la scène suivante : « Paolo e sua madre [...] mi scoprono la pancia e si mettono tutti e due chini con le orecchie incollate al mio ventre teso ad ascoltare. Ridono fra di loro si fanno dei

<sup>567</sup> Dacia Maraini, *Lettere a Marina*, cit., p. 18 : « Je ne me souviens plus de ce qui m'est arrivé jusqu'à ce que je sois soulevée sur des coussins par deux infirmières puis déshabillée jusqu'au nombril et puis bandée si serrée que j'en étouffais. C'était pour "faire repartir le lait" comme on m'a dit. Si je prenais mon mamelon entre mes doigts je pouvais envoyer une giclée sur le visage de l'infirmière. Je l'ai fait en riant. Et la femme m'a grondée comme si j'étais une enfant d'une voix maternelle ».

<sup>568</sup> Dacia Maraini, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 75 : « Chaque matin on me bande la poitrine. Mes seins sont gonflés de lait. – On doit le faire repartir hein Armida ? – dit l'infirmière d'un ton maternel. Et sur ces mots elle serre les bandes consciencieusement me laissant momie désespérée seule dans le lit. / Le soir elle vient me les enlever. Elle acquiesce avec satisfaction : – Voilà il repart – elle le dit comme si elle parlait d'un animal étrange et imprévisible. Elle prend mon mamelon entre ses doigts et en fait gicler quelques gouttes de lait ».

cenni di intesa<sup>569</sup> ». La tendance générale de la réécriture vers une plus grande expressivité de l'épisode, une plus grande part laissée à la représentation des affects, passe à l'inverse dans l'exemple 3 – autre cas de variante minimale – par une condensation poétique. La thématique ne change pas d'une version à l'autre puisqu'il s'agit de décrire le rapport entre mère et fils comme le mariage d'Éros et Thanatos. Présents dans les deux versions, les champs lexicaux de l'amour et de la mort sont exploités largement : « uccidermi » vs « moriamo », « tomba », « mortalmente » / « tenaglie amorose », « corpo [...] amato », « abbracciava » vs « ultimo abbraccio », « figlio amante », « patto d'amore ». La syntaxe y est même très proche : « i muscoli si sono irrigiditi nell'ultimo abbraccio » et « i muscoli erano contratti nello sforzo di trattenerlo ». Malgré tout le second texte gagne en puissance expressive : plus court, il synthétise l'idée centrale d'amour-mort dans la métaphore du ventre maternel aimant comme tombeau. Notons également que le passage d'un récit au passé à un récit au présent de narration participe de cette plus grande expressivité dans *Il treno*, en suggérant l'idée d'une simultanéité entre action et narration et l'impression d'un souvenir plus vif donc plus précis.

Le deuxième procédé à l'œuvre dans cette réécriture du motif du corps maternel « avorté » se lit dans l'exemple 2 et fonctionne comme une variation par développement. L'expansion est matérielle (en nombre de lignes) mais aussi expressive. Le médecin des *Lettere a Marina* se dédouble en un duo antagoniste de médecins dans *Il treno*, allégories du Jour et de la Nuit qui, associées à l'image du tombeau, ne sont pas sans rappeler les statues michelangelesques surplombant le sarcophage de Julien de Médicis<sup>570</sup>. La figure du médecin perd encore de son humanité par l'allégorie et l'association d'idées sculpturale et marmoréenne (renforcée par le lexique de l'ombre et de la lumière, de la blancheur et de l'éclat). L'essentiel de la scène reste quant à lui commun aux deux versions avec l'image des mains intrusives qui fouillent le corps maternel.

Enfin la dernière forme de réécriture correspond à une variation par réassignation : sur la base d'un même mot ou d'une même expression, le texte de 1984 redistribue les rôles (complément d'objet, sujet) et modifie le sens de l'énoncé. Dans l'exemple 3, le verbe « arrendersi » (capituler, se rendre) a pour complément d'objet indirect « alle mani guantate del ginecologo » et est employé dans un sens négatif : la protagoniste lutte pour ne pas capituler face à l'ennemi-médecin. Dans *Il treno*, le verbe a pour complément « al suo

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 72 : « Paolo et sa mère [...] me découvrent le ventre et se penchent tous les deux pour coller l'oreille à mon ventre tendu et écouter. Ils rient entre eux et se font des petits signes ».

<sup>570</sup> Voir l'annexe 2.

possesto » qui renvoie au fils et a un sens actif et positif : Armida souhaite se donner à son fils dans la mort. Pour décrire une même intention (ne pas laisser le médecin extirper son fils aimé de son ventre), le second texte reprend le même verbe mais en fait un usage plus tragique : il n'est plus temps de lutter mais de se laisser glisser voluptueusement dans la mort. L'exemple 4 présente de son côté une réassignation du syntagme « far sprizzare il latte » à un nouveau sujet : c'est la mère qui arrose le visage de l'infirmière dans les *Lettere* tandis que dans *Il treno* c'est l'infirmière qui s'empare du sein de la mère pour en faire sortir le lait. Figure maternelle dans les deux cas (« con voce materna », « con tono materno »), l'infirmière infantilise le corps de la protagoniste dans le premier (« come fosse una bambina ») mais le déshumanise dans l'autre (« mummia », « come parlasse di uno strano imprevedibile animale »). À travers cette réassignation, la tonalité change et l'on passe d'une forme d'humour tragique, de comique désespéré dans les *Lettere* à une expression dramatique de l'aliénation et de la dépossession de son propre corps dans *Il treno*.

Ces trois procédés correspondent tous à une même recherche d'effets : rendre plus expressif le drame que représente la perte de l'enfant et de son intégrité physique. La volonté de dénonciation du statut d'objet du corps féminin qui ne se résume plus qu'à son utérus avant de perdre son humanité est exacerbée dans *Il treno*, qui ne se contente pas de modifier le récit des *Lettere* en ce sens, mais ajoute des passages narratifs efficaces qui suggèrent cette idée, comme avec ce souvenir de la période qui précède l'accouchement :

Io scivolo in quello stato di passività indifesa che è l'ultima risorsa della sopravvivenza mi lascio fare tutto inerte voglio solo essere lasciata in pace. Mi arrendo alle loro mani perché ogni resistenza mi procura solo dolori sono ridotta a un peso morto grassa sfasciata con le occhiaie che mi divorano la faccia la schiena a pezzi incapace di desiderare qualcosa che non sia la fine di tutto<sup>571</sup>.

La passivité de la femme face à son propre corps est totale. Pour survivre, elle doit capituler face aux fameuses mains des médecins. Sa volonté est anéantie et son être n'est plus qu'une masse de chair et n'a plus beaucoup d'existence comme le dénotent les formes restrictives (« solo », « che non sia ») et le champ lexical de la déchéance (« ultima », « sopravvivenza », « inerte », « morto », « fine »). Sans force, la protagoniste semble submergée, comme le

---

<sup>571</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 70 : « Je sombre dans cet état de passivité sans défense qui est l'ultime ressource de la survie, je me laisse complètement faire, inerte, je veux seulement qu'on me laisse tranquille. Je me rends à leurs mains puisque chaque résistance ne me procure que des souffrances, je suis réduite à un poids mort, grasse, démolie, avec des cernes qui me dévorent le visage, le dos en mille morceaux, incapable de souhaiter quelque chose qui ne soit pas la fin de tout ».

suggère cette narration par vagues successives de phrases sans ponctuation interne, dans un paragraphe où ce choix stylistique propre à l'ensemble des *Lettere* trouve une exploitation particulièrement efficace.

De la même façon que *Il treno* avait fait commencer plus tôt l'épisode de la perte de l'enfant avec la prémonition de Filippo, il le fait se conclure un peu plus tard, en ajoutant une conversation entre Armida et son mari Paolo. Alors que leur couple se délite après le drame, Paolo lui propose d'avoir un nouvel enfant pour sauver leur mariage. La perspective d'une nouvelle grossesse est immédiatement écartée par la jeune femme : « Mi rivedo inchiodata al letto con gli aghi nelle caviglie e dico che no non farò mai più un figlio<sup>572</sup> ». Cette représentation de la maternité comme calvaire christique avec l'image des « clous » plantés dans le corps, déjà présente dans les *Lettere* (« hanno dovuto crocifiggermi per giorni e giorni con due aghi piantati nei polsi<sup>573</sup> »), vient conclure l'épisode dans le roman : martyrisé, le corps féminin ressuscite de sa maternité mais en garde les stigmates.

Publié en 1996, et donc ultérieur à *Bagheria, Dolce per sé*, dont on a vu qu'il s'agissait d'une fiction à large inspiration autobiographique, reprend à son tour le motif de la maternité interrompue. À la différence des autres réécritures fictionnelles, assez longues et détaillées, *Dolce per sé* propose une version condensée de l'événement où se trouvent résumés en quelques lignes les faits essentiels et où la dimension affective est reportée sur les éléments symboliques déjà relevés, en particulier les pieds du fœtus (qui s'agitent *in utero* mais qui ne marcheront jamais dehors) et le ventre autrefois rond comme symbole de la maternité perdue. Deux occurrences du motif apparaissent à quelques pages d'intervalle et succèdent toutes deux à des passages dédiés aux sœurs de la narratrice. Après avoir annoncé que chacune de ses sœurs avait des enfants, la narratrice passe à son propre cas :

Non è che io non volessi figli. Uno l'avevo desiderato e coltivato. Ma è morto poco prima di nascere. Di lui (perché stranamente era un maschio in una famiglia di femmine) conservo un ricordo buono e felice, di quando scalciava allegramente nella mia pancia e mi parlava in una sua lingua muta e dolcissima<sup>574</sup>.

---

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 90 : « Je me revois clouée au lit avec des aiguilles dans les chevilles et je dis que non je n'aurai plus jamais d'enfant ».

<sup>573</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 18 : « ils ont dû me crucifier des jours et des jours avec deux aiguilles plantées dans les poignets ».

<sup>574</sup> Dacia MARAINI, *Dolce per sé*, cit., p. 140 : « Ce n'est pas que je ne voulais pas d'enfant. J'en avais désiré et cultivé un. Mais il est mort peu avant de naître. Je garde de lui (parce qu'étrangement c'était un garçon dans une famille de filles) le souvenir agréable et heureux des moments où il ruait joyeusement dans mon ventre et me parlait dans sa langue muette et très douce ».

Là encore, la comparaison avec d'autres membres de la famille est la source d'une réflexion sur sa propre condition de femme sans enfant et souligne les effets généalogiques de rupture verticale (avec les ascendants) et de décalage horizontal (avec les collatéraux). Le thème de la famille est central également dans la deuxième mention de l'épisode, quand la narratrice met en parallèle sa maternité interrompue et celle épanouie et resplendissante de sa sœur Akiko :

Eravamo rimaste gravide nello stesso periodo. [...] La vedo ancora, seduta accanto alla finestra di casa sua, la bambina appena nata in braccio, il seno scoperto, il sorriso soddisfatto di una ragazzina che l'ha fatta grossa. Era la prima di una nuova generazione che lei aveva voluto regalare alla famiglia. Mio figlio invece non era mai nato, e coi suoi piccoli piedi nudi era passato dai pavimenti tondi e soffici della mia pancia a quelli tondi e soffici delle nuvole.

Una madonna soffusa di azzurro e beata di sé non avrebbe potuto apparire ai miei occhi più sacra e perfetta di mia sorella Akiko in quella lontana estate in cui aveva allattato davanti a me la sua bionda e bianca bambina<sup>575</sup>.

Espace moelleux et accueillant, le ventre maternel renvoie l'image d'un corps aimant et protecteur, lieu de fusion et de dialogue entre la mère et l'enfant, que la fausse couche vient interrompre brutalement. Elle interdit à la protagoniste l'accession au statut de Madone que sa sœur acquiert par la maternité, la confinant sans doute à l'image christique de souffrance représentée par ses doubles romanesques Bianca et Armida.

Cette image de l'interruption involontaire de la grossesse est donc un topos de l'imaginaire marainien, que l'auteure en confie le récit à une narratrice de fiction ou à une narratrice à laquelle elle s'identifie. Une variante du motif de ce *je* relatant sa fausse couche tardive apparaît dans *Bagheria* et semble symptomatique du caractère proprement obsessionnel du motif. Au chapitre XIII de ce roman constitué en grande partie des souvenirs siciliens de l'auteure, on lit avec étonnement un épisode sordide sans lien évident avec ce qui précède, comme si la narratrice plongeait dans sa mémoire pour en exhumer des bribes éparses. Après avoir décrit l'invasion de Bagheria par les constructions récentes, elle se

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, pp. 145-146 : « Nous étions tombées enceintes au même moment. [...] Je la revois, assise près de la fenêtre de sa maison, sa fille tout juste née dans les bras, le sein découvert, avec le sourire satisfait d'une gamine qui a réussi son coup. C'était la première d'une nouvelle génération qu'elle avait voulu offrir à la famille. Mon fils, lui, n'était jamais né, et avec ses petits pieds nus il était passé du sol rond et doux de mon ventre à celui rond et doux des nuages. / Une madone teintée de bleu et bienheureuse n'aurait pu apparaître à mes yeux plus sacrée et parfaite que ma sœur Akiko en ce lointain été où elle avait allaité devant moi sa blonde et blanche petite fille ».

souvent avoir assisté sur un « muretto di tufo » à « un grande spettacolo che "maritò" la mano dell'uomo a quella della natura<sup>576</sup> » et enchaîne immédiatement sur le récit suivant :

Una notte, forse del '48 o '49. Nella stanza d'angolo giaceva una donna dalla faccia lentiginosa, gli occhi persi in una tristezza spaventata eppure ravvivata da una sua folle gioiosità. Aspettava il suo quindicesimo figlio stando diligentemente a letto come le ordinavano i medici.

I quattordici figli precedenti erano tutti morti prima di nascere. E ogni volta si portavano via un pezzo del suo corpo. Che periodicamente si animava, ospitando con festosa golosità un piccolo intruso e poi, non si sa come né perché, improvvisamente lo cacciava via come se lo detestasse.

Il marito, con i capelli come una torre in testa e gli spessi occhiali da miope, andava su e giù smizzando una sigaretta fra le dita da polpastrelli gonfi e larghi<sup>577</sup>.

On ne comprend pas bien en quoi il s'agit là d'une alliance entre forces humaine et naturelle : c'est qu'en réalité la sombre anecdote n'était qu'une parenthèse précédant le véritable spectacle en question, un feu d'artifice grandiose auquel s'est mêlé un orage<sup>578</sup>. Le seul point commun entre les deux épisodes est la date, qui sert de raccord rapide d'une scène à l'autre :

---

<sup>576</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 136 : « Da questo muretto di tufo oggi minacciato dai palazzi di una affollata periferia bagarese ho assistito una volta a un grande spettacolo che "maritò" la mano dell'uomo a quella della natura » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 139 : « De ce muret de tuf aujourd'hui menacé par les immeubles d'une banlieue surpeuplée de Bagheria, j'ai assisté une fois à un grand spectacle qui "maria" la main de l'homme à celle de la nature »).

<sup>577</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 136-137 : « Une nuit, de 1948 ou 1949 peut-être. Dans la pièce d'angle gisait une femme au visage plein de taches de rousseur, les yeux perdus dans une tristesse épouvantée et cependant ravivée par une espèce de folle gaieté. Elle attendait son quinzième enfant, sagement couchée comme le lui avaient prescrit les médecins. / Ses quatorze enfants précédents étaient tous morts avant la naissance. Et à chaque fois ils emportaient un morceau de son corps. Qui périodiquement se ranimait, accueillant avec une joyeuse gourmandise un petit intrus, et puis, on ne sait ni comment ni pourquoi, l'expulsait brusquement comme s'il le détestait. / Le mari, avec ses cheveux comme une tour sur sa tête et d'épaisses lunettes de myope, faisait les cent pas en effritant une cigarette entre ses doigts à la pulpe large et gonflée » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 139-140).

<sup>578</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 138 : « Una cosa mai vista, mai sognata: il gioco dei fulmini che si sovrappone e si mescola ai giochi pirotecnici. Il prodotto dell'invenzione umana che gareggia con l'invenzione capricciosa della natura. Un duello a cui abbiamo assistito paralizzati dallo stupore » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 141-142 : « Une chose jamais vue, jamais rêvée : le jeu des éclairs qui se superpose et se mélange aux jeux pyrotechniques. Le produit de l'invention humaine qui rivalise avec l'invention capricieuse de la nature. Un duel auquel nous avons assisté paralysés de stupeur »).

Le rapprochement entre feux d'artifices et orage apparaissait d'ailleurs déjà dans *Lettere a Marina* (cit., pp. 127-128) mais sous la forme d'une erreur d'interprétation : « Mentre stavo per addormentarmi ho sentito degli scoppi. Mi sono affacciata sperando che fossero giochi di artificio. Mi sono sempre piaciuti i giochi di artificio lo sai. E invece era un temporale. I lampi squarciavano il cielo con disegni più spettacolari dei fuochi pirotecnici. Sono rimasta incollata al davanzale a fissare quel pandemonio » (« Alors que j'étais sur le point de m'endormir j'ai entendu des détonations. J'ai regardé par la fenêtre en espérant que ce soient des feux d'artifice. J'ai toujours aimé les feux d'artifice tu sais. Mais c'était en fait un orage. Les éclairs déchiraient le ciel avec des dessins plus spectaculaires que des feux d'artifice. Je suis restée collée à l'appui de fenêtre à fixer ce pandémonium »).

« Quella notte del dopoguerra noi eravamo fuori [...] per assistere ai famosi "giochi di fuoco" di Bagheria<sup>579</sup> ». L'épisode de la femme enceinte s'intègre avec difficulté dans la narration, redoublant alors l'effet d'étrangeté et le goût de l'horrible propres aux faits rapportés, rappelant certaines nouvelles de *Mio marito*. Incapable de se reproduire, le corps de la mère bagariote se fait le symbole de Bagheria, « malade » et « corrompue » par la Mafia, qui ne pourrait plus offrir aux générations successives sa beauté baroque. Voilà sans doute le fil de la mémoire tiré par la narratrice d'un souvenir à l'autre. Mais il est clair que cette scène est également un écho à sa propre histoire : changeant de modalité énonciative pour raconter l'histoire d'une tierce personne, la narratrice de *Bagheria* double son souvenir personnel de grossesse interrompue du souvenir fantasmagorique de cette femme à la maternité impossible. Double monstrueux de son propre drame, l'épisode en reprend les leitmotiv : le contrôle médical (« come le ordinavano i medici ») et celui du corps maternel comme espace accueillant (« ospitando ») et source de joie (« folle gioiosità »). Mais il intègre également une autre dimension-clé de la représentation du corps des mères chez Dacia Maraini, celle de l'enfant comme intrus dévorant le corps maternel et du rapport à la mort contenu dans la maternité.

## **2. Les joies de la maternité : corps soumis, écrasés et dévorés**

### **a) L'acceptation passive**

Les exemples précédents ont mis en scène des femmes souhaitant un enfant – immédiatement ou une fois enceinte – mais dont le corps ne parvient pas à se reproduire avec succès. Paradoxalement, le désir de grossesse semble incompatible avec la naissance d'un enfant pour ces protagonistes-narratrices, tandis que pour d'autres mais plus généralement pour des femmes de leur entourage, les grossesses sont menées à terme sans trop y penser, comme si la maternité était une fatalité ou un devoir naturel : « Le donne che lavorano troppo con la testa non sono delle buone madri<sup>580</sup> » assène ainsi à Armida son beau-frère simplet Lamberto après la perte du bébé. Deux groupes de femmes se dessinent alors à l'échelle du corpus : le premier est constitué des doubles de l'auteure, ces femmes « de tête » dont le corps

---

<sup>579</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 137 : « Cette nuit d'après guerre, nous étions dehors [...] pour assister aux célèbres "feux d'artifice" de Bagheria » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 140).

<sup>580</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 86 : « Les femmes qui travaillent trop avec leur tête ne sont pas de bonnes mères ».



se refuse à enfanter, le second de femmes passives, soit par tradition soit par vacuité intérieure, mères sans désir mais fécondes. Cette opposition binaire ne manque d'ailleurs pas de frapper Armida elle-même lorsqu'elle participe une semaine après sa fausse couche tardive à l'accouchement d'une jeune femme du peuple, Zaira, qui met rapidement au monde une petite fille pleine de vie, presque sans bruit, sans médecin, avec une sage-femme. La narratrice commente son ressenti : « È solo stupore il mio. Stupore per la facilità di questo parto casalingo. Mentre io ho passato mesi a marcire negli ospedali fra medici e medicine in un pericolo continuo di morte<sup>581</sup> ». Esprit et réflexion semblent incompatibles à la bonne marche de la fonction maternelle du corps, comme si pour être mère il fallait abdiquer son statut d'être intelligent, de *femina sapiens* en quelque sorte, au profit d'une animalité primitive ou d'une pure physicité.

Dès ses débuts en littérature, Dacia Maraini représente des grossesses vécues sur le mode de l'acceptation passive par des personnages secondaires. Dans *Mio marito* (1968), deux narratrices mentionnent la grossesse d'une amie en termes peu engageants. La narratrice de « Il dolore sciupa » rapporte dans un dialogue au style direct l'annonce de son amie Giulia :

"Come stai Giulia?"

"Benissimo. Sai che aspetto un figlio?"

"Allora hai rinunciato allo svuotamento?"

"No. Non ho affatto rinunciato. Tu credi che basti un figlio per riempirsi di nuovo di oggetti ingombranti? Ma lo sai che dentro di me è talmente vuoto che non c'è posto per uno spillo<sup>582</sup>?"

Vide à l'intérieur, c'est-à-dire dans son âme, Giulia peut accueillir en son sein un enfant. Les deux espaces, intellectuel et physique, semblent totalement cloisonnés : ce que l'enfant remplit c'est le corps, pas l'esprit où il n'y a plus la moindre place tant il est vide. Ce paradoxe du trop-vide comme trop-plein semble le fruit d'un dysfonctionnement de la raison, de la disparition de l'esprit. Ne « travaillant plus avec sa tête » pour reprendre l'expression du beau-frère d'Armida, Giulia peut être une « bonne mère », comprendre un bon corps maternel.

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 85 : « Je n'éprouve que de la stupeur pour cet accouchement à la maison. Alors que moi j'ai passé des mois à moisir dans des hôpitaux entre les médecins et les médicaments dans un danger de mort permanent ».

<sup>582</sup> Dacia MARAINI, « Il dolore sciupa », *Mio marito*, cit., p. 59 : « "Comment ça va Giulia ?" "Très bien. Tu sais que j'attends un enfant ?" "Alors tu as renoncé à faire le vide ?" "Non. Je n'y ai pas renoncé du tout. Toi tu crois qu'il suffit d'un fils pour se remplir de nouveau d'objets encombrants ? Mais tu sais qu'à l'intérieur de moi c'est tellement vide qu'il n'y a pas de place pour une aiguille ?" ».

De la même façon, dans la longue nouvelle « Le mani », la nouvelle de la grossesse de Marta produit chez la narratrice une association entre maternité et bêtise, variante de vide intellectuel :

Lunedì

Marta aspetta un bambino. Mi ha telefonato piangendo. Non ho avuto il coraggio di trattarla male. È una cretina. E poi piange sempre<sup>583</sup>.

Ce mépris de la narratrice se double d'un dégoût pour le corps en gestation :

Giovedì

Marta è venuta a farmi vedere la pancia. Mi ha preso una mano e se l'è portata sotto la gonna. Senti com'è grossa, senti. A me le donne incinte mi fanno schifo<sup>584</sup>.

Le corps de son amie est réduit à son ventre et Marta elle-même n'est plus qu'une de ces « donne incinte » qui semble ne penser qu'à sa grossesse, comme le suggère la narratrice en ne rapportant au style direct qu'une seule phrase de Marta, dont la répétition interne (« senti ») suggère l'absence d'autres centres d'intérêt.

Conséquence physique d'un acte sexuel, la grossesse n'a rien de mystique si l'on se penche sur le vocabulaire utilisé pour la désigner. Le fatalisme avec lequel les protagonistes de fiction acceptent leur grossesse se lit notamment dans la récurrence de l'expression « rimanere incinta » (« tomber enceinte », mais littéralement « rester enceinte »). Teresa, dans *Memorie di una ladra*, revient sur sa grossesse en ces termes : « Dico: e noi perché non ci sposiamo? Ma lui ha fatto finta di non sentire e se n'è andato a giocare a carte con gli amici [...]. E io intanto ero rimasta incinta<sup>585</sup> ». Tandis que le futur père « part » jouer, la future mère « reste » enceinte. Comment ne pas y lire une symbolisation lexicale des associations dichotomiques traditionnelles : féminin/masculin, dedans/dehors, privé/public ? L'expression est utilisée chaque fois qu'il s'agit d'annoncer la grossesse d'une femme (« tutto quello che guadagnavo lo davo a questo cognato per sposare mia sorella perché era rimasta incinta<sup>586</sup> »,

---

<sup>583</sup> Dacia MARAINI, « Le mani », *Mio marito*, cit., p. 150 : « Lundi. Marta attend un bébé. Elle m'a téléphoné en pleurant. Je n'ai pas eu le courage de l'envoyer promener. C'est une idiote. Et puis elle pleure tout le temps ».

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 151 : « Jeudi. Marta est venue me montrer son ventre. Elle a pris ma main et l'a passée sous sa jupe. Sens comme il est gros, sens. Moi les femmes enceintes me dégoûtent ».

<sup>585</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 26 : « Alors j'ai demandé : pourquoi ne m'épouses-tu pas ? Sisto a fait semblant de n'avoir rien entendu et il est allé jouer aux cartes avec des copains. [...] Moi, pendant ce temps-là, j'étais devenue enceinte » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 32).

<sup>586</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 144 : « tout ce que je gagnais je le donnais à mon beau-frère pour qu'il épouse ma sœur, parce qu'elle était enceinte de lui » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 186).

« Antonia è rimasta incinta<sup>587</sup> ») mais aussi lorsque la narratrice se réjouit de ne plus risquer une grossesse depuis qu'une intervention chirurgicale l'a rendue stérile : « Meno male che ho le ovaie infreddate io, non c'è pericolo che rimango incinta<sup>588</sup> ». Cette crainte de la maternité, associant grossesse et danger, s'explique certainement pour Teresa par le refus du modèle maternel tout autant que par l'expérience d'une première maternité. « [Mia madre] tutti questi figli che aveva, uno dietro l'altro, la portavano via. Uno allattava ed era già incinta di un altro. Sempre figli, sempre figli, ogni anno<sup>589</sup> » : dépossédée de son corps, la mère n'est plus que seins nourriciers ou ventre procréateur, elle ne s'appartient plus. Lorsque Teresa est à son tour enceinte, sa situation n'est guère plus enviable. Sa grossesse engendre la haine féroce de ses belles-sœurs qui la traitent en esclave et vont jusqu'à l'envoyer à l'hôpital psychiatrique une fois l'enfant né. Au fil des pérégrinations picaresques de Teresa, le fils sera ensuite élevé en pointillés par la protagoniste puis finalement confié à la charge des belles-sœurs. Teresa se situe finalement à l'intersection entre les deux postures de femmes par rapport à la maternité présentées plus haut. Femme du peuple, peu instruite, elle ne sait rien des choses du sexe : « Io sono una donna normale, ho cominciato a fare l'amore a diciotto anni. Ma ero ingenua. [...] Ero una ragazzina e del sesso non capivo niente<sup>590</sup> ». Enceinte sans le vouloir, sa grossesse est portée à terme alors qu'elle effectue des tâches domestiques pénibles en permanence (« Non so com'è che non ho abortito<sup>591</sup> ») et elle accouche sans savoir ce qui se passe dans son corps (« Ero tanto ingenua che lì all'ospedale aspettavo di partorire e pensavo di fare il figlio dal culo<sup>592</sup> »). Si cet état de « normalité » initial – fait d'ignorance et de passivité face à son propre corps – lui permet de donner naissance à son enfant comme c'est le cas pour les figures marainiennes de mères aliénées et vides, sa vie de hors-la-loi reste incompatible avec une activité de mère au foyer et la conduit à quitter son fils Maceo et à ne

---

<sup>587</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 296 : « Antonia est tombée enceinte » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 377).

<sup>588</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 296 : « Heureusement que j'ai les ovaires gelés, je ne risque pas de tomber enceinte ! » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 378).

<sup>589</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 8 : « Faire sans arrêt des enfants, ça lui démolissait la santé [à ma mère] ; pendant qu'elle en allaitait un, elle était déjà enceinte du suivant. Année après année, toujours des moutards » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 11).

<sup>590</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 29 : « Je suis normalement constituée, j'ai commencé à faire l'amour à dix-huit ans. Mais j'étais très naïve. [...] J'étais restée une gamine, je ne comprenais rien aux histoires du sexe » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 35).

<sup>591</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 27 : « C'est un vrai miracle que je n'aie pas fait une fausse couche » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 34).

<sup>592</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., pp. 29-30 : « J'étais donc tellement naïve qu'en arrivant à l'hôpital pour accoucher, je m'imaginai que j'allais faire mon enfant par le trou du cul » (*Teresa la voleuse*, cit. p. 36).

plus être mère. À mi-chemin entre les deux possibles maternels marainiens, elle éprouve également un sentiment mitigé par rapport à son enfant : loin de la fusion amoureuse des mères d'enfants morts-nés, elle n'est pourtant pas sans tendresse pour son fils qu'elle aimerait voir de temps en temps malgré le refus de celui-ci.

Quand elles ne perdent pas leur enfant *in utero*, les femmes marainiennes n'en sont pas pour autant des femmes enceintes radieuses et épanouies. La grossesse conduit à la dégradation du corps féminin, processus dont le cas d'Isolina Canuti, jeune Véronaise enceinte et protagoniste du roman éponyme (1985), coupée en morceaux et jetée à l'eau après un avortement forcé ayant mal fini, représente le paroxysme. Mais même lorsqu'elles survivent à leurs grossesses, les mères chez Dacia Maraini ne sont pas au bout de leurs peines et leur corps subit la maternité comme un chemin de croix.

### **b) Un *continuum* de l'aliénation à la dévoration du corps**

Aliéné, écrasé, dévoré, le corps féminin met en jeu son intégrité lorsqu'il se fait maternel. Les représentations de mères de jeunes enfants donnent lieu à des descriptions très négatives du rôle maternel, tantôt objet à martyriser tantôt garde-manger à consommer. La nouvelle « L'altra famiglia » dans *Mio marito* débute *in medias res* par un réveil en famille :

Pietro e Paolo mi svegliano la mattina saltandomi sul petto. Apro gli occhi con un senso di soffocamento. Pietro mi sta seduto sulla pancia, a gambe larghe e va su e giù come se cavalasse un asino; Paolo mi sta inginocchiato sulle gambe e ride<sup>593</sup>.

Les deux fils aux noms d'apôtres écrasent le corps de leur mère par jeu mais la souffrance générée n'en est pas moins réelle (« soffocamento ») et régulière (« la mattina » suggère le caractère régulier de la scène). Interrompant la mère dans son sommeil, ils s'installent sur son ventre, symbole maternel, et sur ses jambes, symbole de liberté. La syntaxe fait écho à la sensation physique : le rythme binaire de la troisième phrase autour d'un point virgule, avec la mention d'un enfant par segment, rappelle le balancement des enfants sur le corps de la protagoniste. Véritable jouet vivant, la comparaison équine (« come se cavalasse un asino »)

---

<sup>593</sup> Dacia MARAINI, « L'altra famiglia », *Mio marito*, cit., p. 33 : « Pietro et Paolo me réveillent le matin en me sautant sur la poitrine. J'ouvre les yeux avec une impression de suffocation. Pietro est assis sur mon ventre, les jambes écartées et il se balance d'avant en arrière comme s'il chevauchait un âne ; Paolo est agenouillé sur mes jambes et il rit ».

finit de donner la mesure du peu de respect des enfants pour le corps de leur mère. Calvaire quotidien, la vie en famille de la mère commence chaque jour par le même rituel :

La mattina dopo, sono svegliata alla solita ora da Pietro che mi sale a cavalcioni sul petto e mi salta su e giù come se fossi un somaro. [...]

"Scendi, mi fai male."

"No. Un cavallo non può dire al cavaliere, scendi. Chiudi gli occhi e galoppa. Voglio andare a Milano<sup>594</sup>."

La scène est répétitive (comme l'indique l'adjectif « solita ») mais cette fois c'est sur les seins que saute le fils, autre symbole maternel. La narratrice reprend alors une comparaison équine, « come se fossi un somaro », qui est redoublée par la citation au style direct des ordres de Pietro qui assimile la mère à un cheval obéissant. Cette mère à la double vie n'est pas mieux lotie dans son deuxième foyer où ce n'est plus son corps qu'assaillent ses enfants mais son esprit : Melchiorre et Gaspare, ses deux autres fils aux noms de Rois Mages, n'ont de cesse de lui poser mille questions, sans répit, auxquelles la mère répond de façon laconique sans susciter leur lassitude. La maternité est loin d'être une sinécure pour les protagonistes marainiennes.

Près de vingt ans plus tard, la violence sur le corps maternel qu'exerce la progéniture est représentée de façon encore plus forte dans *Lettere a Marina*. Quelques lignes avant le récit du souvenir de la grossesse interrompue, la narratrice décrivait à Marina une rencontre ayant eu lieu la veille avec une voisine. Prétendant qu'elle vient se plaindre du bruit de la radio, la voisine souhaite visiblement faire connaissance avec Bianca avec qui elle se met à discuter. Son corps frêle semble incompatible avec la maternité aux yeux de la narratrice :

È piccola sottile magrissima tutta ossa con gli occhi rossi pungenti e la voce di una farfalla. Mi sono chiesta come avessero fatto due bambini grandi e grossi (li ho visti sulle scale diverse volte) a uscire da quel corpo minuscolo tormentato<sup>595</sup>.

Tout oppose le corps de la mère, petite et maigre, à celui de ses enfants, grands et gros. Ce qui frappe la narratrice, c'est que cette femme-papillon n'a que la peau sur les os. Et elle croit en comprendre la raison lorsque l'un des enfants rejoint sa mère :

---

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 38 : « Le lendemain matin, je suis réveillée à l'heure habituelle par Pietro qui monte à califourchon sur ma poitrine et me chevauche comme si j'étais un âne. [...] "Descends, tu me fais mal." "Non. Un cheval ne peut pas dire à son cavalier, descends. Ferme les yeux et galope. Je veux aller à Milan" ».

<sup>595</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 14 : « Elle est petite fine très maigre osseuse les yeux rouges perçants et la voix d'un papillon. Je me suis demandée comme avaient fait deux enfants grands et gros (je les ai vus plusieurs fois dans les escaliers) pour sortir de ce minuscule corps tourmenté ».

Dopo un po' è arrivato il figlio maggiore Mauro si è buttato addosso alla madre con tale impeto da farle perdere l'équilibre. Avrà due anni. Si regge a stento sulle gambe. E si sta mangiando la madre pezzo a pezzo. C'è qualcosa di osceno e di smodato in quel suo divorare di figlio. Il ventre grosso è già pieno di pezzi di carne materna. E lui ci batte sopra con le due mani tronfio e soddisfatto<sup>596</sup>.

Dans cette représentation de cannibalisme, deux niveaux de lecture coexistent : l'enfant dévore métaphoriquement sa mère par son comportement violent qu'on image épuisant, mais il la mange aussi littéralement au sens où son corps maternel le nourrit sans doute de son lait et l'on ne comprend pas vraiment si la narratrice décrit une scène d'allaitement ou s'il s'agit d'une réflexion métaphorique. L'image centrale reste dans les deux cas celle d'une mère dévorée par son enfant et dont la chair vient engraisser le corps de son fils, repu et heureux. L'adjectivation « osceno » et « smodato » donne à la scène un caractère dantesque, terrible, que l'expression « quel suo divorare di figlio » avec son infinitif substantivé (qui confère à l'acte une idée de répétitivité) colore d'une teinte mythique. Cette saynète banale d'une mère avec son fils prend alors l'apparence d'un tableau cauchemardesque, sorte de revers du Saturne dévorant ses enfants<sup>597</sup> ou d'Ugolin infernal.

Détail significatif par ailleurs, les enfants dévoreurs ou bourreaux sont toujours des petits garçons. À l'inverse, le sentiment de béatitude inspirée par une scène d'allaitement à une narratrice marainienne (dans *Dolce per sé*) représentait une petite fille tétant le sein de la sœur de la narratrice, tout comme la scène d'accouchement rapide et naturel (dans *Il treno per Helsinki*) donnait naissance à une « femmina bella tonda e sana<sup>598</sup> ». Ce qui pourrait sembler anecdotique et peu probant commence à faire sens si l'on pense que la description du corps féminin écrasé par ses enfants dans « L'altra famiglia » présente des similitudes frappantes avec les corps de femmes écrasés par leur mari ou leur amant comme on l'a vu précédemment<sup>599</sup>. Cette assimilation entre le poids du conjoint et le poids d'un enfant revient de façon très symbolique à la toute fin de *Donna in guerra* lorsque la narratrice, enceinte alors qu'elle ne le désirait pas, subit la prévenance excessive et infantilisante de son mari :

---

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 15 : « Son fils aîné Mauro est arrivé peu après il s'est jeté sur sa mère avec une telle violence qu'il lui a fait perdre l'équilibre. Il doit avoir deux ans. Il tient à grand-peine sur ses jambes. Et il est en train de manger sa mère morceau après morceau. Il y a quelque chose d'obsène et de démesuré dans sa dévoration d'enfant. Son gros ventre est déjà plein de morceaux de chair maternelle. Et il tape dessus de ses mains, plein d'orgueil et de satisfaction ».

<sup>597</sup> Voir l'annexe 2.

<sup>598</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 84 : « une petite fille belle, ronde et en pleine santé ».

<sup>599</sup> Voir la partie II.B.1.a du présent travail.

Gli ho detto di lasciarmi. Ma lui mi stringeva da dietro, affettuoso, gentile. Sentivo il suo petto nudo contro la schiena, il calore delle sue gambe contro le mie. Mi sono addormentata con quel peso addosso, come un figlio a cavalcioni sul dorso<sup>600</sup>.

Hommes et petits garçons sembleraient ne faire qu'un dans le processus d'oppression des femmes, contraintes à supporter le désir des uns et les besoins des autres. Cette impression peut être lue en écho avec un passage de l'essai *La bionda, la bruna e l'asino*<sup>601</sup> (1987) dans lequel Dacia Maraini rapporte au style direct une réflexion de Phyllis Chesler, psychologue féministe américaine : « "Ma pensa se la Madonna avesse avuto una figlia, oggi avremmo una psicologia e una morale diverse... [...] I padri hanno sempre avuto paura dei figli, li hanno mangiati vivi o esposti alla morte, come Saturno, come Laio. La Chiesa ha eliminato la figura della Madre rendendola astratta, senza carne<sup>602</sup>". Le rapport entre la mère et ses enfants serait le fruit de tout un système culturel, qui organise également les relations entre hommes et femmes, faisant des petits garçons les hommes de demain. La narratrice des *Lettere a Marina* insiste sur ce lien de continuité entre le despotisme des enfants mâles et celui des adultes qu'ils deviendront, toujours au sujet du petit Mauro et de son frère :

Hanno un modo lui e il fratello di aggredire i corpi degli adulti annusando mordendo strappando gridando e sbavando spingendo e strusciando che li rende invincibili. Si capisce che avranno soldi e proprietà da grandi saranno amati dalle donne da cui prenderanno a man bassa come oggi prendono dalla madre<sup>603</sup>.

Très ancré dans l'imaginaire marainien, le motif de l'homme cannibale avide de chair féminine et maternelle apparaissait dès 1968 dans *A memoria*, sous la plume fictive de

---

<sup>600</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 263 : « Je lui ai dit de me laisser. Mais il me serrait par derrière, affectueux, gentil. Je sentais son torse nu contre mon échine, la chaleur de ses jambes contre les miennes. Je me suis endormie avec ce poids sur moi, tel un enfant à cheval sur mon dos » (*Femme en guerre*, cit., p. 403).

<sup>601</sup> Dacia MARAINI, *La bionda, la bruna e l'asino*, cit. Il est intéressant de noter plusieurs coïncidences lexicales et thématiques entre l'introduction du recueil et le texte de *Mio marito*, notamment celles qui relèvent de la comparaison avec la bête de somme : « mulesca » (« digne d'une mule »), « ancora: il rapporto fra padre e figlia, fra madre e figlio, con quel tanto di cannibalesco che si porta dietro in un accavallarsi di attese, dolori, paure, deliri, nevrastenie, dipendenze e mitizzazioni » (« mais aussi le rapport père-fille, mère-fils, avec cette part de cannibalisme qu'il comporte dans un chevauchement d'attentes, de douleurs, de peurs, de délires, de neurasthénies, de dépendances et de mythifications »).

<sup>602</sup> Dacia MARAINI, « Odio fra donne », *La bionda, la bruna e l'asino*, cit., pp. 150-151 : « "Mais tu sais si la Vierge avait eu une fille, aujourd'hui nous aurions une psychologie et une morale différentes... [...] Les pères ont toujours eu peur de leurs enfants, ils les ont mangés vivants ou exposés à la mort, comme Saturne, comme Laïos. L'Église a éliminé la figure de la Mère en la rendant abstraite, sans chair" ».

<sup>603</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 43 : « Son frère et lui ont une façon d'agresser les corps des adultes en reniflant en mordant en arrachant en criant et en bavant qui les rend invincibles. On comprend qu'ils auront de l'argent et des propriétés quand ils seront grands ils seront aimés des femmes sur lesquelles ils feront main basse comme aujourd'hui ils s'emparent de leur mère ».

Giacomo, ami et amoureux de la protagoniste Maria, qui déclarait : « Sono ghiotto anch'io. Di carne umana. Materna<sup>604</sup> ».

Au-delà de cette distinction entre avoir des enfants filles ou garçons, c'est à plus forte raison la maternité en soi qui met à mal (à mâles ?) le corps des femmes : devenant maternel, le corps féminin entre dans un processus de destruction, comme si l'être-mère et l'être-femme s'opposaient tant que l'un doit dévorer l'autre. En fournissant des portraits de mères aliénées et dépossédées de leur corps, Dacia Maraini, auteure féministe, illustre la thèse selon laquelle la maternité serait l'une des expressions physiques de la domination masculine et constituerait la base même du système patriarcal, comme le rappelle Tommasina Gabriele dans l'introduction de son article « The Pregnant Nun: Suor Attanasia and the Metaphor of Arrested Maternity in Dacia Maraini », lorsque la critique souligne le caractère négatif de la représentation de la maternité chez l'auteure :

At the core of Maraini's creation of such negative, devouring, conformist, or victimized mothers is a critique of « institutionalized mothering » as defined by Adrienne Rich, which protects and perpetuates the status quo of patriarchal family rule<sup>605</sup>.

Elle fait allusion ici aux travaux d'Adrienne Rich, en particulier à l'essai de 1976 *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*<sup>606</sup> dans lequel la féministe américaine distingue entre la maternité comme expérience possible dans la vie d'une femme et la maternité comme institution patriarcale qui aliène les corps féminins. Publiées dès 1977 en Italie sous le titre *Nato di donna*, les réflexions d'Adrienne Rich sur la maternité semblent trouver une large résonance dans la production narrative de Dacia Maraini. Si la figure de la mère s'apparente à un symbole de soumission féminine à des normes qui restreignent ses

---

<sup>604</sup> Dacia MARAINI, *A memoria*, cit., p. 47 : « Je suis gourmand moi-aussi. De chair humaine. Maternelle ». Un autre épisode du roman fait écho à la déclaration de Giacomo, mais en se transposant sur un autre couple mère/fils et en se plaçant à un niveau totalement démétaphorisé. Il s'agit d'un dialogue entre le mari de Maria, Pietro, et sa mère. Alors qu'il est hospitalisé et mourant, la mère apporte à son fils un cadeau inattendu pour son anniversaire : un jambon de Parme. La mère insiste sur le caractère maternel de cette attention à plusieurs reprises (*ibid.*, pp. 118 et suivantes) : « Le madre non dimenticano » (« les mères n'oublient pas »). Par ce cadeau, la mère semble offrir à son « vecchio bambino » (*ibid.*, p. 118 : « vieil enfant ») de trente-six ans un succédané de chair maternelle à dévorer pour se remettre sur pieds.

<sup>605</sup> Tommasina GABRIELE, « The Pregnant Nun: Suor Attanasia and the Metaphor of Arrested Maternity in Dacia Maraini », *Italica*, vol. 81, n° 1, 2004, p. 65 : « Au cœur de la création de Dacia Maraini de mères si négatives, dévorantes, conformistes ou victimisées, il y a une critique de la "maternité-institution" telle que la définit Adrienne Rich, qui protège et perpétue le status quo du système familial patriarcal ».

<sup>606</sup> Adrienne RICH, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New-York, Norton, 1976. Traduction française de Jeanne FAURE COUSIN : *Naître d'une femme, la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980. Traduction italienne de Maria Teresa MARENCO, *Nato di donna*, Milan, Garzanti, 1977.



libertés et ses droits, on comprend mieux pourquoi certaines protagonistes marainiennes peuvent sembler libérées lors de la mort de leur mère, comme si elles se trouvaient soulagées d'un modèle de femme victime à imiter. Mais cette libération n'est jamais qu'une facette d'un rapport complexe au corps maternel, également symbole de plénitude et de protection.

### 3. Se libérer du corps écrasant de sa propre mère ou s'y replonger ?

Qu'elles soient mères ou non elles-mêmes, les femmes des romans et des nouvelles à la première personne de Dacia Maraini replongent régulièrement dans le souvenir du corps de leur mère. Souvent sacralisé, le corps maternel représente pour les filles devenues femmes une entité physique et symbolique avec laquelle elles doivent composer, tant sa présence se rappelle régulièrement à leur mémoire et à leur pensée.

Le corps maternel est avant tout un espace primitif, un lieu fondateur qui acquiert une valence symbolique voire fantasmagorique dans la mémoire des narratrices et dans leur imaginaire. Il est ainsi source de comparaisons et de métaphores lorsqu'il s'agit de décrire le comportement de leur mari en termes de régression fœtale. Dans la nouvelle « L'albero di Platone » du recueil *Mio marito*, la protagoniste retrouve le corps sans vie de son mari, enfermé dans un placard. La première pensée que lui inspire cette scène macabre est celle d'un bébé dans le ventre de sa mère :

Ci ho messo un bel po' prima di rendermi conto che quello che mi stava davanti era il corpo morto di Carmelo, raccolto su se stesso, le gambe piegate fino al mento, come nel grembo di sua madre<sup>607</sup>.

Le ventre maternel se fait l'alpha et l'oméga de la vie humaine. « Tu es fœtus et fœtus tu retourneras » semble être le credo des protagonistes marainiens, hommes et femmes confondus. C'est du moins ce qui pour la narratrice de *Il treno per Helsinki*, Armida, expliquerait le comportement de son mari Paolo alors que celui-ci imprime un rythme que l'on imagine régulier et répétitif sur un tambour :

Paolo batte sul tamburo incurante di noi la bella testa curva dentro le spalle.  
– Si crede un africano – dice Miele e beve tutto d'un fiato fissandomi con languore.

---

<sup>607</sup> Dacia MARAINI, « L'albero di Platone », *Mio marito*, cit., pp. 104-105 : « Il m'a fallu pas mal de temps pour me rendre compte que ce qui se trouvait devant moi était le corps mort de Carmelo, recroquevillé sur lui-même, les jambes pliées jusqu'au menton, comme dans le ventre de sa mère ».

– Si crede dentro la pancia di sua madre – dico io che conosco la consistenza dei suoi battiti su quella pelle di foca. È un richiamo dalle nere buiezze della vita primaria. È il cuore del bambino che cerca di adeguarsi ai ritmi del sangue materno. È un’agonia in cui si piange per la futura nascita. La futura vergogna di essere al mondo<sup>608</sup>.

La position de Paolo rappelle celle du corps mort dans le placard cité plus haut : recroquevillé sur lui-même, le corps adulte voudrait retrouver son univers primitif, représenté pourtant comme un lieu peu accueillant, sombre et étranger.

Symbole de douceur tout autant que d’insécurité, Eden dont l’individu finit toujours par être chassé, le corps maternel est convoqué ponctuellement pour décrire des espaces particuliers dans lesquels le temps est momentanément suspendu. C’était le cas en filigrane dans la nouvelle « L’altra famiglia » de *Mio marito* lorsque la narratrice trouvait un peu de répit dans l’avion la transportant d’une de ses vies à l’autre, cocon douillet dont le bruit et le rythme rappelle la vie utérine : « In aereo dormo. È l’unico momento in cui mi sento del tutto a mio agio. Il rumore mi stordisce e il leggero movimento dell’apparecchio mi culla<sup>609</sup> ». Pour la narratrice de *Bagheria*, c’est la mer qui se fait corps maternel accueillant mais aussi fuyant, en une collision entre « mère » et « mer », entre « madre » et « mare », qui n’est guère étonnante chez la Sicilienne Dacia Maraini<sup>610</sup> : « Ora facevo conoscenza con quel corpo materno e sfuggente, maligno e gentile che è il mare e me ne sarei innamorata per sempre<sup>611</sup> ». Cette découverte de la mer en Sicile a lieu au retour du camp de concentration japonais où la petite Dacia a vécu ses premières années : par le contact avec l’élément

---

<sup>608</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 4 : « Paolo tape sur le tambour sans se soucier de nous, sa belle tête rentrée dans ses épaules. – Il se prend pour un Africain – dit Miele et il avale cul sec en me fixant langoureusement. / – Il se croit dans le ventre de sa mère – dis-je, moi qui connais la consistance de ses battements sur cette peau de phoque. C’est l’appel des sombres noirceurs de la vie primitive. C’est le cœur de l’enfant qui tente de s’adapter au rythme du sang maternel. C’est une agonie où l’on pleure la naissance à venir. La honte à venir d’être au monde ».

<sup>609</sup> Dacia MARAINI, « L’altra famiglia », *Mio marito*, cit., pp. 38-39 : « Dans l’avion je dors. C’est le seul moment où je me sens vraiment tout à mon aise. Le bruit m’étourdit et le léger mouvement de l’appareil me berce ».

<sup>610</sup> On retrouve cette association eau/ventre maternel dans *La nave per Kobe* (cit., pp. 64-65) : « Giocavo a fare la grande, ma ero memore del soggiorno nelle acque protettive di mia madre. Ogni tanto ancora mi capita di fare un sogno che si ripete con puntualità quando sono stanca o angosciata. Mi trovo immersa in un lago, di notte. L’acqua è tiepida e leggera. E io mi sento quieta. [...] Mi sono detta che certamente si tratta di una nostalgia inconsapevole e struggente per il ventre materno » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., pp. 70-71 : « Je jouais à faire la grande, mais je me souvenais du séjour dans les eaux protectrices de ma mère. Il m’arrive encore de temps à autre de faire un rêve qui se répète ponctuellement quand je suis fatiguée ou angoissée. Je me trouve immergée dans un lac, la nuit. L’eau est tiède et légère. Et je me sens tranquille. [...] Jusqu’à ce que je me dise que certainement il s’agit d’une nostalgie inconsciente et violente pour le ventre maternel »).

<sup>611</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 17 : « Je faisais maintenant connaissance avec ce corps maternel et fuyant, mauvais et gentil qu’est la mer, dont je tomberais amoureuse pour toujours » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 17).

aquatique, elle renoue avec les origines de sa mère. L'adjectivation binaire par couples de contraires reflète par ailleurs assez bien le rapport paradoxal des protagonistes marainiennes avec le corps maternel, tantôt craint tantôt adoré.

Objet de souvenirs et de fantasmes, le corps de la mère intrigue et se prête à des plongées dans la mémoire et dans l'imaginaire. Pour la jeune Anna de *La vacanza*, orpheline de mère, le souvenir se mêle à l'invention en une scène de communion charnelle où l'on retrouve le motif de l'allaitement comme fusion de la mère et de l'enfant :

Entrò la signora Mary, stretta in un vestito di raso color prugna, con un'ampia scollatura e sopra molti fili di perle per nascondere le rughe del petto. Il solco buio tra i due seni mi fece pensare a mia madre che era morta quando avevo poco più di tre anni; come mi circondava della sua carne, mi allattava con la sua carne. E mi prendeva sulle ginocchia facendomi succhiare. Quando rideva, sentivo sussultare il capezzolo fra i denti. Il ventre fasciato, grosso, e le forti mani che mi spingevano giù nella vasca dell'acqua tiepida. Ma forse non era che un sogno ripetuto più volte<sup>612</sup>.

À la fois mystérieux et familier, le corps maternel fascine et stimule sans limites l'imaginaire des femmes marainiennes. Ainsi dans *Lettere a Marina*, Bianca se souvient qu'enfant elle se représentait le ventre de sa mère comme un espace compartimenté et richement décoré. Elle partage avec Marina sa représentation enfantine, dont le souvenir naît par ailleurs d'un rêve étonnant dans lequel apparaissait une figure maternelle :

Cara Marina

di nuovo questa storie di case. Sogno case che esplodono case che bruciano case come sotterranei pieni di grotte ospitate da fantasmi. Stanotte ero in una casa grande con stanze luminose bianche ma vuote e laccate senza dimensioni. Dentro una di queste stanze mi imbattevo in una statua di donna che mi guardava con occhi ciechi senza vedermi pur vedendomi. Poi mi accorgevo che dal suo seno di marmo sgorgava un liquido bianco. Mi avvicinavo ne raccoglievo un poco nel cavo della mano e bevevo. Era latte.

---

<sup>612</sup> Dacia MARAINI, *La vacanza*, cit., pp. 40-41 : « Madame Mary entra, serrée dans une robe de satin prune, avec un grand décolleté, et par dessus, plusieurs colliers de perles pour cacher les rides de son cou. Le sillon sombre entre ses deux seins me fit penser à ma mère qui était morte quand j'avais à peine plus de trois ans, et à la façon dont elle m'entourait de tout son corps, dont elle me nourrissait. Elle me prenait sur ses genoux et me faisait téter. Quand elle riait, je sentais le mamelon qui sursautait entre mes dents. Son ventre bandé, gonflé, et ses mains fortes qui me poussaient dans la baignoire d'eau tiède. Mais peut-être n'était-ce là qu'un rêve, plusieurs fois répété » (*Les Vacances*, cit., p. 71).

Quando ero piccolissima e mia madre era incinta di mia sorella Roberta ricordo che pensavo alla sua pancia come a una casa piena di angoli ombrosi dove se ne stava questo strano essere che doveva nascere. Dentro doveva essere più o meno come in un quadro di Antonello da Messina che avevo visto riprodotto su un libro di mio padre: un palco di legno delle finestre ad arco da cui entrava una luce morbida festosa una scrivania degli scaffali con boccette e quaderni un grosso pavone azzurro in primo piano un'atmosfera di calma e meditazione. Così mi figuravo che fosse dentro la pancia di mia madre e invidiavo mia sorella che se ne stava lì a pensare circondata di uccelli e piante rare<sup>613</sup>.

L'introduction du souvenir d'enfance par le récit d'un rêve place d'emblée le corps maternel sous le signe de l'imaginaire et du fantasme. Dans le rêve, la figure maternelle est symbolisée par deux éléments, le lait évidemment, mais aussi la cavité utérine avec l'image de la maison et de la grotte. Cette mère de marbre est cantonnée à sa fonction nourricière et semble n'éprouver aucun sentiment. Le souvenir suit immédiatement, sans lien explicite, même si l'on comprend aisément que c'est l'idée de corps maternel comme maison qui permet le passage du rêve au souvenir. De nouveau, c'est une image picturale – clairement attribuée ici – qui soutient la description. Si la narratrice n'indique que l'auteur du tableau, Antonello da Messina, la profusion de détails, dans laquelle on lit l'influence flamande, permet de reconnaître le célèbre *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*<sup>614</sup> (peint vers 1475). L'*ekphrasis* du tableau du peintre sicilien, par l'utilisation du vocabulaire de l'ombre et de la lumière, permet de rendre l'idée d'un corps maternel paradoxal, à la fois accueillant (« luce morbida festosa ») et effrayant (« angoli ombrosi »), comme le suggérait déjà l'image de la mère « de marbre » au sens propre et au sens littéral, mais nourricière.

---

<sup>613</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., pp. 124-125 : « Chère Marina / de nouveau cette histoire de maisons. Je rêve de maisons qui explosent de maisons qui brûlent de maisons comme des souterrains pleins de cavernes accueillies par des fantômes. Cette nuit j'étais dans une grande maison avec des pièces lumineuses blanches mais vides et vernies sans dimensions. Dans une de ces pièces je tombais sur une statue de femme qui me regardait avec des yeux aveugles sans me voir tout en me voyant. Puis je m'apercevais que de son sein de marbre coulait un liquide blanc. Je m'approchais et j'en recueillais un peu dans le creux de ma main et je buvais. C'était du lait. / Quand j'étais toute petite et que ma mère était enceinte de ma sœur Roberta je me souviens que je pensais au ventre de ma mère comme à une maison pleine de coins sombres où se trouvait cet étrange être qui devait naître. À l'intérieur ce devait être plus ou moins comme dans un tableau d'Antonello da Messina que j'avais vu reproduit dans un livre de mon père : une estrade de bois des fenêtres en arches d'où entrait une lumière douce chaleureuse un bureau des étagères avec des flacons et des livres un gros paon bleu au premier plan une atmosphère de calme et de méditation. C'est ainsi que je me représentais ce qu'il y avait dans le ventre de ma mère et j'enviais ma sœur qui se trouvait là à penser entourée d'oiseaux et de plantes rares ».

<sup>614</sup> Voir l'annexe 2.

On l'a vu, le rapport des femmes marainiennes au corps de leur mère est complexe et obsédant. La disparition matérielle du corps de la mère au moment de sa mort apparaît alors comme un moment-clé de la vie des protagonistes. Qu'il soit vécu comme un non-événement émotionnel (par des protagonistes comme anesthésiées dans leur ressenti) ou comme une véritable libération de leur individualité, le décès de la mère aboutit à une reconfiguration de la vie de ces femmes, d'autant plus que les figures maternelles disparaissent le plus souvent de façon inattendue et violente. Un cas d'absence totale de réaction d'une protagoniste à la mort de sa mère a déjà été cité, il s'agit de l'épisode de la mort de la mère d'Enrica dans *L'età del malessere*<sup>615</sup> après un rapide déclin de sa santé : Enrica ne ressent rien, elle semble anesthésiée et incapable d'aller au-delà d'une froide prise de conscience des événements. Mieux, c'est cette absence de sentiment qui lui inspire un sentiment douloureux : « "Non provo niente, – mi dissi, – non riesco a provare niente". E mi accorgevo di soffrire soltanto di non soffrire<sup>616</sup> ». Mais même si elle ne donne lieu à aucun traumatisme, la mort de la mère a un impact immédiat sur la vie de la jeune fille en remaniant les rôles familiaux et en faisant d'elle la nouvelle femme de la maison, c'est-à-dire la nouvelle cuisinière et femme de ménage. Ce nouveau statut lui est annoncé par un rêve prémonitoire symbolique, alors qu'elle veille la dépouille de sa mère :

Mi addormentai credo, ad un certo punto della notte, e sognai di essere dentro la gabbia del papà. Mi sembrava molto bella e ampia. Ma avevo sete e non trovavo da bere. Il papà mi considerava, da fuori, e si compiaceva della sua costruzione. – Cosa devo fare? – gli chiedevo.

– Stai benissimo dove sei. Non ti muovere, – mi redarguiva. Quando parlava dalla sua bocca uscivano chiodi, un'infinità di chiodi. Io ridevo e lui mi osservava incuriosito. Mi sedetti sul fondo della gabbia e alzai gli occhi al soffitto a cupola. Sembrava una chiesa. Poi, mi svegliai terrorizzata quando mi accorsi che non ero nella gabbia del papà bensì nella pancia della mamma, che era fredda come una chiesa e profumata di fiori<sup>617</sup>.

---

<sup>615</sup> Voir l'analyse de cet exemple dans la partie I.B.1.a du présent travail.

<sup>616</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 61. De façon étonnante, ce passage a été supprimé de la traduction française de Maurice Javion. J'en propose la traduction suivante : « "Je ne ressens rien, – me dis-je, – je ne parviens pas à ressentir quoi que ce soit". Et je m'apercevais que je souffrais seulement du fait de ne pas souffrir ».

<sup>617</sup> *Ibid.*, pp. 61-62 : « À un certain moment de la nuit, je crois que je m'endormis et rêvai que j'étais enfermée dans la cage de papa. Elle me semblait très belle et très vaste. Mais j'avais soif, et je ne trouvais pas de quoi boire. Papa me regardait, de l'extérieur, et se félicitait de son ouvrage. "Qu'est-ce que je dois faire ?" lui demandai-je / – Ne bouge pas. Tu es très bien là où tu es", me réprimandait-il. Chaque fois qu'il parlait des clous

Si la cage renvoie à l'activité favorite de son père (la fabrication de cages à oiseaux), il est évident qu'elle est également l'allégorie de la condition d'enfermement de la jeune Enrica et à travers elle des jeunes femmes. Dardant de sa bouche des clous, le père sert également de support à l'idée que le discours masculin participe du confinement féminin, comme le confirme son unique réplique lui demandant de ne pas bouger. Mais surtout la protagoniste se voit dans le ventre de sa mère, toujours ambigu dans ses connotations tantôt négative tantôt positive, et elle renaît symboliquement de cette nouvelle gestation, désormais femme – et plus fille – plus que jamais soumise aux désirs et aux besoins des hommes. Le triste relais a été passé de mère en fille, comme le confirme une prise de conscience fulgurante de la narratrice :

Gettai la pastina nell'acqua e misi la fiamma al minimo. Andai in camera per indossare la vestaglia. Mi sfilai le scarpe, le calze smagliate e ripiegai gli indumenti sulla sedia prima di stringermi nella vestaglia della mamma.

Andai nel bagno per inumidirmi il viso che scottava e nello specchio vidi la mamma con due ditate nere sotto gli occhi e il corpo stanco e gonfio che traspariva sotto la vestaglia dal collo unto. Ero come lei. Facevo gli stessi gesti<sup>618</sup>.

Au propre comme au figuré, Enrica se met dans la peau de sa mère, en italien *mettersi nei panni di qualcuno*, « se mettre dans les vêtements de quelqu'un »... Dans ce « ero come lei » se joue une grande partie du féminisme marainien, qui vise à montrer les zones de rencontres entre les femmes dont elles peuvent tirer beaucoup de force mais aussi les hérédités malheureuses dont elles devraient se défaire pour rompre la chaîne décrite plus tard par Ludovica, la sœur de la victime du roman policier *Voci* :

Chissà perché le figlie tendono a ripetere pari pari la storia delle madri. Anche quando non vogliono, anche quando la rifiutano, anche quando le giudicano con ferocia... alla fine zac, ci cascano e fanno esattamente gli stessi errori della madre

---

sortaient de sa bouche, une quantité de petits clous. Je riaais, et lui m'observait d'une mine intriguée. Je m'assis dans le fond de la cage et levai les yeux vers le sommet en coupole. On se serait cru dans un sanctuaire. Puis je me rendis compte que ce n'était pas dans la cage de papa que je me trouvais : j'étais dans le ventre de ma mère, et ce ventre était glacé comme une église et plein d'une odeur de fleurs ; alors je m'éveillai, terrorisée » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 68).

<sup>618</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., pp. 118-119 : « Je jetai les pâtes dans l'eau et mis au doux. J'allai dans ma chambre enfiler le peignoir. Je quittai mes souliers, mes bas démaillés et pliai mes affaires sur une chaise avant de mettre le peignoir de maman. / Je passai dans la salle de bains pour mouiller mon visage brûlant, et dans la glace c'est ma mère que je vis, avec ces deux gros cernes sous les yeux, ce corps avachi qu'on devinait sous le mince peignoir au col grassex. J'étais comme elle. Je faisais les mêmes gestes » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 136).

comprese le malattie, i figli, le fughe, gli amori sbagliati, gli aborti, i tentativi di suicidio, eccetera<sup>619</sup> ...

Même cause, même effet pour Teresa, la protagoniste des *Memorie di una ladra* dont la mère meurt en huit jours d'un simple rhume devenu pneumonie par manque de soins et de repos et surtout par nécessité de se charger des tâches domestiques :

Si era presa uno sgrullone d'acqua e collava da tutte le parti. Oh Dio, adesso arriva tuo padre e non è pronto! diceva. E invece di andare a cambiarsi, si è messa a sbrigare le faccende con i vestiti bagnati addosso per fare trovare la pasta pronta a mio padre che era peggio del diavolo.

La sera aveva la febbre. [...] Ma a letto non si poteva mettere perché c'era troppo da fare. Insomma si è trascurata. Si è presa una bronchite. Ma lei, pure con la febbre a trentotto non si è messa mai a letto. E questa bronchite è diventata polmonite.

In otto giorni mia madre è morta<sup>620</sup>.

Là encore, la jeune fille ne ressent rien, comme elle l'explique en ouverture et en clôture de l'épisode de la mort de la mère : « Quando è morta mia madre io non ho sofferto per niente<sup>621</sup> » ; « Sono rimasta male quando ho visto che era morta. Ma non sentivo niente. Io ancora non avevo il sentimento. Ho pensato che oltre i panni ora mi sarebbe toccato pure fare la cucina. E così è stato<sup>622</sup> ». C'est la domination masculine qui a tué la mère de Teresa ; de proche en proche, elle s'abat sur Teresa qui à son tour en devient la victime : son père la chasse de la maison parce qu'elle manque d'obéissance envers ses deux nouvelles « belles-mères » (la nouvelle femme de son père et sa sœur, également maîtresse du père). Sans

---

<sup>619</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., p. 191 : « Allez savoir pourquoi les filles tendent à répéter mot pour mot l'histoire de leurs mères. Même quand elles ne le veulent pas, même quand elles les renient, même quand elles les jugent féroce... À la fin, vlan ! elles tombent dans le panneau et font exactement les mêmes erreurs que leurs mères y compris les maladies, les enfants, les départs, les amours ratées, les avortements, les tentatives de suicide, et cetera... » (*Voix*, cit., p. 216).

<sup>620</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, pp. 15-16 : « Elle était en nage et ça dégoulinait de partout. Et puis, bon Dieu, voilà le père qui rapplique et le repas qu'est pas prêt ! qu'elle dit. Et au lieu de se changer, elle se met à expédier les affaires, avec sa robe toute mouillée sur le dos, pour que le repas soit prêt à l'arrivée de mon père, qui était pire que le diable. / Le soir, elle avait la fièvre. [...] Mais elle ne pouvait pas se mettre au lit parce qu'il y avait trop à faire. Bref, elle s'est négligée. Et elle a attrapé une bronchite. Mais même avec la fièvre à trente-huit, elle ne s'est pas mise au lit. Et la bronchite est devenue une pneumonie. / En huit jours, ma mère était morte » (*Teresa la voleuse*, cit., pp. 19-20).

<sup>621</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 15 : « Quand ma mère est morte, je n'ai pas eu de chagrin » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 19).

<sup>622</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 16 : « Ça m'a fait un drôle d'effet quand j'ai vu qu'elle était morte. Mais je ne ressentais rien. Je n'avais pas encore de chagrin. J'ai seulement pensé que maintenant, à part la lessive, il faudrait faire encore la cuisine. Et c'est ce qui est arrivé » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 20).

domicile, Teresa se lance alors dans sa carrière de voleuse et commence à vivre d'expédients. Là encore, c'est la mort de la mère qui signe le début d'une nouvelle vie.

Notons que l'*incipit* de la nouvelle « Il letargo » de *Mio marito* semble prendre le contre-pied des exemples précédents en présentant la mort de la mère comme un libération et une renaissance positive :

Si può dire che ho imparato a vivere proprio nel momento in cui loro morivano. Una mattina infatti in cui ero seduta accanto al letto di mia madre agonizzante e la guardavo con gli occhi allargati dalla pena e dal disgusto, improvvisamente ho sentito che l'estrema tensione e la paura e l'orrore di quello che stava succedendo mi ipnotizzavano. [...]

Credo di essere rimasta così immobile e assente per più di due ore. Quando sono tornata in me, ero riposata e sollevata, mi sentivo quasi forte. Nel frattempo mia madre era morta<sup>623</sup>.

Comme les autres orphelines de mère de Maraini, la narratrice décrit son attitude comme une absence de sentiments, voire comme une absence tout court. La nouvelle vie s'annonce pour une fois positive et la mort de la mère semble avoir laissé en héritage la force plus que la soumission (« mi sentivo quasi forte »). Mais la suite de la nouvelle et la chute rendent très relative la libération apportée par le décès de la mère : la protagoniste a en fait expérimenté pour la première fois sa « technique » de vide intérieur qu'elle érige en principe de vie. Désormais, elle se refuse toute sensation en une existence-sommeil dont même l'attirance amoureuse ne saura la tirer.

La disparation physique de la mère ne suffit donc pas à libérer les protagonistes du poids de l'hérédité : filles de mères soumises à la domination des hommes, elles deviendront femmes soumises et peut-être mères à leur tour de filles dominées. Si la chaîne a du mal à se briser, c'est que la maternité n'est pas qu'un phénomène biologique : c'est aussi un ensemble de représentations et de positions qui lui permet d'accéder à une valence symbolique. Les femmes chez Maraini peuvent donc devenir symboliquement mères pour d'autres adultes, envers qui elles adoptent affectivement et physiquement une attitude maternelle.

---

<sup>623</sup> Dacia MARAINI, « Il letargo », *Mio marito*, cit., p. 18 : « On peut dire que j'ai appris à vivre au moment même où eux mouraient. En fait, un matin où j'étais assise au chevet de ma mère agonisante et que je la regardais avec des yeux écarquillés de peine et de dégoût, j'ai tout à coup senti que la tension extrême et la peur et l'horreur de ce qui se passait m'hypnotisaient. [...] / Je crois être restée ainsi sans bouger et absente pendant plus de deux heures. Quand je suis revenue à moi, j'étais reposée et soulagée, je me sentais presque forte. Entre-temps, ma mère était morte ».



#### 4. Une issue possible ? Les maternités symboliques

Qu'elles soient déjà mères ou qu'elles n'aient pas d'enfants, certaines femmes des romans et des nouvelles de Maraini deviennent le référent maternel d'autres personnages. Je propose ici une typologie à trois entrées pour présenter ce phénomène étonnamment récurrent de la prose marainienne : le premier cas est celui où la protagoniste occupe un rôle maternel auprès de son compagnon ou de sa compagne, et plus largement auprès d'un tiers en souffrance ou affaibli ; le second concerne les femmes qui par une inversion de l'ordre générationnel deviennent mères de leurs propres parents ; le dernier est constitué des femmes qui entretiennent une relation de type fille/mère avec d'autres femmes, sans lien d'amour ou de désir.

Mère symbolique de leur mari, de leur compagne, de leur ami ou du voisin, la protagoniste marainienne semble capable de transposer la relation maternelle à tous les types de relations, comme si la maternité était une caractéristique propre à la féminité, un potentiel contenu en chaque femme dans ses relations aux autres. Dans *Il treno per Helsinki*, il est frappant de constater dès les premières pages le transfert qu'effectue le mari de la protagoniste, Paolo, entre le corps maternel et le corps de son épouse. Armida analyse en effet un assaut sexuel nocturne de Paolo comme une tentative de retourner dans le milieu utérin primitif :

Mi sveglio con un senso di peso sul ventre. Paolo sta cercando di spingersi dentro di me. Con quella cocciutaggine cieca che gli conosco troppo bene. Lo abbraccio fiacca. E lui pigia al ritmo del tamburo: vuole entrare in me anche con il bacino anche col sedere anche con le gambe e perché no rinculando e pestando anche la testa.

Non una parola un bacio. Solo questo ottuso inabissarsi nelle acque nere del ventre materno<sup>624</sup>.

La description du ventre maternel reprend les mêmes éléments qu'à la scène précédente où Paolo jouait du tambour comme pour retrouver la rythmique de l'univers fœtal : la noirceur

---

<sup>624</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 10 : « Je me réveille avec une sensation de poids sur le ventre. Paolo est en train d'essayer de pénétrer à l'intérieur de moi. Avec cet entêtement aveugle que je ne lui connais que trop bien. Je l'étreins mollement. Et lui tape au rythme du tambour : il veut entrer en moi avec son bassin aussi, avec son derrière, ses jambes, et pourquoi pas en reculant et aplatissant même la tête. / Pas un mot pas un baiser. Juste cet engloutissement borné dans les eaux noires du ventre maternel ».

(« le acque nere » rappellent les « nere buiezze » antérieures) et l'idée d'un mouvement perpétuel et sonore (« ritmo del tamburo »). Ce retour aux origines peut s'effectuer grâce à la double fonction du sexe féminin, organe sexuel mais aussi reproducteur. Exclu par la naissance de ce lieu originaire, Paolo tente d'y retourner en une sorte de naissance à rebours, faisant de son épouse une figure maternelle. L'acte sexuel semble vécu comme un moyen symbolique de retour à la mère.

Car c'est finalement moins l'aspect quotidien et affectif du maternel que reproduisent les femmes marainiennes avec leurs proches que l'aspect symbolique, par le biais de scènes mimétiques. Le cas de « Madre e figlio », la nouvelle de *Mio marito* dans laquelle la protagoniste-narratrice devient la mère de substitution du jeune homme de l'appartement voisin, reste peu représentatif du processus de maternités symboliques à l'œuvre dans les textes marainiens : l'aspect purement pragmatique du rôle maternel stéréotypique (l'économie domestique en somme – cuisine, hygiène, habillement...) semble moins intéresser Dacia Maraini que la valeur symbolique de certaines représentations maternelles, la fusion utérine par exemple, ou bien encore l'allaitement comme possible transsubstantiation du corps de la mère dans son lait. L'allaitement comme scène primordiale de rapport à la mère est d'ailleurs mis en scène physiquement à plusieurs reprises, faisant endosser aux femmes marainiennes un rôle de mères de lait symboliques auprès de leurs proches. Dans *Lettere a Marina*, c'est la relation amoureuse des deux protagonistes Marina et Bianca qui se transforme en relation mère-fille lorsque Marina souhaite boire le lait de sa compagne :

Posso bere il tuo latte? Ti sei accucciata fra le mie braccia e hai preso a succhiarmi il seno. Era il gioco della mamma e della figlia. Dicevi che era un latte buonissimo denso e dolce e sembrava che inghiottissi davvero latte. Come il latte condensato Nestlé sai ma più buono dicevi. E io ti carazzavo i capelli come si carezzano a una neonata<sup>625</sup>.

La mise en scène régressive est acceptée par les deux protagonistes et chacune enfle son costume, celui de la mère pour l'une, celui de l'enfant pour l'autre. Dans cette phase de retour fictif à la dyade mère-enfant, le rapport amoureux s'intensifie tout en changeant de nature, en

---

<sup>625</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 53 : « Je peux boire ton lait ? Tu t'es blottie entre mes bras et tu as commencé à sucer mon sein. C'était le jeu de la maman et de la fille. Tu disais que c'était un lait excellent dense et sucré et tu semblais véritablement avaler du lait. Comme du lait concentré Nestlé mais en meilleur disais-tu. Et moi je te caressais les cheveux comme on caresse ceux d'une nouveau-née ».

naviguant sur la ligne de partage des eaux entre corps féminin sexué et corps féminin maternel.

Potentiellement maternel, le corps des femmes peut symboliquement accueillir tout enfant-adulte en demande d'affection. Dans *Il treno per Helsinki*, l'idée est représentée sous la forme d'une scène frappante d'allaitement d'un adulte. Il ne s'agit plus ici d'un acte amoureux mais d'un geste d'amitié. Le sombre Filippo confie avec douleur à ses amis qu'il a manqué d'une mère et que cette absence a provoqué chez lui une incapacité à aimer. Il demande alors à Dida, figure maternelle par excellence du roman – pourtant sans enfant – de pouvoir embrasser son sein :

– Il risultato è che il mio cuore è sordo come una campana. Non amo nessuno. Salvo la grande dea Candida. [...] Vorrei succhiare il seno di una donna. Ma sento che nel momento che lo farò morirò di paura. Sono rimasto chiuso qui dentro per troppi anni. Oggi sono libero e solo. [...] Dida ti prego posso baciarti un seno? non mi scacciare te lo chiedo come una grazia... lasciati baciare un seno dal più umile e dal più perverso degli uomini.

Dida lo guarda un momento senza capire. Poi sorride. La generosità in lei è più pronta della paura. E così seduta com'è si slaccia la camicia rosa e tira fuori un seno gonfio e pesante. Filippo striscia carponi fino a lei. Si accuccia fra le sue gambe come un bambino di pochi mesi e si attacca al seno aprendo una grande bocca barbata.

[...] Uno spettacolo allo stesso tempo spettrale e tenero. Un uomo barbuto e disperato fra le braccia di una giovane grande donna dalle carni bianche. Avvolti dalla vetrosa luce lunare resi casti e lontani quasi una delicata scultura sacra. È la Candida che abbraccia suo figlio<sup>626</sup>.

Dida fascine le groupe d'amis en ce qu'elle constitue une figure allégorique double : Dida est la femme et la mère, plus exactement, elle est la femme-mère. Par « générosité », elle est en puissance la femme et la mère de tous, que l'on pense par exemple à la scène où Armida surprend son mari et Dida faisant l'amour, une histoire sans importance selon Paolo<sup>627</sup>. La

---

<sup>626</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 46 : « Dida le regarde un moment sans comprendre. Puis elle sourit. La générosité est en elle plus rapide que la peur. Et assise, elle déboutonne sa chemise rose et en sort un sein plein et lourd. Filippo rampe à quatre pattes jusqu'à elle. Il se blottit entre ses jambes comme un enfant de quelques mois et se colle à son sein en ouvrant sa grande bouche barbue ».

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 15 : « Camminando a tentoni arrivo alla camera da letto. Apro la porta. Trovo Dida china sul grembo di Paolo. Richiudo la porta [...]. Ma l'immagine perversa è rimasta lì nella fessura del mio occhio. Dida che cava dalle pieghe dei pantaloni il membro corto e robusto di Paolo. Dida che sorride compiaciuta giocando con le belle dita grassocce intorno a quel bocciolo di carne. Paolo che butta indietro la testa arreso. Dida che si piega in

portée universelle et symbolique du personnage de Dida<sup>628</sup> apparaît nettement ici dans l'analogie avec la Candida, dont on ne sait pas bien en réalité de qui il s'agit : différentes saintes « Candida » existent, mais l'expression « grande dea Candida » pourrait également faire référence à Vénus, « candida dea » dans l'Énéide<sup>629</sup>, ou bien encore à la Lune (dont l'étymologie indoeuropéenne renvoie à l'idée de lumière). Dida, figure sacrée et pure, transforme alors ce qui pourrait être une scène grotesque (un homme barbu qui tète une femme comme un bébé) en une image sainte qui rappelle évidemment les *Pietà* (comme le suggère le texte avec « quasi una delicata scultura sacra »). Outre l'allusion à cette scène sacrée, l'épisode de *Il treno per Helsinki* renvoie à une autre scène célèbre, celle de la *Carità romana* (la Charité romaine), relayée notamment par Valère Maxime<sup>630</sup> : condamné à mourir de faim dans sa geôle, Cymon est allaité par sa fille Péro et est finalement grâcié tant le comportement généreux de Péro émeut les juges. Le dernier paragraphe de l'épisode marainien rappelle alors parfaitement la tradition iconographique de la Charité romaine<sup>631</sup> dans laquelle Cymon est barbu et sa fille blanche et resplendissante. Version moderne de

---

avanti seria e composta a mangiare quel bocciolo. / Ed ecco Paolo. Entra in cucina [...]. / – Che facevi con Dida? / – Io? ... niente... giocavamo. / – Che gioco giocavate? / – Lo sai che siamo come due fratelli. È assurdo che sei gelosa di una che ho amato tanto tempo fa. / – Non sono gelosa... il fatto è che non sono abbastanza gelosa » (« En me déplaçant à tâtons j'arrive à la chambre à coucher. J'ouvre la porte. Je trouve Dida penchée sur le ventre de Paolo. Je referme la porte. [...] Mais l'image perverse est restée là, dans la fente de mon œil. Dida qui sort des plis du pantalon le membre court et robuste de Paolo. Dida qui sourit avec satisfaction en jouant de ses beaux doigts grassouillets autour de ce bourgeon de chair. Paolo qui se rend en jetant la tête en arrière. Dida qui se penche en avant, sérieuse et occupée à manger ce bourgeon. / Et voici Paolo. Il entre dans la cuisine [...]. / – Que faisais-tu avec Dida ? / – Moi ?... rien... on jouait. / – À quel jeu ? / – Tu le sais que nous sommes comme frère et sœur. C'est absurde que tu sois jalouse d'une femme que j'ai aimée il y a si longtemps. / – Je ne suis pas jalouse... le fait est que je ne suis pas suffisamment jalouse »).

<sup>628</sup> Le corps de Dida semble un support allégorique plastique. Quelques pages plus tôt, on lisait déjà : « Dida canta a squarciagola "We shall overcome... we shall overcoooooome one daaaaaaay" strascicando le vocali come secchi pieni di risentimento struggente. Le braccia paffute sollevate per aria il grosso seno trattenuto appena da una fila di bottoncini di madreperla gli occhi umidi offre il corpo opulento al Vietnam martoriato e più canta e più si commuove. Molti la guardano ammirati come l'emblema della femminilità in rivolta » (*ibid.*, p. 30 : « Dida chante à gorge déployée "We shall overcome... we shall overcoooooome one daaaaaaay" en faisant traîner les voyelles comme des seaux pleins de ressentiment déchirant. Ses bras potelés levés en l'air, ses gros seins à peine contenus par une série de petits boutons de nacre, les yeux humides, elle offre son corps opulent au Vietnam martyrisé et plus elle chante et plus elle est émue. Tout le monde la regarde avec admiration comme si elle était l'emblème de la féminité révoltée »).

<sup>629</sup> L'expression apparaît au livre VIII : « At Venus aetherios inter dea candida nimbos dona ferens aderat » (VIRGILE, *L'Énéide*, Livre V-VIII, traduction de Jacques PERRET, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 142 : « Mais Vénus, apportant ses présents, déesse lumineuse au milieu des nuages de l'éther, était déjà là »).

<sup>630</sup> Valère MAXIME, *Faits et dits mémorables*, Livres IV-VI, traduction de Robert COMBES, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 109 : « Qu'y-a-t-il en effet d'aussi inhabituel, d'aussi inouï qu'une mère nourrie au sein par sa fille ? On pourrait penser que c'est un acte contre nature, si l'amour de ceux qui nous ont fait naître n'était pas la première loi de la nature. / Le même éloge pourrait venir à l'esprit à propos du sens de ses obligations qu'a manifesté Péro : lorsque son père Cymon fut frappé par une infortune semblable et soumis à une détention identique, alors qu'il était déjà d'une extrême vieillesse, elle l'a pris au sein comme un bébé, et l'a nourri. Étonnement et stupéfaction frappent les regards, quand ils voient cette attitude représentée en image [...] ».

<sup>631</sup> Voir l'annexe 2.

Péro, Dida-Candida (notons le jeu onomastique) met en lumière l'aspect symbolique de la maternité tout autant que son aspect physique, en faisant le lien entre différentes strates relationnelles : la relation amicale, la relation filiale, la relation maternelle, preuve s'il en est que la maternité tient pour autant dans les représentations qui lui sont associées que dans son aspect strictement biologique.

C'est justement cette question de l'inversion des rôles générationnels qui apparaît dans *Bagheria* où Dacia Maraini aborde un autre versant de la maternité symbolique : être la mère de ses propres parents, en l'occurrence de son père. La narratrice y décrit un rêve qu'elle analyse ensuite comme une angoisse d'abandon :

Sognavo che mio padre, le rare volte che tornava a Bagheria, mi portava con lui dentro la bocca della balena di Pinocchio dove avremmo letto insieme dei libri e bevuto del vino seduti a un tavolo che traballava sulla lingua rasposa del cetaceo mentre da fuori ci raggiungevano gli spruzzi marini. Questa scena, è inutile dirlo, stava nel mio libro di Collodi e mi piaceva proprio per quel tanto di marino, di casalingo, di consuetudini familiari che conteneva, anche se la situazione, all'interno del ventre della balena, era decisamente stravagante. In qualche modo avrei voluto che lui fosse mio figlio per poterlo tenere chiuso nel ventre anziché vederlo sempre ripartire per luoghi lontani e difficili da immaginare<sup>632</sup>.

L'interprétation du rêve semble claire pour la narratrice qui y aperçoit d'emblée une influence littéraire : elle fait allusion à la scène collodienne<sup>633</sup> où Pinocchio, à la fin du roman, retrouve

---

<sup>632</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 64-65 : « Je rêvais que mon père, les rares fois où il revenait à Bagheria, m'emmenait avec lui dans la bouche de la baleine de Pinocchio où nous aurions lu ensemble des livres et bu du vin assis à une table qui bringuebalait sur la langue râpeuse du cétacé tandis que du dehors nous parvenaient des giclées d'eau de mer. Cette scène, il est inutile de le dire, se trouvait dans mon livre de Collodi et me plaisait justement pour tout ce qu'elle contenait de marin, de domestique, d'habitudes familiales, même si la situation, à l'intérieur du ventre de la baleine, était résolument extravagante. En quelque sorte, j'aurais voulu que mon père soit mon fils pour pouvoir le garder enfermé dans mon ventre au lieu de le voir toujours repartir pour des endroits lointains et difficiles à imaginer » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 67).

<sup>633</sup> Carlo COLLODI, *Pinocchio*, Milan, Garzanti, 2002, p. 213 : « Pinocchio [...] cominciò a camminare a tastoni dentro il corpo del Pescecane, avviandosi un passo dietro l'altro verso quel piccolo chiarore che vedeva baluginare lontano lontano. / [...] E più andava avanti, e più il chiarore si faceva rilucente e distinto ; finché, cammina cammina, alla fine arrivò, e quando fu arrivato... che cosa trovò ? Ve lo do a indovinare in mille : trovò una piccola tavola apparecchiata, con sopra una candela accesa infilata in una bottiglia di cristallo verde, e seduto a tavola un vecchietto tutto bianco come se fosse di neve o di panna montata, il quale se ne stava lì biascicando alcuni pesciolini vivi, ma tanto vivi, che alle volte, mentre li mangiava, gli scappavano perfino di bocca » (« [Pinocchio] s'approcha pas à pas de cette petite lueur qu'il voyait vaciller au loin, bien loin. / [...] Et plus il avançait, plus la clarté devenait distincte et vive. Il marcha, il marcha et il arriva enfin. Et que trouva-t-il ? Je vous le donne en mille... Il trouva une petite table bien dressée, avec une chandelle allumée qui était emmanchée dans une bouteille en verre vert, et à cette table était assis un petit vieux tout blanc, comme s'il eût été de neige ou de crème fouettée, qui était en train de mâchonner quelques petits poissons vivants, tellement vivants que, parfois, pendant qu'il les mangeait, ils s'échappaient de sa bouche », in Carlo COLLODI, *Les*

son père Geppetto dans le ventre d'un requin (« il Pescecane »), qui devient dans le rêve du roman une baleine, sans doute par le biais d'autres intertextes comme l'épisode biblique consacré à Jonas<sup>634</sup> ou par le biais de versions modernes de Pinocchio (le dessin animé de Walt Disney de 1940 ou encore l'adaptation télévisée de 1972 de Luigi Comencini) dans lesquels l'animal est une baleine. Mais ce qui importe avant tout est l'évolution du rapport entre le père et la fille au fil de ce chapitre consacré au père : au début de celui-ci, l'expression récurrente « mio padre » semble désigner une hiérarchie familiale de type père-fille ; puis la narratrice souligne que leur relation était plutôt un rapport paritaire de « compagni<sup>635</sup> » ; elle conclut le chapitre sur le récit du rêve où le père devient l'enfant et elle la mère. Ce renversement générationnel est rendu possible par la logique du rêve mais aussi par l'élément marin, symbole nous l'avons vu du milieu utérin et du corps maternel. La petite fille imagine être la mère de son père pour contenir ses déplacements en un espace circonscrit, faisant de la maternité un instrument de contrôle de l'autre. Sans s'attarder sur une analyse de type freudien de l'épisode, on rappellera tout de même que la possibilité d'un retournement symbolique de l'ordre générationnel semble influencer les rapports familiaux chez Dacia Maraini. Le vieillissement apparaît alors comme une croissance à rebours qui fait du parent âgé un enfant à protéger dont on doit devenir le parent, comme le suggère le personnage de Topazia, la mère de la narratrice dans *Bagheria*, lorsqu'elle raconte qu'elle est devenue la mère de sa propre mère, avec laquelle elle avait toujours entretenu des rapports difficiles :

« [...] Ma non volevo che morisse come un cane. Quando l'ho vista infine arresa alla malattia, la faccia devastata, gli occhi persi, ho avuto una pietà così forte che avrei voluto prenderla in braccio come una bambina, perché tale era stata tutta la

---

*Aventures de Pinocchio*, présentation de Jean-Claude ZANCARINI et traduction d'Isabel VIOLANTE, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 289).

<sup>634</sup> Il s'agit en réalité d'une représentation traditionnelle inspirée du texte qui s'en tient à « un grand poisson » : « Yahvé fit venir un grand poisson pour engloutir Jonas. Jonas demeura dans les entrailles du poisson trois jours et trois nuits » (*Le Livre de Jonas*, traduction d'André FEUILLET, Paris, Les Éditions du Cerf, 1951, p. 29).

<sup>635</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 60 : « C'era fra noi un pudore curioso, qualcosa di mai detto che improntava i nostri rapporti da "compagni". Così lui li aveva impostati. Come se non ci fossero differenze di età fra di noi, come se insieme decidessimo il sabato mattina di andare a fare una gita in montagna di sei ore, una vogata in mare, sotto il sole, di quattro ore, una nuotata nelle acque gelide del fiume, di un'ora » (*Retour à Bagheria*, p. 62 : « Il y avait entre nous une curieuse pudeur, quelque chose de jamais dit qui imprégnait nos rapports de "camarades". Il les avait établis ainsi. Comme s'il n'y avait pas de différence d'âge entre nous, comme si nous décidions ensemble le samedi matin d'aller faire une promenade de six heures en montagne, une balade en mer de quatre heures sous le soleil, d'aller nager une heure dans les eaux glacées d'une rivière »).

vita, e consolarla, e cantarle piano una di quelle canzoni cilene che le piacevano tanto<sup>636</sup>. »

De génération en génération, la maternité réelle se renverse en maternité symbolique. C'est qu'en réalité, dans les exemples présentés jusqu'ici la maternité est synonyme de protection (voire de détention) ou de fusion primitive, éléments transposables à d'autres relations.

À ces deux premiers types de maternités symboliques, il convient d'opposer un dernier cas, qui voit des femmes jouer l'une envers l'autre un rôle maternant. Contrairement aux exemples précédents, il s'agit de relations qui mettent en valeur d'autres caractéristiques de la maternité. Laissant de côté l'aspect nourricier et régressif, les relations inter-féminines revisitent l'idée de transmission intergénérationnelle contenue dans la maternité ainsi que celle du conseil et de l'expérience. Versant positif de la maternité symbolique, ce type de relation s'apparente finalement aussi à la sororité, dans la mesure où la hiérarchie est repensée : non plus fondée sur le pouvoir (physique, alimentaire, etc.) mais sur l'échange d'expérience. Virginia Picchietti a particulièrement bien analysé ce lien entre les femmes marainiennes dans l'article « Symbolic Mediation and Female Community in Dacia Maraini's Fiction », paru en 2000, où elle introduit son travail par ces remarques sur l'évolutivité des liens :

The development of identity involves the negotiation of self in social relationships. The works examined here [*Il manifesto*, *Donna in guerra*, *Lettere a Marina*] investigate this process. They define and challenge conventional relational models, including relationships within the family, the first site of the negotiation between self and other. They also, however, focus the possibilities these relationships offer to women, contemplating ways in which the bonds can be *redirected* to benefit the woman themselves<sup>637</sup>.

---

<sup>636</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 112 : « "[...] Mais je ne voulais pas qu'elle meure comme un chien. Quand je l'ai vue finalement vaincue par la maladie, le visage ravagé, les yeux perdus, j'ai eu tant de pitié que j'aurais voulu la prendre dans mes bras comme une petite fille, parce que c'est ce qu'elle avait été durant toute sa vie, et la consoler, et lui chanter doucement l'une de ces chansons chiliennes qu'elle aimait tant" » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 114).

<sup>637</sup> Virginia PICCHIETTI, « Symbolic Mediations and Female Community in Dacia Maraini's Fiction », art. cit., p. 103 : « Le développement de l'identité implique la négociation de soi dans les relations sociales. Les œuvres analysées ici interrogent ce processus. Elles définissent et mettent en question les modèles relationnels conventionnels, y compris les relations à l'intérieur de la famille, premier lieu de négociation entre le soi et l'autre. Cependant elles se focalisent également sur les possibilités que ces relations offrent aux femmes, en envisageant les manières dont ces liens peuvent être *redirigés* pour profiter aux femmes elles-mêmes ».

Il s'agit en effet dans les narrations marainiennes de proposer une autre issue possible pour les femmes, qui consisterait à utiliser leur propension ou leur conditionnement social (selon le point de vue) à la maternité en vue de leur propre intérêt. En d'autres termes, prendre soin de l'autre « soi » que constitueraient les autres femmes, en un mouvement spéculaire, et plus seulement prendre soin des autres. C'est cet effet de maternité réciproque que souligne Picchietti dans son article lorsqu'elle analyse le cas des *Lettere a Marina* : la voisine de Bianca, la mère de famille Basilia, joue auprès de la protagoniste un rôle maternel et la reconnecte à son passé féminin<sup>638</sup> ; parallèlement, Bianca lui donne l'élan nécessaire à la consolidation de son individualité, jusqu'alors restreinte à son statut d'épouse et de mère<sup>639</sup>. D'autres exemples de ce type de relations inter-féminines jalonnent l'œuvre marainienne et accèdent la thèse de Picchietti d'une redirection des liens sociaux. J'y consacrerai une analyse plus précise dans le chapitre suivant consacré au lien entre littérature et politique.

Chez Dacia Maraini, la permanence d'une représentation négative de la maternité telle que la vivent les protagonistes dans leur chair et dans leur quotidien est frappante. Être mère est synonyme de drame ou d'échec, et aucune des avancées féministes acquises au cours du XX<sup>e</sup> siècle ne semble changer la donne, comme le souligne là encore Virginia Picchietti dans un ouvrage plus récent entièrement consacré aux relations familiales dans les films et la production littéraire de Dacia Maraini :

The trajectory of maternal experience is not one that easily evolves from an image of the oppressed mother to an image of the empowered mother liberated from a stifling role, even if the trajectory traverses the women's movement from the 1960s on and is informed by its revisionary theories and practices. Rather, Maraini's depiction remains a problematic one, consonant with the difficulty of transforming such a socially, culturally, and historically weighty role that is still a much contended and embattled space<sup>640</sup>.

---

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 114 : « Through Basilia, Bianca is able to glimpse the ancient roots of a maternal discourse based on women's subjectivity and power. [...] The protagonist appreciates the value of possessing and being in touch with a female past » (« À travers Basilia, Bianca peut entrevoir les racines anciennes d'un discours maternel basé sur le pouvoir et la subjectivité des femmes. [...] La protagoniste se rend compte de l'importance de posséder et d'être en relation avec un passé féminin »).

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 115 : « As daughter, Basilia grows through the bond, which helps her develop a sense of self outside her family » (« En tant que fille, Basilia évolue à travers le lien, qui l'aide à développer une conscience de soi en dehors de sa famille »).

<sup>640</sup> Virginia PICCHIETTI, *Relational Spaces. Daughterhood, Motherhood, and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films*, cit., p. 29 : « La trajectoire de l'expérience maternelle n'est pas une évolution simple d'une



On lit en effet assez peu l'impact des avancées du féminisme en matière de maternité sous la plume de Dacia Maraini, comme si le problème de fond restait inchangé pour le moment : si l'on met de côté la question spécifique de l'avortement, Maraini semble dans les textes narratifs moins intéressée par l'aspect le plus conjoncturel de la maternité (en somme les droits légaux des femmes et des mères) que par les représentations symboliques de celle-ci. Dans le temps long du récit, Maraini développe une vaste entreprise littéraire de démontage des poncifs sur la maternité pour les passer au crible de la réalité des femmes ou du moins de ce que l'auteure pense en être la réalité.

Une fois le mythe de la maternité heureuse par nature désamorcé, la seule forme possible de maternité positive relèverait d'une forme de solidarité intergénérationnelle entre femmes, une maternité sublimée et vidée de sa contrainte, de son pouvoir aliénant, et investie d'un potentiel féministe fort. On assiste alors à une forme de réconciliation avec le maternel, dans laquelle on lit les apports théoriques des féminismes de la différence qui revalorisent la relation mère-fille dans le processus de construction de soi, représentés en particulier par Luce Irigaray et Luisa Muraro (dont la réflexion aboutira en 1991 à la publication de *L'ordine simbolico della madre*).

\*\*\*\*\*

Par le biais du roman, Maraini se fait l'écho de phénomènes historiques et sociaux, elle les met en question et propose par la fiction des voies possibles d'évolutions.

Elle propose ainsi une analyse très moderne du genre comme système, anticipant de plusieurs décennies les théories butlériennes, en se basant sur une connaissance évidente des acquis théoriques contemporains (comme les travaux d'Elena Gianini Belotti sur le conditionnement précoce des enfants par les impératifs de genre). En mettant en scène des corps féminins à la fois dans et hors de la norme, Maraini en souligne les contours et la met à distance, ouvrant la voie à une possible subversion.

---

image de la mère opprimée à une image de la mère indépendante libérée d'un rôle étouffant, même si la trajectoire traverse le mouvement des femmes à partir des années soixante et est façonnée par ses théories et ses pratiques révisionnistes. En fait, la représentation qu'en fait Maraini reste problématique, en accord avec la difficulté de transformer un rôle si lourd socialement, culturellement et historiquement qu'il reste toujours un espace de conflits et de batailles ».

Il en va de même pour la représentation de la sexualité, ou plutôt des sexualités. Loin d'illustrer la thèse d'un féminisme totalement libérateur pour la libido féminine, Maraini montre la permanence de l'assujettissement du désir et du plaisir des femmes à celui de leurs partenaires masculins. Éprouvante voire violente, la sexualité semble imposée aux protagonistes comme un devoir obligé dont elles ne se satisfont pas. Même la voie de traverse que pourrait représenter l'homosexualité féminine n'aboutit pas à une sexualité égalitaire et épanouissante, tant les relations sexuelles restent associées à des enjeux de domination et de soumission.

Le corps maternel fournit un dernier exemple d'écrasement du corps féminin par les normes patriarcales : les maternités réelles sont vécues comme des calvaires soumettant les femmes au pouvoir masculin, que ce soit celui des médecins ou des fils cannibales. Seule la maternité symbolique semble renverser la donne en présentant des figures maternelles positives, en particulier dans des relations mères-filles symboliques, sur le modèle de l'*affidamento*, inspiré des théories du groupe *Diotima* et de la *Libreria delle donne di Milano*, preuve encore une fois de l'interpénétration permanente entre représentation littéraire et enjeu politique chez Maraini.

C'est désormais sur cette valence politique des textes qu'il faut s'attarder, en analysant le rapport entre culture et pouvoir, entre littérature et politique dans le corpus.

Chapitre III.

LES ROMANS FÉMINISTES MARAINIENS  
ENTRE LITTÉRATURE ET POLITIQUE FÉMINISTE

Par leur nature romanesque et par leur engagement féministe, les textes du corpus ont un double statut<sup>641</sup> : à la fois œuvres littéraires et œuvres à portée politique, ils influencent le contexte et sont influencés par lui, ils sont à la fois objets et sujets, agents et « agencés ». Je propose ici d'analyser ces influences réciproques, de voir, en somme, ce que la narration marainienne prend de la société et de la politique (au sens d'organisation de la société) mais aussi ce qu'elle lui apporte en retour. Traversé par l'histoire et la traversant à son tour, le roman (ou la nouvelle) féministe se tient à mi-chemin entre la fiction et l'action.

C'est la zone d'intersection entre chaque espace qui sera au centre de l'analyse. Il faudra ainsi se demander comment le texte littéraire parvient à importer les stratégies politiques du féminisme militant ancré dans une société réelle vers l'univers de la fiction littéraire. En miroir, la place de ces textes dans l'histoire sera examinée afin d'en déterminer la potentielle valeur de témoignage historique et d'en mesurer la performativité politique. Le thème de l'avortement, central dans les débats des néo-féminismes et chez Dacia Maraini, constituera un terrain d'analyse privilégié pour cette étude.

---

<sup>641</sup> C'est ce double statut qu'interrogeait Maryse Jeuland-Meynaud dans « L'œuvre narrative de Dacia Maraini : polémique ou littérature ? ». Par « polémique », la critique faisait référence à la fois à l'aspect parfois provocateur de la production de l'auteure mais aussi à son lien avec les débats politiques contemporains. Dès l'introduction de l'article, elle nuance l'opposition proposée dans le titre en soulignant sa limite : « on ne saurait trancher ici entre le contenu et la forme. Le féminisme de Dacia, c'est l'engagement plus l'écriture » (art. cit., p. 206).

## A) *Du féminisme politique au féminisme littéraire : traditions et interactions*

Difficile de dire si Dacia Maraini est une féministe qui écrit ou une auteure féministe tant les deux dimensions sont parfaitement imbriquées dans chacune de ses productions. Si le féminisme de l'auteure ne fait aucun doute, il convient d'en définir la teneur, à la lumière des textes analysés précédemment. Selon ses propres déclarations, Maraini ne se reconnaît pas vraiment dans le qualificatif « féministe », au sens où celui-ci relèverait d'une idéologie<sup>642</sup>, entendue comme un système d'idées voire comme une philosophie. En se déclarant « dalla parte delle donne », l'auteure souligne la notion de point de vue qu'implique l'acte d'écriture. Le féminisme de Maraini doit être compris comme une éthique, une façon de regarder la société et son *ethos* à travers un prisme de lecture spécifique.

On retrouve en filigrane cette distinction lorsque l'auteure propose une définition du théâtre féministe dans une interview aux *Cahiers du GRIF* en 1974 :

Un théâtre féministe est un théâtre où les femmes parlent de leurs problèmes à la première personne : c'est un théâtre consacré à l'approfondissement et à la divulgation de ces problèmes. Il ne s'agit pas toutefois d'un théâtre purement didactique, qui renoncerait à un langage proprement théâtral ; il se veut spectacle, divertissement, comique même<sup>643</sup>.

Maraini refuse le simple didactisme, en somme, l'idéologie pure. Elle se veut également du côté de la « divulgation », du *vulgus* (la foule). L'enjeu du féminisme marainien tient dans une tentative d'équilibrage entre la théorie et la pratique : entre la théorie politique et la pratique littéraire, mais aussi entre la théorie littéraire et la pratique politique – comme lorsqu'elle refond les genres littéraires pour y inscrire une réhabilitation du *je* féminin et y développer une réflexion sur le genre-*gender*.

Cette définition du théâtre féministe est aisément transposable à la narration féministe. L'idée que « les femmes parlent de leurs problèmes à la première personne » y est centrale et le corpus du présent travail a justement été sélectionné selon ce critère énonciatif. L'aspect

---

<sup>642</sup> Pour une définition synthétique de l'idéologie et de l'éthique et pour une analyse des rapports entre ces deux notions, voir André MINEAU, Gilbert LAROCHELLE, « Éthique et idéologie : frontière et médiation sémantique par la morale », *Laval théologique et philosophique*, vol. 52, n° 3, 1996, pp. 827-836. Les auteurs y définissent l'idéologie comme « la mise en position de l'être dans un sens programmatique, ou comme la prétention au repérage d'un sens inhérent au réel et qui secréterait de lui-même une normativité d'application collective » (p. 832) et l'éthique comme « une démarche réflexive témoignant du positionnement sujetal par rapport à la question du sens, et fondant un mode d'engagement au monde » (p. 828).

<sup>643</sup> Entretien publié dans l'article « Centro Maddalena », art. cit., p. 81.

didactique, qui n'est autre que l'apport théorique et idéologique féministe, s'y efface le plus souvent, du moins en apparence, au profit d'une écriture proprement littéraire et « divertissante ». C'est ce « divertissement » que je souhaite interroger : au-delà du caractère plaisant du romanesque, le divertissement marainien s'entend au sens étymologique de *divertere* (se détourner). Il faut se demander comment Maraini, au passé de militante féministe, s'écarte de la pratique féministe idéologique en empruntant la voie de la littérature, dans un but sensiblement identique : une lutte contre les inégalités de sexe qui passe par leur dénonciation et la proposition de perspectives égalitaires. Détournement mais également réorientation puisque le texte littéraire vient à son tour informer la pratique de la *polis*... C'est cette circularité continue entre pratique littéraire et pratique politique que je propose d'étudier ici.

### 1. « Je est un/e autre » : soi et les autres

Dacia Maraini refuse de se déclarer « féministe », comme elle l'a répété régulièrement dans plusieurs entretiens publics et privés, par refus des étiquettes idéologiques<sup>644</sup>. Concernant son travail, elle n'emploie pas non plus l'adjectif « féministe » mais « féminin » : « Veramente non amo le etichette. Direi che la mia strada è quella di una ricerca nell'ambito dell'immaginario femminile<sup>645</sup> ». Malgré ces réserves autoriales, l'œuvre marainienne semble s'inscrire dans la droite ligne du genre « roman féministe », dont la tradition remonterait au roman *Una donna* de Sibilla Aleramo (1906). Anna Nozzoli, dans un article éclairant de 1977 intitulé « Sul romanzo femminista degli anni Settanta<sup>646</sup> », et sur lequel je reviendrai à plusieurs reprises dans ce chapitre tant il propose une analyse fine du genre en question, définit avant toute chose le roman féministe par son rapport avec le contexte socio-politique, avant d'en donner quelques traits caractéristiques thématiques et narratologiques. Mais la critique rappelle à plusieurs reprises que, parmi ces critères, l'élément constitutif du

---

<sup>644</sup> Voir par exemple les déclarations suivantes : « Sono contraria alle etichette e rifugio dalle ideologie prestabilite, ma ho sempre combattuto dalla parte della donna » (« Je suis contre les étiquettes et je fuis les idéologies pré-établies, mais j'ai toujours combattu du côté de la femme »), in Antonella CARADONNA, « La lunga vita di Marianna Ucrìa è il simbolo delle violenze siciliane (e non) sul mondo femminile. I risvolti autobiografici », art. cit. ; « La gente ha fretta di metterti addosso un'etichetta e appena può lo fa. Ma le etichette sono sempre limitative, per questo non le amo » (« Les gens s'empresent de coller des étiquettes dès qu'ils le peuvent. Mais les étiquettes sont toujours limitatives, c'est pour cela que je ne les aime pas »), in Dacia MARAINI, Paolo DI PAOLO, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, Rome, Bari, Laterza, 2005, p. 59.

<sup>645</sup> Interview à Sandra PETRIGNANI, « 4 volte Dacia », *Il Messaggero*, 4 janvier 1980.

<sup>646</sup> Anna NOZZOLI, « Sul romanzo femminista degli anni Settanta », art. cit., pp. 55-74.

genre est le rapport de soi aux autres, du particulier au général, qui constitue la base du caractère politique du texte : « focalizzando l'attenzione su situazioni e problemi del "personale", ne viola la pretesa intimità, sino a ricostruire i suoi nessi o la sua storia dentro la storia complessiva dei rapporti sociali<sup>647</sup> ».

Par ses récits féministes, Dacia Maraini s'inscrit elle aussi dans cette pratique à la fois littéraire et politique, qui la précède et la suit, dans laquelle un élargissement de la perspective de soi aux autres – qu'il s'agisse d'un soi réel ou fictif – permet une réflexion sur la condition féminine générale et sur la société contemporaine. Cette logique est typique de la période « 68 » et marque un véritable changement dans la réflexion politique. Anna Bravo, dans son ouvrage *A colpi di cuore, Storie del Sessantotto*<sup>648</sup>, développe cette idée en analysant ce qu'elle nomme le « partire da sé » (« partir de soi-même »). Ce principe, qu'elle estime être « la scoperta più affascinante e effimera<sup>649</sup> » des années 68, correspond selon elle à « la rivendicazione del valore di ogni esperienza come spinta alla trasformazione<sup>650</sup> ». Ce nouveau mouvement réflexif se pose en rupture avec la politique de l'époque, qui tend au contraire au bien commun au détriment de la dimension individuelle. Dans cette logique du « partire da sé », il ne s'agit pas pour autant de s'en tenir à son expérience personnelle, au contraire, puisque celle-ci constitue une étape vers une réflexion plus globale mais à partir d'un point de vue intime et critique. Grâce à ce principe nouveau de connaissance de soi et du monde, le regard est tourné « contemporaneamente al vicino e al lontanissimo, sia nello spazio sia nel tempo<sup>651</sup> ».

Par le biais de son écriture à la première personne, que ce soit sous forme d'autobiographie ou de fiction autobiographique, Dacia Maraini met en œuvre cette stratégie réflexive : en partant de sa propre expérience de femme ou de celle d'une narratrice-protagoniste de fiction, la narration parvient à des considérations sur l'être-femme dans la société italienne, voire occidentale. Le cas particulier peut être généralisable ou du moins servir d'exemple. Sibilla Aleramo avait utilisé la première ce procédé au début du XX<sup>e</sup> siècle dans ce que l'on peut considérer comme le premier roman féministe italien, *Una donna*, lorsque, à travers le récit de son histoire personnelle, elle entendait écrire « un libro [...] che

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 63 : « focalisant l'attention sur des situations et des problèmes du "personnel", il en viole la prétendue intimité, jusqu'à reconstruire ses propres rapports ou son histoire dans l'histoire plus globale des rapports sociaux ».

<sup>648</sup> Anna BRAVO, *A colpi di cuore. Storie del Sessantotto*, cit.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 21 : « la découverte la plus fascinante et la plus éphémère ».

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 22 : « la revendication de la valeur de chaque expérience comme impulsion à la transformation ».

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 75 : « simultanément vers le proche et le très lointain, aussi bien dans le temps que dans l'espace ».

mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna<sup>652</sup> » : l'histoire d'une femme (comme l'annonce le titre) deviendrait alors celle de *la* femme, *des* femmes. De façon plus subtile et moins péremptoire, on retrouve chez Maraini ce mouvement simultanément inductif et déductif, du soi particulier au général et du général à soi, dans lequel naît souvent la prise de conscience féministe des protagonistes.

*Bagheria* (1993), hybride entre le roman autobiographique et l'essai, repose en grande partie sur ce principe narratif, en particulier lorsqu'il s'agit d'introduire des réflexions sur les interdits de genre. Ainsi, dès le deuxième chapitre, c'est à partir de soi et d'une anecdote personnelle que l'auteure dénonce les tabous imposés aux femmes en matière de sexualité, comme on le voit dans cet extrait déjà cité mais dont le fonctionnement est exemplaire de *Bagheria* :

Molti anni dopo, negli anni Ottanta, a Palermo, facendo una ricerca sui teatri della città, sono capitata assieme alla mia amica architetta Marilù Balsamo, a visitare l'ex teatro Finocchiaro poi trasformato in cinema a luci rosse. E quando ci siamo presentate alla cassa per chiedere di poter vedere l'interno della sala, ci hanno guardati scandalizzati. « Ma noi paghiamo il biglietto se volete. » « No, le donne qui non possono entrare. » « E perché? » « Perché è un pubblico di soli uomini. Si scandalizzerebbero a vedere una donna. Due poi... e come potremmo garantire la vostra incolumità nel caso vi saltassero addosso? »

Il sesso in rappresentazione non era « cuosa p'i fimmini », né allora né ora<sup>653</sup>.

Le souvenir de son étonnement face à la réponse du caissier lui rappelle combien la situation était absurde et injuste. La narratrice remonte alors par induction de l'exemple à la règle, passant du « je » de la narratrice, au « nous » du duo d'amies, puis au pluriel collectif « les femmes » : les femmes n'ont pas le droit d'assister à la « représentation du sexe », leur genre le leur interdit. Plus loin dans le texte, l'affirmation de l'atemporalité de cet interdit sera de

---

<sup>652</sup> Sibilla ALERAMO, *Una donna*, cit., p. 92 : « un livre [...] qui montre au monde entier l'âme féminine moderne ».

<sup>653</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 25 : « Bien plus tard, dans les années quatre-vingt, à Palerme, en faisant une recherche sur les théâtres de la ville, je suis allée, avec mon amie architecte Marilù Balsamo, visiter l'ancien théâtre Finocchiaro transformé en cinéma porno. Et quand nous nous sommes présentées à la caisse pour demander d'entrer afin de voir l'intérieur de la salle, on nous a regardées, l'air offusqué. "Mais nous payons le billet, si vous voulez." "Non, les femmes ne peuvent pas entrer ici." "Et pourquoi ?" "Parce que c'est uniquement un public d'hommes. Ils seraient scandalisés de voir une femme. Alors deux... Et comment pourrions-nous garantir votre sécurité au cas où ils vous sauteraient dessus ?". La représentation du sexe n'était pas "cuosa p'i fimmini", ni autrefois ni aujourd'hui » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 25-26).



nouveau démontrée, mais cette fois par un exemple ancien, celui des femmes artistes interdites d'études de nu. Elle conclut de nouveau sur la constatation d'une discrimination sexuée absurde : « Il nudo femminile era proibito alle donne<sup>654</sup> ». On retrouve ici la simultanéité temporelle et spatiale décrite par Anna Bravo entre le très proche et le très lointain, par un jeu de regard de soi au général.

Ce n'est sans doute pas un hasard si l'autre texte qui exploite le mieux cette stratégie d'expansion réflexive se trouve être *La nave per Kobe* (2001). Tout comme *Bagheria*, il constitue l'un des rares cas dans la production romanesque marainienne où le *je* renvoie à la fois à la protagoniste principale, à la narratrice et à l'auteure<sup>655</sup>. Ce caractère autobiographique, une fois passé au prisme du « partire da sé », ne peut que converger, encore une fois, vers l'essai. L'exemple le plus frappant, mais aussi le plus développé dans le récit dont il occupe quatorze pages, est celui de la symbolique des cheveux. Une photo de la protagoniste enfant, agenouillée sur un tatami, présentée par la mère Topazia Maraini (« *Ultima foto coi capelli lunghi*<sup>656</sup> »), sert de point de départ à une première réflexion sur le lien entre chevelure longue et soumission féminine qui s'articule entre considérations autobiographiques et réflexions socio-culturelles :

Sarà un caso che i capelli lunghi qui si coniughino con una posizione di muta resa alla compostezza femminile?

Non porterò mai più capelli lunghi nella mia vita, salvo quando sarò in collegio a Firenze. Come se con quel taglio mia madre mi avesse indicato una scelta di sveltezza, di sobrietà, di decisione. Una sottile ancora non chiarita volontà di emancipazione? non lo so. Non sono stata io a decidere quella volta. Ma perdendo i capelli lunghi perdevo una certa tendenza infantile alla ricerca della protezione, venivo spinta con mano affettuosa fuori dalla area più arcaica di seduzione. Non a caso tutta la storia dei fanatismi religiosi è legata alla regolamentazione delle acconciature femminili<sup>657</sup>.

---

<sup>654</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 141 : « Le nu féminin était interdit aux femmes » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 145).

<sup>655</sup> On ne compte à ce titre que *Bagheria* (1993), *La nave per Kobe* (2001) et le texte plus récent *La grande festa* (2011). *Il gioco dell'universo* (2007) peut en un sens être inclus dans cette catégorie puisque la narratrice renvoie à l'auteure mais le protagoniste est bien plus le père, Fosco Maraini, que sa fille Dacia.

<sup>656</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 104 : « *Dernière photo avec les cheveux longs* » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 114).

<sup>657</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 105 : « Est-ce un hasard si les cheveux longs se conjuguent ici avec une position de reddition muette à la bonne tenue féminine ? / Je ne porterai jamais plus les cheveux longs de ma vie, sauf quand je serai au collège à Florence. Comme si, en les coupant, ma mère m'avait indiqué un

Partant d'elle-même et de l'espace-temps de sa propre vie (condensé dans l'adverbe « qui »), elle passe de sa position réelle de petite fille agenouillée à un niveau symbolique et universel en faisant référence à la « compostezza femminile » dont elle serait l'image. La narratrice revient ensuite à son expérience (mentionnant au passage le pensionnat, haut lieu de brimades des corps féminins dans les récits marainiens autobiographiques et fictifs) pour passer de nouveau au général : la « tendenza infantile », l'« area più arcaica di seduzione ». La narratrice inscrit son cas particulier dans un réseau de traditions et de symboles qui la dépassent, ouvrant immédiatement la voie à une veine essayiste, en l'occurrence une réflexion sur les religions et leurs univers symboliques. Citant la figure biblique de Samson, dont la force incroyable résidait dans sa chevelure, la narratrice conclut son tour d'horizon capillaire par une mise sur le même plan de l'autobiographie et du symbolique, par une simplification en termes genrés des différents personnages de sa démonstration : « Strano destino simbolico quello dei capelli: per un uomo tagliarseli ha significato cadere in balia dei nemici, per una donna ha voluto dire alzare una bandiera di autonomia<sup>658</sup> ».

Une fois lancé, le processus du « partire da sé » relance la narration par vagues, de l'autobiographie (dont le souvenir est réveillé par des fragments des cahiers maternels) à l'analyse féministe de l'auteure qui, par la voix de la narratrice, expose son argumentation exactement de la même manière que dans les articles de presse contemporains, à l'image de ceux recueillis dans *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*<sup>659</sup> (2006). La question de l'autonomie féminine, par association d'idées, renvoie la narratrice à l'image de sa mère, figure libertaire à contre-courant de sa propre éducation. Le discours embraye alors sur la relation entre catholicisme – Topazia a elle aussi fréquenté un pensionnat tenu par des sœurs – et acceptation par les femmes de leur condition d'asservissement :

Quale costrizione è più efficace di quella che si attua con il consenso e la sanzione dell'interessata? Essa non solo accetta il suo asservimento ma partecipa alla

---

choix de vivacité, de sobriété, de décision. Une légère, encore obscure, volonté d'émancipation ? Je ne sais pas. Mais en perdant mes cheveux longs, je perdais une certaine tendance enfantine à la recherche d'une protection, j'étais poussée par une main affectueuse en dehors de l'aire de séduction la plus archaïque. Ce n'est pas un hasard si toute l'histoire des fanatismes religieux est liée à la réglementation des coiffures féminines » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 114).

<sup>658</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 106 : « Étrange destin symbolique que celui des cheveux : pour un homme se les couper a signifié symboliquement tomber aux mains de ses ennemis, pour une femme cela a voulu dire brandir le drapeau de l'autonomie » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 115).

<sup>659</sup> Dacia MARAINI, *I giorni di Antigone – Quaderno di cinque anni*, Milan, Rizzoli, 2006.

diffusione e al mantenimento dell'ideologia che lo consacra e lo idealizza, considerandolo parte naturale della sorte<sup>660</sup>.

De nouveau, l'autobiographie ne concerne plus une femme en particulier (la narratrice) mais la condition féminine. Thème cher à Maraini, la question de la complicité des femmes envers le patriarcat et ses règles aboutit alors à une nouvelle expansion du récit, géographique cette fois : la narratrice développe longuement à ce sujet l'exemple du rôle des femmes dans le maintien de l'excision chez les Elmolo, une tribu du Kenya<sup>661</sup>. Par extension thématique ensuite, la narratrice passe de l'excision à la maternité, en considérant que c'est parce que les femmes peuvent procréer qu'elles subissent un contrôle social de leur sexualité. Commence alors une série de réflexions sur la maternité à travers les exemples successifs d'une amie féministe dont le fils se comporte en véritable « macho » malgré l'éducation qu'il a reçue, celui d'Emma Bovary<sup>662</sup>, et enfin ceux de sa propre mère (« la persona meno bovaristica che abbia mai conosciuto<sup>663</sup> ») et de sa grand-mère maternelle, mêlant allègrement mères de chair et mères de papier. Ce long mouvement narratif et réflexif, né du détail apparemment insignifiant de la coiffure de la protagoniste enfant, se conclut par un petit paragraphe autonome où, de nouveau, le « partire da sé » permet d'atteindre une analyse systémique :

[Mia madre] non si è mai lamentata di questa interruzione del suo lavoro. Ha rinunciato con l'entusiasmo che questi quaderni dimostrano. E nessuno certamente ha trovato che il suo sacrificio fosse ingiusto. [...] Era nei fatti, nella normalità delle cose che una madre soffocasse il suo talento per i figli piccoli. Punto e basta. Mentre al marito era concesso viaggiare, scoprire il mondo, innamorarsi di altre donne e, quando tornava a casa, pretendere di essere accolto come un re<sup>664</sup>.

---

<sup>660</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 107 : « Quelle contrainte est plus efficace que celle qui s'effectue avec le consentement et l'approbation de l'intéressée ? Non seulement elle accepte son asservissement, mais elle participe à la diffusion et au maintien de l'idéologie qui le consacre et l'idéalise, en le considérant comme une part naturelle de son sort » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 115).

<sup>661</sup> Le thème sera repris et développé dans une autre forme hybride entre l'autobiographie et l'essai, le récit de voyage, avec « Sul lago Turkana con Alberto Moravia », dans le recueil paru en 2010 *La seduzione dell'altrove* (cit., pp. 145-165).

<sup>662</sup> Rappelons que l'auteure connaît parfaitement ce classique auquel elle a consacré l'essai *Cercando Emma* (Milan, Rizzoli 1993).

<sup>663</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 114 : « la personne la moins bovaryenne que j'aie jamais connue » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 124).

<sup>664</sup> Dacia Maraini, *La nave per Kobe*, cit., p. 18 : « [Ma mère] ne s'est jamais plainte de cette interruption de son travail. Elle a renoncé avec l'enthousiasme dont témoignent ces cahiers. Et certainement personne n'a trouvé que son sacrifice était injuste. [...] C'était ainsi, c'était dans la normalité des choses qu'une mère étouffe son talent pour ses enfants en bas-âge. Tandis qu'au mari il était permis de voyager, de découvrir le monde, de tomber amoureux d'autres femmes, et quand il revenait à la maison, de prétendre à être accueilli comme un roi » (*Le Bateau pour Kôbé*, cit., p. 128).

Pour fonctionner, le « partire da sé » procède ici encore par un lissage des particularités individuelles au profit d'une désignation par des termes les plus génériques possibles : Topazia devient « una madre », Fosco « il marito » et Dacia et ses sœurs « i figli ». Les personnes réelles s'effacent pour laisser place à leurs rôles sociaux, permettant ainsi de quitter le particularisme pour la règle dont il s'agit de faire apparaître le fonctionnement : « la normalità delle cose ». On comprend mieux alors la difficulté que présente la catégorisation générique d'œuvres telles que *Bagheria* ou *La nave per Kobe*, où les référents autobiographiques engendrent une prose réflexive à la portée universelle, laquelle produit à son tour des souvenirs autobiographiques qui en deviennent des cas particuliers.

Ce double mouvement d'historicisation du cas particulier et d'universalisation potentielle du récit semble bien conscient chez l'auteure qui en résume le fonctionnement et la visée dans une introduction à un livre qui ne fait pas partie du corpus de cette étude mais dont la modalité narrative est finalement assez proche des œuvres retenues ici, *Storia di Piera* (1980), un dialogue au cours duquel se mêlent à la première personne les voix de Dacia Maraini et de Piera Degli Esposti, célèbre actrice de théâtre et de cinéma italienne :

Così [questo libro] lo presentiamo ai lettori, come il ritratto di una donna che ha vissuto con divorante intensità una storia familiare apparentemente diversa, unica, ma in realtà antica e comune a tutte le donne come l'archetipo doloroso del destino femminile nell'ostile e affascinante mondo dei padri<sup>665</sup>.

Comme chez Sibilla Aleramo, on retrouve l'idée que le texte présente l'histoire particulière d'une femme mais qu'elle n'est que le reflet d'une condition commune à toutes les femmes. La translation possible d'une femme à l'autre transparait dans la construction du livre par le jeu de miroir entre les deux femmes, Maraini jouant selon la critique Grazia Sumeli-Weinberg un rôle de double féminin :

La partecipazione della Maraini, quindi, s'inscrive nel discorso come funtivo di un *alter ego* della protagonista, quale 'correlativo obiettivo', per dare una direzione

---

<sup>665</sup> Dacia MARAINI, Piera DEGLI ESPOSTI, *Storia di Piera*, cit., p. 10 : « C'est ainsi que nous le présentons [ce livre] aux lecteurs, comme le portrait d'une femme qui a vécu avec une intensité dévorante une histoire familiale apparemment différente, unique, mais en réalité très ancienne et commune à toutes les femmes, comme l'archétype douloureux du destin féminin dans le monde hostile et fascinant des pères » (*Histoire de Piera*, cit., p. 13).

alla massa informe del ricordo, a ciò che potrebbe essere il prodotto della prolissità soggettiva<sup>666</sup>.

Le *je* qui parle se diffracte en une multiplicité de *je* possibles, celui de l'intervieweuse mais aussi de la lectrice, dont le point commun est l'appartenance au genre féminin et donc à une condition identique dans le système social entre les sexes. Si la critique compare ensuite ce fonctionnement à celui du duo Marina-Bianca dans *Lettere a Marina*, rédigé à la même époque que *Storia di Piera*<sup>667</sup>, il est également un autre « couple » féminin dans le roman de 1981 dont le fonctionnement se base sur une translation identitaire : le duo Bianca-Basilisa. L'idée d'un *je* collectif, d'une identité féminine commune, est énoncée clairement par la narratrice Bianca lorsque, après avoir échangé avec sa voisine leurs expériences en termes de maternité, elle conclut sur leur ressemblance de condition malgré leur statut social très éloigné, la distance s'amenuisant d'ailleurs par un étonnant biais alimentaire :

Siamo ormai amiche abbiamo sofferto le stesse cose: aborti emorragie gravidanze non volute. Siamo uguali. Ma siamo anche diverse diversissime. E io cerco di cancellare questa diversità fatta di privilegi per me e di vecchiaia precoce per lei con questa terrina di pesce fresco che lei riceve ringraziando calorosamente<sup>668</sup>.

Partant de sa propre expérience, Bianca se rend compte que son cas spécifique est finalement semblable à celui de Bianca. Du « io » au « lei », il n'y a qu'un pas, celui de la prise de conscience, pour parvenir au « noi ». Typique de la première période du néo-féminisme, cette recherche de la prise de conscience de la ressemblance dans la diversité par le biais de l'appartenance au genre féminin et à sa réalité socio-culturelle s'exprime de façon rapide mais frappante en conclusion de la lettre du jour de Bianca à Marina, au gré d'une rencontre d'abord très prosaïque avec une voisine de palier. « Je est une autre et les autres sont moi » : tel semble être le message politique essentiel à un changement collectif des mentalités que nombre de groupes féministes des années 1970 se propose d'instiller et que Maraini relaie à travers sa pratique d'écriture narrative.

---

<sup>666</sup> Grazia SUMELI-WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 73 : « La participation de Maraini s'inscrit donc dans le discours comme fonction d'un *alter ego* de la protagoniste, comme 'corrélatif objectif', pour donner un sens à la masse informe du souvenir, à ce qui pourrait être le produit d'une prolixité subjective ».

<sup>667</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>668</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 44 : « Nous sommes amies désormais nous avons souffert des mêmes choses : avortements hémorragies grossesses non désirées. Nous sommes égales. Mais nous sommes aussi différentes très différentes. Et je cherche à supprimer cette différence faite de privilèges pour moi et de vieillesse précoce pour elle avec cette terrine de poisson froid qu'elle reçoit en remerciant chaleureusement ».

## 2. Stratégies politiques, stratégies littéraires : emprunts au néo-féminisme

Anna Nozzoli, dès son article fondateur de 1977 sur le roman féministe, voit comme nécessité première à toute critique littéraire de textes féministes la prise en compte de l'interférence entre politique et création :

Un'indagine sulla più recente produzione femminista dovrà dunque preliminarmente insistere sul carattere di interdipendenza con il movimento politico, individuando l'*humus* socio-culturale attraverso cui la lotta per la liberazione della donna diviene espressione letteraria. Maturate nel fervore delle elaborazioni ideologiche postsessantottesche, le scrittrici femministe ne riflettono, infatti, le nuove acquisizioni teoriche, facendosi portavoci del processo di trasformazione del femminismo da lotta per l'emancipazione civile a forma di interpretazione della condizione femminile e, indissolubilmente, della storia e della società<sup>669</sup>.

Deux idées centrales sont à souligner ici, celle du lien inextricable entre le texte et le contexte (« interdipendenza », « indissolubilmente ») et celle du mouvement politique comme terreau qui nourrit l'écriture (« *humus* », « maturate »). La question est alors de savoir quels nutriments politiques essentiels passent de la pratique politique à la pratique littéraire et comment le processus de « digestion » qui transforme les actes en mots aboutit à une restitution fidèle ou bien à une redéfinition des idées féministes. Deux emprunts principaux de l'écriture marainienne au néo-féminisme italien seront étudiés ici : la pratique de l'auto-conscience et la relation d'*affidamento*.

### a) De l'auto-conscience à l'écriture de soi

L'auto-conscience apparaît comme l'un des moyens de diffusion majeurs du féminisme dans les années 1970 en Italie, dans les grandes villes comme dans les petites bourgades. Inspirée du modèle américain des « consciousness raising groups<sup>670</sup> », la pratique de l'*autocoscienza* permet à de petits groupes de femmes de discuter de leur vécu individuel

---

<sup>669</sup> Anna NOZZOLI, art. cit., p. 57 : « les recherches sur la production féministe la plus récente devront donc préalablement insister sur le caractère d'interdépendance avec le mouvement politique, en déterminant l'*humus* socio-culturel à travers lequel la lutte pour la libération des femmes devient expression littéraire. Mûries dans la ferveur des élaborations idéologiques post-68, les écrivaines féministes en reflètent en fait les nouvelles acquisitions théoriques, en se faisant le porte-parole du processus de transformation du féminisme d'une lutte pour l'émancipation civile à une forme d'interprétation globale de la condition féminine et, indissociablement, de l'histoire et de la société ».

<sup>670</sup> « groupes de prise de conscience ».

et de le partager, les poussant à revenir sur leurs expériences familiales, leur sexualité, leurs relations amoureuses ou conjugales et sur le contexte socio-politique de telles expériences. Les historiennes Graziella Parati et Rebecca West, comparant les modalités américaines et italiennes de ces groupes de discussion, font émerger certaines particularités de l'*autocoscienza*. Le but, d'abord, est un peu différent, comme l'indique la variation des termes utilisés : « the term *autocoscienza* stressed the self-determined and self-directed quality of achieving the new consciousness/awareness<sup>671</sup> ». Il s'agit de prendre conscience de soi à l'intérieur d'un collectif féminin. La « conscience » à atteindre touche donc à deux aspects : celui de l'individualité et celui de l'appartenance au « groupe » des femmes. C'est cet aspect qui fonde la deuxième particularité de l'*autocoscienza* : les groupes italiens d'auto-conscience se développent « in a separatist direction which critiqued the politics of equal rights as a mystification<sup>672</sup> », dans une logique que l'on reconnaîtra dans les théories de la différence sexuelle ultérieures.

Pour Carla Lonzi, co-fondatrice de *Rivolta Femminile* et inspiratrice de Luisa Muraro en ce qui concerne la question de la différence sexuelle<sup>673</sup>, l'auto-conscience est la pratique fondatrice du féminisme : « Il femminismo ha inizio quando la donna cerca la risonanza di sé nell'autenticità di un'altra donna perché capisce che il suo unico modo di ritrovare se stessa è nella sua specie<sup>674</sup> ». On lit sous la plume de Lonzi l'importance d'un double mouvement, vers soi et vers le genre féminin, dans lequel affleure la logique du « partire da sé ».

Point de jonction entre le privé et le politique, la pratique d'auto-conscience est avant tout une pratique discursive, une narration, une « contre-narration » même selon l'historienne Anna Bravo<sup>675</sup>. Dès lors, comment ne pas y voir un terreau particulièrement riche pour la

---

<sup>671</sup> Graziella PARATI, Rebecca WEST (dir.), *Italian Feminist Theory and Practice*, Cranbury, Associated University Presses, 2002, p. 58 : « le terme *autocoscienza* soulignait le caractère auto-déterminé et auto-dirigé de la recherche d'une nouvelle conscience/connaissance ».

<sup>672</sup> *Ibidem* : « dans une direction séparatiste qui critique la politique d'égalité des droits qui serait une mystification ».

<sup>673</sup> Voir la note 12 de l'article de Vincenza PERILLI, « "Sexe" et "race" dans les féminismes italiens », *Les Cahiers du CEDREF*, vol. 14, (Ré)articulation des rapports sociaux de sexe, classe et « race », 2006.

<sup>674</sup> Carla LONZI « Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi », *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milan, Scritti di Rivolta Femmine, 1974, p. 147 : « Le féminisme commence quand la femme cherche la résonance de soi dans l'authenticité d'une autre femme parce qu'elle comprend que l'unique façon pour elle de se retrouver est dans son espèce ».

<sup>675</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*, pp. 16-17 : « Il tramite è l'autocoscienza, metodo conoscitivo e narrativo che vuole svelare "come sono andate realmente le cose", e marcare la propria differenza rispetto alla storia. La prima che sa di essere parziale, e fa di questa consapevolezza la sua promessa di verità, la seconda che si pretende oggettiva solo perché si accorge di essere completamente interna alla versione maschile. Il piccolo gruppo di autocoscienza è molte cose, ma innanzitutto il luogo di una contronarrazione, una comunità di parola e di ascolto in cui non si può ovviamente condividere l'esperienza del passato, ma quella di ricordarlo e interpretarlo sì. Con

narration de soi en littérature ? J'émetts avec Anna Nozzoli l'hypothèse que la pratique de l'auto-conscience a largement influencé la pratique d'écriture d'écrivaines féministes y ayant participé, comme c'est le cas de Dacia Maraini, et qu'elle n'est pas sans lien avec le développement d'une littérature féministe à la première personne. Des groupes d'auto-conscience aux romans féministes, la visée est semblable : partager des parcours individuels pour lutter de façon commune contre les structures sexistes dans lesquelles ces parcours s'inscrivent. L'auto-conscience se situe au croisement entre fait politique et fait personnel, entre public et privé. Ainsi, si l'historienne Anna Bravo souligne l'aspect narratif de l'auto-conscience, la critique littéraire Anna Nozzoli relève de son côté la ressemblance entre roman féministe et auto-conscience en termes d'impact « social » :

Il romanzo femminista si pone, infatti, obbiettivi di immediata incidenza sul "sociale", configurandosi intorno all'idea centrale di un rapporto tra individuale e collettivo, in una struttura parzialmente sovrapponibile a quella praticata nell'autocoscienza, rispetto alla quale opera un recupero del reale altrettanto disorganico, impresso dalla dimidiazione dell'io femminile<sup>676</sup>.

Expérience d'un groupe de parole féministe et expérience d'écriture de soi semblent toutes deux participer du même processus de prise de conscience de soi et du collectif féminin.

Dacia Maraini, dans une interview de 1977 à Ilaria Montini, quelques années après sa participation à des sessions d'auto-conscience, confirme ce lien entre pratique politique et pratique littéraire :

Io nei gruppi mi sono trovata bene, l'autocoscienza mi viene spontanea, forse perché c'è stato un lungo lavoro, io ho cominciato nel '68-69 con Rivolta Femminile. Poi il fatto di scrivere è stato molto utile per imparare a uscire da me

---

tutto il potenziale di rottura che ne deriva, e che fa della biografia l'orizzonte della soggettività femminile » (« L'intermédiaire est l'auto-conscience, méthode cognitive et narrative qui veut dévoiler "comment se sont réellement passées les choses", et marquer sa différence par rapport à l'histoire. La première sait qu'elle est partielle et fait de cette conscience sa promesse de vérité, la seconde se prétend objective seulement parce qu'elle ne se rend pas compte qu'elle est complètement interne à la version masculine. Le petit groupe d'auto-conscience est beaucoup de choses, mais surtout le lieu d'une contre-narration, une communauté de paroles et d'écoute où l'on ne peut évidemment pas partager l'expérience du passé, mais où l'on peut partager celle de son souvenir et de son interprétation. Avec tout le potentiel de rupture qui en dérive, et qui fait de la biographie l'horizon de la subjectivité féminine »).

<sup>676</sup> Anna NOZZOLI, art. cit., p. 64 : « Le roman féministe se donne, en fait, des objectifs d'incidence immédiate sur le "social", en prenant forme autour de l'idée centrale d'un rapport entre individuel et collectif, dans une structure partiellement superposable à celle pratiquée dans l'auto-conscience, par rapport à laquelle il opère une récupération du réel tout aussi décousue, marquée par la division du je féminin ».



stessa, a vincere certe cose. Pian piano sono uscita fuori da Rivolta Femminile, ho trovato altre femministe, ho fatto del lavoro di gruppo con il teatro<sup>677</sup>.

Dans l'expression « uscire da me stessa » apparaît l'idée d'un dépassement du strict fait individuel par l'écriture : rappelons au passage que Maraini ne se mettra que tardivement à l'écriture autobiographique mais que dès les premiers textes on note des éléments inspirés de sa propre vie. Ce processus de mise à distance est semblable à celui mise en œuvre dans la pratique du « partire da sé » comme point de départ d'une réflexion globale. Si Maraini établit ici un parallèle entre sa pratique d'auto-conscience au sein de *Rivolta Femminile* et sa pratique d'écriture, c'est sans doute que, dans les deux cas, il s'agit de verbaliser dans une certaine mesure sa propre expérience et de la partager pour pouvoir la mettre à distance et pour mieux se comprendre. Ces deux fonctions principales de compréhension de soi et de partage (que Maraini appelle « lavoro di gruppo ») font de l'écriture autobiographique un moyen d'appréhension du monde et une arme de subversion des normes en vigueur tout aussi efficaces que la pratique politique de l'auto-conscience.

En pratique, dans son œuvre, l'auteure s'est emparée de son expérience d'auto-conscience pour la transfigurer en matériel littéraire selon deux voies principales : du point de vue thématique d'abord avec l'évocation de séances d'auto-conscience, de celui de la modalité narrative ensuite avec la transposition dans la progression du récit des stratégies de l'auto-conscience.

- ***L'auto-conscience comme motif***

Trois textes mettent en scène des groupes de femmes pratiquant l'auto-conscience et tous sont de nature très différente. La première apparition dans la narration marainienne d'un groupe d'auto-conscience a lieu en 1981 dans *Lettere a Marina*, récit à la première personne émanant d'une narratrice de fiction, Bianca ; la seconde se trouve dans la nouvelle à la troisième personne « Cinque donne d'acqua dolce » de 1990 ; la dernière dans *Bagheria*, récit autobiographique proche de l'essai, paru en 1993. La représentation de l'auto-conscience chez Maraini s'inscrit donc dans un arc de temps d'une douzaine d'années, d'abord par le biais de la fiction puis par celui de l'autobiographie, à l'époque où les groupes de parole ne sont plus

---

<sup>677</sup> Ileana MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, Vérone, Bertani, p. 114 : « Moi, dans les groupes, je m'y suis trouvée bien, l'auto-conscience me vient spontanément, peut-être parce que ça a été un long travail, j'ai commencé en 68-69 avec *Rivolta Femminile*. Ensuite le fait d'écrire a été très utile pour apprendre à sortir de moi-même, à vaincre certaines choses. Peu à peu j'ai quitté *Rivolta Femminile*, j'ai rencontré d'autres féministes, j'ai fait du travail de groupe avec le théâtre ».

actifs et où cette pratique est révolue, comme s'il avait fallu un moment de décantation pour passer du procédé politique à la littérature.

Je propose de traiter ensemble les deux premiers textes abordant le motif de l'auto-conscience, dans la mesure où ils présentent de nombreuses similitudes, laissant à penser que la nouvelle de 1990 est une réécriture de la lettre 15 des *Lettere a Marina*. Ce qu'on remarque d'emblée, c'est la ressemblance des deux groupes d'auto-conscience. Dans chaque cas, il s'agit de cinq femmes, chacune étant présentée rapidement par une description rapide et efficace :

<i>Lettere a Marina</i> (1981)	« Cinque donne d'acqua dolce » (1990)
<p>« Cara Marina            stanotte ho sognato di stare al piccolo gruppo con Annangela Violetta Rita e Pina. Mangiavamo un grande dolce con la crema e Violetta ci raccontava di come si radeva i peli del pube per non prendere malattie.</p> <p>Mi sono svegliata con una grande nostalgia dei nostri incontri settimanali. Nonostante l'irritazione per l'egoismo di Violetta che voleva parlare sempre solo di sé nonostante l'aggressività di Rita [...].</p> <p>Ho nostalgia di Annangela soprattutto e della sua un poco attonita e rotonda saggezza dei suoi occhi miopi delle sue lunghe mani pasticciona delle sue risate trattenute. Anche in un gruppo di cinque persone si formano delle preferenze delle intese. Pina e i suoi problemi con gli uomini si innamora sempre della persona sbagliata; Rita col suo « marito dell'altra » per cui perdeva il « sonno e la fantasia »; Violetta col suo primo adulterio mentre è incinta del secondo figlio [...]. »</p>	<p>« Erano cinque e si erano scoperte somiglianti come pesci d'acqua dolce, sebbene fossero diverse per mestieri, età ed esperienze. Si vedevano una volta alla settimana, il mercoledì. C'era Rosaria dagli occhiali come due fondi di bottiglia, la bocca grande, sorridente. Soffriva di anemie; era pallida come un giglio. Più diventava pallida e più i suoi capelli si facevano rossi, sanguigni. C'era Mara, sposata da poco ad un giovane avvocato. Piccola di statura, bella, le mani grassottelle, sempre in movimento. C'era Lucia che scriveva degli incomprensibili racconti sui topi e viveva con un uomo di vent'anni più vecchio di lei. C'era Tina, la ballerina, dal corpo asciutto di ragazzo. C'era Viola dalle lunghe gambe abbronzate, insegnante da molti anni in una scuola della periferia.</p> <p>Cinque donne che bevevano birra e mangiavano pizze fredde sedute attorno a un tavolo laccato di bianco di fronte alla cupola di una chiesa dai riccioli di marmo, nella casa di una di loro. »</p>

Très synthétique, le passage des *Lettere a Marina*<sup>678</sup> nomme d'emblée les participantes, esquisse un cadre intimiste et choisit un exemple de discussion personnelle. Il embraye ensuite sur une présentation succincte des participantes en soulignant les relations d'affinités et de conflits possibles dans ce type de groupe. À l'inverse, la nouvelle<sup>679</sup> pose un cadre narratif très complet en mentionnant le lien entre les protagonistes, l'aspect temporel, la description des personnages et le lieu de l'action. À bien y regarder, la phrase d'ouverture est un résumé imagé assez réussi de la pratique de l'auto-conscience, grâce à laquelle des femmes prennent conscience de leur communauté de condition (être un poisson d'eau douce, image étonnante de la soumission féminine aux normes du patriarcat) en dépit des différences socio-culturelles. Cette dialectique ressemblance-différence (« somiglianti », « diverse ») sera reprise en conclusion de la nouvelle, signe qu'elle résume sans doute pour Maraini l'enjeu central de l'auto-conscience, et par extension de son engagement féministe.

Comme dans les *Lettere a Marina*, le groupe se rencontre le mercredi<sup>680</sup> et rassemble des femmes dans une ambiance conviviale et domestique, symbolisée par le partage de la nourriture, élément récurrent chez l'auteure lorsqu'il s'agit de signifier la joie et les périodes heureuses<sup>681</sup>. Le but est identique : mettre en commun son expérience individuelle pour en faire émerger les aspects structurels. Cette entreprise mémorielle et réflexive apparaît dans les

---

<sup>678</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., pp. 39-40 : « Chère Marina / cette nuit j'ai rêvé que j'étais avec le petit groupe d'Annangela Violetta Rita et Pina. Nous mangions un gros gâteau à la crème et Violetta nous racontait comment elle rasait ses poils pubiens pour ne pas attraper de maladies. / Je me suis réveillée en éprouvant une grande nostalgie pour nos rencontres hebdomadaires. Malgré l'agacement envers l'égoïsme de Violetta qui ne voulait jamais parler que d'elle-même malgré l'agressivité de Rita [...]. / Je suis nostalgique d'Annangela surtout et de sa sagesse un peu ébahie et ronde de ses yeux myopes de ses longues mains maladroites de ses rires retenus. Même dans un groupe de cinq personnes des préférences des ententes se forment. Pina et ses problèmes avec les hommes elle tombe toujours amoureuse de la mauvaise personne ; Rita et son "mari de l'autre" pour qui elle perdait le "sommeil et la fantaisie" ; Violetta et son premier adultère alors qu'elle attendait son deuxième enfant [...] ».

<sup>679</sup> Dacia MARAINI, « Cinque donne d'acqua dolce », cit., pp. 145 : « Elles étaient cinq et elles avaient découvert qu'elles se ressemblaient comme des poissons d'eau douce, bien qu'elles fussent différentes par leurs métiers, leurs âges, leurs expériences. Elles se voyaient une fois par semaine, le mercredi. Il y avait Rosaria avec des lunettes comme deux culs de bouteille, une grande bouche, souriante. Elle souffrait d'anémie ; elle était pâle comme un lis. Plus elle devenait pâle et plus ses cheveux devenaient roux, rouge sang. Il y avait Mara, mariée récemment à un jeune avocat. De petite taille, belle, les mains grassouillettes, toujours en mouvement. Il y avait Lucia qui écrivait des nouvelles incompréhensibles avec des rats et qui vivait avec un homme de vingt ans plus âgé qu'elle. Il y avait Tina, la danseuse, au corps maigre de garçon. Il y avait Viola aux longues jambes bronzées, enseignante depuis de nombreuses années dans une école de banlieue. / Cinq femmes qui buvaient de la bière et mangeaient de la pizza froide assises autour d'une table blanche laquée en face de la coupole d'une église aux volutes de marbre, dans la maison de l'une d'entre elles ».

<sup>680</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 40 : « quel mio scappare del mercoledì » (« mon escapade du mercredi »).

<sup>681</sup> Pensons ainsi aux multiples scènes de festins dans *Memorie di una ladra* que s'offre Teresa lors des périodes fastes de sa vie picaresque. Il existe par ailleurs un livre consacré à la nourriture dans l'œuvre de Maraini : Gioconda MARINELLI (dir.), *Dacia Maraini in cucina: sapori tra le righe*, Cava de' Tirreni, Marlin, 2007.

deux textes sous la métaphore de la fouille et du déterrement. Bianca utilise ainsi l'expression « quello stare dentro il ventre della balena mani nelle mani i sensi accesi a rovesciare le case del nostro passato<sup>682</sup> ». De la même façon, on lit dans la nouvelle de 1990 : « Subito dopo Rosaria aveva tirato fuori un ricordo che credeva di avere seppellito così bene da essersene liberata per sempre. E invece eccolo lì, ingombro, imbrattato di pece<sup>683</sup> ». Si le processus est semblable, si les adjuvantes dans la quête de soi sont les mêmes (le groupe de cinq femmes), les opposants sont aussi identiques et représentés à chaque fois par une énumération de catégories masculines : « i fidanzati i mariti i figli<sup>684</sup> » ; « dei padri, dei mariti, dei fratelli, dei figli<sup>685</sup> » ; « ai mariti, agli amanti, ai cugini, ai fratelli, agli amici di famiglia<sup>686</sup> ». Leurs complices sont également semblables : ce sont les mères qui cautionnent les agissements masculins. Repris plus tard dans *Bagheria*, ce thème de la complicité maternelle est suggéré dans la lettre à Marina par l'expression « l'amore quasi impenetrabile nella sua complessità per la madre<sup>687</sup> » et développé dans la nouvelle à travers plusieurs exemples introduits par l'image de la mère-oiseau de malheur : « Con le loro ali pesanti avevano coperto le intemperanze dei padri, dei mariti, dei fratelli, dei figli come se fossero inevitabili e fatali<sup>688</sup> ». Le jeu d'échos entre les deux textes est très marqué, la nouvelle constituant une variante développée des motifs abordés dans la lettre. Ainsi, l'une des thématiques fréquentes de l'auto-conscience, celle de la découverte de la sexualité par l'abus sexuel, ne tient qu'à l'incise « tutte e cinque avevamo avuto i primi approcci con i maschi adulti della cerchia familiare<sup>689</sup> » dans le texte des *Lettere a Marina*, tandis qu'elle occupe plusieurs pages de « Cinque donne d'acqua dolce » qui relate les cas particuliers de Rosaria et de Viola, toutes deux abusées sexuellement dans leur enfance.

---

<sup>682</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 40 : « le fait de se trouver dans le ventre de la baleine en se tenant la main les sens en éveil à retourner les maisons de notre passé ».

<sup>683</sup> Dacia MARAINI, « Cinque donne d'acqua dolce », cit., p. 146 : « Tout de suite après Rosaria avait extirpé un souvenir qu'elle croyait avoir si bien enterré qu'elle en était débarrassée pour toujours. Et pourtant le voici, encombré, tout barbouillé de poix ».

<sup>684</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 40 : « les fiancés, les maris, les enfants ». Notons que la forme italienne « figli » est polysémique et peut aussi indiquer « les fils ».

<sup>685</sup> Dacia MARAINI, « Cinque donne d'acqua dolce », cit., p. 147 : « des pères, des maris, des frères, des fils ». Voir la note précédente pour « figli ». Le choix de « fils » semble plus logique dans le contexte de la phrase.

<sup>686</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 48 : « aux maris, aux amants, aux cousins, aux frères, aux amis de famille ».

<sup>687</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 40 : « l'amour pour la mère quasiment impénétrable dans sa complexité ».

<sup>688</sup> Dacia MARAINI, « Cinque donne d'acqua dolce », cit., p. 147 : « De leurs lourdes ailes elles avaient couvert les intempérances des pères, des maris, des frères, des fils comme si elles étaient inévitables et fatales ».

<sup>689</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 40 : « toutes les cinq nous avons eu nos premières découvertes [sexuelles] avec des hommes de notre entourage proche ». « Familiare » signifie en italien aussi bien « familial » que « familial ».

Dacia Maraini, avec les récits d'auto-conscience de *Lettere a Marina* et de « Cinque donne d'acqua dolce », circonscrit le motif à l'intérieur d'un cadre narratif bref et unitaire, que ce soit par le choix de la nouvelle avec le texte de 1990 ou par le cadre de la lettre avec celui de 1981, puisque le passage concernant l'auto-conscience constitue la matière d'une unique missive, la quinzième. La brièveté et l'autonomie de ces passages leur confèrent l'aspect de souvenirs précis mais appartenant à un passé révolu, à une expérience ancienne dont on sait qu'elle ne se répétera plus.

Mais, outre la variation des modalités énonciatives des récits (à la première personne et ouverte sur le reste de l'introspection de la narratrice Bianca dans les *Lettere*, à la troisième personne et close sur une fin suspendue, sans lien avec le présent dans « Cinque donne d'acqua dolce »), une différence majeure apparaît entre le texte de 1981 et celui de 1990. Elle tient dans le sens donné à cette expérience particulière des groupes de discussion. Dans la conclusion de la quinzième missive des *Lettere*, le lien est affirmé clairement entre les séances passées d'auto-conscience et l'écriture présente des lettres à Marina, entre ces groupes de parole entre femmes et cette correspondance entre elle et Marina mais aussi avec soi-même :

È il piccolo gruppo che mi ha ridato voglia di scrivere mi ha riportato a galla cose che credevo morte e sepolte. E anche il bisogno di parlare con te se non fosse per il piccolo gruppo che mi ha abituata a dire di me con una faccia di donna davanti ora non sarei qui a scriverti<sup>690</sup>.

Ce lien de cause à effet entre l'expérience passée et les agissements présents de la protagoniste se lit par ailleurs dans l'ensemble de la lettre, grammaticalement marquée par une indécision temporelle, avec des sauts de l'imparfait au présent, à l'intérieur d'un même récit de souvenir (en particulier dans la description des membres du groupe). L'auto-conscience, bien qu'appartenant au passé, laisse sa marque dans la mémoire de Bianca mais également dans son quotidien.

À l'inverse, douze ans plus tard dans la nouvelle « Cinque donne d'acqua dolce », le discours sur l'héritage de l'auto-conscience est beaucoup plus général mais surtout plus négatif. Le narrateur (ou la narratrice) l'inclut dans l'*incipit* dans un processus large, celui des années 68 :

---

<sup>690</sup>*Ibidem* : « C'est le petit groupe qui m'a redonné envie d'écrire qui a fait remonter à la surface des choses que je croyais mortes et enterrées. Et également le besoin de parler avec toi s'il n'y avait pas eu ce petit groupe qui m'a habituée à parler de moi avec un visage de femme en face de moi je ne serais pas là à t'écrire ».

Era il sessantasette o il sessantotto? Difficile ricordarlo con precisione. Era un anno di semi nuovi che tutti lanciavano a piene mani sul terreno arso del paese. Sicuri che avrebbero attecchito e messo radici e fatto sbucare gambi massicci che poi si sarebbero trasformati in alberi da frutto.

Mentre poi il terreno si era indurito e metà di quei semi erano morti, altri erano stati mangiati dagli uccelli. Solo qualcuno era germogliato. Ma anziché una foresta, come si pretendeva, ecco là uno stentato ciuffetto di erbe e di piante non sempre resistenti al vento che arriva dal mare<sup>691</sup>.

À travers la métaphore filée d'un monde végétal désolant, le discours sur le mouvement féministe, mais probablement plus largement sur les « années 68 » comme le suggère la mention des dates sans autre précision quant au référent du verbe « era », se fait constat d'échec global. Malgré quelques réussites partielles, le féminisme est synonyme d'espairs déçus. La conclusion de la nouvelle se révèle toutefois plus nuancée, semblant épargner l'auto-conscience, même si le bilan final ne permet pas vraiment de savoir si les « semences » ont porté leurs fruits pour les protagonistes :

Era lì che si scoprivano simili come pesci d'acqua dolce, con quel boccheggiare silenzioso, quel respirare aria liquida e avvelenata, quel nuotare a occhi spalancati nelle correnti tiepide di un comune sogno di pace<sup>692</sup>.

Se refermant de façon circulaire sur l'image des poissons d'eau douce, le récit conclut sur l'inaboutissement des aspirations du groupe de femmes, et en creux du mouvement des femmes italien, qui en reste au stade de « rêve ». Si le processus général semble raté en tant qu'élément déclencheur d'une véritable révolution sociale, Dacia Maraini suggère à travers l'exemple de Bianca mais aussi de cette fin suspendue de la nouvelle que l'auto-conscience a pu être une réussite du point de vue individuel, par le biais de la prise de conscience du caractère systémique de certains points de l'expérience des participantes.

---

<sup>691</sup> Dacia MARAINI, « Cinque donne d'acqua dolce », cit., p. 145 : « Était-ce en 67 ou en 68 ? Difficile de se souvenir précisément. C'était une année de semences nouvelles que chacun lançait à pleines mains sur le sol aride du pays. Sûr qu'elles auraient pris, se seraient enracinées et auraient fait naître des tiges massives qui se seraient ensuite transformées en branches d'arbres fruitiers. / Alors qu'ensuite le sol avait durci, que la moitié de ces semences étaient mortes et que les autres avaient été mangées par les oiseaux. Seules quelques-unes avaient germé. Mais au lieu d'une forêt, comme on le prétendait, il n'y avait là qu'une petite touffe rabougrie d'herbes et de plantes, pas toujours résistantes au vent qui arrivait de la mer ».

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 152 : « C'était là qu'elles s'étaient découvertes semblables comme des poissons d'eau douce, avec cette façon d'agoniser en silence, de respirer un air liquide et empoisonné, de nager les yeux grands ouverts dans les courants tièdes d'un rêve de paix collectif ».

Trois ans plus tard, dans *Bagheria*, Dacia Maraini reprend le motif du groupe d'auto-conscience mais l'intègre cette fois dans un texte à caractère autobiographique. La narratrice y fait référence à sa participation à un groupe de parole féministe en utilisant explicitement le terme « autocoscienza » au quatrième chapitre du livre, après une série d'associations d'idées disparates. Se souvenant de sa vie d'enfant au Japon et de la culture des vers à soie, elle compare la texture du ver à celle du premier sexe masculin qu'elle a touché, celui de l'ami de famille qui a abusé d'elle. Cet épisode d'abus sexuel lui rappelle alors que c'est au sein d'un groupe d'auto-conscience qu'elle a pu partager cette expérience avec d'autres femmes :

Anni dopo, fra il '70 e l'80 mi sono trovata, con delle amiche, a fare degli incontri di « autocoscienza » così li chiamavamo allora e costituivano l'ossatura del movimento delle donne. Ci si riuniva, a pranzo o a cena, quando eravamo libere dai rispettivi impegni di lavoro e parlavamo, ma con qualche metodo, dandoci dei tempi e analizzando a vicenda le nostre esperienze più lontane e che riguardavano la scoperta del sesso, dell'amore, l'incontro con la violenza, col desiderio di maternità, eccetera<sup>693</sup>.

La description est très factuelle, avec la mention de l'époque (qui ne coïncide pas parfaitement avec la déclaration de 1974 qui indiquait une date antérieure) et du contexte, en l'occurrence un moment convivial mêlant discussion et repas. Les thèmes abordés (la sexualité, la maternité, les rapports amoureux) sont typiques du fonctionnement de ces groupes et représentent par ailleurs les thématiques centrales de toute la production marainienne, signe que l'expérience de l'auto-conscience a largement contribué à alimenter les réflexions de l'auteure. On notera au passage la désignation affectueuse des membres du groupe par le terme « amiche » ainsi que l'idée d'un travail en deux temps : le récit (« parlavamo ») et l'analyse, le tout « a vicenda », dans un esprit de réciprocité et de mutualisation. Les bienfaits de cette mise en commun sont ensuite soulignés : la multiplication des cas particuliers permet de remonter à la règle, celle d'une société où les

---

<sup>693</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 45-46 : « Des années plus tard, entre 1970 et 1980, je me suis retrouvée, avec des amies, à participer à des rencontres de "prise de conscience" : c'est ainsi que nous les appelions alors, et elles constituaient l'ossature du mouvement des femmes. On se réunissait, à déjeuner ou à dîner, quand nous étions libres de nos engagements respectifs de travail, et nous parlions, mais avec une certaine méthode, nous donnant du temps et analysant l'une après l'autre nos expériences les plus lointaines concernant la découverte du sexe, de l'amour, la rencontre avec la violence, avec le désir de maternité, *et cetera* » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 47).

femmes apparaissent à la fois comme les victimes et les défenseurs<sup>694</sup> de la domination masculine et de ses conséquences :

In quell'occasione scoprii che la cosiddetta « molestia sessuale » da parte degli adulti sui bambini era una cosa comunissima, ben conosciuta a tutte o quasi tutte le bambine. [...] Alle prese, una volta svelato il fatto, con madri incredule e portate ad addossare tutte le colpe alle figlie anziché ai mariti, agli amanti, ai cugini, ai fratelli, agli amici di famiglia<sup>695</sup>.

Cette double « découverte » de la fréquence des abus sexuels et de la complicité maternelle (dont il ne s'agit pas de discuter ici la réalité) que la narratrice dit avoir faite dans un groupe d'auto-conscience deviendra l'un des chevaux de bataille de la campagne de dénonciation qu'à travers différentes œuvres et en particulier le roman policier immédiatement successful *Voci* Maraini représentera en littérature au travers de cas particuliers incarnant la situation générale. Ce jeu constant entre fait privé et règle générale est au cœur de l'auto-conscience comme de la narration de cette expérience puisqu'ici encore, le glissement s'effectue subtilement au fil de l'énumération des catégories d'hommes, très génériques apparemment, mais dont la dernière, « amici di famiglia », renvoie directement au cas de la narratrice qui vient de confier qu'elle a été victime d'un « amico di famiglia ». Ce déplacement d'un plan large à un plan resserré aboutit à la présentation d'un nouveau cas particulier, celui d'une amie de la narratrice elle aussi victime d'abus sexuel : « Una mia amica londinese ha scoperto, dopo dieci anni di analisi, che da bambina era stata violentata dal nonno<sup>696</sup> ». De nouveau l'ajout d'une expérience individuelle vient corroborer la thèse générale. On assiste ici à la fois à une narration autobiographique et à une écriture argumentative digne d'un essai sur la domination masculine, avec une narratrice qui introduit son sujet, énonce sa thèse, en donne quelques exemples et fournit ensuite une conclusion qui vient clore le chapitre :

Sapere che non era una esperienza solitaria e isolata, che c'era dietro un metodo, delle tecniche sempre simili per tenere in silenzio le bambine, chiuse

---

<sup>694</sup> La forme « défenseuse » ayant été mise de côté par son emploi associé le plus souvent au vocabulaire sportif, j'utilise ici la forme épiciène « défenseur » au féminin, bien que « défenseure » eût pu convenir également.

<sup>695</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 46 : « J'ai découvert à cette occasion que ce qu'on appelle "l'attentat à la pudeur" des adultes sur les enfants était une chose extrêmement commune, bien connue de toutes ou presque toutes les petites filles. [...] Aux prises, une fois le fait dévoilé, avec des mères incroyables et portées à mettre toutes les fautes sur le dos de leurs filles plutôt que des maris, des amants, des cousins, des frères, des amis de famille » (*Retour à Bagheria*, cit., pp. 47-48).

<sup>696</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 46 : « Une amie londonienne a découvert, au bout de dix ans d'analyse, qu'enfant elle avait été violée par son grand-père » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 48).



dentro i loro segreti « sporchi » come se fossero le garanti della tentennante felicità familiare, è stato un sollievo e una fonte di conoscenza reciproca, l'inizio di un discorso comune sulla violenza antica del mondo dei padri che hanno sempre considerato proprio diritto, per sorte familiare, la proprietà e la manipulatione delle femmine di casa<sup>697</sup>.

L'auto-conscience, à travers les termes « sapere », « conoscenza » et « discorso » apparaît bien comme ce « metodo conoscitivo e narrativo che vuole svelare "come sono andate realmente le cose" » pour reprendre les termes d'Anna Bravo. À travers l'exemple de la pédophilie, on retrouve ici le fonctionnement d'expansion réflexive de l'auto-conscience où le passage du particulier au général permet la découverte de l'aspect systémique (« sempre simili ») du patriarcat (« il mondo dei padri »). Comment ne pas lire dans cette conclusion un discours sur le roman féministe ? Écrire sa propre histoire ou celle d'une femme de fiction disant *je*, rendre publiques les « expériences solitaires », devient alors un acte féministe lorsque le récit se fait témoignage à apporter à d'autres femmes, les lectrices. L'autobiographie, réelle ou fictive, apparaît comme un moyen de rompre le silence, de faire s'élever une première voix qui peut-être trouvera son écho ailleurs, lorsqu'elle sera mise en commun avec d'autres récits de vie. L'écriture de soi fait dans ce cas un usage proprement subversif et politique de la littérature autobiographique en y énonçant les interdits de genre et les abus de pouvoir, en les mettant à distance puis en les dénonçant dans leur non validité.

Présent dans trois textes du magma créatif marainien, le *motif* de l'auto-conscience semble avoir été peu fécond dans la production de l'auteure, dont il ne constitue que quelques moments narratifs clos sur eux-mêmes. Cela ne signifie pas que cette *pratique* féministe ait peu influencé l'écrivaine, au contraire puisque ce n'est pas tant comme *thème* que comme *modalité* de pensée que l'auto-conscience a marqué l'écriture de Dacia Maraini.

- ***L'auto-conscience comme procédé narratif***

Dans de nombreux textes du corpus de cette étude, mais aussi au théâtre, Maraini a réélabore cette pratique politique pour en faire un véritable procédé narratif de ses textes à la

---

<sup>697</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 47 : « Savoir que ce n'était pas une expérience solitaire et isolée, qu'il y avait là derrière une méthode, des techniques toujours semblables pour imposer le silence aux petites filles, enfermées dans leurs "sales" secrets comme si elles étaient les garantes du chancelant bonheur familial, a été un soulagement et une source de connaissance réciproque, le départ d'un discours commun sur la violence immémoriale du monde des pères qui ont toujours considéré comme leur revenant de plein droit, par destin familial, la propriété et la manipulation du destin des femmes de la maison » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 48).

première personne, où le discours sur soi de la narratrice se nourrit de ceux des autres protagonistes et les nourrit en retour.

Cela est particulièrement évident au théâtre qui, par sa forme même, s'apparente à un groupe de parole où chacun dit *je* et écoute le *je* de l'autre. Je partage ainsi l'avis de la critique Virginia Picchietti qui voit dans la pièce *Il manifesto* (1969) les traces de l'auto-conscience et une anticipation de l'*affidamento*, autre pratique emblématique du féminisme italien dont j'analyserai ensuite le traitement dans la narration marainienne. Cette pièce de jeunesse, contemporaine de la période où Dacia Maraini participe au groupe d'auto-conscience de *Rivolta Femminile*, est un texte très marqué idéologiquement par le néo-féminisme. Il a pour héroïne une jeune fille nommée Anna, qui vient de mourir en prison étouffée par une infirmière après avoir poussé ses co-détenues à un soulèvement général. La pièce alterne entre des scènes de dialogue en vers entre Anna et un chœur de femmes mortes et des scènes de *flash-back* représentant les épisodes marquants de la vie d'Anna. On peut en effet considérer que le rapport d'Anna au groupe des « morta » reflète la pratique des groupes d'auto-conscience puisque dès la première réplique, l'accent est mis sur la narration de soi aux autres avec l'injonction de la morte n° 1 : « Anna morta, Anna pisello, raccontaci della vita che ha sapore di martello<sup>698</sup>! ». Sur la question de ces mortes anonymes désignées par leur numéro, il convient de noter qu'au nombre de quatre, elles forment avec Anna un groupe de cinq femmes, comme les cinq femmes du groupe de Bianca dans *Lettere a Marina* ou les « cinque donne d'acqua dolce » de la nouvelle du même nom. Immédiatement, Anna prend la parole et commence le récit de sa vie avec sa naissance, la mort de sa mère en couches et le rôle de son père. À ce récit versifié succède une scène entre Anna enfant et son père. Apparemment ancré dans le privé et racontant un épisode domestique, le monologue du père (puisque la jeune Anna ne prend pas la parole) laisse aussitôt transparaître l'aspect socio-culturel des relations familiales, mettant ainsi sur le devant de la scène le lien entre privé et politique<sup>699</sup> :

PADRE: Anna mia, smetti di rotolarti per terra come un porcello! [...] Devi imparare a capire cosa sei. Tu sei una donna. Ripeti: d-o-n-n-a!

---

<sup>698</sup> Dacia MARAINI, *Il manifesto*, in *Fare teatro 1966-200*, vol. 1, cit., p. 157 : « Anna morte, Anna petit-pois, raconte-nous la vie qui a un goût de marteau ». « Pisello » est à la fois en italien un terme signifiant « petit-pois » et un mot enfantin pour désigner le sexe masculin (équivalent au français « zizi »). Le sens de ce « Anna pisello » reste assez obscur dans cette scène d'ouverture.

<sup>699</sup> Virginia Picchietti parvient à la même affirmation sans toutefois développer d'exemple : « The ensuing dialogues reveal obscured histories and in part fulfill the popular 1970s credo of *autocoscienza*, "the private is political" » (Virginia PICCHIETTI, « Symbolic Mediation and Female Community in Dacia Maraini's Fiction », art. cit., p. 106 : « Les dialogues suivants révèlent des histoires obscures et répondent en partie au credo populaire de l'*autocoscienza* des années 70 : "le privé est politique" »).

Ecco. E fra le gambe hai un fiorellino delicato che deve stare sempre  
all'ombra<sup>700</sup>.

Le passage du cas particulier (« Anna ») à son inscription dans le cas général supposé (« donna ») permet d'introduire une dénonciation politique de l'éducation des petites filles basée sur une considération naturalisante et dégradante de l'être-femme (comme le suggère le choix de « cosa » et non de « chi » utilisé par le père pour parler de l'identité de sa fille). Partageant avec le chœur des mortes son expérience personnelle et écoutant à son tour leur histoire, Anna semble relire différemment sa propre vie et en voir le caractère généralisable, donc politique. Elle parvient alors à donner un sens à son existence et à sa mort en choisissant finalement de ne pas suivre la voie des autres mortes qui lui conseillent de « dormir et de ne pas se réveiller », métaphore évidente de l'inaction politique et de l'assoupissement des idéaux. La pièce se conclut par une séparation physique (comme l'indique la didascalie « *Anna viene verso il proscenio mentre le donne morte si ritirano sul fondo*<sup>701</sup> ») mais aussi idéologique entre Anna et le chœur puisqu'elle se termine par un appel à la lutte de la jeune morte, faisant ainsi écho au texte de son « manifeste » écrit en prison juste avant le soulèvement :

ANNA: Sappiate donne, ve lo dice una  
morta sincera e innamorata della giustizia:  
siate orgogliose, imprudenti, feroci, sicure.  
Prendete con forza e violenza la libertà  
che volete e non aspettate mai, non aspettate  
che qualcuno vi compatisca e vi protegga.  
Ma ora vi saluto, perché a parlare mi fa male  
la bocca e il collo, lì dove hanno voluto  
che morissi per non farmi parlare, addio<sup>702</sup>!

---

<sup>700</sup> Dacia MARAINI, *Il manifesto*, cit., 158 : « PERE : Anna chérie, arrête de te rouler par terre comme un cochon ! [...] Tu dois apprendre à comprendre ce que tu es. Tu es une femme. Répète : f-e-m-m-e ! Voilà. Et entre les jambes tu as une petite fleur délicate qui doit toujours rester à l'ombre ».

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 233 : « *Anna va vers l'avant-scène tandis que les femmes mortes se retirent au fond* ».

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 233 : « ANNA : Sachez femmes, c'est une / morte sincère et amoureuse de la justice qui vous le dit : / soyez fières, imprudentes, féroces, décidées. / Prenez par la force et la violence la liberté / que vous voulez et n'attendez jamais, n'attendez pas / que quelqu'un éprouve de la compassion pour vous et vous protège. / Mais je vous salue maintenant, puisque parler me fait mal / à la bouche et au cou, là où l'on a voulu / que je meure pour que je ne parle pas, adieu ! ».

La voix particulière d'Anna trouve son écho dans le chœur des femmes mortes, symbole de communauté féminine, mais aussi au-delà, dans la réception du public, auquel s'adresse également l'injonction de l'héroïne de la pièce.

Cet effet d'écho du *je* très net dans le théâtre féministe de Dacia Maraini fonctionne de manière plus subtile dans les récits à la première personne de l'auteure. Le choix récurrent de cette modalité énonciative dans le roman féministe italien des années 1970 n'étonne pas la critique Anna Nozzoli qui note le potentiel à la fois synthétique et expressif de ce *je* dans lequel « molto spesso si coagulano e si sedimentano strati di esperienze femminili, quasi l'io narrante condensasse entro la sua mille altre voci troppo a lungo tacitate<sup>703</sup> ». Ce faisant, l'écriture intime se fait politique et le choix énonciatif apparaît comme l'arme majeure du féminisme littéraire en permettant à la fois à une voix féminine de se faire entendre, de se faire le porte-parole d'autres vies que la sienne par un effet de ressemblance et enfin de faire évoluer son parcours personnel vers une issue libertaire, laquelle deviendra un possible modèle à suivre pour les narrataires fictifs du récit comme pour le lectorat réel.

On retrouve ici les ingrédients principaux de l'auto-conscience politique, passés par le filtre des nécessités romanesques. Si l'on reprend le cas des *Lettere a Marina*, où la protagoniste-narratrice a fait l'expérience politique de l'auto-conscience, on voit bien que celle-ci est également réutilisée comme procédé narratif. Dans ses lettres à sens unique, Bianca écrit à Marina et se livre à elle, lui confiant son histoire et se la racontant par la même occasion. Mais elle y intègre également les expériences d'autres femmes, en particulier celle de la voisine mère au foyer Basilia, et remarque au fil de ses lettres les ressemblances entre sa vie et celles des autres femmes de la petite ville du bord de mer où elle a trouvé refuge. C'est à la fois en racontant sa vie et en découvrant celle des autres que Bianca décide de la nouvelle voie à donner à son existence : elle prend le train pour la Sicile, s'éloignant un peu plus de Marina et de son passé, pour rejoindre son amie Fiammetta et peut-être commencer une nouvelle vie, passant symboliquement grâce à l'onomastique de l'élément aquatique dans lequel elle s'était noyée (Marina) au feu du renouveau (Fiammetta<sup>704</sup>).

Du point de vue de la structure, l'aspect morcelé de nombreux textes marainiens à la première personne est également à mettre sur le compte d'un réemploi des modalités de

---

<sup>703</sup> Anna NOZZOLI, art. cit., p. 70 : « se coagulant et se sédimentent très souvent des strates d'expériences féminines, comme si le je narrante condensait dans la sienne mille autres voix trop longtemps silencieuses ».

<sup>704</sup> « Fiamma » signifie « flamme » en italien.

l'auto-conscience politique. Anna Nozzoli avait déjà identifié en 1977 ce lien entre forme fragmentaire et effets de la pratique de l'auto-conscience :

Il romanzo femminista presenta, sempre sul piano delle forme narrative, altre puntuali riprese dal modello dell'autocoscienza, nell'uso di strutture decisamente disgregate, nella predilezione per movenze prosastiche di timbro frammentario o quanto meno diaristico<sup>705</sup>.

Si l'on ne peut véritablement parler de formes « désagrégées » ou « fragmentaires » pour les textes du corpus – hormis peut-être pour ceux relevant en effet du genre journal intime, où existe entre chaque nouvelle entrée le vide de l'ellipse temporelle, comme dans les textes de jeunesse, ou bien encore dans *Lettere a Marina* où l'écriture épistolaire à sens unique se rapproche d'une écriture « diaristica » – on peut toutefois considérer que le fonctionnement même du récit est la plupart du temps un assemblage de morceaux épars, une marqueterie narrative. Ce fonctionnement par bribes de récits, d'anecdotes ou de pensées liées entre elles par des associations d'idées ou des parallèles, typique de l'écriture marainienne, serait à mettre sur le compte de la connaissance du modèle du groupe de parole féministe, espace de circulation de la parole à travers le récit d'expériences entrant en résonance les unes avec les autres. Ainsi, on comprend encore mieux la différence de ton et surtout d'issue romanesque entre un texte comme *La vacanza* (1962) et *Donna in guerra* (1975). Le premier texte, publié en 1962, avant la naissance des groupes d'auto-conscience, est le récit intime de l'été d'une jeune fille qui ne rencontre que des anti-modèles féminins d'un point de vue féministe (Nina, la compagne de son père et Mary, la femme du voisin, toutes deux soumises et passives) sans jamais identifier de cause commune (en somme, le patriarcat) à leur condition subalterne. À l'inverse, le texte postérieur à l'expérience personnelle de Dacia Maraini du groupe d'auto-conscience, bien que partageant avec *La vacanza* une même modalité énonciative, retrace l'été et l'automne d'une femme qui, à travers la comparaison avec d'autres parcours féminins – parfois relatés à leur tour à la première personne comme c'est le cas avec l'inclusion des lettres de Suna reçues par Vannina – et à travers la prise de conscience de plus en plus aiguë du contexte inégalitaire dont elle comme les autres sont victimes, parvient à l'auto-conscience, en tant qu'individu et en tant que femme.

---

<sup>705</sup> Anna NOZZOLI, art. cit., p. 71 : « le roman féministe présente, toujours sur le plan des formes narratives, d'autres reprises ponctuelles du modèle de l'auto-conscience, dans l'utilisation de structures véritablement désagrégées, avec une prédilection pour les mouvements en prose de style fragmentaire ou du moins de type journal intime ».

À la fois motif et procédé narratif, le cas de l'auto-conscience permet de comprendre comment le fait politique transite dans l'écriture romanesque chez Dacia Maraini et comment celle-ci peut à son tour réinvestir le champ politique par la réception du texte littéraire par le lectorat, sujet ancré dans une réalité politico-sociale qu'il peut à son tour modifier.

### **b) L'*affidamento* : une transmission féministe verticale**

Il existe une autre pratique politique que l'auteure semble avoir repris à son compte dans sa pratique d'écriture : l'*affidamento*. Ce terme, que l'on pourrait traduire par « le fait de se fier à quelqu'un », désigne une relation spécifique entre deux femmes basée sur leur diversité (d'âge, d'expérience, de culture) et donc sur un rapport asymétrique entre elles, sur le modèle d'un rapport maternel symbolique. La pratique de l'*affidamento* prend historiquement le relais de l'*autocoscienza* de la décennie précédente, dont elle viendrait pallier le manque d'effets pragmatiques au niveau social :

Entrustment developed with the waning of *autocoscienza* [...] when women realised that this practice had not helped them to gain existence in public life. Similarly, ten years of political struggle in the 1970s, which had brought about new legislation [...] better material living and working conditions for women, and improved personal relation between the sexes, had failed to alter the situation of isolation, estrangement, and lack of value of women in society<sup>706</sup>.

Cette nouvelle relation inter-féminine est formalisée dans les années 80 par le groupe de la *Libreria delle donne* de Milan et par la communauté philosophique *Diotima* de Vérone. L'historienne Vincenza Perilli, retraçant l'histoire de la pensée de la différence dans le féminisme italien<sup>707</sup>, voit dans le fascicule de 1983 de *Sottosopra* (la revue de la *Libreria delle Donne*) intitulé « Più donne che uomini<sup>708</sup> » les prémices de la théorisation de l'*affidamento*. Dans une démonstration encore balbutiante, les termes « *affidarsi* » (se fier, se confier) et « *affidamento* » y décrivent le nouveau mode relationnel proposé par le groupe et

---

<sup>706</sup> Adalgisa GIORGIO, *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Oxford, Berghahn, 2002, p. 17 : « L'*affidamento* s'est développé avec le déclin de l'*autocoscienza* [...] quand les femmes ont réalisé que cette pratique ne leur avait pas permis de gagner plus d'existence dans la vie publique. De la même façon, dix ans de bataille politique dans les années 70, qui ont amené une nouvelle législation [...] de meilleures conditions matérielles de vie et de travail pour les femmes et ont amélioré les relations personnelles entre les sexes, n'ont pas modifié la situation d'isolement, de séparation et de manque de valeur des femmes dans la société ».

<sup>707</sup> Vincenza PERILLI, « "Sexe" et "race" dans les féminismes italiens », art. cit.

<sup>708</sup> GRUPPO N. 4, « Più donne che uomini », *Sottosopra*, Milan, Libreria delle Donne, janvier 1983.

les motifs de cette mise en avant de la disparité entre femmes, au premier titre desquels se trouve la nécessité d'une revalorisation de la relation mère-fille :

Riconoscere che una nostra simile vale di più spezza la regola della società maschile secondo cui, tolta la madre, le donne sono in definitiva tutte uguali; e contemporaneamente libera noi, intimidite o interiorizzate nel confronto con l'uomo, dal bisogno reattivo di essere alla pari almeno con le nostre simili. Anche le donne sono state messe al mondo da una madre. La lotta contro la società patriarcale vuole che diamo forza attuale, nei nostri rapporti, a quell'antico rapporto, nel quale per una donna potevano esserci, fusi insieme, amore e stima<sup>709</sup>.

Si « Più donne che uomini » fournit les bases théoriques de l'*affidamento*, c'est surtout en 1987 avec *Non credere di avere dei diritti. La generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*<sup>710</sup> que cette forme de relations féminines basées sur la différence et non plus sur l'égalité trouve son texte de référence. Mettant de nouveau en avant l'importance de repenser le rapport mère-fille et de s'en inspirer pour tisser des réseaux féminins, on y lit déjà l'idée essentielle de *L'ordine simbolico della madre*<sup>711</sup> que Luisa Muraro, co-fondatrice de la *Libreria delle donne* puis de *Diotima* et co-auteure de *Non credere di avere dei diritti*, publiera quatre ans plus tard.

De la ressemblance entre les femmes mise en avant par l'*autocoscienza* à leur hiérarchisation utilisée comme moyen de connaissance et d'affirmation de soi dans l'*affidamento*, on assiste à une véritable révolution dans la conception des rapports féminins, à un « changement de paradigme pour le féminisme » pour reprendre les mots de Vincenza Perilli :

Mais la solidarité et les rapports non hiérarchisés, qui caractérisaient les relations entre les femmes dans la pratique de l'autoconscience des collectifs féministes des années soixante-dix, sont remplacés par la pratique de la disparité entre femmes<sup>712</sup>.

---

<sup>709</sup> *Ibid.* : « Reconnaître qu'une de nos semblables vaut plus brise la règle de la société masculine selon laquelle, hormis la mère, toutes les femmes sont finalement égales ; et cela nous libère en même temps, intimidées ou intériorisées que nous sommes par rapport à l'homme, du besoin d'être sur un pied d'égalité au moins avec nos semblables. Les femmes aussi sont mises au monde par une mère. La lutte contre la société patriarcale nécessite que nous donnions une force réelle, dans nos rapports, à cet ancien rapport dans lequel une femme pouvait trouver mêlés ensemble amour et estime ».

<sup>710</sup> LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *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.

<sup>711</sup> Luisa MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Rome, Editori Riuniti, 1991.

<sup>712</sup> Vincenza PERILLI, art. cit.

Loin de la « sororité » de l'auto-conscience, le rapport vertical de l'*affidamento* fait l'objet de vives critiques au sein des féministes italiennes qui lui reprochent justement son anti-égalitarisme<sup>713</sup>. Il n'en reste pas moins que cette conception controversée, faisant largement écho aux recherches françaises du groupe *Psychoanalyse et Politique* et aux travaux de Luce Irigaray, constitue l'un des apports théoriques majeurs de l'Italie aux réflexions féministes.

Dacia Maraini, dont l'attention semble finalement beaucoup plus orientée sur l'enjeu et la force potentielle des relations inter-féminines que sur une critique des rapports entre hommes et femmes, parfaitement au fait des débats théoriques contemporains en tant qu'intellectuelle et militante féministe active, se fait le réceptacle de cette réflexion sur l'*affidamento* et en propose à son tour une vision personnelle. La critique littéraire Virginia Picchietti a produit un travail très intéressant sur la question de l'*affidamento* dans le cadre de recherches plus larges sur les rapports entre femmes chez Dacia Maraini, avec l'article de 2000 « Symbolic Mediation and Female Community in Dacia Maraini's Fiction<sup>714</sup> » puis avec une monographie intitulée *Relational Spaces Daughterhood, Motherhood, and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films*<sup>715</sup> en 2002. Elle y aborde la question de l'utilisation du rapport d'*affidamento* chez l'auteure – voire sa préfiguration puisque Picchietti analyse des œuvres antérieures à 1983 – dans la pièce *Il manifesto*, dans les romans *Donna in guerra* et *Lettere a Marina* et dans le recueil poétique *Mangiarmi pure*. Concernant les romans et *Il manifesto*, elle note que dans ces œuvres mettant en scène des relations féminines, les protagonistes revisitent les rapports habituels et en tirent un profit nouveau :

These friendships counter the heroines' conventional relationships – bonds in which the heroines must negotiate positions that deny them subjectivity. Female friendships situate the heroines in community with other women and ground identities as women in feminine cultural legacies previously known to them<sup>716</sup>.

Je concorde avec Picchietti pour dire que bien avant les théorisations des années 1980, Dacia Maraini met en scène des duos féminins dont les relations relèvent d'une certaine façon d'une

---

<sup>713</sup> Voir Graziella PARATI, Rebecca WEST (dir.), *op. cit.*, p. 59 et suivantes.

<sup>714</sup> Virginia PICCHIETTI, « Symbolic Mediation and Female Community in Dacia Maraini's Fiction », art. cit., pp. 103-120.

<sup>715</sup> Virginia PICCHIETTI, *Relational Spaces Daughterhood, Motherhood, and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films*, cit.

<sup>716</sup> Virginia PICCHIETTI, art. cit., p. 103 : « Ces amitiés s'opposent aux relations conventionnelles des héroïnes – liens à travers lesquelles les héroïnes doivent conserver des positions qui nient leur subjectivité. Les amitiés féminines placent les héroïnes dans une communauté avec d'autres femmes et lient leurs identités en tant que femmes à travers des liens culturels féminins qu'elles connaissaient auparavant ».



forme d'*affidamento*. Ainsi, dans la pièce *La donna perfetta* de 1974, la jeune Nina, enceinte d'Elvio, un étudiant qui a pris la fuite à l'annonce de la grossesse, ne trouve du secours qu'auprès d'une autre femme, Christa. Nina n'a essuyé que des refus à ses multiples demandes d'aide précédentes, auprès d'un médecin, de sa mère, de son amant et du meilleur ami de ce dernier. Seule Christa, une Allemande visiblement plus âgée qu'elle, est fermement décidée à l'aider. Leur relation relève de l'*affidamento*, si l'on considère l'inégalité des deux femmes en matière de connaissances contraceptives et relationnelles. Dès le début de la pièce, Christa avait souligné l'ignorance de Nina et avait suggéré une méthode de contraception :

NINA            Elvio è il più bell'uomo del mondo.  
 CHRISTA        Stai attenta primo amore. Ti fotte. [...] Tu Nina usi la pillola?  
 ELVIO           Nina è una ragazza per bene. Non usa proprio niente.  
 CHRISTA        Come fate per piccoli Elvi che vengono fuori dal tuo cazzo?  
 ELVIO           Ci sto attento io. Sono una persona perfettamente controllata<sup>717</sup>.

Si l'on ne connaît pas l'âge de Christa, on comprend à travers leurs échanges qu'elle est beaucoup plus expérimentée que Nina et surtout plus sûre d'elle. Lorsque Christa s'engage à l'aider pour avorter, la récitante décrit ainsi le couple qu'elle forme :

DICITRICE      Le due ragazze camminano in fretta  
                      unite dal laccio robusto dell'amicizia.  
                      Fra di loro è nato il rubino scintillante  
                      della solidarietà del sesso bruciato e tradito<sup>718</sup>.

À travers l'image de la pierre précieuse, le caractère précieux du lien d'*affidamento*, présenté comme un lien de solidarité féminine entre victimes, est exprimé avec emphase. Malgré tout, ce lien précieux ne suffit pas et Nina mourra des suites de son avortement clandestin.

Dans le corpus à la première personne, c'est surtout dans *Donna in guerra* (1975) et *Lettere a Marina* (1981) que l'on retrouve des couples féminins fonctionnant selon une relation asymétrique et génératrice de changements positifs : on pensera ainsi à l'aide apportée par Suna à Vannina dans la prise de conscience de sa condition subalterne par

---

<sup>717</sup> Dacia MARAINI, *La donna perfetta – Il cuore di una vergine*, Turin, Einaudi, 1975, p. 13 : « NINA : Elvio est l'homme le plus beau du monde. / CHRISTA : Sois prudente premier amour. Il te baise [...]. Toi Nina tu prends la pilule ? / ELVIO : Nina est une fille comme il faut. Elle ne prend rien du tout. / CHRISTA : Comment faites-vous pour petits Elvio qui sortent de ta queue ? / ELVIO : C'est moi qui y fais attention. Je suis quelqu'un qui se maîtrise parfaitement ». La traduction proposée reprend volontairement la syntaxe italienne erronée de l'Allemande Christa.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 35 : « RECITANTE : Les deux jeunes filles marchent rapidement / unies par le lien robuste de leur amitié. / Entre elles est né le rubis étincelant / de la solidarité du sexe brûlé et trahi ».

rapport à son mari Giacinto, à Basilia reconnectant Bianca à toute une généalogie féminine perdue mais aussi à Bianca permettant à Basilia de se libérer du joug conjugal le temps d'un repas au restaurant à la toute fin du roman. Largement analysés par Virginia Picchiotti, ces duos de protagonistes préfigurent bien cette relation privilégiée théorisée quelques années plus tard.

Si l'on peut en voir un autre exemple dans le roman le plus célèbre de Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) avec le couple formé par la noble Marianna et sa servante Fila, c'est à mon sens surtout avec le roman épistolaire *Dolce per sé*, en 1997 que l'auteure investit la question de l'*affidamento* en en proposant une forme particulière et novatrice par rapport aux propositions des féministes de la *Libreria delle Donne*. Ce n'est en effet pas ici entre deux femmes que se joue le lien d'*affidamento*, mais entre une femme mère et une petite fille, qui grandit au fur et à mesure de la correspondance. La nature du rapport entre les deux personnages féminins, Vera et Flavia, est décrite une première fois dans la lettre d'ouverture :

Lo zio Edoardo è il nostro legame, la nostra conquistata parentela, il nodo di affetti che ha portato te a me e me a te. Come se tra una bambina di sei anni e una donna di cinquanta si possa formare un rapporto di curiosità e tenerezza. Soprattutto quando non sono parenti e si sono conosciute da poco<sup>719</sup>.

Vera a été la compagne de l'oncle de la petite Flavia. Les deux figures féminines n'ont pas de lien de parenté directe. Cette absence de lien familial biologique leur permet d'éviter l'écueil de la relation négative entre mère et fille qu'a pu dénoncer le néo-féminisme dans un premier temps comme contre-modèle, avant d'effectuer une récupération de la symbolique du maternel. Ce rapport particulier entre deux êtres si différents interpelle Vera qui ouvre la deuxième lettre sur une nouvelle définition de leur relation :

Cara Flavia,  
una donna di cinquant'anni e una bambina di sei, che strana combinazione di età! generalmente si considerano estranee e lontanissime come due comete lanciate in due cieli diversi che non si conoscono e sono destinate a non incontrarsi mai.

---

<sup>719</sup> Dacia MARAINI, *Dolce per sé*, cit., p. 9 : « L'oncle Edoardo est notre lien, notre parenté acquise, le nœud de sentiments qui nous a menés toi à moi et moi à toi. Comme si entre une petite fille de six ans et une femme de cinquante ans pouvait naître un rapport de curiosité et de tendresse. Surtout quand elles ne sont pas parentes et qu'elles viennent à peine de se rencontrer ».

Eppure tu mi tratti da amica e io ho per te quel sentimento di attesa trepidante che hanno le innamorate quando gli amati partono per terre lontane da cui non si sa se torneranno.

Cara Flavia che non mi sei parente, che non mi sei coetanea, che nonostante questo mi sei vicina, come è possibile che ti scelga come confidente quasi fossi una donna fatta con tanto di passato alle spalle<sup>720</sup>?

De nouveau, la narratrice insiste sur leur absence de parenté, signe du libre-consentement de leur rapport, de sa gratuité. Marqué par l'amitié et l'intimité (« confidente », « vicina »), cette relation originale établit une jonction entre deux univers différents et tient lieu de passerelle entre deux mondes féminins *a priori* sans lien. L'*affidamento* entre Vera et Flavia semble fonctionner comme une voie possible de transmission féminine et féministe (au vu des thèmes abordés par Vera) intergénérationnelle, transmission dont la complexité ne manque d'être soulignée par les chercheuses en histoire du genre et des femmes ces dernières années<sup>721</sup>. C'est probablement en ce sens que Laura Salsini voit dans *Dolce per sé* un exemple de « disobedient text<sup>722</sup> » (« texte désobéissant »), au sens de texte qui subvertirait en partie les canons du genre littéraire auquel il appartient tout en conservant assez de points communs pour que ce genre soit toujours reconnaissable. En effet, selon la critique, Maraini aurait réinvesti le genre épistolaire dans une perspective féministe avec *Dolce per sé* en incluant la protagoniste dans un réseau de femmes, loin des canons de l'épistolaire au féminin d'une narratrice isolée<sup>723</sup>.

---

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 21 : « Chère Flavia, / une femme de cinquante ans et une enfant de six ans, quelle drôle de mélange d'âge ! en général elles se considèrent étrangères et très distantes comme deux comètes lancées dans deux ciels différents qui ne se connaissent pas et sont destinées à ne jamais se rencontrer. / Et pourtant tu me traites comme une amie et j'ai pour toi ce sentiment d'attente trepidante qu'ont les amoureuses quand leurs aimés partent pour des terres lointaines dont on ne sait s'ils reviendront. / Chère Flavia qui n'es pas de ma famille, qui n'es pas de mon âge, qui pourtant m'es proche, comment est-il possible que je te choisisse comme confidente comme si tu étais une femme mûre avec un long passé derrière elle ? ».

<sup>721</sup> Je pense par exemple aux débats de la journée d'étude franco-italienne organisée le 15 mai 2009 à l'École Normale Supérieure de Lyon (« Féminismes et transmission générationnelle. Une approche comparée France-Italie ») ou aux réflexions de l'historienne italienne Paola di Cori suite au colloque international « "On ne naît pas... on le devient". Les *gender studies* et le cas italien, des années 70 à aujourd'hui. Entre libération sexuelle et nouveaux tabous » des 25 et 26 novembre 2010 à l'Université Stendhal de Grenoble qu'elle a résumées dans l'article « Lavori in corso » (Paola DI CORI, « Lavori in corso », *Il Paese delle Donne on line*, publié le 8 décembre 2010, consulté le 8 novembre 2012. URL : <http://www.womenews.net/spip3/spip.php?article7433>).

<sup>722</sup> Voir Nancy WALKER, *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*, Austin, University of Texas Press, 1995.

<sup>723</sup> Laura SALSINI, « Maraini Addresses Tamaro: Revising the Epistolary Novel », *Italica*, vol. 78, n° 3, automne 2001, p. 353 : « When read against the epistolary tradition, *Dolce per sé* significantly reworks the genre by liberating its protagonist from the traditional isolation faced by the epistolary heroine, and embracing a feminist poetics that focuses on inclusionary female relationships » (« Quand on le lit au regard de la tradition épistolaire, *Dolce per sé* retravaille de manière significative le genre en libérant sa protagoniste de l'isolement traditionnel

L'échange épistolaire se fait peu à peu transmission de connaissances d'une femme mûre à une jeune fille en devenir. *Dolce per sé*, comme l'a relevé Laura Salsini, présente une trame sensiblement identique à celle de *Va' dove ti porta il cuore*<sup>724</sup> de Susanna Tamaro, publié un peu plus tôt et dans lequel Olga écrit à sa petite fille des lettres qui ne seront jamais envoyées. Dans les deux cas, « the narrators [...] are concerned with imparting to their young addressees a philosophy of life, or at least the means to discover one for themselves<sup>725</sup> ». Ainsi, alors qu'elle confie au fil des lettres sa propre expérience de femme à la petite fille, Vera glisse quelques conseils à Flavia, jouant le rôle d'un guide expérimenté. Le thème de prédilection, dans la tradition de l'épistolaire au féminin, reste l'amour et la relation de couple, que Vera analyse au regard de son histoire d'amour avec l'oncle de la petite fille. La narratrice conclut, par exemple, une de ses lettres par une réflexion sur le langage des amoureux :

Ti auguro, cara Flavia, di non imbatterti, nel tuo futuro amoroso, in qualcuno che ti chiamerà Cerbiatta. Ma se, chiacchierando al buio, nel segreto di una stanza, ti capiterà di trovarti sulla lingua degli stilemi, delle forme idiomatiche un poco strampalate, non respingerle tacciandole di cretine. Sarà un segno della tua volontà linguistica di mettere su casa e non è una impresa da poco<sup>726</sup>.

Le ton de Vera n'est jamais péremptoire. Elle pose un regard bienveillant et attentif sur l'avenir possible de Flavia sans jamais lui imposer de voie à suivre. Au contraire, Vera semble faire primer la liberté de décision de Flavia, en lui fournissant simplement un fil d'Ariane souple. Loin des relations autoritaires que Dacia Maraini dénonce à plusieurs reprises dans ses mises en scène du cercle familial, ce rapport d'ascendance symbolique, propre à l'*affidamento*, permet aux deux figures féminines de développer leur autonomie.

Finalement, ce n'est pas tant la supériorité en termes d'expérience de l'une sur l'autre qui distingue la relation entre Vera et Flavia. À plusieurs reprises, et de façon encore plus appuyée à la fin du texte, c'est leur ressemblance qui est soulevée. La question de la

---

auquel fait face l'héroïne épistolaire et en adoptant une poétique féministe qui met l'accent sur des relations féminines inclusives »).

<sup>724</sup> Susanna TAMARO, *Va' dove ti porta il cuore*, Milan, Baldini & Castoldi, 1995.

<sup>725</sup> Laura SALSINI, art. cit., p. 358 : « Les narratrices [...] se chargent de communiquer à leurs jeunes destinataires une philosophie de vie, ou du moins les moyens d'en trouver une qui leur soit propre ».

<sup>726</sup> Dacia MARAINI, *Dolce per sé*, cit., p. 129 : « Je te souhaite, chère Flavia, de ne jamais tomber, dans ton avenir amoureux, sur quelqu'un qui t'appellera "Ma biche". Mais si jamais, en discutant dans le noir, dans le secret d'une chambre, il t'arrivait de découvrir sur ta langue des expressions, des formes idiomatiques un peu farfelues, ne les rejette pas en les jugeant imbéciles. Ce sera le signe de ta volonté linguistique de fonder un foyer et ce n'est pas une mince affaire ».

différence d'âge est ainsi balayée d'un revers de main lorsque Vera souligne la complexité du *je* dont les multiples facettes coexistent au fil du temps :

In ogni donna fa capolino una bambina che cocciutamente vuole rimanere tale. Succederà anche a te, Flavia, se non ti è già successo: nella tredicenne che sei non ti capita di incontrare, faccia a faccia, quella bambina di sei anni che anch'io ho conosciuto, quella bambina che entrava trionfante nell'ingresso dell'Hôtel Bellevue col cappelletto rosso ciliegia in testa e le scarpe rosso pomodoro ai piedi<sup>727</sup>?

Même lorsqu'elle met en scène une relation dans laquelle on croit reconnaître une forme d'*affidamento*, en théorie basée sur la différence, Dacia Maraini ne peut s'empêcher d'y inclure ce qui fonde sa réflexion féministe : la conviction de l'existence d'une condition commune pour les femmes, basée non sur la biologie mais sur des facteurs historico-sociaux. Le paragraphe fournit de nombreux indices textuels de cette idée fixe marainienne : « ogni donna », « anche a te », « faccia a faccia », « anch'io ». La clôture du roman suggère même une forme d'identité entre narratrice et narrataire, entre la femme mûre et la jeune fille qu'est devenue Flavia au fil des lettres :

Tu stai crescendo con tale rapidità, Flavia, che io non so più a chi sto parlando. Non so nemmeno se quella bambina sia semplicemente una parte di me che si affaccia timidamente ai bordi della memoria di un corpo che invecchia. [...]

Ricordati ogni tanto, cara Flavia, che siamo state amiche, anche se di età così diverse e abbiamo appartenuto, per un tempo breve ma intenso, alla stessa stravagante famiglia<sup>728</sup>.

La dialectique identité-diversité est là encore l'enjeu central (« tu » / « io », « diverse » / « stessa »). La conclusion de l'œuvre sur l'idée du partage d'une même famille peut être lue en deux sens différents, selon qu'on l'interprète comme le lien familial qui a un temps uni Vera et Flavia par le biais de l'oncle Edoardo, ou bien comme l'image symbolique d'une

---

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 168 : « En chaque femme pointe une petite fille qui obstinément veut rester telle qu'elle est. Cela t'arrivera à toi aussi, Flavia, si ça ne t'est pas déjà arrivé : dans la jeune fille de treize ans que tu es, ne t'arrive-t-il pas de rencontrer, face à face, cette enfant de six ans que j'ai connue moi aussi, cette enfant qui entrait triomphalement dans le hall de l'Hôtel Bellevue avec son petit chapeau rouge cerise sur la tête et ses chaussures rouge tomate aux pieds ? »

<sup>728</sup> *Ibid.*, pp. 184-185 : « Tu grandis à une telle vitesse, Flavia, que je ne sais plus à qui je parle. Je ne sais même pas si cette enfant n'est pas simplement une partie de moi qui se penche timidement aux bords de la mémoire d'un corps vieillissant. [...] / Souviens-toi, chère Flavia, que nous avons été amies, malgré notre âge si différent, et que nous avons appartenu, pour un temps bref mais intense, à la même famille extravagante ».

famille des femmes. Quoi qu'il en soit, c'est toujours le sentiment de communauté qui prédomine sur celui de la diversité dans *Dolce per sé*.

Dans l'ensemble du corpus considéré dans cette étude, l'expérience de l'*autocoscienza* apparaît plus fertile que la relation verticale recherchée avec l'*affidamento* ultérieur, même si des formes de maternité symbolique apparaissent à plusieurs reprises dans les romans et les nouvelles marainiens. Mais même dans ce cas, l'accent est toujours mis plus volontiers sur la solidarité féminine et les réseaux féminins que sur la hiérarchisation de la relation féminine, qui présente souvent un aspect réversible, les rôles maternels et maternés pouvant être échangés en fonction des situations (comme entre Bianca et Marina dans les *Lettere a Marina*). Soulignant l'intérêt d'une relation inter-féminine d'échange et d'entraide plutôt que de défiance et de compétition (dont on trouve plusieurs exemples, en particulier avec les mères refusant de croire leurs filles abusées sexuellement et les accusant de provocation, ou bien encore avec les ouvrières de *Donna in guerra* se moquant des revendications féministes et sociales de Suna et Vannina, les insultant, puis les menaçant d'être violées par leurs maris<sup>729</sup>), Dacia Maraini choisit de mettre en avant les ressemblances des personnages féminins plutôt que leurs disparités. L'*affidamento*, en ce qu'il suggère une hiérarchie plutôt qu'une égalité, ne semble pas avoir séduit sur le long terme l'auteure féministe, qui revient à chaque fois à des récits ou à des déclarations dans lesquelles elle met en avant la nécessité d'une lutte commune basée sur une condition semblable. Peut-être peut-on d'ailleurs voir dans le rapport entre auteure et lectorat féminin une certaine forme d'*affidamento* dans laquelle l'écriture féministe serait le vecteur de la transmission d'expériences de l'auteure et de celles, fictives, de ses protagonistes.

L'écriture narrative marainienne est pétrie par l'expérience du féminisme politique et par le contexte idéologique de la période de rédaction des textes. Le passage de la politique à la littérature s'effectue souvent par une importation directe d'éléments propres aux mouvements des femmes. Des éléments thématiques d'abord : Maraini aborde de façon récurrente des thèmes chers au néo-féminisme, de la lutte contre le patriarcat à la question de l'avortement, en passant par l'interrogation du statut maternel, etc. Du point de vue du vocabulaire choisi, on ne trouve qu'assez peu d'inclusions dans les textes marainiens des

---

<sup>729</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 183.

grands mots d'ordre du néo-féminisme ou de slogans entendus dans les cortèges, si ce n'est quelques expressions prêtées à des personnages identifiés clairement comme des féministes telle Suna dans *Donna in guerra* qui enrage de voir des femmes dont le mari est le « secondo padrone<sup>730</sup> » après celui de l'usine et qui ne se sentent pas « padrone di sé<sup>731</sup> » ou telle Chantal, féministe radicale dont Bianca cite régulièrement les maximes dans les *Lettere a Marina*<sup>732</sup>. On notera au passage que l'emprunt de slogans est même inversé dans la pièce *Il manifesto* puisque, si Anna utilise dans son manifeste féministe des bribes de manifestes politiques réels<sup>733</sup>, elle emploie l'expression « Donna è bello » qui anticipe le titre d'un essai du groupe milanais *Anabasi*<sup>734</sup> (et inspirée du « *Black is beautiful* » du mouvement noir américain). Dacia Maraini intègre également certaines références théoriques de la pensée féministe, comme lorsqu'elle cite *Dalla parte delle bambine* dans *La nave per Kobe*<sup>735</sup> ou dans *Lettere a Marina* où Bianca réfute les thèses de Charlotte Wolff sur les raisons du désir homosexuel<sup>736</sup>.

Mais au delà de cette inclusion évidente qui pourrait cantonner les textes marainiens au champ de la littérature didactique ou de l'essai féministe romancé, c'est la reprise en profondeur des processus cognitifs et relationnels mis en œuvre dans les mouvements des femmes et leur transmutation en instrument narratif qui fondent la nature complexe des récits de l'auteure, à la fois littéraires et politiques.

---

<sup>730</sup> *Ibidem* : « deuxième patron ».

<sup>731</sup> *Ibid.*, cit., p. 184. : « maîtresses d'elles-mêmes ».

<sup>732</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 22 et pp. 38-39.

<sup>733</sup> Virginia PICCHIETTI, art. cit., pp. 116-117, note 6.

<sup>734</sup> ANABASI, *Donne è bello*, Milan, Anabasi, 1972.

<sup>735</sup> Dacia MARAINI, *La nave per Kobe*, cit., p. 111.

<sup>736</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 88 : « Ti arrampicavi sugli alberi giocavi alla guerra? allora sei omosessuale. Giocavi con le bambole imitavi tua madre in cucina? allora sei eterosessuale. La Wolff come qualsiasi altro psicanalista dal collo lungo guarda da sopra la mischia e sorride paterna e perde di vista i suoi piedi il suo ventre » (« Tu grimpais aux arbres tu jouais à la guerre ? alors tu es homosexuelle. Tu jouais à la poupée tu imitais ta mère dans la cuisine ? alors tu est hétérosexuelle. Wolff comme tout psychanalyste au long cou regarde de haut la mêlée et sourit paternellement et perd de vue ses pieds son ventre »).





## ***B) L'avortement, enjeu emblématique des féminismes : étude de cas***

Prouvant encore une fois l'imbrication entre faits historiques et littérature chez Dacia Maraini, le thème de l'avortement a une place majeure dans les récits de l'auteure – en particulier dans la production des années 1970-1980 – tout comme il constitue une réflexion incontournable pour le féminisme italien contemporain. Parce qu'il a trait au corps, à la représentation de la maternité et à la frontière entre privé et public (le fœtus étant un potentiel citoyen en devenir), le débat sur la légalisation de l'avortement cristallise les enjeux sociopolitiques défendus par les mouvements féministes et en devient à la fois le fer de lance et l'objectif principal. Votée en mai 1978, la loi sur l'avortement est l'aboutissement d'un large mouvement de revendication, « una lunga mobilitazione sociale e civile da parte del movimento delle donne che, nella molteplicità delle sue espressioni e posizioni sul tema dell'aborto, raggiunge grande forza e visibilità<sup>737</sup> ».

On peut distinguer trois phases principales dans le processus de légalisation de l'avortement en Italie, pour reprendre la périodisation proposée par Gabriella Bonacchi dans « I vestiti d'aria dell'imperatore. Per una critica femminista dell'ideologia italiana<sup>738</sup> » : 1971-1974 avec les premiers groupes de *self-help*, le procès de Gigliola Pierobon<sup>739</sup>, la création du CISA (*Centro Italiano Sterilizzazione e Aborto*) et du CRAC (*Comitato Romano per l'Aborto e la Contraccezione*) ; 1975-1976, « fase di fuoco della battaglia per l'aborto<sup>740</sup> », avec les premières grandes manifestations, la création des « consultori familiari » (équivalents du planning familial français) et les propositions législatives ; 1977-1978 et au-delà avec la promulgation de la loi 194.

Les textes marainiens du corpus traitant de l'avortement excèdent chronologiquement, en amont et en aval, les bornes temporelles de la bataille pour la légalisation. Je propose de lire ces textes à la lumière de leur contexte à la fois politique et culturel, par des croisements

---

<sup>737</sup> Fiamma LUSSANA, « Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni settanta », in Francesco BARBAGALLO (dir.), *Storia dell'Italia repubblicana, vol. III, L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio, tome 2, Istituzioni, politiche, culture*, Turin, Einaudi, 1997, pp. 516 : « une longue mobilisation sociale et civile de la part du mouvement des femmes qui, dans la multiplicité de ses expressions et de ses positions sur le thème de l'avortement, parvient à une grande force et à une grande visibilité ».

<sup>738</sup> Gabriella BONACCHI, « I vestiti d'aria dell'imperatore. Per una critica femminista dell'ideologia italiana », in Fiamma LUSSANA, Giacomo MARRAMAO, *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta: atti del ciclo di convegni, Roma novembre e dicembre 2001. II, Culture, nuovi soggetti, identità*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 297-366.

<sup>739</sup> Le 5 juin 1973 a lieu à Padoue le procès pour avortement de cette jeune femme membre du groupe féministe *Rivolta femminile*. Pour les détails de l'affaire Pierobon, voir Giambattista SCIRE, *L'aborto in Italia. Storia di una legge*, Milan, Mondadori, 2008, p. 47.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 347 : « phase enflammée de la bataille pour l'avortement ».

avec l'ensemble de la production de l'auteure – romans ne répondant pas aux critères de sélection du corpus, pièces de théâtre, poésie, mais aussi essais, interviews et articles de presse – et le cas échéant avec des textes d'autres auteures de la même période. Ainsi pourra être déterminée la part d'originalité mais aussi de pleine inscription dans la pensée politique féministe de l'époque de la voix marainienne sur la question de l'avortement. Pour ce faire, l'analyse adoptera une progression chronologique et distinguera trois périodes principales, qui recourent en grande partie la périodisation historique citée plus haut, mais dont les bornes sont spécifiques à la production de l'auteure. Pour faciliter la lecture, le tableau de synthèse suivant rappelle les occurrences du motif de l'avortement dans le corpus principal.

Tableau de synthèse : présence du motif de l'avortement dans le corpus

<b>Titre</b>	<b>Année de première publication</b>	<b>Motif de l'avortement présent</b>	<b>Précisions</b>
<i>La vacanza</i>	1962		
<i>L'età del malessere</i>	1963	×	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avortement d'Enrica, trois tentatives</li> </ul>
<i>A memoria</i>	1964		
<i>Mio marito</i>	1968		
<i>Memorie di una ladra</i>	1972	×	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avortement de Lina (belle-sœur de Teresa)</li> <li>• Avortement de Cesira (maîtresse d'Ercoletto, compagnon de Teresa)</li> <li>• Avortement d'Antonia (co-détenue)</li> </ul>
<i>Donna in guerra</i>	1975	×	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avortement de Marta (aide-soignante de Suna)</li> <li>• Avortement de Rosa Colla (collègue de Vannina)</li> <li>• Avortement de Vannina</li> </ul>
<i>Lettere a Marina</i>	1981	×	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avortement de Basilia</li> <li>• Mention d'un possible avortement de Bianca, dans un récit de rêve.</li> </ul>
<i>Il treno per Helsinki</i>	1984	×	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avortement des femmes hospitalisées avec Armida</li> </ul>
<i>Isolina</i>	1985	×	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avortement de Maria Policante (amie d'Isolina)</li> <li>• Avortement d'Isolina (des médicaments abortifs à l'avortement forcé à l'auberge)</li> </ul>
<i>Bagheria</i>	1993	×	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avortement d'une jeune Bagariote violée par son père</li> </ul>
<i>Voci</i>	1994	×	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avortement de la victime Angela Bari</li> <li>• Avortement de sa sœur Ludovica</li> </ul>
<i>Dolce per sé</i>	1997		
<i>La nave per Kobe</i>	2001		

## 1. Les prémices : 1963-1974

### a) Une entrée en matière directe : *L'età del malessere* (1963)

La question de l'avortement fait son entrée dans l'œuvre de Dacia Maraini dès le deuxième roman publié, *L'età del malessere* en 1963. Absente de la première œuvre *La vacanza* (1962), elle est au centre du récit d'Enrica, la jeune protagoniste-narratrice de ce journal intime. À dix-sept ans, Enrica pense être enceinte de Cesare, un étudiant avec qui elle a une relation mais qui est fiancé à une autre femme : « Mi risvegliai di colpo ricordando che da alcuni giorni avevo un dubbio: quello d'essere incinta<sup>741</sup> ». Elle appelle Cesare pour le lui apprendre :

- Ho paura d'essere incinta.
  - Sei matta, – strillò, improvvisamente sveglio, – da quando?
  - Da una ventina di giorni.
  - Perché non l'hai detto prima?
  - Non ci ho pensato.
  - Sei una stupida. Adesso cosa facciamo?
- Riflette picchiando sulla cornetta con le unghie. Sospirò.
- Intanto manda giù un bicchiere di sale inglese. Poi fai un bagno caldo<sup>742</sup>.

L'idée d'une possible grossesse est associée à la crainte pour Enrica. La réaction de Cesare est agressive et les appellatifs « matta » et « stupida » qu'il adresse à Enrica suggèrent l'unique responsabilité de la jeune fille, qui n'a pas été capable de maîtriser sa fécondité. Passant à la deuxième personne du pluriel (« cosa facciamo? »), Cesare semble ensuite signaler que l'événement concerne le couple et doit être géré ensemble. En réalité, ce « nous » n'est qu'une étape vers une prise de décision autoritaire : la question du désir que pourrait avoir Enrica de garder ou non l'enfant n'est même pas posée et Cesare impose immédiatement le « remède » au problème que représente pour lui la grossesse de sa maîtresse alors qu'il est sur le point de se marier avec une autre. Après avoir donné sa « prescription », au double sens de prescription médicale et de commandement, il termine la conversation en exprimant

---

<sup>741</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 88 : « Je me réveillai en sursaut et me rappelai que, depuis quelques jours, j'avais une crainte : la crainte d'être enceinte » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 98).

<sup>742</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 88 : « – J'ai bien peur d'être enceinte. / – Tu es cinglée, hurla-t-il, tout à fait réveillé à présent, depuis quand ? / – Depuis une vingtaine de jours. / – Pourquoi ne me l'as-tu pas dit avant ? / – L'idée ne m'est pas venue. / – Tu es idiote. Comment faire maintenant ? / Il réfléchit, en tapotant du plat des ongles contre la bakélite. Il poussa un soupir. / – En attendant, avale un verre de sel d'Epsom. Enuiste, prends un bain chaud » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 99).

désormais clairement son absence de sentiment de responsabilité dans la grossesse : « E poi in fondo è colpa tua: se non ci pensa la donna, chi deve farlo per lei<sup>743</sup>? ».

Enrica suit le conseil de Cesare et après avoir bu le liquide abortif, elle se met à penser à sa mère et l'imagine dans la même situation qu'elle : « Ripensai alla mamma che per anni aveva atteso invano un figlio. E quando finalmente si era abituata a farne a meno, ero nata io. Forse aveva tentato anche lei di abortire<sup>744</sup> ». Dans cette réflexion apparaît ce qui constitue l'originalité de ce premier traitement du motif de l'avortement par rapport aux œuvres ultérieures : la description en détail des différentes péripéties qui mènent à la fin de la grossesse mais surtout la réflexion quant à la question de la maternité affective. Sa grossesse en germe pousse Enrica à penser à sa propre mère enceinte et est l'occasion pour la narratrice de faire un retour sur son histoire personnelle et de s'inscrire dans une généalogie féminine à travers la maternité. Qui plus est, *L'età del malessere* fait figure d'exception dans la représentation marainienne de l'avortement au sens où il présente une protagoniste qui, sans verbaliser véritablement ses interrogations, semble douter ou au moins être dans une forme de réflexion sur la maternité, qui apparaît d'ailleurs à Enrica sous un jour positif : « Era bello avere qualcosa dentro di sé che un giorno sarebbe diventato grande. Era bello essere incinta<sup>745</sup> ».

Malgré tout, Enrica, dont la première tentative d'avortement n'a pas fonctionné, essaye une deuxième fois d'interrompre sa grossesse en se faisant injecter par son ami Carlo une solution abortive prescrite par l'oncle de celui-ci. De nouveau, c'est un échec. Mais Enrica semble décidée à ne pas devenir mère, comme elle le confirme à Carlo lorsque celui-ci dit vouloir un enfant d'elle : « Ma io non lo voglio né da te né da nessun altro<sup>746</sup> ».

La solution viendra finalement par le biais d'un réseau féminin : Cesare conseille à Enrica de se rendre chez une de ses anciennes amantes, la Contessa Bardengo, pour obtenir le nom d'une faiseuse d'anges. Là encore, il s'agit d'un personnage original dans l'œuvre de Maraini puisque cette figure d'avorteuse sera par la suite remplacée par celle du médecin-bourreau. Dans ce roman de jeunesse qu'est *L'età del malessere*, la sage-femme se situe à mi-

---

<sup>743</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 89 : « Et puis, dans le fond, c'est de ta faute : si les femmes ne font pas attention, qui peut le faire à leur place ? » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 99).

<sup>744</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 91 : « Je songeai à ma mère qui, des années durant, avait désiré vainement un enfant. Et quand enfin elle s'était résignée à n'en pas avoir, voilà que j'étais née. Peut-être avait-elle essayé, elle aussi, d'avorter, est-ce qu'on sait » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 103).

<sup>745</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 91 : « C'était bon de porter dans son corps cette chose qui, peu à peu, grandirait. C'était bon d'être enceinte » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 104).

<sup>746</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 99 : « Et moi je ne veux d'enfant ni de toi, ni de personne » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 113).

chemin entre l'adjuvant et l'opposant dans le parcours d'Enrica. Elle fait d'abord son apparition dans un contexte domestique et familial :

Dal buio puzzolente di fritto apparve una donna minuscola con un tovagliolo in mano e la bocca ancora piena.

– Mi scusi, stavo mangiando, – disse inghiottendo faticosamente. – Ho sempre tanto da lavorare che non trovo nemmeno il tempo per pranzare<sup>747</sup>.

Mais cet univers domestique laisse vite place à son revers attendu : la description de la pièce où la sage-femme pratique ses avortements présente à la fois la prosaïcité de l'habitation et la froideur de la salle d'opérations, mêlant une « finestra [...] velata da una tendina a fiori », « una madonna di vetro colorato con un centrino di pizzo sotto » avec des « ferri da chirurgo, due bacinelle capovolte e una pila di panni spugnosi<sup>748</sup> ». De la même façon, la scène de l'avortement annonce par certains détails les scènes d'avortement suivantes qui mettront en scène des médecins inhumains et des protagonistes physiquement traumatisées, tout en conservant des particularités dues au choix d'un personnage féminin.

Guardai le sue piccoli mani nervose che si disegnavano sotto i guanti troppo larghi; il suo viso solcato da rughe profonde, duro e senza espressione; i denti macchiati di fumo; i capelli bianchi raccolti in una retina incolore.

Mi sentii frugare dai lunghi ferri. Da principio non provavo dolore. [...] Poi, improvvisamente, quando il ferro prese a raschiare in profondità, con piccoli colpi precisi, il dolore si fece acuto e mi attraversò come una scossa elettrica facendomi battere i denti. Tutto si lacerava in me. Gridai.

– Deve stare zitta, per carità! Guai se ci sentono i vicini. Guai se capiscono. Stia zitta.

Portai una mano alla bocca e la morsi. Il cerchio di ferro si stringeva e poi si allargava dentro di me, lasciandomi dolorante e stremata.

– Fra un momento è finito, – disse. [...]

– Finito, – disse e sgattaiolò via con la bacinella piena, prima che io potessi vederla.

---

<sup>747</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 113 : « De l'obscurité empuantie par l'odeur de friture surgit une bonne femme minuscule, qui avait la bouche pleine et tenait une serviette à la main. / – Excusez-moi, j'étais en train de casser la croûte, dit-elle en déglutissant laborieusement, j'ai toujours tellement à faire que je ne prendrais même plus le temps de manger » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 129).

<sup>748</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 113 : « fenêtra aux carreaux masqués par de petits rideaux à fleurs » ; « une madone en verre de couleur posée sur un rond de dentelle » ; « des instruments de chirurgie, deux cuvettes retournées et des morceaux de tissu-éponge » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 130).

– Si stenda sul letto per qualche minuto; tra poco potrà tornare a casa.

Mi stesi con un senso di benessere. Il dolore era cessato.

La donna tornò con un'altra pillola e un altro bicchiere d'acqua. Mi osservò mentre la mandavo giù e vidi nei suoi occhi, in mezzo a un lago di indifferenza, un lampo di pietà e di comprensione. Sorrise mostrando i denti gialli e mi passò una mano fra i capelli bagnati. [...]

– Ora può andare, – disse l'ostetrica poco dopo aiutandomi a rimettermi in piedi. Si era tolta il grembiule e si appuntava la gonna con una spilla da balia. Mi porse una mano arrossata dal sapone<sup>749</sup>.

Que ce soit dans les scènes d'avortements volontaires ou dans les récits d'accouchement d'un enfant-mort né, la violence du geste médical est concentrée dans l'image de la main<sup>750</sup>. Ici, les mains féminines sont petites et les gants trop larges. Est-ce à dire qu'une femme n'est pas faite pour être le bourreau d'un autre corps féminin ? Cette distance entre les deux femmes tient dans la distance entre deux corps, le corps féminin meurt d'Enrica et le corps médical représenté par la sage-femme. Entre elles ne subsiste à ce moment aucune solidarité féminine et l'avorteuse oppose à la souffrance d'Enrica un visage indifférent, signe de sa perte d'humanité. Le geste médical invasif et douloureux est décrit par le verbe « frugare » (« fouiller ») qui reviendra dans *Il treno per Helsinki* lorsqu'Armida décrira son accouchement forcé<sup>751</sup>. Pour insupportable qu'elle soit, la douleur doit être tue. Ce silence, qui renvoie à la clandestinité de l'avortement à l'époque, rappelle également selon Elisabetta

---

<sup>749</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., pp. 14-115 : « Je regardais ses petites mains nerveuses qui se dessinaient sous les gants trop larges ; son visage tailladé de rides profondes, un visage fermé, inexpressif ; ses dents jaunies de nicotine ; ses cheveux blancs enveloppés dans une résille incolore. / Je sentis la longue pince de fer qui me fouillait. Sur le moment je ne ressentis pas de douleur. [...] Puis, brusquement, lorsque le bout de métal se mit à racler en profondeur, à petits coups précis, la douleur devint brûlante et me traversa tout entière comme une décharge électrique et me fit claquer les dents. Tout dans mon ventre se déchirait. Je hurlai. / – Taisez-vous, pour l'amour de Dieu ! Si jamais les voisins vous entendaient ! S'ils se doutaient de quelque chose ! Vous vous rendez compte. Taisez-vous. / Je portai une main à ma bouche et la mordis. Le cercle de fer se resserrait en moi, puis s'ouvrait tout grand, me laissant crispée de douleur, à bout de résistance. / – Une minute et c'est terminé, dit la femme [...] / – Fini, dit-elle. / Elle s'éclipsa, emportant la cuvette pleine avant que j'eusse pu la voir. / – Restez allongée sur le lit pendant quelques minutes ; dans un instant vous pourrez rentrer chez vous. / Je m'étendis avec une sensation de bien-être. La douleur faisait trêve. / La femme revint avec une autre pilule et un autre verre d'eau. Elle m'observa tandis que je l'avalais, et je vis dans ses yeux, surgi d'un lac d'indifférence, un petit éclair de pitié et de sympathie. Elle sourit, découvrant ses dents jaunies, et promena une main sur mes cheveux trempés. [...] / – Vous pouvez vous en aller, maintenant, dit la sage-femme, un peu plus tard, en m'aidant à me remettre debout. / Elle avait retiré son tablier et ajustait sa jupe avec une épingle de nourrice. Elle me tendit une main rougie par le lessif » (*L'Âge du malaise*, cit., pp. 131-132).

<sup>750</sup> Voir la partie II.C.1 du présent travail sur la maternité interrompue.

<sup>751</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, p. 73 : « Il medico della mattina mi fruga nel ventre » (« Le médecin du matin fouille dans mon ventre »).

Properzi Nelsen que l'avortement est une expérience douloureuse et solitaire<sup>752</sup>. Pourtant, à la fin de l'intervention, une once de connivence et de solidarité transparait entre les deux femmes : fulgurante (« un lampo di pietà e di comprensione »), elle semble naître d'une prise de conscience momentanée d'une condition commune, symbolisée par le geste maternel de la sage-femme qui caresse les cheveux d'Enrica. Tout en contradictions, le personnage de l'avorteuse fait coexister avec difficulté l'univers médical symbolisé par le « grembiule » (« blouse ») et l'univers féminin et familial représenté par la jupe tenue par une épingle à nourrice. Il n'y aura plus aucune pitié ensuite dans ce type de scène lorsqu'il s'agira de médecins masculins.

Cette première approche marainienne de l'avortement est traitée de manière très frontale : elle concerne directement la protagoniste-narratrice et revient à plusieurs reprises dans le texte au fil des tentatives d'Enrica. Deux éléments thématiques récurrents font leur première apparition dans *L'età del malessere* : celui du corps martyrisé et de la figure médicale comme ennemi. Un autre élément est en germe également : l'aspect libérateur. En effet, même si l'avortement imposé par Cesare est atrocement douloureux, il semble soulager la protagoniste : « Mi stesi con un senso di benessere. Il dolore era cessato ». Étant donné l'horreur de la scène, on imagine aisément que la fin du geste médical apporte le soulagement. Mais sans doute est-il possible de lire ce sentiment de bien-être comme un soulagement psychologique d'Enrica, celui d'une jeune fille libérée du poids d'une grossesse non désirée au moment où elle entretient une relation délicate avec un amant qui visiblement la méprise. L'idée de l'avortement comme possible libération pour la femme sera reprise et interrogée à plusieurs reprises.

### **b) La dissémination du motif : *Memorie di una ladra* (1972)**

Il faut attendre presque dix ans pour que le motif de l'avortement soit remployé dans la narration marainienne à la première personne avec le roman *Memorie di una ladra*. La stratégie y est différente : il ne s'agit plus de représenter une protagoniste-narratrice aux prises avec une grossesse non désirée mais de disséminer le motif au fil du récit à travers plusieurs personnages secondaires. Il s'agit peut-être plus d'un hasard que d'un choix d'auteure : si l'on s'en tient aux déclarations de Maraini, les *Memorie* sont basées sur l'histoire vraie d'une

---

<sup>752</sup> Elisabetta PROPERZI NELSEN, « *Écriture féminine and Maraini's Early Narrative* » in Rodica DIACONESCU-BLUMENFELD, Ada TESTAFERRI, cit., p. 87.



femme rencontrée lors d'une enquête sur les prisons ; or la protagoniste-narratrice déclare avoir eu très tôt les ovaires abîmés par une opération catastrophique d'une péritonite qui l'a rendue stérile<sup>753</sup>, éloignant ainsi le risque d'une grossesse non désirée et donc d'un avortement. Quoi qu'il en soit, le fait que trois personnages du roman aient eu recours à l'avortement laisse à penser que cette pratique est diffuse et qu'elle concerne de nombreuses femmes.

Le premier cas mentionné concerne la famille proche de la narratrice : son frère Nello est marié à Lina, une jeune femme malade et sans énergie, dont la nonchalance est attribuée par son époux à une double cause, un avortement et une tare familiale.

E lui [Nello] mi fa vedere la moglie allettata. Poi mi dice che erano già quattro mesi che stava a letto. Dico: ma che ha? Dice: conseguenza di un aborto, che ne so, una cosa di famiglia, di razza, è ammalata di TBC, l'ho portata all'ospedale, ho pagato un sacco di soldi per farla curare, ora lei è voluta tornare a casa, e io devo pensare a lei, ai bambini, al pesce, a tutto. [...]

Questa madre aveva ventisei anni. Era ridotta un osso, sputava sangue. [...] Questa madre era tubercolotica, si era trascurata, aveva avuto un aborto, aveva buttato tanto sangue, poi per lavorare sempre si era indebolita ed era diventata tistica. Così diceva lei. Invece poi ho sentito dire che sono di razza così, si passano la tubercolosi di padre in figlio, da secoli<sup>754</sup>.

« Avoir un avortement » est un risque pour le corps féminin. L'association avec l'idée de maladie en souligne l'effet délétère. Mais comme dans *L'età del malessere*, ce danger est une affaire de femme, ce qui suggère l'expression du mari : « conseguenza di un aborto, che ne

---

<sup>753</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 56 : « Col peritoneo però mi hanno freddato anche le ovaie, non so, acciocché mi hanno impedito poi di avere figli. Infatti da allora sono diventata sterile » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 200 : « Mais en même temps [que la péritonite] ils m'avaient aussi refroidi les ovaires, pour m'empêcher d'avoir des enfants. En effet, à partir de ce moment-là, je suis devenue stérile ») et p. 197 : « [A Ercoletto] gli sarebbe piaciuto tanto fare un figlio con me. Io pure, ma per via dell'inflammation, di quella peritonite che m'hanno raffreddato le ovaie non posso più fare figli » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 253 : [Ercoletto] aurait tellement aimé avoir un enfant de moi. Mais moi, à cause de mon inflammation, de ma péritonite qui a obligé le médecin à me réfrigérer les ovaires, je ne peux plus en avoir »).

<sup>754</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., pp. 77-78 : « Pas moi, ma femme, qu'il a dit. Ça fait quatre mois qu'elle est au lit. Qu'est-ce qu'elle a ? j'ai demandé. C'est arrivé après une fausse-couche, m'a dit Nello, mais la cause je ne la connais pas. Ça doit être une maladie héréditaire, la tuberculose, est-ce qu'on sait ? Je l'ai emmenée à l'hôpital, j'ai déboursé une montagne de sous pour la faire soigner, mais maintenant elle a voulu rentrer à la maison et moi je dois m'occuper d'elle, des enfants, du poisson, de tout. [...] / La femme de Nello n'avait que vingt-six ans, mais elle était réduite à l'état de squelette, elle crachait le sang. [...] Elle était tuberculeuse, elle s'était négligée, elle avait eu une fausse couche, elle avait perdu beaucoup de sang, et puis à force de toujours travailler elle était devenue phthisique. C'est ce qu'elle disait. Mais j'ai aussi entendu dire que c'était de famille, que chez elle la tuberculose passait des parents aux enfants depuis des générations » (*Teresa la voleuse*, cit., pp. 97-98).

so ». S'il s'implique dans la vie familiale, Nello ne va pas jusqu'à se mêler de ce qu'une des patientes de l'hôpital où est soignée Armida dans *Il treno per Helsinki* appellera une décennie plus tard des « cosarelle di donne piccole inconvenienze<sup>755</sup> ».

C'est de nouveau dans son entourage proche que Teresa connaît un autre cas de femme ayant avorté. Alors que l'héroïne vit avec un homme du nom d'Ercoletto, elle sait qu'il continue de fréquenter Cesira, une ancienne compagne avec laquelle il a déjà un enfant.

Lei poi gli ha messo pure le corna. Ha anche abortito. Allora lei lo negava che gli aveva messo le corna, giurava, piangeva. È una spergiura. Ma Ercoletto, poiché gli avevano detto che l'aborto era avvenuto al Policlinico, è andato là e si è informato. Effettivamente, gli hanno detto che aveva abortito. E da allora l'ha lasciata, l'ha odiata, non l'ha creduta più.

L'avevano portata al Policlinico perché le era venuta una emorragia. Hanno fatto il raschiamento e le hanno levato le ovaie. Perciò non ha potuto fare più figli<sup>756</sup> [...].

La construction similaire des deux premières phrases, au passé composé et avec un adverbe de sens identique (« pure » et « anche ») associe infidélité et avortement à travers l'idée de faute. Sans doute poussée par la jalousie, la narratrice ne semble pas éprouver de compassion pour Cesira dont le corps a été martyrisé jusqu'à la stérilisation forcée avec l'ablation des ovaires par une entité dépersonnalisée, un « on » – exprimé en italien par la troisième personne du pluriel – dont on imagine qu'il renvoie à un médecin. On notera par ailleurs qu'avec Teresa, Cesira est le deuxième personnage du roman dont les ovaires et donc la fécondité sont détruits par un geste médical, comme si la médecine (souvent représentée par des hommes chez Maraini) s'acharnait sur les corps féminins et leur capacité de reproduction.

---

<sup>755</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 66 : « des affaires de bonnes femmes de petits inconvénients ».

<sup>756</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., pp. 196-197 : « Elle l'a cocufié elle aussi, elle a même fait une fausse couche ou un avortement, je ne sais pas trop. Avant cette histoire-là, elle jurait ses grand Dieu à Ercoletto qu'elle ne l'avait jamais cocufié ; pour jurer, Cesira, elle n'a pas sa pareille. Elle jurait, elle pleurait, mais c'étaient des menteries, c'est une parjure, parce qu'Ercoletto a entendu dire qu'elle avait fait une fausse couche ; il est allé se renseigner à la polyclinique, et on lui a confirmé la chose. C'est à partir de ce moment-là qu'il a cessé complètement de la voir, il s'est mis à la détester et il n'a plus jamais voulu croire un mot de ce qu'elle disait. / On l'avait emmenée à la polyclinique parce qu'elle avait une hémorragie, et là on lui a fait un curetage et on lui a enlevé les ovaires. À partir de ce moment-là, elle n'a plus pu avoir d'enfants » (*Teresa la voleuse*, cit., pp. 252-253). Notons que face au double sens du mot « aborto » en italien, le traducteur a proposé les deux acceptions (« une fausse couche ou un avortement, je ne sais pas trop ») en s'éloignant du texte original, comme dans l'ensemble de la traduction d'ailleurs.

Enfin, le dernier avortement mentionné est aussi le plus dramatisé dans le récit. À l'avant-dernière page du roman, Teresa, alors incarcérée, apprend qu'Antonia, une de ses co-détenues enceinte, se trouve à l'infirmerie :

Però ero incuriosita. Sarà nato il figlio, dico, ma non può essere perché mi aveva detto che era al quinto mese. Poi, all'ora di cena, ho saputo da una sua amica che aveva tentato l'aborto con un coltello da cucina e si era tagliata mezzo utero. Adesso sta in infermeria e non si sa se vivrà o morirà<sup>757</sup>.

La tentative d'auto-avortement se transforme en horrible auto-mutilation. Encore une fois, avorter illégalement signifie maltraiter son corps. Si le geste d'Antonia n'est pas expliqué par la narratrice, la lectrice peut imaginer un rapport de cause à effet entre l'identité du « père » et le refus de poursuivre la grossesse. En effet, la détenue était enceinte du « maresciallo Serpente », un responsable pénitentiaire que Teresa décrit comme un fasciste violent et vindicatif. On ne sait si Antonia était une partenaire sexuelle consentante de Serpente (dont le nom suggère évidemment la malignité) et on peut imaginer qu'elle n'a pas voulu mettre au monde l'enfant d'une union non désirée. Cette hypothèse est renforcée par le seul commentaire, si tant est qu'on puisse le considérer ainsi, de la narratrice au sujet de cet avortement : « Meno male che ho le ovaie infreddate io, non c'è pericolo che rimango incinta<sup>758</sup> ». Teresa semble suggérer qu'une grossesse serait un danger (parce qu'elle devrait alors avorter dans des conditions terribles ?) et que son infertilité la met à l'abri des conséquences physiques de rapports sexuels imposés par un homme puissant comme Serpente.

Comme dans *L'età del malessere*, il est frappant de constater qu'il n'y a pas vraiment de jugement de la narratrice face à l'horreur des avortements clandestins. Véritable état de fait, la violence de l'avortement est simplement décrite dans ses aspects les plus crus sans qu'aucun jugement ne soit porté par les narratrices sur l'injustice d'une telle situation ou qu'un désir de changement de la loi ne soit évoqué. La lecture de telles scènes ne manque toutefois pas d'éveiller chez la lectrice la compassion pour les protagonistes et le sentiment

---

<sup>757</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 296 : « Mais ma curiosité était piquée. Elle a peut-être eu son bébé, ai-je pensé. Mais non, ce n'était pas possible, elle m'avait dit qu'elle n'en était qu'au cinquième mois. Et puis, à l'heure du dîner, j'ai su par une amie à elle qu'elle avait essayé de se faire avorter avec un couteau de cuisine et qu'elle s'était entaillée la moitié de la matrice. Elle est à l'infirmerie et on ne sait pas si elle en réchappera » (*Teresa la voleuse*, cit., pp. 377-378).

<sup>758</sup> Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, cit., p. 296 : « Heureusement que j'ai les ovaires gelés, je ne risque pas de tomber enceinte ! » (*Teresa la voleuse*, cit., p. 378).

que de telles expériences clandestines sont intolérables. Maraini met en marche dans ces premiers textes un processus de dénonciation des effets dévastateurs de la législation italienne qui interdit l'accès à un avortement dans des conditions décentes en créant chez la lectrice une prise de conscience face à un récit brut des faits, au moment même où le débat sur l'avortement s'engage en Italie. La publication de *Memorie di una ladra* en 1972 correspond à la période initiale de la bataille pour le droit à l'avortement libre avec les premières manifestations publiques comme le Congrès de Rome des 27-28 février 1971 où le MLD (*Movimento di Liberazione della Donna*, « Mouvement de Libération de la Femme »), le Fild (*Fronte Italiano Liberazione della Donna*, « Front Italien Libération de la Femme) et *Rivolta Femminile* (« Révolte Féminine ») réclament le droit à l'interruption de toute grossesse non désirée<sup>759</sup>. Avec *Memorie di una ladra*, Dacia Maraini, par ailleurs membre de *Rivolta Femminile*, participe à l'édification du débat en y ajoutant une pierre littéraire, à laquelle viennent s'ajouter peu à peu de véritables arc-boutants, en particulier autour de l'année 1975.

## 2. Le cœur de la bataille : 1974-1978 et le roman *Donna in guerra* (1975)

En 1975, le débat s'enflamme et voit s'opposer avec violence les positions des groupes féministes, de l'Église, de la presse et des partis politiques. La littérature continue de se faire la caisse de résonance de la question, dans la lignée de textes comme *Caro Michele*<sup>760</sup> de Natalia Ginzburg (1973), *Un quarto di donna*<sup>761</sup> de Giuliana Ferri (1973) ou *L'arte della gioia*<sup>762</sup> de Goliarda Sapienza (rédigé entre 1967 et 1977 mais publié de façon posthume en 1998). La presse nationale relaie les prises de position des intellectuels sur l'avortement au gré d'articles plus ou moins provocateurs et se répondant les uns aux autres, parmi lesquels il faut retenir tout particulièrement ceux de Pier Paolo Pasolini (ami de Dacia Maraini), de

<sup>759</sup> Voir le chapitre « 1971-1972. L'avvio del dibattito culturale sull'aborto » in Giambattista SCIRE, *L'aborto in Italia. Storia di una legge*, cit., pp. 25-39.

<sup>760</sup> Dans une des lettres du roman, Michele dit avoir proposé de payer l'avortement de sa maîtresse : « Quando puoi, vai a trovare una ragazza che conosco, che sta in via dei Prefetti [...]. Il nome di questa ragazza è Mara Castorelli. Ha avuto un bambino. Io le avevo dato i soldi per abortire ma non ha abortito. Quel bambino potrebbe anche essere mio figlio, dato che ci sono andato qualche volta a letto. Aveva però molti uomini. Portale un po' di soldi se puoi. Michele » (Natalia GINZBURG, *Opere*, vol. 2, Milan, Mondadori, 1987, p. 369 : « Quand tu peux, va voir une fille que je connais, elle habite via dei Prefetti [...]. Le nom de cette fille c'est Mara Castorelli. Elle a eu un enfant. Je lui avais donné de l'argent pour qu'elle avorte mais elle n'a pas avorté. Cet enfant pourrait être le mien, puisque j'ai couché plusieurs fois avec elle. Mais elle voyait beaucoup d'hommes. Apporte-lui un peu d'argent si tu peux. Michele »).

<sup>761</sup> Giuliana FERRI, *Un quarto di donna*, cit.

<sup>762</sup> Goliarda SAPIENZA, *L'arte della gioia*, cit., pp. 231 et 235 : l'héroïne Modesta choisit d'avorter mais la narration reste allusive et l'acte médical est intégré dans une ellipse narrative.

Leonardo Sciascia et d'Italo Calvino<sup>763</sup>. Chez Maraini, cette période correspond également à une production artistique beaucoup plus marquée par l'idéologie féministe de l'époque, avec un intérêt tout particulier pour la question de l'avortement qui se fait le reflet des interrogations politiques et éthiques en cours. Dacia Maraini lutte pour le droit à l'avortement sur tous les terrains : dans la presse en participant au débat intellectuel de l'époque<sup>764</sup>, au théâtre avec deux pièces en particulier, *Il manifesto* (1969) et *La donna perfetta* (1974), au cinéma<sup>765</sup> avec le documentaire *Aborto : parlano le donne* (1976), en littérature avec le roman *Donna in guerra* (1975). Emblématique de cette intrication totale entre événements politiques et écriture romanesque, *Donna in guerra* reprend et exacerbe des éléments déjà introduits dans *L'età del malessere* et *Memorie di una ladra*. Y apparaissent également des traits typiques du débat contemporain sur la légalisation et des positions sur l'avortement dans lesquelles on peut identifier des questionnements propres à certains groupes féministes italiens.

La grossesse et l'avortement sont des motifs récurrents dans la dernière partie de *Donna in guerra*. Dès à présent, il convient de rappeler que le texte s'apparente à un roman d'apprentissage, désigné par la critique comme « spiritual journey<sup>766</sup> », « journey of self-discovery<sup>767</sup> » ou encore « woman's journey to self-awareness<sup>768</sup> », et que la place de ces motifs dans l'ouvrage prend donc un sens particulier : s'il est admis que cette forme générique met en scène un personnage dont le récit présente le cheminement vers une prise de conscience et une nouvelle orientation de sa vie, le choix de l'avortement se fait alors événement-clé et symbole dans le parcours de la protagoniste.

Maraini emploie dans *Donna in guerra* à la fois la stratégie de dissémination thématique de *Memorie di una ladra* et celle du coup de projecteur sur la protagoniste-narratrice comme dans *L'età del malessere*. Trois avortements sont mentionnés dans le roman : d'abord celui d'un personnage anecdotique dont on raconte l'avortement, puis d'un personnage secondaire important qui relate en propre son expérience, enfin, à la clôture du

---

<sup>763</sup> Pour un approfondissement de cette question, voir Giambattista SCIRE, *op. cit.*, pp. 71-77.

<sup>764</sup> Voir notamment Dacia MARAINI, « Una femminista contro Pasolini », *La Stampa*, 26 février 1975. Reproduit in Adele FACCIO, *Il reato di massa*, Milan, SugarCo, 1975, p. 64.

<sup>765</sup> Sur la production cinématographique de Dacia Maraini, voir Aine O'HAILY, « Toward a Poor Feminist Cinema », in Rodica DIACONSESCU-BLUMENFELD, Ada TESTAFERRI, *The Pleasure of Writing*, cit., pp. 246-262.

<sup>766</sup> « voyage spirituel ». Voir Daniela CAVALLARO, « Con tutto da ricominciare: Vannina's Spiritual Journey in Dacia Maraini's *Donna in guerra* », *Annali d'Italianistica*, n° 25, 2007, pp. 379-396.

<sup>767</sup> « voyage à la découverte de soi ». Voir Virginia PICCHIETTI, « Symbolic Mediations and Female Community in Dacia Maraini's Fiction », art. cit., p. 111.

<sup>768</sup> « voyage d'une femme vers la conscience de soi ». Voir Robin PICKERING-IAZZI, « Designing Mothers: Images of Motherhood in Novels by Aleramo, Morante, Maraini, Fallaci », art. cit., pp. 334.

texte, celui de Vannina. L'effet obtenu est celui d'un rétrécissement de champ : du plan d'ensemble où elle ne représente qu'un détail en passant, la question de l'avortement est traitée en plan rapproché, pour arriver enfin au gros plan, en une série de zooms successifs jusqu'à devenir le cœur du récit et à en constituer l'image finale.

La première occurrence du motif se trouve à la date du 25 septembre du journal de Vannina où est reproduite une lettre de Suna dans laquelle cette dernière raconte ce qui est arrivé à Marta, qui lui sert d'« infermiera, governante, compagna di noia<sup>769</sup> » : Marta a avorté et se trouve alitée, elle dépérit peu à peu. Quelques jours plus tard, le 4 octobre, Vannina fait la connaissance de Rosa Colla, une enseignante de l'école où elle a été embauchée. Figure de marginale, Rosa vit seule avec une véritable ménagerie d'animaux de compagnie qu'elle appelle ses « enfants ». Elle raconte à Vannina que son mari l'a quittée et qu'un jour elle a eu une aventure avec un inconnu de passage dont elle est tombée enceinte avant de choisir d'avorter. La mention de l'avortement de Marta et le récit de celui de Rosa ont joué le rôle d'amorce narrative pour la conclusion du récit de Vannina : aux dernières pages de *Donna in guerra*, la protagoniste se rend compte qu'elle est enceinte après le viol nocturne conjugal dont elle a été victime. Elle ne veut pas garder l'enfant et avorte. Le texte se conclut à la page suivante sur le départ de Vannina qui quitte son mari.

Je propose d'analyser ces trois récits par le biais de trois entrées thématiques qui sont autant de points de convergence entre l'œuvre marainienne et son contexte culturel et politique : le statut de l'embryon ou du fœtus ; la représentation du corps féminin martyrisé ; le sens à donner à l'avortement, de l'anecdotique au symbolique.

### **a) Le rapport au fœtus : statut, représentation et désignation**

Vouloir considérer la façon dont Dacia Maraini s'intègre dans le débat sur l'avortement en Italie nécessite un retour sur la question du statut du fœtus (ou de l'embryon<sup>770</sup>) et sur la conception de la maternité qui en découle. Il est évident que la position des uns et des autres quant à l'avortement est intimement liée à la définition que chacun propose du fœtus, de son existence, de ses droits ou de ses non droits. Nadia Maria Filippini

---

<sup>769</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 88 : « infirmière, gouvernante, compagne d'ennui » (*Femme en guerre*, cit., p. 138).

<sup>770</sup> On considère en médecine que la période embryonnaire correspond aux huit premières semaines de la grossesse, les suivantes correspondant à la période fœtale. Par souci de concision et pour reprendre la terminologie la plus fréquente dans le débat sur l'avortement, j'utiliserai de façon générale le mot « fœtus » pour désigner aussi bien l'embryon que le fœtus.

en a dressé un tableau éclairant dans l'article « Il cittadino non nato e il corpo della madre<sup>771</sup> » dans lequel la corrélation apparaît nettement entre, d'une part, la représentation du fœtus et du corps maternel et, d'autre part, le statut légal de l'avortement. L'historienne note que dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, on remarque

il costruirsi di un nuovo discorso sul feto, che va a ridisegnare radicalmente la rappresentazione del bambino in utero e del suo rapporto con il corpo materno; elaborazione trasversale, che si sviluppa in un territorio di confine tra medicina, religione, filosofia [...]. A questa costruzione culturale corrisponde una ridefinizione complessiva della madre che investe molteplici aspetti del suo profilo: da quelli attinenti al corpo, al rapporto biologico col bambino in utero, a quelli morali e sociali, con la conseguente codificazione di nuovi modelli comportamentali<sup>772</sup>.

Considéré depuis les Lumières comme un « citoyen pas encore né », le fœtus appartiendrait donc à la fois à la sphère privée (celle du corps maternel) et à la sphère publique (celle de l'État dont il serait un futur citoyen). Dès lors, à qui appartient-il de décider de son devenir ?

Dans *A colpi di cuore*<sup>773</sup>, l'historienne Anna Bravo consacre un chapitre à la question du parcours vers la légalisation en Italie – chapitre qu'elle intitule « Dolore » et sur lequel je reviendrai à plusieurs reprises. Elle y remarque que sur la question du statut du fœtus, « il femminismo rimane quasi del tutto silenzioso<sup>774</sup> ». Néanmoins, à travers les différentes campagnes menées pour la dépénalisation de l'avortement, l'auteure relève deux définitions en creux (ou du moins de représentations du fœtus). La première concerne le statut de non-individu du fœtus. Dans la mesure où il vit de sa mère et où il dépend d'elle, il ne serait pas un véritable être humain mais simplement une « ipotesi di bambino<sup>775</sup> » pour reprendre les termes d'Adriana Zarri, écrivaine catholique. On comprend bien la nécessité pour les féministes et les tenants de la légalisation de refuser le terme de « vie fœtale » : en acceptant que le fœtus ait une existence propre, l'avortement reviendrait à un homicide (ce que

---

<sup>771</sup> Nadia Maria FILIPPINI, « Il cittadino non nato e il corpo della madre », in Marina D'AMELIA (dir.), *Storia della maternità*, Rome, Laterza, 1997, pp. 111-137.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 112 : « la construction d'un discours nouveau sur le fœtus, qui va redessiner radicalement la représentation de l'enfant *in utero* et de son rapport au corps maternel ; élaboration transversale, qui se développe sur un territoire de frontière entre la médecine, la religion, la philosophie [...]. À cette construction culturelle correspond une redéfinition complète de la mère qui investit de multiples aspects de son profil : de ceux liés au corps, au rapport biologique avec l'enfant *in utero*, aux aspects moraux et sociaux, entraînant la codification de nouveaux modèles comportementaux ».

<sup>773</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*

<sup>774</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 210 : « le féminisme reste presque totalement silencieux ».

<sup>775</sup> « hypothèse d'enfant ». Cité par Giambattista SCIRE, *op. cit.*, p. 76.

martèlent les groupes anti-dépénalisation<sup>776</sup>). D'autre part, si l'on considère le fœtus comme une sorte de prolongement du corps maternel dont celui-ci dépend, il est alors logique de considérer que c'est aux femmes de décider de continuer ou pas leur grossesse, de façon autonome. La théorie du fœtus comme simple prolongement de l'organisme maternel et donc sans existence propre, si elle est discutable scientifiquement, revêt un intérêt politique évident en justifiant le libre choix des femmes.

Mais de façon paradoxale, une autre vision du fœtus coexiste dans une partie du discours féministe pro-dépénalisation : celui du fœtus comme corps étranger ou ennemi. Cette conception du fœtus est présente dans tous les esprits grâce à la science-fiction selon Anna Bravo, grâce à des livres tels que *Rosemary's baby* (publié en 1967 et adapté au cinéma l'année suivante) ou la série des *Alien*<sup>777</sup> (dont le premier film sort en 1979). Dans cette conception encore, si le fœtus est un étranger, il revient à la mère de décider ou non de l'accueillir et de le nourrir. C'est la théorie développée par Judith Jarvis Thomson en 1971 dans *A Defence of Abortion*<sup>778</sup>, que Bravo résume ainsi :

Assimilando il corpo femminile a una casa, è come se un intruso entrasse esigendo di ottenere cibo e riparo malgrado la sua presenza crei disagio. In questo caso, scrive Thomson, l'ospitalità non è un obbligo morale, è un'opzione che si è liberi o no di scegliere, persino quando un rifiuto porta alla morte dell'altro<sup>779</sup>.

Cette thèse de l'intrus peut même être poussée à l'extrême à travers la figure du fœtus comme ennemi du corps féminin, comme dans *L'Arte della goia* de Goliarda Sapienza où l'accouchement de la protagoniste est décrit comme une lutte à mort entre mère et enfant :

Quando il momento si annunciò con un colpo rovente che dallo stomaco spingeva verso il basso, lacerando i fianchi, i reni, l'intestino, capì che doveva svegliarsi da

---

<sup>776</sup> Pier Paolo Pasolini parle ainsi de la proposition de loi en termes de « legalizzazione dell'omicidio » (« légalisation de l'homicide »). Voir Pier Paolo PASOLINI, « Sono contro l'aborto », *Corriere della Sera*, 19 janvier 1975 : « Sono però traumatizzato dalla legalizzazione dell'aborto, perché la considero, come molti, una legalizzazione dell'omicidio. Nei sogni, e nel comportamento quotidiano – cosa comune a tutti gli uomini – io vivo la mia vita prenatale, la mia felice immersione nelle acque materne: so che là io ero esistente » (« Je suis pourtant traumatisé par la légalisation de l'avortement, parce que je la considère, comme beaucoup, comme une légalisation de l'homicide. Dans mes rêves et dans mon comportement quotidien – chose commune à tous les hommes) je vis ma vie prénatale, mon immersion heureuse dans les eaux maternelles : je sais que j'y étais déjà existant »).

<sup>777</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 211.

<sup>778</sup> Judith JARVIS THOMSON, « A Defence of Abortion », *Philosophy and Public Affairs*, vol. 1, n° 1, 1971.

<sup>779</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 214 : « Assimilant le corps féminin à une maison, c'est comme si un intrus entrait en exigeant d'obtenir nourriture et protection malgré le fait que sa présence soit gênante. Dans ce cas, écrit Thomson, l'hospitalité n'est pas une obligation morale, c'est une option qu'on est libre ou non de choisir, quand bien même un refus conduirait à la mort de l'autre ».



quell'imbambolimento e lottare. Non era soltanto una fatica, come avevo pensato. Era una lotta a morte che si scatenava dentro come se il corpo, prima integro, si fosse diviso in due, e una parte lottasse per mangiarsi l'altra. [...] Il suo corpo lottava con l'altro corpo che, come un masso di ferro, batteva al muro della pancia per uscire. Era lì il nemico, in quel masso che batteva per uscire dalla prigione, e vivere a colpo di lacerare, distruggere il suo corpo che, anche se preparato, non ce la faceva a espellere quel nemico per non soccombere<sup>780</sup>.

Le vocabulaire utilisé pour désigner le fœtus est particulièrement proche de celui de Judith Jarvis Thomson. Le fœtus est un « ennemi », et plus loin un « étranger » : « Sì, doveva spingerlo a uscire quell'estraneo già forte di una sua volontà di vita autonoma. Lo sentiva che era deciso a vivere a costo di uccidere<sup>781</sup> ».

Ce n'est que dans les années 1990 qu'on retrouvera chez Maraini un réemploi particulièrement frappant de ce vocabulaire et de cette représentation du fœtus avec la « Lettera sull'aborto » de 1996. L'auteure y compare le ventre maternel au vaisseau de la nouvelle *The Secret Sharer* de Conrad et le fœtus au clandestin qui souhaite y monter. Elle estime que le choix d'accueillir ou non le clandestin revient au capitaine et donc à la femme enceinte. Le fœtus y est désigné par les expressions suivantes : « un corpo diverso dal loro [che] si sta formando nel liquido nutriente del loro ventre<sup>782</sup> », « l'intruso che vuole accampare diritti sul mio ventre [...] questo prepotente che pretende di vivere a spese delle mie energie, del mio sangue, del mio ossigeno<sup>783</sup> ».

Mais cette idée que le fœtus peut être apparenté à un individu importun qu'une femme serait en droit de congédier n'est formalisée chez Maraini que bien après la période considérée ici. Dans le texte de 1975 *Donna in guerra*, aucune mention n'est faite du fœtus et aucun discours n'est tenu par Vannina sur son droit à le déloger en avortant. Au contraire,

---

<sup>780</sup> Goliarda SAPIENZA, *L'arte della gioia*, cit., pp. 152-153 : « Quand le moment s'annonça d'un coup brûlant qui de l'estomac poussait vers le bas, déchirant les flancs, les reins, l'intestin, je compris qu'il fallait s'éveiller de cette hébétude et lutter. Ce qui n'était pas seulement un effort, comme je l'avais pensé. C'était une lutte à mort qui se déchaînait à l'intérieur, comme si le corps, jusque-là préservé dans son intégrité, se séparait en deux, et qu'une partie luttait pour dévorer l'autre [...]. Son corps luttait avec l'autre corps qui, comme un bloc de pierre, cognait contre le mur du ventre pour sortir. Il était là, l'ennemi, dans ce bloc qui cognait pour sortir de la prison, et vivre au prix de déchirer, de détruire son corps à elle qui, même s'il s'y était préparé, n'arrivait pas à expulser cet ennemi pour ne pas succomber » (*L'Art de la joie*, cit., p. 149).

<sup>781</sup> Goliarda SAPIENZA, *L'arte della gioia*, cit., p. 153 : « Oui, elle devait le pousser à sortir, cet étranger déjà fort de sa volonté de vie autonome. Elle sentait qu'il était décidé à vivre, fût-ce au prix de tuer » (*L'Art de la joie*, cit., p. 149).

<sup>782</sup> Dacia MARAINI, « Lettera sull'aborto », *Un clandestino a bordo*, cit., p. 13 : « un corps différent du leur [qui] se forme dans le liquide nourrissant de leur ventre ».

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 14 : « l'intrus qui prétend avoir des droits sur mon ventre [...] ce despote qui prétend vivre aux frais de mes énergies, de mon sang, de mon oxygène ».

c'est plutôt l'absence d'intérêt pour le fœtus qui est frappant. Le récit de la découverte de la grossesse donne une première indication en ce sens :

10 novembre

Dieci giorni di ritardo. Ho l'impressione di una durezza nel ventre, qualcosa che tira e si arrotola. [...]

Non gli [a Giacinto] ho detto niente del ritardo. Ma sembra che lo sappia<sup>784</sup>.

La grossesse n'est pas présentée comme une présence de quelque chose en plus (un embryon) mais comme un retard et donc une absence (celle des règles). L'expression « ritardo » (« retard ») a valeur d'euphémisme et représente une formulation acceptable pour la narratrice pour parler de la grossesse. Lorsqu'un test médical confirme le diagnostic, le mot « grossesse » ou l'expression « être enceinte » n'apparaissent toujours pas et la grossesse est présentée comme un résultat d'analyse, un pur état médical : « 15 novembre. Fatta l'analisi. Risultato: positivo<sup>785</sup> ». Cette confirmation reprend en termes très similaires celle d'Enrica dans *L'età del malessere* douze ans plus tôt où la narratrice faisait une annonce tout aussi laconique et factuelle : « Lunedì; nel pomeriggio andai a ritirare il risultato dell'analisi. Era positivo<sup>786</sup> ». Vannina affirme immédiatement à Giacinto son refus de garder l'enfant : « Gli ho detto che non ho intenzione di fare un figlio non voluto, strappato a tradimento<sup>787</sup> ». La lettre suivante décrit en parallèle la joie du mari qui n'a cure du désir de Vannina et s' imagine déjà en patriarche et l'agacement de la protagoniste, qui ne parle de sa grossesse qu'en termes de gêne physique :

18 novembre

Ho la nausea. Vomito tutto quello che mangio. A scuola devo andare continuamente al gabinetto. Sono dimagrita di tre chili. Mi fanno male i denti. E ho sempre un sapore amaro in bocca<sup>788</sup>.

---

<sup>784</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 261 : « 10 novembre / Dix jours de retard. J'ai l'impression d'avoir quelque chose de dur dans le ventre, quelque chose qui me tire et s'enroule. [...] / Je ne lui ai pas parlé [à Giacinto] du retard. Mais on dirait qu'il le sait » (*Femme en guerre*, cit., p. 400).

<sup>785</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 261 : « 15 novembre / J'ai fait l'analyse. Résultat positif » (*Femme en guerre*, cit., p. 401).

<sup>786</sup> Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, cit., p. 100 : « Lundi. Dans le courant de l'après-midi j'allai retirer le résultat des analyses. Il était positif » (*L'Âge du malaise*, cit., p. 114).

<sup>787</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 261 : « Je lui ai dit que je n'avais pas l'intention de faire un enfant non désiré, conçu contre mon gré » (*Femme en guerre*, cit., p. 401).

<sup>788</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 262 : « 18 novembre / J'ai la nausée. Je vomis tout ce que je mange. En classe je suis continuellement obligée de sortir. J'ai maigri de trois kilos. J'ai mal aux dents. Et j'ai toujours un goût amer dans la bouche » (*Femme en guerre*, cit., p. 401).

Si l'embryon n'est pas mentionné, il apparaît tout de même en creux comme une force négative qui abat Vannina en mettant à mal son corps. Mais aucun discours de nature éthique n'est tenu sur le statut du fœtus, aucune mise en « compétition » n'est envisagée entre les droits de ce dernier et ceux de la femme enceinte. La décision de l'avortement est prise sans être justifiée par un discours narratif particulier, comme si les indications précédentes de l'absence de désir d'enfant de Vannina étaient largement suffisantes<sup>789</sup>.

C'est précisément cette absence de justification qui a une valeur politique forte dans *Donna in guerra* : alors que le débat sur la légalisation envisage différents degrés d'acceptabilité morale de l'avortement selon les cas de figures (grossesse suite à un viol, conditions économiques, risque pour la femme enceinte...), Maraini affirme au contraire le droit des femmes à décider, quel qu'en soit le motif, d'avorter ou non. En l'espèce, Vannina est enceinte après un viol conjugal. Mais avant cela, elle avait déjà refusé d'avoir des enfants tout en étant mariée et dans des conditions économiques moyennes : le seul obstacle à la maternité était sa volonté. Il est évident que la position marainienne postule le primat des désirs féminins sur les droits du fœtus, qui n'est personnifié que lorsqu'il est l'objet d'un amour maternel comme dans les récits de grossesse interrompue involontairement. Dans ce dernier cas, les appellatifs pour désigner le fœtus sont positifs, j'y reviendrai.

Tout semble opposer *Donna in guerra* et la célèbre *Lettera a un bambino mai nato* d'Oriana Fallaci, publiée la même année avec un énorme succès, dans laquelle une narratrice enceinte se demande si elle veut poursuivre sa grossesse et où elle expose ses réflexions sur la maternité. Dès leur titre, *Donna in guerra* et *Lettera a un bambino mai nato* mettent au jour leur divergence de point de vue : au cœur du texte marainien se trouve le parcours d'une femme tandis que le récit d'Oriana Fallaci se concentre sur l'être en devenir, le fœtus. Si la question de l'avortement de l'héroïne n'occupe que la fin du récit dans *Donna in guerra*, il constitue le cœur même de *Lettera a un bambino mai nato*. Mieux, c'est la réflexion sur la grossesse qui enclenche la prise de parole de la narratrice, comme en témoigne l'incipit du roman :

---

<sup>789</sup> À la demande insistante de son mari de tenter d'avoir un enfant, Vannina avait répondu plusieurs fois par l'expression « non mi va » (« je n'ai pas envie »). Beaucoup plus tôt dans le roman, la narratrice avait rapporté une de ses conversations avec Suna au cours de laquelle cette dernière lui avait demandé si elle voulait des enfants et à laquelle Vannina avait répondu qu'elle n'en voulait plus, ayant déjà perdu un bébé mort à la naissance (énième réapparition du motif dans l'œuvre marainienne). Voir *Donna in guerra*, cit., p. 89 et p. 246.

Stanotte ho saputo che c'eri: una goccia di vita scappata dal nulla. Me ne stavo con gli occhi spalancati nel buio e d'un tratto, in quel buio, s'è acceso un lampo di certezza: sì, c'eri. Esistevi<sup>790</sup>.

Dès les premières lignes, le cadre qui sera celui de tout le livre est posé : à la première personne, une femme enceinte s'adresse à « l'enfant » qu'elle porte. Se présentant comme un dialogue « a tu per tu », le roman postule immédiatement l'existence en tant que personnage et donc de personne de l'embryon. La métaphore de la « goccia di vita » reprend l'idée présente dans la dédicace du roman selon laquelle le choix de l'avortement correspond à un choix entre l'accueil de la vie et sa négation :

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<sup>791</sup>.

C'est précisément ce doute, cette oscillation entre deux postures qui distingue le texte de Fallaci. Si l'héroïne décide assez rapidement de porter sa grossesse à terme, elle n'en ressent pas moins les affres du doute et affirme en alternance des jugements totalement opposés. Ces positions variables traduisent les différentes nuances du débat contemporain sur la légalisation de l'avortement. Ainsi, la première désignation de l'embryon comme « goccia di vita », dans laquelle on reconnaît la définition brandie par l'Église catholique du fœtus comme être vivant et plus généralement par les anti-avortement<sup>792</sup>, est immédiatement remise en question et remplacée par celle des défenseurs du droit à l'avortement : « Non puoi mica parlarli. La tua goccia di vita è soltanto un nodo di cellule appena iniziate. Forse non è

---

<sup>790</sup> Oriana FALLACI, *Lettera a un bambino mai nato*, Milan, Rizzoli, [1975] 2010, p. 5 : « Cette nuit j'ai su que tu étais là : une goutte de vie échappée au néant. Je me tenais les yeux fermés dans le noir et soudain, dans cette obscurité, un éclair de certitude a jailli : oui, tu étais là. Tu existais ».

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 3 : « À qui ne craint pas le doute / à qui s'interroge sur les pourquoi / sans se laisser au risque / de souffrir de mourir / À qui se pose le dilemme / de donner la vie ou de la refuser / ce livre est dédié par une femme / à toutes les femmes ».

<sup>792</sup> Voir Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 202 : « Fra i proibizionisti, che si autodefiniscono "pro-life", attecchisce più facilmente l'idea che tutto sia semplice: l'embrione è un essere umano da salvaguardare, la vita comincia nell'istante del suo concepimento » (« Chez les prohibitionnistes, qui s'auto-définissent "pro-life", se diffuse plus facilement l'idée que tout est simple : l'embryon est un être humain à sauvegarder, la vie commence à l'instant de la conception »).

nemmeno vita ma possibilità di vita<sup>793</sup> ». La narratrice est parfaitement consciente du caractère paradoxal et changeant de son discours :

Un simile voltafaccia è possibile, bambino: la nostra logica è piena di contraddizioni. Appena affermi qualcosa, ne vedi il contrario. E magari ti accorgi che il contrario è valido quanto ciò che affermavi. Il mio ragionamento di oggi potrebb'essere rovesciato così, con uno schiocco di dita<sup>794</sup>.

Si le texte de Fallaci a parfois été considéré comme un manifeste anti-avortement, c'est en mettant de côté ce type de passages et en ne considérant que le choix final de la protagoniste. En réalité, la narratrice affirme que chaque décision est « valable », que la question de l'avortement ne peut être pensée sans « contradictions », et que le choix n'est en définitive qu'une prise de décision personnelle de la femme enceinte.

Si l'absence de questionnement moral de Vannina dans *Donna in guerra* apparaît aux antipodes de la réflexion permanente de la narratrice de *Lettera a un bambino mai nato*, je rejoins la critique Robin Pickering-Iazzi lorsque, dans un article où elle analyse également le cas de *Una donna* de Sibilla Aleramo et *La Storia* d'Elsa Morante, elle affirme que les deux textes de 1975 partagent une caractéristique essentielle, la redéfinition de la maternité autour de l'idée de choix :

Central to Fallaci's reconceptualization of motherhood is the right of choice, a premise she has in common with Maraini. To be a mother, the writer maintains, is not a vocation, a duty, or women's biological destiny. Rather, it is a right, which should be exercised solely on the basis of women's individual choices. Although the character does not give birth to a living child, she begins to mother when she makes the conscious decision to have the child<sup>795</sup>.

Dans *Donna in guerra*, le statut du fœtus n'est jamais interrogé alors même que la bataille autour de la légalisation de l'avortement se cristallise autour de définitions opposées

---

<sup>793</sup> Oriana FALLACI, *op. cit.*, p. 6 : « Tu ne peux même pas me parler. Ta goutte de vie n'est qu'un noyau de cellules à peine amorcées. Peut-être que ce n'est même pas de la vie mais de la possibilité de vie ». L'expression « possibilità di vita » est très proche de celle d'Adriana Zarrì mentionnée plus tôt (« ipotesi di bambino »).

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 9 : « Un tel revirement est possible, mon enfant : notre logique est pleine de contradictions. Dès qu'on affirme quelque chose, on en voit le contraire. Et on s'aperçoit parfois que le contraire est valable tout autant que ce qu'on affirmait. Mon raisonnement d'aujourd'hui pourrait être renversé ainsi, d'un claquement de doigts ».

<sup>795</sup> Robin PICKERING-IAZZI, art. cit., pp. 337-338 : « Ce qui est au centre de la reconceptualisation de la maternité de Fallaci, c'est le droit au choix, une prémisse qu'elle partage avec Dacia Maraini. Être mère, affirme l'auteure, n'est ni une vocation, ni un devoir, ni le destin biologique des femmes. Au contraire, c'est un droit, qui doit être exercé uniquement sur la base des choix individuels des femmes. Même si le personnage ne donne pas naissance à un enfant vivant, elle devient mère lorsqu'elle prend la décision consciente d'avoir l'enfant ».

qui conditionnent le positionnement de chacun. Pourtant l'absence même de réflexion sur le fœtus reflète l'inscription idéologique de Maraini dans le clan des pro-légalisation pour qui le libre-arbitre des femmes face à la maternité est ce qui prime et justifie de pouvoir avorter dans de bonnes conditions.

### **b) La lacération du corps féminin au temps de la clandestinité et la figure du médecin-bourreau**

Cette absence de conditions décentes au temps de la clandestinité constitue le deuxième point fort de la prise de position politique de Maraini dans *Donna in guerra*. La violence et la souffrance de l'avortement clandestin sont souvent dénoncées dans le discours pro-légalisation, pour deux raisons stratégiques que relève Anna Bravo :

Nelle campagne di opinione si martella sui costi fisici e psichici per la donna – un dato di realtà, e nello stesso tempo l'impegno a costruire una versione dell'aborto socialmente accettabile, e il tentativo di superare attraverso la certificazione del dolore l'ideologia del contrasto fra interesse della donna e interesse del concepito<sup>796</sup>.

Dans *Donna in guerra*, on retrouve également cette stratégie du martèlement, mais sur un mode semblable à celui des premiers textes marainiens dans lesquels la narration – émanant de protagonistes-narratrices pas encore dans la pleine conscience de soi – laisse peu de place aux commentaires et aux réflexions mais s'en tient le plus souvent aux stricts faits et aux discours rapportés. Ainsi la douleur n'est pas dramatisée à outrance ni dénoncée comme une injustice mais simplement mentionnée clairement de façon répétée.

À chaque avortement traité dans le roman correspond la présentation d'un corps féminin martyrisé. Ainsi, dans la lettre de Suna qui relate l'avortement de Marta, l'accent est mis sur l'état physique catastrophique de cette dernière :

Marta è rimasta incinta. È andata ad abortire da una ostetrica da quattro soldi, senza dirmi niente la cretina. È tornata stravolta che sembrava caduta in un pozzo. Ora è a letto, continua a perdere sangue, ma non vuole che chiamo il medico. Finirò per

---

<sup>796</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 207 : « Dans les campagnes d'opinion on insiste sur le coût physique et psychique pour la femme – un état de fait, et en même temps l'obligation de construire une version de l'avortement socialement acceptable, et la tentative de dépasser à travers la garantie de la douleur l'idéologie de l'opposition entre intérêt de la femme et intérêt du fœtus ».

farlo lo stesso. Se ne sta buttata sul letto nel suo stanzino buio e non parla e non mangia. Ha due occhi selvaggi, cattivi<sup>797</sup>.

Comme dans *L'età del malessere* où Cesare traitait Enrica de « stupida » (« idiote »), Suna attribue à Marta un nom méprisant (« la cretina »). Mais ici, le sens est tout autre : la bêtise de Marta tient dans son silence alors que Suna aurait pu l'aider et peut-être lui éviter « la sage-femme de quatre sous ». L'avortement clandestin est, comme dans *L'età del malessere* et *Memorie di una ladra*, un moment dangereux de la vie féminine et laisse des séquelles sur le corps (Suna ajoute plus loin : « Ho fatto venire il medico. Dice che è deperita. Ha dei disturbi ai reni. Le ha ordinato delle iniezioni, ma lei non ne vuole sapere<sup>798</sup> »). La comparaison entre l'état de Marta et la chute dans un puits n'est sans doute pas anodine sous la plume marainienne : l'expression « caduta in un pozzo » rappelle le *Discorso sulle donne*<sup>799</sup> (1948) de Natalia Ginzburg (auteure que Maraini reconnaît comme l'une de ses mères littéraires) dans lequel elle affirme que « le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspate per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne<sup>800</sup> » et attribue cette propension à la mélancolie aussi bien à des raisons naturelles qu'à des raisons culturelles (« qualcosa che proviene proprio dal temperamento femminile e forse da una secolare tradizione di soggezione e schiavitù e che non sarà tanto facile vincere<sup>801</sup> »). Hasard lexical ou intertexte volontaire ? Il est toutefois tentant de lire dans cette similitude une annonce du traitement ultérieur du motif de l'avortement chez Maraini qui mettra en avant le lien entre avortement et structures socio-historiques.

L'avortement apparaît ensuite une deuxième fois dans *Donna in guerra* dans le récit de Rosa Colla, la collègue de Vannina. L'image du corps meurtri y domine encore :

---

<sup>797</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 237-238 : « Marta est tombée enceinte. Elle est allée avorter chez une sage-femme de quatre sous sans rien me dire, la créatine. Elle est revenue tellement bouleversée qu'on l'aurait dite repêchée dans un puits. En ce moment elle est alitée, elle ne cesse de perdre son sang mais ne veut pas que j'appelle le médecin. Je finirai par le faire quand même. Elle reste allongée dans son réduit obscur et elle ne parle ni ne mange. Elle a des yeux pleins de sauvagerie et de méchanceté » (*Femme en guerre*, cit., p. 364).

<sup>798</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 244 : « J'ai fait venir le médecin. Il dit qu'elle a beaucoup déperit. Elle a des troubles rénaux. Il lui a redonné des piqûres, mais elle ne veut pas en entendre parler » (*Femme en guerre*, cit., p. 375).

<sup>799</sup> Natalia GINZBURG, « Discorso sulle donne », *Mercurio*, mars-juin 1948. Republié in Maria Rosa CUTRUFELLI (dir.), *Il pozzo segreto : cinquanta scrittrici italiane*, Florence, Giunti, 1993, pp. 27-32.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 27 : « les femmes ont la fâcheuse habitude de tomber parfois dans un puits, de se laisser prendre par une terrible mélancolie et de s'y plonger, et de se débattre pour remonter à la surface : c'est là le véritable problème des femmes ».

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 28 : « quelque chose qui provient du tempérament féminin et peut-être d'une tradition séculaire de soumission et d'esclavage et qui ne sera pas si facile à vaincre ».

– Dopo un mese mi sono accorta che ero incinta; di quel poveraccio e dove lo pescavo ormai?

– Non l’hai più rivisto?

– È tornato che ero a letto, avevo appena abortito, ero giù, avevo una emorragia, ero sola, le bestie erano nervose [...].

– E lui?

– Quando gli ho detto che ero rimasta incinta e avevo abortito mi ha riempita di pugni e poi se n’è andato e non l’ho più visto; prima però ha frugato nella borsa e si è portato via le ultime diecimila lire che avevo<sup>802</sup>.

La grossesse non désirée apparaît encore une fois comme un problème à traiter seule. Avorter est de nouveau synonyme de mise en danger de soi (la mention du sang voire de l’hémorragie est constamment présente dans les récits d’avortement marainiens). Pire, le corps féminin est battu au retour de l’amant, en guise de punition d’un forfait dont on ne peut que supposer la teneur (avorter est un crime ou un péché ?). Doublement meurtrie, Rosa s’en tient aux faits et ne propose aucune explication à son choix de ne pas mener sa grossesse à terme. De la même façon, ce passage au discours direct est immédiatement suivi d’un retour à la narration (« Ha mandato giù il caffè in due sorsi<sup>803</sup> »), sans le moindre commentaire de la narratrice.

Enfin, toujours selon un procédé de zooms successifs, c’est avec la description de l’avortement de l’héroïne, auquel le journal consacre une entrée entière, que le thème de la douleur et du corps martyrisé va être le plus exploité, avec l’introduction du personnage du médecin-bourreau.

7 dicembre

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.

---

<sup>802</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 253 : « – Au bout d’un mois je me suis aperçue que j’étais enceinte de ce pauvre garçon, et où pouvais-je bien le repêcher ? / – Tu ne l’as plus revu ? / – Il est revenu alors que j’étais alitée, je venais d’avorter, j’avais le moral à zéro, une hémorragie, j’étais seule, les bêtes étaient nerveuses [...]. / – Et lui ? / – Quand je lui ai dit qu’il m’avait mise enceinte et que j’avais avorté il m’a bourrée de coups de poings puis il est parti et je ne l’ai plus revu, mais avant cependant il a fouillé dans mon sac et fait main basse sur mon dernier billet de dix mille lires » (*Femme en guerre*, cit., pp. 387-388).

<sup>803</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 253 : « Elle a avalé son café bouillant en deux gorgées » (*Femme en guerre*, cit., p. 388).



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<sup>804</sup>.

Renvoyant à l'image agréable de la fleur, la connotation positive du nom du médecin frappe Vannina qui en souligne l'incongruité. La phrase restrictive « dei petali aveva solo gli occhi » fonctionne comme une introduction à la violence de la scène. Le choix de cette onomastique décalée met en relief la rudesse du personnage et la violence de l'acte qu'il s'apprête à commettre. Cette utilisation symbolique du nom du médecin avorteur était déjà présente dans la pièce de théâtre *La donna perfetta*<sup>805</sup>, écrite et jouée pour la première fois l'année précédente à Venise par la Compagnie La Maddalena dans une mise en scène de Dacia Maraini, dans laquelle le médecin s'appelle Professor Macelloni<sup>806</sup> et renvoie aux termes « boucher » (« macellaio ») et « abattoir » (« macello »). Comme à chaque scène de ce type, le médecin de *Donna in guerra* est réduit à l'action de ses mains, dont la brutalité et l'apparente absence d'humanité transparaissent dans l'adjectivation (« dure », « gelate » et plus loin « metalliche »). La description de l'acte médical se réduit à deux phrases à la structure semblable (« Mi ha ficcato le mani dure, gelate nel corpo. Mi ha aperta, squarciata, raschiata a lungo con insistenza ») dans lesquelles le sujet est le médecin et où Vannina n'est qu'un objet passif (réduite au complément d'objet direct « mi »). Les verbes « ficcare », « aprire », « squarciare » et « raschiare » semblent désigner l'action d'un boucher plutôt que d'un médecin et font de la jeune fille un simple morceau de chair. Rien d'intellectuel ne filtre, l'héroïne est tout entière douleur et corps souffrant. Dacia Maraini souligne là encore le caractère solitaire et atroce de l'avortement clandestin. Alors que dans *L'età del malessere*, la

---

<sup>804</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 267 : « 7 décembre / Docteur Pétale, c'est ainsi qu'il s'appelle. En fait de pétales, il n'a que les yeux rosés, veloutés et languides. Il a fiché ses mains dures, glacées, dans mon corps. Il m'a ouverte, écartelée, raclée longuement, avec insistance. La douleur était si brutale, sauvage, que je me mordais les mains. Le sang coulait à flots de l'utérus martyrisé. Je me suis évanouie. Puis réveillée. Passaient les heures, les jours, les ans, les fouilles n'en finissaient plus. Tout le mal du monde s'était accumulé au fond de mon ventre, entre les mains métalliques du bourreau. / Après, je n'aspirais plus qu'au repos mais il m'a poussée dehors » (*Femme en guerre*, cit., p. 409).

<sup>805</sup> Dacia MARAINI, *La donna perfetta*, cit.

<sup>806</sup> Par un jeu de miroir, c'est le médecin lui-même qui sera une pièce de boucherie dans *Lettere a Marina* lorsque dans un rêve, Bianca revit son avortement en imaginant le chirurgien sous les traits d'un cochon : « Un uomo con le orecchie da suino sta fra me e la finestra. Scava nel mio utero. Un ferro gli scivola e casca per terra. Lui lo raccoglie e lo ricaccia dentro. Penso di dire qualcosa ma non ci riesco. Il dolore mi ha cucito la lingua al palato » (Dacia Maraini, *Lettere a Marina*, cit., p. 109 : « Un homme aux oreilles de porc se tient entre la fenêtre et moi. Il fouille dans mon utérus. Un instrument lui glisse des mains et tombe par terre. Il le ramasse et le refourre à l'intérieur. Je veux dire quelque chose mais je n'y arrive pas. La douleur m'a cousu la langue au palais »). On retrouve ici les éléments topiques de l'avortement clandestin chez Maraini : le « ferro », l'idée de la fouille, l'impossibilité de s'exprimer.

sage-femme avait empêché Enrica de hurler, c'est Vannina seule qui se retient en se mordant les mains, s'imposant une autre source de douleur. Le motif de l'hémorragie revient avec l'image du flot de sang se déversant dans l'utérus. L'adjectif « martoriato » permet quant à lui de traduire la violence de l'événement tout en suggérant l'injustice d'un tel traitement, rendant évidente l'urgence de conditions d'avortement décentes et donc de sa légalisation. Les dernières lignes de la description condensent l'idée d'une douleur atroce, d'une part avec l'emploi d'une gradation ascendante (« le ore, i giorni, gli anni ») exprimant la dilatation insupportable du temps pour qui vit une telle expérience, de l'autre par l'utilisation d'une désignation métaphorique du médecin par le nom « carnefice » (« bourreau ») qui, tout en rappelant par son étymologie (*caro, carnis* : la viande, la chair) l'univers de la boucherie suggéré plus tôt par le choix des verbes, convoque de nouveau celui du martyr religieux (pensons par exemple au cas de Sainte Agathe, sainte sicilienne aux seins coupés, dont le martyr constitue un motif iconographique prolifique, et à laquelle Dacia Maraini fera allusion quelques années plus tard dans *Bagheria*<sup>807</sup>).

Sans tenir de discours moralisateur ni idéologique, Dacia Maraini parvient à exprimer efficacement l'horreur de l'avortement clandestin et à rendre évidente à la lectrice la nécessité du vote d'une loi permettant d'accéder à un suivi médical rigoureux et moins douloureux<sup>808</sup>. La littérature semble ici permettre une diffusion plus immédiate des arguments pro-légalisation en supprimant le filtre du discours idéologique et en mettant au jour le fait que la question de l'avortement légalisé ne serait pas seulement une affaire de principes (moraux ou religieux) mais aussi le chemin vers l'apaisement de souffrances individuelles insupportables.

### **c) Le sens donné à l'avortement**

Autre point de rencontre entre le texte marainien de 1975 et le contexte politique, la question du sens donné par les femmes à l'avortement se pose de façon complexe dans le cas de Vannina.

L'historienne Anna Bravo s'attache tout particulièrement à cette thématique dans *A colpi di cuore*, qui, comme le suggère le titre, tente de redonner une place dans l'histoire à une

---

<sup>807</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., p. 12. Sur la figure de Sainte Agathe, voir la partie II.A.1.a du présent travail.

<sup>808</sup> Les organisations féministes cherchent à diffuser la méthode de Karman dont l'action par aspiration serait moins douloureuse et dangereuse. Giambattista Scirè (*op. cit.*, p. 67) cite ainsi l'exemple de la projection à Rome en février 1975 d'un documentaire sur cette méthode d'interruption de grossesse.

dimension délaissée par l'historiographie, celle de la prise en compte de la douleur<sup>809</sup>. Elle note qu'avant que le thème de la douleur physique devienne central dans le débat sur l'avortement, un type de ressenti tout différent était exprimé dans les témoignages recueillis par Elvira Banotti, alors membre de *Rivolta Femminile*, dans son livre *La sfida femminile. Maternità e aborto*<sup>810</sup>, publié en 1971, dans lequel plusieurs femmes disent que l'avortement a été une « satisfaction », une « nouvelle impulsion psycho-physique<sup>811</sup> ». Anna Bravo résume ainsi cette veine de témoignages :

Per molte il feto è « niente », « quella cosa insignificante », « una cosa morta a priori dato che per me non esiste », l'aborto è come farsi togliere le tonsille, le adenoidi, l'appendicite, il cancro<sup>812</sup>.

Si le fœtus n'est rien, l'avortement ne serait rien non plus. On retrouve une idée semblable en littérature avec *L'Arte della gioia* de Goliarda Sapienza lorsque l'héroïne Modesta découvre qu'Inès, son employée de maison, est enceinte de son mari le prince, handicapé mental. Modesta demande à Inès de choisir rapidement entre un avortement et un accouchement loin de la demeure princière. À la peur de la domestique, Modesta oppose son mépris envers ce qu'elle considère être des stupidités de « bonnes femmes » :

– [...] Ho paura, tanta paura! Ho sentito in convento cose orribili sia sul parto che sull'aborto, principessa, e non so decidermi.  
– Chiacchiere di femmine Inès, sii ragionevole, i tempi sono cambiati. Con un buon medico e una buona anestesia l'aborto non è niente<sup>813</sup>.

Comme dans certains des témoignages relevés par Elvira Banotti, l'avortement est assimilé à un « non-événement », il n'est « rien » selon Modesta, depuis que « les temps ont changé », c'est-à-dire depuis que la médecine a fait des progrès. La seule douleur de l'avortement serait

---

<sup>809</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 9 : « Cosa c'è di più storicamente e soggettivamente significativo della cognizione del dolore e delle "maschere" predisposte dalla cultura per esprimerlo? O della violenza e delle strategie per fronteggiare il male riducendo il danno per sé e per gli altri? Eppure la storiografia, e non solo in Italia, se ne era tenuta lontana per decenni » (« Qu'y a-t-il de plus historiquement et subjectivement significatif que la connaissance de la douleur et des "masques" prévus par la culture pour l'exprimer? Ou que la violence et les stratégies pour faire face au mal tout en réduisant les dommages pour soi et pour les autres? »).

<sup>810</sup> Elvira BANOTTI, *La sfida femminile. Maternità e aborto*, Bari, De Donato, 1971.

<sup>811</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 208.

<sup>812</sup> *Ibid.*, pp. 208-209 : « Pour beaucoup, le fœtus est "rien", "cette chose insignifiante", "une chose morte a priori étant donné que pour moi elle n'existe pas", l'avortement est comme se faire enlever les amygdales, les végétations, l'appendicite, le cancer ».

<sup>813</sup> Goliarda SAPIENZA, *L'arte della gioia*, cit., p. 234 : « – [...] J'ai peur, si peur ! J'ai entendu au couvent des choses horribles tant sur l'accouchement que sur l'avortement, princesse, et je n'arrive pas à me décider. / – Bavardages de bonnes femmes, Inès ; sois raisonnable, les temps ont changé. Avec un bon médecin et une bonne anesthésie, l'avortement n'est rien » (*L'Art de la joie*, cit., p. 228).

physique, et à aucun moment psychologique. Mais le personnage de Modesta ne fait finalement que reprendre le discours que lui avait tenu sa belle-mère qui, la croyant enceinte de son fils le prince handicapé (alors qu'en réalité, la grossesse de Modesta résultait d'une relation adultérine avec un autre homme) lui avait dit alors :

– Com'è che sei ingrassata tanto, Mody? Non è che mi fai qualche scherzo? Te l'ho detto che figli da quella « cosa » non ne voglio! Avvertimi se fosse, che nei primi mesi, con un buon medico, una sciocchezza è disfarsene<sup>814</sup>.

L'avortement, cette « bagatelle », ne semble pas admettre la souffrance dès lors que le risque physique est évité, sous peine d'être taxé de moralisme ou de stupidité féminine.

Dans *Donna in guerra*, la douleur physique est à son comble mais elle ne génère pourtant pas de peine psychologique, de déchirement moral si l'on en croit l'absence de commentaire en ce sens de la narratrice. Mieux, l'avortement semble un moment d'émancipation pour Vannina, comme pour certains témoins de l'enquête d'Elvira Banotti de 1971 et pour l'auteure même qui présente l'avortement comme un vecteur possible de libération : Banotti parle d'« un momento di coscienza intensa<sup>815</sup> », de « preziosa sensazione di libertà<sup>816</sup> » et de « riconquistata padronanza di sé<sup>817</sup> ».

Fantasmée ou réelle – c'est la question que soulève Anna Bravo qui n'y voit qu'un « fantasma di libertà<sup>818</sup> » – la libération par l'avortement est en tout cas au cœur du roman marainien de 1975. Malgré l'insistance de Giacinto, Vannina ne souhaite pas être enceinte. Son mari la viole pendant son sommeil, convaincu que la maternité remettrait sa femme dans le droit chemin de ce qu'il appelle sa « nature<sup>819</sup> » (c'est-à-dire la douceur et la soumission comme il l'explique lui-même). De ce viol résultent une grossesse et le début d'un conflit entre mari et épouse. À la toute fin du récit, l'héroïne choisit d'avorter et de commencer une nouvelle vie loin de son mari, comme si l'avortement lui avait ouvert la voie de la libération,

---

<sup>814</sup> Goliarda SAPIENZA, *L'arte della gioia*, cit., pp. 148-149 : « – Comment se fait-il que tu aies tant grossi, Mody ? Tu ne me jouerais pas quelque tour, par hasard ? Je t'ai dit que je ne voulais pas d'enfant de cette "chose" ! Avertis-moi si ça arrive : dans les premiers mois, avec un bon médecin, c'est une bagatelle de s'en défaire » (*L'Art de la joie*, cit., p. 145).

<sup>815</sup> « moment d'intense conscience », cité par Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 209.

<sup>816</sup> « précieuse sensation de liberté » (*ibidem*).

<sup>817</sup> « contrôle de soi reconquis » (*ibidem*).

<sup>818</sup> « fantasme de liberté » (*ibidem*).

<sup>819</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 261 : « Giacinto mi spia. [...] Con il figlio lui pensa che tornerò la donna dolce, remissiva, disponibile, arresa di prima » (*Femme en guerre*, cit., p. 400 : « Giacinto m'espionne. [...] Il croit que si j'attends un enfant je redeviendrai la femme douce, soumise, disponible des premiers temps »).

la décision d'interrompre sa grossesse l'ayant fait passer de sa passivité habituelle à une reprise en main de son destin.

Mais l'idée de libération n'est jamais formulée par la narratrice. Elle est suggérée par l'enchaînement des dernières étapes du « voyage » de Vannina vers la conscience de soi et par différents éléments symboliques. Pour Vannina, les événements se précipitent rapidement à partir de la découverte de sa grossesse. Quatre jours plus tard, elle apprend par une lettre du père de Suna que son amie s'est suicidée. La protagoniste entre en léthargie et s'endort pendant plusieurs jours. Au cours de cette crise de sommeil, elle dit avoir fait « un sogno curioso, oscuramente rivelatore che ha cambiato la mia vita<sup>820</sup> » : elle rêve qu'elle vole puis chute et se brise. Suna lui tend en songe ses béquilles, permettant ainsi à Vannina de pouvoir remarcher. La narratrice ne propose pas de lecture symbolique de son rêve mais conclut le récit de la journée du 3 décembre par une prise de décision : « Dopo quel sogno mi sono svegliata guarita. Ho buttato all'aria le coperte. Sono tornata a scuola. Ho chiesto a Rosa Colla il nome del medico che l'ha operata<sup>821</sup> ». Son choix est ferme, Vannina va avorter. Le rêve peut alors être décodé aisément : la grossesse non désirée est un poids qui empêche la jeune femme de voler, c'est-à-dire d'être libre ; le don des béquilles traduit ce que Suna a transmis à Vannina, son goût pour la liberté et sa capacité d'auto-détermination. Là encore, aucune réflexion d'ordre moral ou affectif n'est liée à la question de l'avortement et le récit du jour se termine sur des considérations pratiques avec la recherche d'un médecin pour pratiquer l'opération. Elle choisira celui qui avait opéré sa collègue Rosa Colla.

C'est chez cette dernière qu'elle se rend en sortant de l'opération. Là encore on retrouve dans cette relation à Rosa un rapport d'*affidamento* puisque l'institutrice farfelue, plus expérimentée en matière d'avortement et figure de femme marginale mais libre, apporte son soutien à Vannina au moment où celle-ci est vulnérable. Tout comme Suna, Rosa fait figure de modèle à suivre malgré le caractère apparemment hors-norme des deux femmes. Ces étranges figures libertaires sont symbolisées par la même image dans le récit, celle de l'oiseau : la jeune paralytique Suna, on l'a vu, porte un prénom qui signifie « cygne », tandis que Rosa est décrite comme un gros oiseau par Vannina (« Saliva i gradini a due a due, come

---

<sup>820</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 265 : « un rêve curieux, confusément révélateur, qui a changé ma vie » (*Femme en guerre*, cit., p. 407).

<sup>821</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 267 : « Ce rêve achevé, je me suis réveillée guérie. J'ai rejeté les couvertures. Je suis retournée à l'école. J'ai demandé à Rosa Colla le nom du médecin qui l'a opérée » (*Femme en guerre*, cit., p. 409).

se il grosso corpo fosse fatto di piume<sup>822</sup> »), peut-être un cygne également. On comprend mieux alors la métaphore du vol comme signe de liberté dans le rêve final de Vannina qui, ayant reçu l'aide de ces deux femmes-oiseaux, peut désormais s'envoler vers une nouvelle vie comme le suggère la phrase finale du roman : « Ora sono sola e ho tutto da ricominciare<sup>823</sup> ».

Toutefois, l'heure n'est pas au triomphalisme pour l'héroïne. Au terme de son parcours vers l'auto-détermination, elle semble fatiguée (comme le suggère l'image finale de Vannina assise : « mi sono seduta sul letto<sup>824</sup> »), telle une combattante après la guerre pour reprendre le titre du roman. C'est que, comme le souligne Giovanna Bellesia dans un article sur la violence contre les femmes dans les œuvres de Maraini, « the paradox of Vannina's abortion is that it signifies her freedom from her husband and from social laws and opinions, but it remains an expression of her lack of power and comes at the cost of great pain and suffering<sup>825</sup> ». Cette absence de pouvoir dont l'avortement serait l'expression deviendra chez Maraini une préoccupation permanente dans la phase post-légalisation, en particulier dans les années 1990.

Carla Lonzi, de *Rivolta Femminile*, l'avait déjà dénoncé en 1970 avec *Sputiamo su Hegel*<sup>826</sup>, en montrant les limites de la légalisation de l'avortement : la non résolution du problème de fond qu'elle estime être la forme traditionnelle de sexualité entre hommes et femmes. Elle propose de repenser la sexualité en termes différents de ce qu'elle estime être une sexualité orientée vers le plaisir masculin (le coït) qui fait courir le risque d'une grossesse et donc d'être « sessualmente colonizzata<sup>827</sup> ».

Mais cette position reste marginale à l'époque comme le note de nouveau Anna Bravo :

Il realismo ha il suo punto cieco, ed è il quasi silenzio, a livello pubblico, sul modello di sessualità dominante come cause prima e ultima dell'aborto –

---

<sup>822</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit. p. 250 : « Elle montait les marches deux par deux, comme si son corps avait été un gros sac de plumes » (*Femme en guerre*, cit., p. 384).

<sup>823</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit. p. 269 : « Maintenant je suis seule et tout est à recommencer » (*Femme en guerre*, cit., p. 412).

<sup>824</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit. p. 269 : « je me suis assise sur le lit » (*Femme en guerre*, cit., p. 412).

<sup>825</sup> Giovanna BELLESIA, « Variations on a Theme: Violence against Women », in Rodica DIACONSESCU-BLUMENFELD, Ada TESTAFERRI, *The Pleasure of Writing*, cit., p. 123 : « le paradoxe de l'avortement de Vannina est qu'il signifie sa libération par rapport à son mari et aux opinions et aux lois de la société, mais demeure une expression de son manque de pouvoir et a lieu au prix d'une douleur et d'une souffrance intenses ».

<sup>826</sup> Carla LONZI, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 75 : « sexuellement colonisée ».

un'ovvietà scandalosa che è difficile portare in una campagna di opinione, e anche nei movimenti e nei loro dintorni<sup>828</sup>.

Il faudra attendre quelques années pour qu'après l'urgence des années enflammées de la légalisation, la réflexion soit poussée encore plus en profondeur et remette en lien l'avortement et le système relationnel entre hommes et femmes.

### 3. Les lendemains de la légalisation

La bataille pour la légalisation de l'avortement aboutit en 1978 à la loi 194 votée le 22 mai à 160 voix contre 148. Mais le texte est loin d'avoir répondu aux attentes de tous les protagonistes, en particulier des partisans de la dépénalisation totale de l'avortement qui reproche le caractère restrictif du texte de loi. Ainsi, comme le rappelle l'historien Giambattista Sciré, parmi les votants opposés à la loi 194 se trouvaient le Parti Radical et les Démoprolétaires, pourtant farouches défenseurs du droit à l'avortement :

[La legge] fu votata da comunisti, socialisti, socialdemocratici, repubblicani, liberali e Sinistra indipendente. Votarono contro democristiani (ma con molte defezioni), missini, altoatesini, radicali e demoproletari (questi ultimi due gruppi, non perché contrari alla depenalizzazione dell'aborto, ma perché si opponevano ai limiti che la legge poneva alla totale libertà di abortire<sup>829</sup>).

Mais ce sentiment d'inadéquation entre le texte de loi et les besoins réels de la société ne s'exprime pas que dans une opposition politique entre partis. Il apparaît également comme une fracture essentielle entre certains groupes féministes et les législateurs, dès 1975 et le débat sur les « consultori familiari » : à l'intérieur du mouvement féministe, des voix s'élèvent pour dénoncer un sentiment d'« estraneità », de non implication dans la gestion législative de l'avortement. Selon Gabriella Bonacchi, il faut voir dans ce rejet la conscience d'un écart entre la réponse politique des partis et la réalité de la sexualité des femmes<sup>830</sup>.

---

<sup>828</sup> Anna BRAVO, *op. cit.*, p. 205 : « Le réalisme a son point aveugle, et il s'agit du quasi-silence, au niveau public, sur le modèle de sexualité dominant comme cause première et ultime de l'avortement – une évidence scandaleuse qu'il est difficile d'exposer dans une campagne d'opinion, et même à l'intérieur des mouvements et dans leurs environs ».

<sup>829</sup> Giambattista SCIRE, *op. cit.*, p. 171 : « [La loi] fut votée par les communistes, les socialistes, les socio-démocrates, les républicains, les libéraux et la gauche indépendante. S'y opposèrent les démochrétiens (mais avec de nombreuses défections), le Mouvement Social Italien, le Haut-Adige, les radicaux et les démoprolétaires (ces deux derniers groupes, non pas parce qu'ils étaient opposés à la dépénalisation, mais parce qu'ils s'opposaient aux limites posées par la loi à la liberté totale d'avorter) ».

<sup>830</sup> Gabriella BONACCHI, *art. cit.*, p. 348.

Ce décalage entre la politique d'État et la politique féministe avait été mis en avant en particulier par le groupe milanais de via Cherubini qui, en février 1975, publie un tract dont l'historiographie du féminisme a retenu en particulier la phrase-clé : « Noi sull'aborto facciamo un lavoro politico diverso » (« Nous, sur l'avortement, nous faisons un travail politique différent »). Luciana Percovich, militante et essayiste féministe, définit ce texte comme « la presa di posizione "ufficiale" del femminismo milanese circa la legge sull'aborto<sup>831</sup> » :

Sul problema dell'aborto noi facciamo un lavoro politico diverso.

[...] Intanto diciamo subito che per noi l'aborto di massa negli ospedali non rappresenta una conquista di civiltà, perché è una risposta violenta e mortifera al problema della gravidanza e che per di più colpevolizza ulteriormente il corpo della donna: è il suo corpo che sbaglia perché fa bambini che il capitalismo non può mantenere ed educare. [...] E il problema da risolvere diventa quello del controllo delle nascite e non il cambiamento della struttura sessista e capitalista della società. [...]

Émerge qui la contraddizione tra sexualità féminine et sexualité masculine, la réalité del *dominio* maschile sulla donna; e si palesa quanto il problema dell'aborto coinvolga la donna – a livello conscio e inconscio – nel suo rapporto con la sexualità, la maternità e l'uomo<sup>832</sup>.

Ce « travail différent » me semble être au cœur de l'activité d'écriture marainienne dans la période post-législation, pendant laquelle elle continue de traiter régulièrement la question de l'avortement, montrant ainsi que les enjeux dépassent ceux de la dépénalisation ou de la criminalisation mais relèvent de la structure sociale et des représentations culturelles.

La critique Stefania Lucamante, analysant quelques œuvres marainiennes à travers le prisme de la question de l'avortement, distingue par ailleurs deux périodes après celle de

---

<sup>831</sup> Luciana PERCOVICH, *La coscienza nel corpo. Donne, salute e medicina negli anni Settanta*, Milan, Franco Angeli, 2005, p. 103 : « la prise de position "officielle" du féminisme milanais quant à la loi sur l'avortement ».

<sup>832</sup> Le texte est reproduit dans Nanni BALESTRINI, Primo MORONI, *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milan, Feltrinelli, 1997, pp. 498-499 : « Sur le problème de l'avortement nous faisons un travail politique différent. [...] De toute façon disons immédiatement que pour nous l'avortement de masse dans les hôpitaux ne représente pas une conquête de civilisation parce que c'est une réponse violente et mortifère au problème de la grossesse et qu'en plus il culpabilise encore plus le corps de la femme : c'est son corps qui se trompe parce qu'il fait des enfants que le capitalisme ne peut entretenir et éduquer. [...] Et le problème à résoudre devient celui du contrôle des naissances et pas le changement de la structure sexiste et capitaliste de la société. [...] C'est ici qu'émerge la contradiction entre sexualité féminine et sexualité masculine, la réalité de la *domination* masculine sur la femme ; et il apparaît alors de façon manifeste combien le problème de l'avortement implique la femme – au niveau conscient et inconscient – dans son rapport à la sexualité, à la maternité et à l'homme ».



l'engagement militant : la décennie 1980 d'abord, que Lucamante illustre avec les exemples des *Lettere a Marina* (1981) et de *Il treno per Helsinki* (1984), au cours de laquelle « Maraini reconsiders abortion's psychological rather its socio-ideological implications<sup>833</sup> » ; la décennie 1990 ensuite, que représenteraient *Voci* (1994) et la « Lettera sull'aborto » publiée dans *Un clandestino a bordo* (1996) où l'auteure « re-propose[s] the view of abortion as an act imposed on woman by the phallocratic order<sup>834</sup> ». Il s'agira ici de discuter la pertinence de cette distinction chronologique et thématique sur la base d'une étude plus générale de la production marainienne.

Revenant de façon quasi obsessionnelle sur son expérience de la perte d'un enfant *in utero*, comme je l'ai longuement montré précédemment<sup>835</sup>, Dacia Maraini lit l'avortement à travers un prisme de lecture bien particulier qui tient à son histoire personnelle. Ainsi, comme le note la critique Stefania Lucamante, Maraini « deal[s] primarily with the concept of loss rather than focusing on the issue of choice and the fairness of the law<sup>836</sup> ». C'est moins la question de l'éthique que celle de la psychologie et des affects qui intéresse l'auteure dans le cas de l'avortement. Ainsi, elle multiplie les récits d'« aborto » mais au sens d'« aborto spontaneo », de fausse-couche tardive. Ce thème est presque systématiquement mis en relation avec l'« aborto volontario » (au sens d'interruption volontaire de grossesse), notamment dans les *Lettere a Marina* de 1984, où la grossesse interrompue contre sa volonté de Bianca et les avortements volontaires de Basilia sont présentées comme deux expériences de vie à mettre sur le même plan<sup>837</sup>. La narratrice rapporte d'abord au style direct les confidences de Basilia, avant de poursuivre immédiatement au discours narrativisé le récit de

---

<sup>833</sup> Stefania LUCAMANTE, *A Multitude of Women, the challenges of the contemporary Italian novel*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, p. 191 : « Maraini reconsidère les implications psychologiques de l'avortement plutôt que ses implications socio-idéologiques ».

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 195 : « [elle] repropose[e] l'interprétation de l'avortement comme un acte imposé aux femmes par l'ordre phallocratique ».

<sup>835</sup> Voir la partie II.C.1 du présent travail : « La maternité interrompue : un motif obsédant propice à la réécriture ».

<sup>836</sup> Stefania LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 192 : « trait[e] avant tout du concept de perte plutôt que de se concentrer sur la question du choix et de la justice de la loi ».

<sup>837</sup> Dès 1977, Dacia Maraini pense comme un tout fausse-couche et avortement, dans une interview dans laquelle elle aborde son expérience personnelle : « Io ho avuto degli aborti, ne ho avuti due procurati e uno naturale, ma fino a tre anni fa non avrei mai, neanche confessato di avere abortito una volta, lo nascondevo accuratamente, perché mi sembrava una delle cose più vergognose della mia vita » (Ileana MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, cit. : « J'ai vécu trois avortements, deux provoqués et un naturel, mais il y a encore trois ans je n'aurais jamais avoué avoir avorté ne serait-ce qu'une fois, je le cachais avec soin, parce que cela me semblait l'une des choses les plus honteuses de ma vie »).

sa propre expérience : « Le racconto del mio aborto al settimo mese<sup>838</sup> ». De la même façon, dans un récit de rêve, la narratrice place de nouveau dans une catégorie commune la perte volontaire et involontaire du fœtus : elle se souvient avoir rêvé d'une colombe portant un casque, qu'elle interprète comme une représentation de son fils mort *in utero*<sup>839</sup> ; puis, le rêve passe à une autre scène avec un cochon-chirurgien lui fouillant l'utérus avec ses instruments, que Bianca décode comme une référence à un avortement volontaire : « Il secondo aborto ma questa volta procurato da un medico di via Nomentana. Avrà una gravidanza difficile e non è sicuro che nasca bene mi avevano detto. Così ho deciso<sup>840</sup> ». On voit bien ici à quel point s'imbriquent dans une même pensée les deux sens italiens du terme « *aborto* » dans cette nouvelle étape de la production marainienne.

Toutefois, une lecture attentive du témoignage de Basilia montre bien que cette insistance nouvelle sur le lien entre avortement volontaire et involontaire ne signifie pas l'abandon du discours militant sur le libre-choix des femmes et de la dénonciation de la souffrance de l'avortement :

Poi con voce flessuosa improvvisamente e misteriosamente vigorosa mi racconta di sé: che è stata violentata dal padre a nove anni, « ero già signorina si immagini mi ha lasciata incinta e mia madre mi fece abortire con un litro di sale inglese dopodiché mi è venuta l'ulcera e non me la tolgo ancora più e poi a venticinque anni che ero rimasta incinta per volontà della colomba della trinità non volendo quel secondo figlio mi infilai da sola una sonda come me l'aveva insegnato una vicina che anzi la sonda era sua e me l'aveva prestata e così dopo tre giorni di quella tiritera mi viene l'aborto che il dolore non lo reggevo allora dico basta vado all'ospedale ma a Tonino niente non mi andava di dirlo e vado all'ospedale e mi fanno il raschiamento e dice: ma lei qui chi gliel'ha procurato l'aborto, dico: chi? e che ne so da solo da solo è venuto e quello ha detto che non era vero ma che per

---

<sup>838</sup> Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, cit., p. 43 : « Je lui raconte ma grossesse interrompue au septième mois ». La traduction d'« *aborto* » pose évidemment le problème de son acception multiple en italien alors que le français « avortement » renvoie couramment à l'interruption volontaire d'une grossesse (sauf dans le discours médical où l'on retrouve le sens générique de grossesse interrompue avant son terme dans une expression comme « avortement thérapeutique »).

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 109 : « È il figlio ho pensato nel sogno stesso il figlio morto che torna » (« C'est mon fils ai-je pensé dans mon rêve c'est mon fils mort qui revient »).

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 110 : « Le deuxième avortement mais volontaire cette fois-ci chez un médecin de la rue Nomentana. Vous aurez une grossesse difficile et il n'est pas certain qu'il naisse bien m'avait-on dit. Aussi ai-je pris ma décision ». La première phrase peut aussi être traduite ainsi : « Le deuxième avortement mais réalisé cette fois-ci par un médecin de la rue Nomentana ». C'est la première traduction qui rend à mon sens mieux l'idée d'opposition formulée par la narratrice entre la perte d'un enfant souhaité et l'interruption volontaire de cette autre grossesse.

quella volta passa e mi ha tenuta tre giorni che il sangue che perdevo non lo fermavano neanche con le cannonate e così poi di seguito finalmente dopo il primo Mauro una femminucia che è nata morta e poi l'ultimo<sup>841</sup> ... ».

Parler de son expérience de femme pour Basilia revient à dresser une liste mêlant violence physique, grossesses et avortements successifs. Annonçant déjà la trame policière au cœur du roman *Voci*, c'est un viol incestueux qui conduit Basilia à un premier avortement. Aidée par sa mère, la jeune Basilia recourt au même procédé qu'Enrica dans *L'età del malessere* avec l'ingestion de sel anglais. Pour la mère de famille de *Lettere a Marina*, ce procédé artisanal fonctionne mais provoque des séquelles à vie : l'ulcère se fait stigmaté d'un corps féminin martyrisé. La deuxième expérience d'avortement est marquée par l'idée de volonté (« non volendo quel secondo figlio ») et d'autonomie : Basilia, grâce aux conseils et au matériel de sa voisine, parvient à déclencher seule la fausse-couche. Elle garde le silence face à son mari et veut se débrouiller seule. Mais cette autonomie reste relative puisque, souffrant de nouveau le martyre, elle doit se rendre à l'hôpital. L'interrogatoire des médecins l'oblige à mentir, soulignant l'inconfort de la clandestinité. Encore une fois, c'est le motif de l'hémorragie qui condense le caractère dramatique de l'événement. Basilia termine son récit par l'énumération de ses enfants, dont un enfant mort-né, nouvelle traduction romanesque du drame personnel vécu par l'auteure.

En résumant sa vie à ses aventures et mésaventures utérines, Basilia fait apparaître l'origine systémique de l'avortement. Dans le contexte patriarcal mis en scène à travers de nombreux épisodes dans *Lettere a Marina*, la condition féminine devient synonyme de douleur physique et d'acceptation d'une vie rythmée par les conséquences d'une vie sexuelle plus ou moins consentie. Ce caractère structurel et diffus transparait dans *Il treno per Helsinki* (1984) : si c'est le versant « spontané » de l'avortement qui est au centre de la première partie du roman, l'avortement volontaire est mentionné une seule fois mais de façon frappante.

---

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 43 : « Puis d'une voix souple tout à coup mystérieusement vigoureuse elle me parle d'elle : elle a été violée par son père à neuf ans, "j'étais déjà jeune fille imaginez-vous il m'a mise enceinte et ma mère m'a fait avorter avec un litre de sel anglais après quoi j'ai attrapé un ulcère et je n'en suis toujours pas guérie et puis à vingt-cinq ans j'étais tombée enceinte par la volonté de la colombe de la trinité et comme je ne voulais pas de ce deuxième enfant je me suis enfilé toute seule une sonde comme m'avait montré une voisine et d'ailleurs c'était la sienne de sonde elle me l'avait prêtée et alors après trois jours du même refrain l'avortement est arrivé je ne supportais pas la douleur alors j'ai dit ça suffit je vais à l'hôpital mais à Tonino rien je n'avais pas envie de lui dire et je vais à l'hôpital et ils me font le curetage et ils me disent : mais qui vous a provoqué votre avortement, je dis : qui ? et qu'est-ce que j'en sais moi tout seul tout seul c'est arrivé et lui il a dit que c'était pas vrai mais que pour cette fois ça passe et ils m'ont gardée trois jours je perdais du sang ils ne pouvaient pas l'arrêter de couler même à coups de canon et puis ensuite finalement après le premier Mauro une petite fille qui est mort-née et puis le dernier... ».

Armida, la narratrice, revient sur sa période d'hospitalisation lorsque sa grossesse était en péril et décrit les autres patientes présentes :

La maggior parte sono lì per aborti fatti male: feti trinciati, uteri bucati da mani inesperte avvelenamenti da prezzemolo e da candeggina. Anche la vecchia Gesuina che dimostra sessant'anni ma in realtà ne ha solo quaranta ha avuto un aborto andato storto<sup>842</sup>.

Phénomène récurrent, l'avortement et ses conséquences désastreuses peut toucher toutes les femmes. Il ne s'agit pas de cas isolés mais de situations fréquentes et indépendantes du statut social ou de l'âge, comme le met en scène la micro-société féminine des huit femmes de la chambre 55 : « Maria la contadina di Maccarese. Pina la fruttivendola di Vigna Clara. Teresa la commessa di via del Gambero. Gesuina la vecchia marchesa dei Parioli e Velia la studentessa del liceo Virgilio<sup>843</sup> ». Leur seul point commun : l'appartenance au genre féminin.

Le roman suivant, *Isolina* (1985), reprend et développe d'une manière différente le thème de la causalité entre avortement et société patriarcale, puisque le sujet de ce roman d'investigation est l'avortement forcé et mortel qu'a subi la jeune Véronaise Isola Canuti. Le cas d'*Isolina* se montre véritablement différent des autres épisodes mentionnés dans l'œuvre marainienne, au sens où il ne s'agit pas d'une représentation d'une femme choisissant d'avorter mais d'une femme contrainte à le faire : enceinte d'un lieutenant d'artillerie, une jeune fille du peuple se voit conseiller par le militaire de mettre un terme à la grossesse par l'ingestion d'un remède abortif mais elle ne le fait pas ; le militaire et ses camarades l'invitent à dîner dans une auberge et, ivres, tentent de la faire avorter avec une fourchette jusqu'à la tuer et à se débarrasser du corps en la découpant en morceaux pour la jeter dans l'Adige. Le procès qui suit la découverte du corps d'Isolina montre que la solidarité masculine et corporatiste a plus de pouvoir que la justice puisque Trivulzio n'est pas reconnu coupable. La conclusion du roman souligne l'aspect symptomatique de l'affaire Isolina :

---

<sup>842</sup> Dacia MARAINI, *Il treno per Helsinki*, cit., p. 64 : « La majorité est ici pour des avortements mal faits : fœtus découpés, utérus troués par des mains maladroites, empoisonnements au persil et à l'eau de Javel. Même la vieille Gesuina qui semble avoir soixante ans mais qui en réalité n'en a que quarante a vécu un avortement qui a mal tourné ».

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 63 : « Maria la paysanne de Maccarese. Pina la marchande de fruits de Vigna Clara. Teresa la vendeuse de la rue du Gambero. Gesuina la vieille marquise des Parioli et Velia l'étudiante du lycée Virgilio ».

Cosa conta la vita di una ragazzina di famiglia oscura, povera e di scarsa moralità di fronte all'onore dell'esercito? Ed è quello che alla fine trionfa, contro tutte le evidenze con la forza di una ideologia che doveva esprimere l'ideale di un paese<sup>844</sup>.

L'avortement serait un des éléments dans la chaîne d'injustices dont Isolina, en tant que femme et en tant que plébéienne, est victime. Notons qu'un autre avortement est mentionné au passage lors de la description détaillée du personnage d'Isolina. Il concerne une proche de la protagoniste, Maria Policante : « Quando la sua amica Maria Policante era a letto dalla levatrice Friedman dopo avere subito un aborto, Isolina andava ogni giorno a portarle da mangiare<sup>845</sup> ». Sans grand intérêt narratif, ce détail est à considérer comme une petite pierre supplémentaire dans la construction marainienne d'une représentation de l'avortement comme multitude de cas particuliers pouvant être considérés comme le symptôme d'un système général de relations inégalitaires entre hommes et femmes.

À partir d'*Isolina*, le motif de l'avortement se teinte d'une couleur encore plus sombre dans la narration marainienne : bien loin du potentiel facteur libérateur qu'il pouvait revêtir dans les premiers textes, il devient au cours de la décennie 1980 et tout au long de la décennie 1990 un acte contraint. Ainsi, dans *Bagheria* (1993), seul un cas d'avortement est mentionné rapidement et il s'agit d'un avortement subi sous la contrainte. Il fait partie du chapitre 14, consacré aux rapports entre hommes et femmes à Bagheria. La narratrice y présente une succession de cas d'incestes et s'attarde sur l'histoire d'une famille où le père a violé successivement chacune de ses filles :

Poi, quando la figlia, sedicenne, si era sposata, aveva cominciato ad abusare della seconda figlia che ne aveva dieci, e quando questa a sua volta era cresciuta [...], l'uomo si era rivolto alla terza figlia, rendendola gravida e costringendola ad abortire<sup>846</sup>.

Inséré dans une série d'exemples de violences faites aux femmes bagariotes, l'avortement se fait maillon de la chaîne des épisodes possibles de la vie d'une femme dans une société où la domination masculine est à son comble, comme c'est le cas à Bagheria.

---

<sup>844</sup> Dacia MARAINI, *Isolina*, cit., p. 182 : « Que représente la vie d'une fille issue d'une obscure famille, pauvre et de peu de moralité, face à l'honneur de l'armée ? Et c'est lui qui triomphe à la fin, contre toutes les évidences avec la force d'une idéologie qui devait exprimer l'idéal d'un pays ».

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 29 : « Quand son amie Maria Policante était alitée chez la sage-femme Friedman après avoir subi un avortement, Isolina allait chaque jour lui apporter à manger ».

<sup>846</sup> Dacia MARAINI, *Bagheria*, cit., pp. 144-145 : « Puis, quand la fille, à seize ans, s'était mariée, il avait commencé à abuser de la cadette, qui avait dix ans, et quand celle-ci avait grandi à son tour [...] l'homme s'était tourné vers sa troisième fille, la mettant enceinte et l'obligeant à avorter » (*Retour à Bagheria*, cit., p. 149).

Loin du caractère anecdotique qu'il revêtait dans *Bagheria*, l'avortement contraint comme symbole d'une société patriarcale et inégalitaire se fait l'année suivante l'un des nœuds narratifs du roman policier *Voci* (1994). Alors qu'elle n'en est qu'aux prémices de son enquête sur la mort d'Angela Bari, la narratrice apprend par la voix de Ludovica, la sœur de la victime, qu'Angela aurait avorté par le passé sur les conseils de sa famille :

« Il guaio è che era rimasta incinta di quel marito. L'abbiamo convinta ad abortire quando lui è partito. Lei non voleva, ma si era ridotta a pesare quaranta chili e si era messa pure a bere, l'abbiamo forzata, ma era per il suo bene; il bambino sarebbe venuto fuori deforme, dicevano i medici. » [...]

« Una cosa ben fatta, s'intende, con l'anestesia. » Capisco che sta parlando dell'aborto della sorella<sup>847</sup>. »

Cet avortement qui n'était qu'un détail biographique concernant la victime va prendre de l'importance au fur et à mesure de l'enquête lorsque l'enquêtrice improvisée Michela Canova découvre des incohérences entre les déclarations de Ludovica et celles des autres proches de la victime : d'après la mère et le beau-père des deux sœurs, Ludovica aurait projeté des éléments de sa propre histoire sur celle de sa sœur et ce n'est pas Angela qui aurait avorté après une rupture mais bien Ludovica. Pour justifier son mensonge, Ludovica avoue peiner à faire la distinction entre les souvenirs de ce qui lui est personnellement arrivé et ce qui est arrivé à sa sœur : « "Il fatto è che... che... che io mi confondo con lei... da sempre. Quello che succedeva a lei succedeva anche a me e viceversa... perciò io veramente faccio fatica a distinguere<sup>848</sup>..." ». Ce jeu de miroir entre les deux sœurs est à lire comme une personnification du procédé marainien d'identification entre lectorat et protagoniste, de cette volonté de montrer que les cas particuliers narrés ne sont que des exemples d'un fonctionnement plus général et que les rôles sont interchangeable, bref que le privé est toujours politique puisque tout fait système. Ce « je » de Ludovica s'apparente en fait à un « nous », celui des deux sœurs mais aussi des femmes en général.

---

<sup>847</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., p. 41. : « "L'ennui, c'est qu'elle était enceinte de ce mari. Nous l'avons persuadée d'avorter quand il est parti. Elle ne voulait pas, mais elle en était arrivée à peser quarante kilos et elle s'était aussi mise à boire, nous l'avons forcée, mais c'était pour son bien ; l'enfant aurait été difforme, c'est ce que disaient les médecins. " [...] Une affaire bien menée, cela va de soi, avec l'anesthésie." Je comprends qu'elle est en train de parler de sa sœur » (*Voix*, cit., p. 48).

<sup>848</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., p. 257 : « "Le fait est que... que... je m'identifie à elle... depuis toujours. Ce qui lui arrivait m'arrivait aussi et vice versa... c'est pourquoi j'ai beaucoup de mal à distinguer... » (*Voix*, cit. p. 289).

C'est à ce moment du récit que la sœur de la victime livre une vérité plus complexe à Michela, la détective débutante : les deux sœurs ont en réalité avorté toutes les deux après avoir eu des rapports sexuels avec leur beau-père, pas après une relation conjugale. Ludovica commence par décrire son interruption de grossesse clandestine et artisanale alors qu'elle avait quatorze ans :

« Sono rimasta incinta senza neanche sapere cosa mi stesse succedendo. E lui [il patrigno] questa volta era preoccupato davvero... non ti angosciare, diceva, risolviamo tutto con un poco di sale inglese... mi ha fatto ingurgitare mezzo chilo di sale inglese che per poco non ne sono morta... credevo di averlo perso il bambino, e invece era ancora lì; allora mi ha portata da una levatrice amica sua che mi ha fatto abortire su un lettino sporco, senza anestesia<sup>849</sup> [...] ».

Sont repris ici plusieurs éléments récurrents de l'avortement : l'essai du sel anglais, le risque vital encouru par la jeune fille, l'avortement clandestin douloureux.

Immédiatement après, Ludovica raconte l'avortement de sa sœur de onze ans l'année suivante, médicalisé cette fois-ci : « Ma lui non l'ha portata da quella levatrice; l'ha fatto abortire da un medico con l'anestesia; come vede, l'aborto, lo sapevamo bene tutte e due cosa fosse<sup>850</sup>... ». Mettant sur un même plan narratif avortement clandestin et avortement médicalisé, Dacia Maraini suggère, dans cette période post-légalisation, que la question n'est pas réglée pour autant. L'avortement étant inscrit dans un système inégalitaire de fond, la légalisation n'est pas une victoire pour les femmes ni une solution en soi. Lié de nouveau à un inceste, comme dans *Bagheria*, l'avortement est la conséquence d'une situation féminine subalterne et injuste, qui ne peut se résoudre par un avortement libérateur. Au contraire, après leur avortement, la situation des deux sœurs est devenue critique voire dramatique : Ludovica a sombré dans une grande confusion mentale et Angela a entretenu un rapport étrange à son corps et à la séduction, avant de finir assassinée. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la critique Stefania Lucamante lorsqu'elle souligne que dans *Voci*, l'avortement n'est en rien libérateur mais que « its fictional treatment follows the traditional path of passiveness and

---

<sup>849</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., p. 265 : « J'ai été enceinte sans même savoir ce qui m'arrivait. Et cette fois-là, il [le beau-père] était vraiment préoccupé... Ne t'angoisse pas, disait-il, nous résoudrons tout cela avec un peu de sel d'Angleterre... Il m'a fait ingurgiter une livre de sel d'Angleterre et j'ai failli en mourir... Je croyais avoir perdu l'enfant, et au contraire il était toujours là ; alors il m'a emmenée chez une sage-femme de ses amies qui m'a fait avorter sur un lit sale, sans anesthésie [...] » (*Voix*, cit., p. 297).

<sup>850</sup> Dacia MARAINI, *Voci*, cit., p. 265 : « Mais il ne l'a pas emmenée chez la sage-femme ; il l'a fait avorter sous anesthésie chez un médecin ; comme vous le voyez, toutes deux nous savions bien ce qu'était l'avortement... » (*Voix*, cit., p. 297).

the fear women suffer, stressing the physical aspect of abortion rather than its means of subversion<sup>851</sup> ».

Publié comme *Voci* en 1994 et constitué de treize nouvelles dont les périodes de rédaction sont variables mais non précisées<sup>852</sup>, le recueil *La ragazza con la treccia* présente un traitement original du motif de l'avortement dans la nouvelle éponyme<sup>853</sup> qui ouvre le volume. Un narrateur (ou une narratrice ?) externe y décrit, à la troisième personne du singulier et au présent de l'indicatif, un personnage féminin marchant jusqu'à une porte, celle du médecin chez qui elle va avorter, visiblement de façon clandestine (mais peut-être après 1978 tout de même puisque la protagoniste est jeune et que la loi 194 prévoit la légalisation de l'avortement pour les femmes de plus de dix-huit ans<sup>854</sup>). La lectrice, narrataire directement interpellée à plusieurs reprises et dont l'imagination est sollicitée impérieusement<sup>855</sup>, plonge alors dans les pensées de la protagoniste, dont le récit présente les interrogations tout en revenant sur le souvenir de ses expériences sexuelles – l'adolescente ne sait pas qui est le géniteur et passe donc en revue les hommes avec qui elle a eu un rapport récent.

Le thème de l'avortement est abordé sans que le terme ne soit jamais prononcé et amène immédiatement à des considérations sur le fœtus :

A quel numero avrebbe trovato il medico che l'avrebbe aiutato a... Non riusciva a dirselo, la lingua le si incollava al palato. Come poteva un corpo così acerbo ospitare un altro corpo ancora più acerbo, tanto acerbo da non avere ancora una forma riconoscibile? Una creatura che pure sentiva in qualche modo distaccata da sé, con lo spessore di una voce lontana e prigioniera che ridacchiava in qualche angolo del suo ventre. Ma perché rideva? Non sapeva che fra poco avrebbe dovuto sloggiare da quel caldo rifugio e andarsene per le strade liquide e fredde di un cielo spazzato da venti argentini?

---

<sup>851</sup> Stefania LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 197 : « son traitement fictionnel suit la voie traditionnelle de la passivité et de la peur que les femmes ressentent, soulignant l'aspect physique de l'avortement plutôt que ses moyens de subversion ».

<sup>852</sup> Interrogée à ce sujet, Dacia Maraini avoue ne plus se souvenir elle-même de la période de rédaction [courrier électronique de Dacia Maraini, 15 août 2012].

<sup>853</sup> Dacia MARAINI, « La ragazza con la treccia », *La ragazza con la treccia*, Rome, Viviani, 1994.

<sup>854</sup> La loi 194 prévoit toutefois qu'en l'absence d'autorisation parentale, une jeune fille de moins de dix-huit ans peut faire appel au juge des tutelles pour obtenir son consentement.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 5 : « Potete immaginarla », (« Vous pouvez l'imaginer ») et p. 12 : « Immaginate una ragazza [...] Immaginatela pensosa » (« Imaginez une jeune fille [...] Imaginez-la soucieuse »).



Rideva probabilmente di lei, di quella quindicenne che, con la treccia ciondolante sulla schiena, si incamminava su per via Bruno Buozzi cercando un numero composto da un uno, un tre e un altro uno<sup>856</sup>.

Ressenti comme une décision honteuse, l'avortement ne peut être désigné par son nom par la protagoniste. À cette association entre honte et indicibilité s'oppose alors le travail d'auteure de Dacia Maraini qui, en verbalisant dans la narration des expériences d'avortement, lutte contre la victimisation des femmes et leur sentiment de culpabilité. Au-delà de la culpabilité, c'est surtout l'incompréhension de la jeune fille qui frappe. Dans la série d'interrogatives au style indirect libre, la grossesse est représentée comme un improbable emboîtement de poupées russes, un corps qui n'a pas encore atteint la maturité (*acerbo*) contenant un autre corps « non mûr ». Trop précocce, la grossesse ne relève pas d'un désir d'enfant et semble être tombée, à son insu et contre son gré, sur l'adolescente qui n'a aucune connaissance fiable en matière de reproduction et imagine qu'on puisse être enceinte après un simple baiser : « Non dicevano che il seme maschile aveva appunto la capacità di saltare come fanno i salmoni, risalendo i fiumi fino alle sorgenti pur di depositare in un luogo sicuro il loro carico prezioso<sup>857</sup>? ». Le fœtus résultant de cette ingénuité est dès lors considéré comme une « creatura [...] distaccata da sé », un corps étrange et étranger, caractérisé par son rire (« ridacchiava », « rideva » et plus loin « creatura ridente ») dont on ne sait pas bien s'il est le signe de la naïveté innocente de celui qui ne se doute pas encore des tourments qui l'attendent (quitter la chaleur maternelle pour une errance gelée) ou s'il reflète à l'inverse la surnoiserie de celui qui se moque de l'épreuve que va vivre la jeune fille. Quoi qu'il en soit, fœtus et personnage féminin se trouvent dans un rapport d'antagonisme plus que de sympathie.

La nouvelle se conclut sans que l'avortement ni le médecin n'aient été décrits et l'issue reste incertaine puisqu'après un instant de doute, la jeune fille à la tresse semble s'éloigner du cabinet du médecin :

---

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 6 : « À ce numéro elle trouverait le médecin qui l'aiderait à ... Elle ne parvenait à le dire, sa langue se collait à son palais. Comment un corps aussi jeune pouvait-il accueillir un corps encore plus jeune, si jeune qu'il n'avait pas encore de forme reconnaissable ? Une créature qu'elle sentait pourtant d'une certaine façon détachée d'elle, avec l'épaisseur d'une voix lointaine et prisonnière qui ricanait dans quelque recoin de son ventre. Mais pourquoi riait-elle ? Ne savait-elle pas que bientôt elle devrait décamper de ce refuge chaleureux et s'en aller par les routes liquides et froides d'un ciel balayé de vents argentins ? / Elle riait probablement d'elle, de cette fille de quinze ans qui, sa tresse se balançant sur son dos, s'acheminait rue Bruno Buozzi en cherchant un numéro composé d'un un, d'un trois et d'un autre un ».

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 9 : « Ne disait-on pas que le sperme des hommes était justement capable de sauter comme le font les saumons, remontant les rivières jusqu'aux sources pour y déposer en lieu sûr leur précieuse cargaison ? ».

I piedi da soli, riprendono a camminare. La treccia ricomincia a dondolare dolcemente sulla schiena al ritmo di quei passi infantili. Ma dove va? Non è quella la via che la porta in casa del dottore. Dove va<sup>858</sup>?

Originale, la chute de la nouvelle laisse en suspens l'acte médical possible et se clôt sur un possible changement d'avis de la protagoniste. « La ragazza con la treccia » se concentre finalement moins sur l'avortement que sur le rapport de la jeune fille à la sexualité et aux hommes. Il faut sans doute la lire comme une fable sur la domination masculine, dont l'avortement serait une conséquence : le choix d'une narration omnisciente, d'apostrophes à la lectrice, d'un personnage anonyme caractérisé par un détail spécifique (« la ragazza con la treccia ») contribuent à une lecture de la nouvelle comme un apologue inspiré des schémas et motifs du fabuleux, auxquels le narrateur fait clairement un clin d'œil lorsqu'il évoque le « piccolo goloso sorriso da lupo<sup>859</sup> » d'un des amants de la jeune fille, le professeur Gaetani.

1996 représente ensuite une étape majeure dans la pensée marainienne de l'avortement. Avec la « Lettera sull'aborto<sup>860</sup> », l'auteure formalise sous forme d'essai la conception de l'avortement qu'elle a représentée en littérature tout au long de la décennie précédente. Rédigée à la demande d'Enzo Siciliano, la lettre est publiée dans la revue *Nuovi Argomenti* puis insérée en ouverture du volume *Un clandestino a bordo. Le donne: la maternità negata, il corpo sognato*. Consciente d'avoir déjà abondamment abordé le sujet, elle cherche une entrée nouvelle : « Ho già scritto tanto sull'aborto, in forma di articoli, di cronache, di osservazioni storiche, di costume. Cosa potrei dire ancora<sup>861</sup>? ». Étonnamment, elle ne cite pas la littérature comme lieu d'investissement du motif, mais sans doute faut-il comprendre qu'elle l'inclut dans le champ des considérations historiques et sociales. C'est par l'image que l'auteure amorce sa réflexion, plus exactement par trois images, dont chacune pourrait en fait représenter les trois axes principaux de son discours. La première est le souvenir de son état après la perte de son enfant *in utero*. L'image du corps vide lui fait penser qu'il existe un lien entre l'avortement spontané (la fausse-couche) et l'avortement volontaire, traité plus haut. Puis, Dacia Maraini passe à une seconde image, celle du passager clandestin de la nouvelle de Conrad *The Secret Sharer* qu'elle vient de traduire. S'interrogeant sur ce qui

---

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 13 : « Ses pieds, d'eux-mêmes, se remettent à marcher. La tresse recommence son doux balancement sur son dos au rythme de ses pas enfantins. Mais où va-t-elle ? Ce n'est pas la rue qui mène chez le docteur. Où va-t-elle ? ».

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 10 : « petit sourire gourmand de loup ».

<sup>860</sup> Dacia MARAINI, « Lettera sull'aborto », art. cit.

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 10 : « J'ai déjà tellement écrit sur l'avortement, sous forme d'articles, de chroniques, d'observations historiques, de mœurs. Que pourrais-je dire encore ? ».

peut pousser une femme à accepter ou à refuser la présence du fœtus-passager, elle avance l'hypothèse d'un lien entre la culture et l'avortement :

Mi sono chiesta tante volte se in un mondo costruito a misura di donna l'aborto esisterebbe affatto. Probabilmente no, perché l'aborto, sconosciuto fra gli animali, è un prodotto storico, la conseguenza dell'appropriazione da parte dei padri, della capacità di riprodursi, codificata attraverso la costruzione di miti, di norme etiche, di abitudini mentali<sup>862</sup>.

L'avortement serait propre à certaines sociétés où les femmes, écartées du pouvoir, même de leur pouvoir de reproduction, expérimenteraient une forme de reconquête par la grossesse<sup>863</sup>, avant de l'éliminer par « adeguamento alle regole del mercato del lavoro<sup>864</sup> ». C'est en cela que l'avortement est présenté par Maraini comme le symbole de la condition de passivité des femmes :

L'aborto sembra essere il luogo maledetto dell'impotenza storica femminile. Là dove si rappresenta la perdita ripetuta del controllo sulla riproduzione della specie. L'aborto è dolore e impotenza fatta azione. È l'autoconsacrazione di una sconfitta. Una sconfitta storica bruciante e terribile che si esprime in un gesto brutale contro se stesse e il figlio che si è concepito<sup>865</sup>.

---

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 19 : « Très souvent je me suis demandé si dans un monde construit à la mesure de la femme l'avortement existerait vraiment. Probablement pas, puisque l'avortement, inconnu des animaux, est un produit historique, la conséquence de l'appropriation par les pères, de la capacité de se reproduire, codifiée à travers la construction de mythes, de normes éthiques, d'habitudes mentales ».

<sup>863</sup> Dans *Storia di Piera* (1980), Dacia Maraini et l'actrice Piera Degli Esposti reviennent à plusieurs reprises sur la question de l'avortement volontaire. Piera expose clairement cette sensation de force pendant la grossesse puis de retour à la réalité lorsque Dacia lui demande pourquoi elle a avorté neuf fois (*Storia di Piera*, cit., p. 63) : « Un senso di felicità antica, un senso di grande "chioccia", di nuvola che partorisce la pioggia credo mi spingesse a fare i figli. Ma poi razionalmente sapevo che non potevo che non ero adatta... » (« J'éprouvais un sentiment de bonheur très ancien, j'avais l'impression d'être une grande "couveuse", un nuage qui enfante la pluie : je crois que c'est cela qui me poussait à faire des enfants. Mais ensuite, en y pensant rationnellement, je savais que je ne pouvais pas et que je n'étais pas faite pour ça... », *Histoire de Piera*, cit., p. 80). Piera revient encore sur cet aspect anhistorique un peu plus loin (*Storia di Piera*, cit., p. 121) : « Avrò avuto qualche aborto, sì, te l'ho detto, ne ho avuti nove sparpagliati qua e là, qualcuno sarà stato pure in quegli anni là, d'altronde non mi tutelavo, mi piaceva stare in gravidanza, un senso biblico della maternità... » (*Histoire de Piera*, cit., p. 154 : « J'ai peut-être fait un ou deux avortements, c'est vrai, je te l'ai dit, d'ailleurs j'en ai fait neuf en tout, éparpillés çà et là – je ne me surveillais pas, du reste, j'aimais bien être enceinte, j'avais un sentiment biblique de la maternité »).

<sup>864</sup> Dacia MARAINI, « Lettera sull'aborto », art. cit., p. 23 : « adéquation aux règles du marché du travail ».

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 24 : « L'avortement semble être le lieu maudit de l'impuissance historique féminine. Là où se représente la perte répétée du contrôle sur la reproduction de l'espèce. L'avortement est douleur et impuissance faite action. C'est l'auto-consacration d'une défaite. Une défaite historique brûlante et terrible qui s'exprime par un geste brutal contre soi-même et l'enfant qui a été conçu ».

On retrouve ici une théorisation de ce que les récits d'avortement ont mis en scène, des textes de jeunesse à ceux contemporains de la « Lettera », que l'auteure reprendra en termes très similaires à plusieurs occasions<sup>866</sup>.

Mais c'est sans doute la troisième image qui mérite d'être relevée en ce qu'elle marque la réflexion la plus aboutie de Maraini sur l'avortement et ce faisant sur la maternité, sa « sœur siamoise<sup>867</sup> ». Se livrant à une *ekphrasis* d'une Annonciation de Carpaccio<sup>868</sup>, l'auteure décrit une figure maternelle paisible et heureuse : « Poca religiosità si direbbe, ma un sentimento dolce e misterioso della maternità; il sentimento dell'attesa felice<sup>869</sup> ». Ce que Maraini formalise avec cette « Lettera sull'aborto », c'est l'idée que la maternité peut aussi

---

<sup>866</sup> Je pense en particulier à un article intitulé « Che libertà è farsi del male? », publié dans *Io donna* (le magazine féminin du quotidien *Il Corriere della Sera*) le 20 juillet 1996 et republié en 2006 dans *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, dans lequel Maraini commence par rappeler que les femmes sont exclues des réflexions sur la reproduction alors même qu'elles sont au cœur de son processus et avant d'affirmer que l'avortement est un fait historique, fruit d'une culture masculine : « In una cultura a misura di donna l'aborto non esisterebbe affatto. Così com'è adesso si tratta di una deturpante e distorta libertà da una schiavitù ancora più deturpante e distorta. / [...] L'aborto non è un "destino" ineliminabile ma un prodotto storico infelice in quella lunga storia di indebite appropriazioni, divieti e incomprensioni che hanno caratterizzato i sistemi sociali del passato nei riguardi del mondo femminile » (Dacia MARAINI, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, cit., pp. 166-167 : « Dans une culture à la mesure de la femme l'avortement n'existerait pas du tout. Tel qu'il est actuellement, il s'agit d'une liberté dégradante et déformée par rapport à un esclavage encore plus dégradant et déformé. [...] L'avortement n'est pas un "destin" qu'on ne peut éliminer mais un produit historique malheureux dans cette longue histoire d'appropriations indues, d'interdictions et d'incompréhensions qui ont caractérisé les systèmes sociaux du passé par rapport au monde féminin »).

Sur l'idée que l'avortement n'est pas une victoire mais un acte violent contre soi-même, il faut également penser à une interview pour le livre de Maria Antonietta Cruciata en 2003 : « Non credo che sia una conquista e nemmeno una bandiera da tirare su con trionfalismo. Credo che la legalizzazione dell'aborto sia un passaggio obbligato per arrivare a eliminare l'aborto stesso. L'aborto è un non senso, un'arma disperata e autolesiva, una violenza sul corpo della donna e di riflesso su quello del nascituro, comunque una sconfitta e una lacerazione » (Maria Antonietta CRUCIATA, *Parlare con Dacia Maraini*, cit., pp. 136-137 : « Je ne crois pas que ce soit une conquête ni même un drapeau à brandir avec triomphalisme. Je crois que la légalisation de l'avortement est un passage obligé pour réussir à éliminer l'avortement lui-même. L'avortement est un non-sens, une arme désespérée et autodestructrice, une violence sur le corps de la femme et par voie de conséquence sur celui de l'enfant à naître, dans tous les cas une défaite et un déchirement »). Cette position est répétée deux ans plus tard en termes quasiment identiques dans un article publié sur *La Repubblica* dans une interview à Simonetta Fiori (« Era necessario essere aggressive », *La Repubblica*, 4 février 2005) : « L'aborto non è una bandiera, né un diritto, né una conquista. L'ho scritto una decina d'anni fa: è una sconfitta storica, bruciante e terribile, che si esprime in un gesto brutale contro se stesse e il figlio che è stato concepito. È un progetto di vita che s'interrompe » (« L'avortement n'est pas un drapeau, ni un droit, ni une conquête. Je l'ai écrit il y a une petite dizaine d'années : c'est une défaite historique, brûlante et terrible, qui s'exprime par un geste brutal contre soi-même et l'enfant qui a été conçu. C'est un projet de vie qui s'interrompt »).

<sup>867</sup> Dacia MARAINI, « Lettera sull'aborto », art. cit., p. 20 : « Sarà perché in realtà non si può parlare di aborto senza parlare di maternità. Sono legati l'uno all'altra come due gemelli siamesi: l'uno la faccia al sole, l'altra la faccia all'ombra dello stesso astro rotolante nell'universo femminile » (« C'est sans doute parce qu'en réalité on ne peut parler d'avortement sans parler de maternité. Ils sont liés l'un à l'autre comme deux jumeaux siamois : l'un le visage au soleil, l'autre le visage dans l'ombre du même astre tournant sur lui-même dans l'univers féminin »).

<sup>868</sup> Voir l'annexe 2.

<sup>869</sup> Dacia MARAINI, « Lettera sull'aborto », art. cit., pp. 11-12 : « Peu de religiosité semble-t-il, mais un sentiment doux et mystérieux de la maternité ; le sentiment de l'attente heureuse ».

être un événement heureux et positif si elle est souhaitée. Contrairement à ce qu'indique le titre du texte, ce n'est pas tant sur l'avortement que porte la réflexion de Maraini que sur la maternité. C'est cette dernière qu'il faut repenser, et non pas l'avortement qui n'en serait qu'un aspect corollaire. Le discours féministe de l'auteure s'attache à montrer qu'il ne s'agit pas, ou qu'il ne s'agit plus, de rejeter en bloc la maternité comme un joug insupportable mais qu'il faut en repenser les modalités d'existence. En ce sens, la « Lettera » est bien, comme la définit Stefania Lucamante, « an appeal to women who want motherhood but want it redesigned in different terms<sup>870</sup> ».

Cette revalorisation de la maternité souhaitée, possible source d'épanouissement et de plaisir pour les femmes, apparaît tout particulièrement dans une nouvelle publiée peu après la « Lettera » dans le recueil *Buio* (1999), « Le galline di Suor Attanasia ». Dans ce récit à la troisième personne, une religieuse est enceinte après avoir été violée en temps de guerre. Attanasia aime déjà l'enfant qu'elle porte et l'accueille en son sein avec un plaisir évident, comme le suggèrent les périphrases désignant le fœtus : « [il] suo amato ospite<sup>871</sup> », « innamorato ospite<sup>872</sup> ». De toute évidence, la terminologie est bien éloignée des définitions pro-avortement proposant l'idée d'un fœtus-intrus. C'est que, pour reprendre l'image marainienne du *Secret Sharer* de Conrad, la religieuse a choisi d'accueillir le passager clandestin. Avec cette nouvelle, Dacia Maraini développe l'idée que la maternité n'est pas forcément une « colonisation » selon le terme de Carla Lonzi et le fœtus un intrus. Maraini défend l'idée que c'est aux femmes de choisir d'ouvrir ou non la porte à l'invité qui s'y présente. Choisir en toute liberté de poursuivre une grossesse peut dès lors devenir un moment paisible et heureux, au point qu'Attanasia entretient un véritable discours amoureux avec le fœtus, discours que la narratrice ou le narrateur mentionne avec insistance : « tiene dialoghi segreti con lui e quando gli parla la voce le diventa fluida e dolce come il miele di castagno<sup>873</sup> » ; « quel dialogo segreto col suo piccolo<sup>874</sup> », « Suor Attanasia prosegue il dialogo affettuoso col suo bambino<sup>875</sup> ». Bien plus nuancée que dans la période embrasée de la lutte pour la légalisation de l'avortement, la vision marainienne de la maternité proposée à

---

<sup>870</sup> Stefania LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 188 : « un appel aux femmes qui souhaitent la maternité mais qui la souhaitent pensée en d'autres termes ».

<sup>871</sup> Dacia MARAINI, « Le galline di suor Attanasia », *Buio*, cit., p. 41 : « son invité bien-aimé ».

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 43 : « invité bien-aimé ».

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 41 : « elle échange avec lui des dialogues secrets et quand elle lui parle sa voix devient fluide et douce comme le miel de châtaignier ».

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 43 : « ce dialogue secret avec son petit ».

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 44 : « Sœur Attanasia continue son dialogue affectueux avec son enfant ».

partir du milieu des années 1980 conçoit une maternité heureuse lorsqu'elle est souhaitée. Reste le problème de la domination patriarcale que Maraini décrit comme le système social en vigueur... Dernière pierre d'achoppement d'une maternité épanouie, sa persistance noircit immédiatement le tableau dépeint par l'auteure : dans la nouvelle « Le galline di suor Attanasia », la jeune femme ne devient pas une mère heureuse. Son enfant lui est enlevé à la naissance et la sœur se laisse mourir. Les conditions ne sont toujours pas réunies pour une maternité repensée tant que les hommes ont toujours la main mise sur les destinées féminines, comme le suggère Maraini à travers la hiérarchie religieuse masculine qui tente d'imposer à Attanasia un avortement avant de lui interdire de garder son enfant, et tant que les femmes collaborent à ce système inégalitaire, comme le prouve l'exemple de la mère supérieure qui, dès l'*incipit* du texte, se fait le chantre des lois du « monde des Pères » : « Madre Orsola avrebbe voluto che abortisse: "una suora incinta è inammissibile, e dove partorirebbe? cosa direbbe la gente? e che esempio darebbe"<sup>876</sup> ».

Le cas de l'avortement, passé au prisme de la pensée et de l'écriture marainienne, fournit l'exemple d'une intrication complexe entre création littéraire et inscription dans l'histoire politique. La production de l'auteure évolue selon une périodisation qui calque presque parfaitement la progression historique de la bataille pour l'avortement, mais aussi celle des mouvements féministes italiens, avec pour pierre d'achoppement et de redirection de la pensée la spécificité autobiographique du sujet créateur : Maraini, selon le précepte féministe du « partire da sé », pense l'avortement à partir de sa condition de femme, de féministe mais aussi de mère endeuillée par la perte d'un enfant *in utero*, pour aboutir à une pensée plus générale de l'avortement, à la fois théorique et humaine.

La narration se fait le creuset de l'expérience individuelle et politique de l'auteure, et l'on voit apparaître chez Maraini une conception de l'avortement à la fois typique d'une époque et d'une idéologie mais aussi personnelle et originale, lorsque, liant la question de l'avortement et celle de la maternité interrompue, elle déplace la réflexion d'un combat pro-légalisation à celui d'une nécessaire refonte en profondeur de la pensée de la maternité. En ce sens, les textes de l'auteure sont tout à la fois réceptacle et générateur de pensée socio-politique.

---

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 41 : « Mère Orsola aurait voulu qu'elle avorte : "une sœur enceinte c'est inadmissible, et où accoucherait-elle ? que diraient les gens ? et quel exemple cela donnerait ? " ».

Le brassage de toute la production marainienne au prisme thématique de l'avortement permet enfin de mettre en évidence la puissance de la narration à la première personne puisque c'est dans les textes utilisant cette modalité narrative que Maraini parvient à sa plus grande efficacité politique : en jouant sur une possible empathie de la lectrice et sur sa capacité d'indignation, la description réaliste et crue des avortements narrés directement par les protagonistes de *L'età del malessere* ou de *Donna in guerra* oblige la lectrice à un positionnement éthique en tant que sujet également capable de douleur. À l'inverse, l'usage de la troisième personne de narration induit une plus grande distance, qu'elle soit celle de l'image métaphorique (l'homme-Loup et le sperme-saumon dans «La ragazza con la treccia») ou de l'ellipse narrative (dans la même nouvelle), qui est intéressante sur le plan créatif mais moins efficace d'un point de vue politique. C'est ce dernier aspect, la performativité socio-politique potentielle des textes, qu'il s'agit d'analyser maintenant.





### ***C) De la littérature à la politique, du roman à la société***

S'il ne fait plus aucun doute que les créations littéraires de Dacia Maraini sont nourries des interrogations et des batailles politiques de leur contexte de rédaction, reste à se demander dans quelle mesure ses œuvres sont à leur tour productrices de sens pour la société et ses structures de pensée. Il s'agit d'évaluer ce qui transite de l'écriture romanesque au réel historico-social, en tentant d'en analyser le mode opératoire mais aussi d'en évaluer la portée effective.

#### **1. Le roman féministe comme témoignage pour l'histoire des femmes ?**

Présentant les spécificités et les objectifs de l'histoire des femmes, Françoise Thébaud, auteure de l'ouvrage historiographique de référence *Écrire l'histoire des femmes et du genre*<sup>877</sup>, écrit au sujet de cette discipline :

Rendre les femmes visibles, c'est en effet briser le miroir déformant des mythes qui entourent la féminité et partir à la recherche des femmes réelles, des femmes en action, les replacer dans leurs contextes historiques, faire surgir leur statut, leurs travaux, leurs joies et peines, leurs combats. C'est faire des femmes, immense travail, des sujets historiques à part entière. C'est se donner un passé, c'est retrouver la mémoire<sup>878</sup>.

Si elle s'inscrit ici dans une démarche scientifique, cette volonté d'historicisation des sujets féminins et d'une représentation réaliste de ceux-ci, loin des clichés traditionnels sur « la » femme, est également au cœur de la littérature féministe. Histoire des femmes et écriture créative féministe semblent partager un but commun : rendre visible les femmes dans leurs conditions de vie réelles, loin de celles fantasmées par la tradition d'une représentation mythifiée du féminin.

S'inspirant de la tradition de la littérature réaliste, Dacia Maraini met en scène des héroïnes ancrées dans un quotidien dont la banalité n'annonce *a priori* rien de romanesque ni de grandiose. Elle propose des portraits de femmes qui, s'ils ne sont authentiques puisqu'il s'agit dans la majeure partie des cas de personnages de fiction, reflètent des conditions d'existence réalistes. L'auteure attache une grande importance à la contextualisation sociale

---

<sup>877</sup> Françoise THEBAUD, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, cit.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 69.

de son récit mais aussi à ce que l'on pourrait appeler son univers mental, à l'ensemble des représentations qui semblent le régir (la norme des rapports hommes-femmes, les habitudes régionales...). C'est en ce sens qu'il faut entendre la critique Maryse Jeuland-Meynaud lorsqu'elle relève l'aspect ethnologique de certains textes de l'auteure :

Cette faune humaine nourrie compose des groupes anthropologiques structurés par des traditions, des rites culturels (qui incluent même la gastronomie), des pratiques de vie typiques. [...] On rencontre même, en fonction des localisations précises, de véritables morceaux d'ethnologie. Tel est le cas de *Donna in guerra* où, dans un contexte insulaire méridional, prennent relief les honneurs rendus aux morts, les structures familiales et le comportement machiste du sexe fort<sup>879</sup>.

Cet intérêt marqué pour le contexte local doit sans doute beaucoup à l'influence du père de l'auteure, le célèbre ethnologue Fosco Maraini, dont le travail passionné fascine sa fille, qui lui a consacré l'un des ses ouvrages, *Il gioco dell'universo*, en 2007. Mais il sert surtout la visée militante de Dacia Maraini en ancrant les schémas inégalitaires qu'elle dénonce dans un cadre réaliste et reconnaissable, affermissant ainsi la crédibilité de son message féministe.

C'est dans la même logique que Maraini choisit de représenter un éventail de possibles féminins très large, de la voleuse prolétaire (*Memorie di una ladra*), à l'écrivaine ou à la journaliste (*Lettere a Marina, Il treno per Helsinki, Dolce per sé et Voci*) en passant par la classe moyenne voire la grande bourgeoisie avec les multiples personnages féminins de *Mio marito*, mais également par l'aristocratie dans un texte (hors-corpus) tel que *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Loin de présenter une vision uniforme et donc biaisée de la réalité féminine, les romans marainiens donnent à voir des univers de femmes souvent mis à l'écart du champ de la littérature ou présentés dans une optique plus misérabiliste que réaliste. Cette ouverture de champ quant au choix des protagonistes correspond à la volonté de l'auteure de servir de porte-parole à celles à qui on ne la donne habituellement pas, dans une optique de témoignage. Maraini s'inscrit ainsi dans une démarche peut-être plus citoyenne que strictement féministe, comme elle l'explique en parlant de sa pièce *Il manifesto* et de l'expérience du théâtre de Centocelle à Rome :

*Il manifesto* [...] appartiene invece a Centocelle, un quartiere sottoproletario ai margini di Roma; un quartiere povero, popoloso, abitato da novantamila persone e

---

<sup>879</sup> Maryse JEULAND-MEYNAUD, « L'œuvre narrative de Dacia Maraini : polémique ou littérature ? », art. cit., pp. 220-221.

privo di un giardino pubblico, di una biblioteca, di un teatro. Centocelle rappresenta il momento più intenso del bisogno di « dare voce a chi non ce l'ha<sup>880</sup> ».

Applicable à la narration, ce souhait d'être, par un biais culturel, le bâton de relais entre les femmes et la scène publique fait-il pour autant des textes de l'auteur des témoignages historiques ? Peut-on considérer que, mettant en scène des situations de vie fictives dont les conditions de réalisation sont bien réelles, ils constitueraient des sources possibles pour l'histoire des femmes ?

Au sens strict, la réponse semble évidemment négative. Un récit fictionnel ne saurait être assimilé à un fait historique retraçable en tant que tel. Paradoxalement, le point de vue d'une critique littéraire comme Graziella Pagliano Ungari est beaucoup plus arrêté sur la question que celui d'une historienne comme Florence Rochefort. La première réfute l'aspect documentaire de la fiction narrative et affirme qu'il est « inutile e scorretto cercare nei testi letterari come le donne erano e vivevano: altre fonti, storiche e sociali dovranno essere consultate a questo scopo. [...] L'opera letteraria non è infatti un documento d'archivio che relati avvenimenti o descriva situazioni reali<sup>881</sup> ». À l'inverse, Florence Rochefort ouvre une large brèche dans l'opposition entre histoire et littérature lorsque, décrivant le corpus d'étude de son article intitulé « La séduction résiste-t-elle au féminisme<sup>882</sup> ? », elle note que « le roman est [...] à considérer comme un terrain d'investigation historique propice à l'analyse des représentations<sup>883</sup> ».

Ce qui peut intéresser l'histoire tient alors à la nature du regard posé sur les faits relatés plus qu'aux faits eux-mêmes. La littérature féministe fournit des indications

---

<sup>880</sup> Dacia MARAINI, *Fare teatro 1966-2000*, vol. 1, cit., p. 4 : « *Il manifesto* [...] appartient de son côté à Centocelle, un quartier sous-prolétaire de la banlieue romaine ; un quartier pauvre, populaire, habité par 90 000 personnes et sans jardin public, ni bibliothèque, ni théâtre. Centocelle représente le moment le plus intense de ce besoin de "donner une voix à ceux qui n'en ont pas" ».

<sup>881</sup> Graziella PAGLIANO UNGARI, « Donne e letteratura. Appunti metodologici », *DWF*, n° 5, *Donne e letteratura*, octobre-décembre 1977, p. 24 : « inutile et incorrect de chercher dans les textes littéraires comment étaient et vivaient les femmes : d'autres sources, historiques et sociales, doivent être consultées dans ce but. [...] En effet, l'œuvre littéraire n'est pas un document d'archive qui relaterait des événements ou qui décrirait des situations réelles ».

<sup>882</sup> Florence ROCHEFORT, « La séduction résiste-t-elle au féminisme ? 1880-1930 », art. cit. L'auteure explique ainsi la diversité de son corpus : « C'est moins la pratique de séduction qui est décrite que la complexité de ses implications, la diversité de ses représentations et de ses théâtralités. Des essais, des articles de presse, des écrits d'ordre privé, des lettres publiques de militant(e)s et des extraits de romans à thèse féministes, autant de sources de l'histoire du féminisme et de l'anti-féminisme qui nous ont servi d'observatoire pour confronter des logiques de séduction, celle d'un discours normatif et celles des féministes » (*ibid.*, p. 218).

<sup>883</sup> *Ibidem*.

importantes pour l'histoire des idées et des représentations<sup>884</sup> en ce qu'elle reflète un mode de pensée historiquement déterminé. Il s'agit donc à la fois de prendre en compte cet apport possible de la littérature et les limites évidentes posées par la nature fictive des textes, y compris de ceux qui se présentent comme des récits autobiographiques, tels *Bagheria* ou *La nave per Kobe*. Si les faits narrés dans ces derniers sont censés correspondre à des événements réels de la vie de l'auteure, il s'agit avant tout de représentations de soi et, en tant que telles, de constructions narratives et donc de reconstruction du réel. Le cas de l'expérience personnelle de l'auteure de la perte d'un enfant *in utero*, relatée dans les romans autobiographiques et amplement revisitée dans les textes de fiction, permet de mesurer le caractère non neutre du récit d'un fait pourtant autobiographique. Mais c'est justement cette question du regard particulier sur les faits qui est digne d'intérêt pour l'analyse historique : les textes marainiens mettent au jour une certaine perception du corps médical par un sujet féminin, tout comme un rapport spécifique à son propre corps et à la maternité. Toutefois, il s'agit là encore d'un témoignage individuel, qui n'est pas forcément le symbole d'un ressenti collectif féminin. Sans doute est-ce ici que commence le travail de l'historien/ne, qui peut trouver dans ces textes littéraires l'amorce d'un axe de recherche. C'est ce que suggère Estelle Ceccarini dans sa thèse consacrée aux écrits des résistantes italiennes, lorsque, interrogeant la possible utilisation de son corpus de recherche en histoire, elle rappelle que certains textes littéraires ont pu suggérer des pistes de travail nouvelles :

La littérature de la Résistance en Italie est un exemple de ces phénomènes d'anticipation, des romans comme *La luna e i falò* ayant ainsi exprimé, bien avant les travaux de Claudio Pavone, la nécessité d'envisager aussi la période 1943-1945 comme un épisode de guerre civile<sup>885</sup>.

Il en va certainement de même avec les récits féministes à la première personne de Dacia Maraini qui, s'il est évident qu'ils ne peuvent être considérés comme des témoignages à la véridicité indubitable sur la condition des femmes contemporaines, expriment avant l'heure des phénomènes qui seront étudiés ensuite par d'autres disciplines que la critique littéraire. Je pense notamment à l'expression récurrente chez Maraini d'une distance dramatique entre la

---

<sup>884</sup> Sur l'histoire des représentations, voir les réflexions historiographiques d'Alain Corbin in Alain CORBIN, Yves DELOYE, Florence HAEGEL, « De l'histoire des représentations à l'histoire sans nom. Entretien avec Alain Corbin », *Politix*, vol. 6, n° 21, 1993, pp. 7-14 [En ligne], consulté le 25 février 2013. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix\\_0295-2319\\_1993\\_num\\_6\\_21\\_2024](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_1993_num_6_21_2024).

<sup>885</sup> Estelle CECCARINI, *Les écrits des résistantes italiennes : l'expression plurielle de la Résistance au féminin entre témoignage et quête de soi*, thèse d'Études Italiennes, sous la direction de Perle Abbrugiati, Université de Provence, 2006, pp. 313-314.

patiente et ses médecins-bourreaux déshumanisés qui anticipe d'une certaine façon l'intérêt actuel pour le rapport patient-médecin et pour la réappropriation par les femmes de certains moments de leur vie physiologique, en particulier la grossesse et l'accouchement.

## 2. La maïeutique féministe de Maraini

Si le roman, en tant que production artistique, peut quitter le champ de la littérature pour intéresser celui de l'histoire, il convient maintenant de se demander si et surtout comment le roman féministe peut entrer dans celui de la politique. Unissant dans ses termes mêmes la dimension littéraire et l'aspect politique, l'expression « roman féministe » désigne avant tout un texte qui se nourrit des expériences et des théories féministes. Mais c'est aussi un produit culturel qui tend à un *effet* politique, en l'occurrence à la diffusion d'une vision du monde plus égalitaire entre hommes et femmes. Différentes stratégies sont nécessairement mises en œuvre pour mener à bien ce projet : c'est cette question du *moyen* que je propose ici d'analyser dans le cas de Dacia Maraini.

La principale stratégie de diffusion utilisée par l'auteure italienne relève à mon sens d'une véritable maïeutique féministe. Du grec *maieutikê*, « art de faire accoucher », la maïeutique est cette méthode socratique visant à faire accoucher les esprits de connaissances qu'ils possèdent sans le savoir. Mise en scène dans de nombreux dialogues platoniciens, la maïeutique permet à Socrate de tester la validité des connaissances supposées de ses interlocuteurs en les soumettant à des interrogations successives. Socrate présente son rôle d'« accoucheur » dans le célèbre passage du *Théétète*, où il se compare à sa mère, la sage-femme Phénarète :

Socrate : Tu n'as pas entendu dire que moi, je suis le fils d'une accoucheuse, tout à fait de la bonne race, un vrai homme, Phénarète ? [...] Et que j'exerce le même métier, est-ce que tu l'as entendu ?

Théétète : Pas du tout.

Socrate : [...] Or, à mon métier de faire les accouchements, appartiennent toutes les autres choses qui appartiennent aux accoucheuses, mais il en diffère par le fait d'accoucher des hommes, mais non des femmes, et par le fait de veiller sur leurs âmes en train d'enfanter, mais non sur leurs corps. Et c'est cela le plus important dans notre métier : être capable d'éprouver, par tous les moyens, si la pensée du jeune homme donne naissance à de l'imaginaire, c'est-à-dire à du faux, ou au fruit d'une conception, c'est-à-dire à du vrai. Pourtant, j'ai au moins cet attribut, qui est propre aux accoucheuses : je suis impropre à la conception d'un savoir, et ce que

beaucoup m'ont déjà reproché, à savoir que je questionne les autres, mais que moi-même je ne réponds rien sur rien parce qu'il n'y a en moi rien de savant, c'est un fait véritable qu'ils me reprochent. Et la cause de ce fait, la voici : procéder aux accouchements, le dieu m'y force, mais il me retient d'engendrer.

Le fait est donc que je ne suis moi-même absolument pas quelqu'un de savant, pas plus qu'il ne m'est survenu, née de mon âme, de découverte qui réponde à ce qualificatif ; mais ceux qui se font mes partenaires, au début, bien-sûr, quelques-uns paraissent même tout à fait inintelligents, mais tous, quand nos rapports se prolongent, ceux-là auxquels il arrive que le dieu le permette, c'est étonnant tout le fruit qu'ils donnent : telle est l'impression qu'ils font, à eux-mêmes et aux autres ; et ceci est clair : ils n'ont jamais rien appris qui vienne de moi, mais ils ont trouvé eux-mêmes, à partir d'eux-mêmes, une foule de belles choses, et en demeurent les possesseurs<sup>886</sup>.

Une fois mis de côté le fait que Maraini fait pour sa part « accoucher » en majorité des femmes et non des hommes, le parallèle est frappant entre la pratique décrite par le personnage de Platon et celle mise en œuvre par l'auteure féministe. Dans les deux cas, il s'agit d'aider un personnage, ici Théétète, là Vannina (*Donna in guerra*) ou encore Michela (*Voci*), à produire d'eux-mêmes une « vérité » sans que celle-ci ne soit issue de la conception d'autrui, en somme sans qu'elle ne leur soit dictée par un/e autre. L'aide apportée tient alors à une pratique du questionnement, d'une remise en question de ce que Platon appelle « l'imaginaire », qui serait chez Maraini l'ensemble des préjugés sexistes ou des habitudes locales de comportements masculins et féminins.

Tel le Socrate de Platon, Maraini agit en maïeuticienne en ce que, dans sa visée politique féministe, elle ne propose pas un discours militant péremptoire mais suggère à ses protagonistes, et par effet de rebond à son lectorat, le chemin pour accéder à d'autres représentations et à d'autres « vérités ». Si les textes marainiens du corpus sont pour la plupart fortement marqués idéologiquement par le féminisme européen de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ils ne constituent pas dans leurs formes des manifestes politiques. Au contraire, Maraini fait le pari d'une narration visant la prise de conscience plutôt que la conviction. Ce qu'elle écrit de sa pratique théâtrale de la toute fin des années 1960 et du début de la décennie 1970 (la période du théâtre de Centocelle) offre ainsi un éclairage intéressant sur cette

---

<sup>886</sup> PLATON, *Théétète*, in *Œuvres complètes* (sous la direction de Luc BRISSON), Paris, Flammarion, 2008, pp. 1901-1903.

recherche de la prise de conscience, chez le public du théâtre engagé mais peut-être aussi chez le lectorat de romans ou de nouvelles féministes :

Sono gli anni della passione politica. Facendo teatro si può cambiare il mondo? forse no, ma si può aiutare qualche testa a riflettere, si può risvegliare qualche coscienza, si può suscitare qualche nuovo pensiero, qualche sospetto, qualche moto di sdegno o di protesta<sup>887</sup>.

Le lexique choisi (« aiutare », « suscitare ») reflète bien cette idée de collaboration dans la construction d'une pensée. La visée de ce théâtre féministe n'est pas d'inculquer des préceptes mais de faire naître une réflexion plus profonde. Ce moteur créatif ne s'amenuise pas au fil des ans et semble être encore à l'origine de l'écriture marainienne en 2011 lorsque l'auteure, à l'occasion d'une interview publique, se lance dans une profession de foi proprement socratique sur la vertu du questionnement :

Non posso fare a meno di osservare la realtà sociale del mio tempo. [...] Io non ho delle risposte. Credo che, per me, scrivere è porsi delle domande, non dare delle risposte. Io non ho risposte perché sinceramente non sono una persona che deve dare delle risposte. Non credo neanche che lo scrittore debba dare delle risposte. Però si fa delle domande. Se io riesco con i miei libri, con i miei racconti, con i miei saggi a coinvolgere il pubblico nelle domande che io mi faccio, se comunico questo bisogno di domandarsi, di interrogarsi sul presente, io mi considero contenta. Ecco, questo è il mio scopo, di coinvolgere il lettore nelle domande, cioè nel domandarsi, nel chiedersi, quello che avviene nel nostro tempo. Io credo che se noi non ci interroghiamo non troveremo mai risposte. Ma non è così importante la risposta come la domanda<sup>888</sup>.

---

<sup>887</sup> Dacia MARAINI, *Fare teatro 1966-2000*, vol. 1, cit., p. 4 : « Ce sont les années de la passion politique. En faisant du théâtre, peut-on changer le monde ? peut-être pas, mais on peut aider des têtes à réfléchir, on peut éveiller des consciences, on peut susciter des pensées nouvelles, des soupçons, des mouvements d'indignation ou de protestation ».

<sup>888</sup> Dacia MARAINI, interview du 11 avril 2011 à l'Institut Culturel de Marseille (retranscription d'après enregistrement audio) : « Je ne peux pas m'empêcher d'observer la réalité sociale de mon époque. [...] Je n'ai pas de réponses. Je crois que, pour moi, écrire c'est se poser des questions, non pas donner des réponses. Je n'ai pas de réponses parce que je pense sincèrement que je ne suis pas une personne qui doit donner des réponses. Je ne crois pas non plus que l'écrivain doive donner des réponses. Mais il pose des questions. Si je parviens avec mes livres, mes romans, mes essais, à impliquer le public dans les questions que je me pose, si je lui communique ce besoin de se poser des questions, de s'interroger sur le présent, je m'estime contente. Voilà, c'est ça mon but, impliquer le lecteur dans les questions, c'est-à-dire dans l'interrogation, dans le questionnement, sur ce qui se passe à notre époque. Je crois que si nous ne nous interrogeons pas, nous ne trouverons jamais de réponses. Mais ce n'est pas tant la réponse qui importe que la question ».

C'est tout particulièrement dans le temps long du roman que Maraini peut déployer cette quête maïeutique. Elle emploie pour cela plusieurs procédés récurrents dont la coexistence assure l'efficacité et au premier rang desquels se trouve ce que l'on peut appeler une stratégie de la dissémination. Exposer de façon frontale le « faux » à réfuter risquerait de faire passer le texte de la suggestion au dogmatisme. Pour contourner cet écueil tout en maintenant le cap sur l'idée à dénoncer, Maraini utilise la répétition de micro-événements comme preuve de leur caractère structurel. Ainsi, dès son premier ouvrage *La vacanza* en 1962, l'auteure fait coexister au sein d'une même œuvre de nombreuses traces de sexisme quotidien (le machisme du père Mumuri avec sa compagne Nina, la perception et l'imitation précoces des enfants de ces positions de dominants et de dominés...) avec des faits jugés plus graves (l'abus sexuel de la protagoniste par Armando, le fils des voisins, mais aussi la pédophilie et la prostitution des mineurs avec les cousins Scanno), suggérant ainsi une forme de continuité entre les premières et les seconds et soulignant leur appartenance à un unique système de relations entre hommes et femmes. Trois décennies plus tard, c'est exactement le même procédé que l'on retrouve à l'œuvre dans le roman policier *Voci* : si la résolution de l'enquête fait apparaître la culpabilité du beau-père dans le meurtre d'Angela, tout le processus d'investigation qui la précède suggère, en envisageant à raison plusieurs suspects masculins dans l'entourage de la victime, que c'est la conception même des rapports entre les sexes qui est source de violence et qu'il faut repenser.

Si la visée féministe de Maraini est identique au théâtre et dans la narration, il n'en reste pas moins que les romans fonctionnent de façon plus évidente sur la base de la suggestion et du questionnement. La dénonciation de l'idée « imaginaire » d'une nature féminine, pour reprendre le vocabulaire platonicien, est traitée par exemple de façon quasi contemporaine dans la pièce *La donna perfetta* (1974) et dans le roman *Donna in guerra* (1975). Abordant toutes deux le motif de l'avortement, les deux œuvres mettent chacune en avant l'idée marainienne selon laquelle le système patriarcal et les conceptions sexistes des rapports entre hommes et femmes sont indirectement liés à la pratique de l'avortement. Pourtant la non validité de ces conceptions n'est pas présentée de la même façon au théâtre et dans le roman. Le titre de chaque œuvre fournit déjà un indice de ce traitement différent. S'il contient dans les deux cas le substantif générique « donna » (« femme »), annonçant ainsi le caractère exemplaire de la protagoniste, la suite du titre distingue deux approches. L'adjectif « perfetta » inscrit immédiatement la pièce dans un rapport de connivence avec le spectateur (ou la spectatrice) en se plaçant sur le terrain de l'ironie : de toute évidence, le titre raille la représentation idéale du féminin que prônent les personnages masculins de la pièce. Du grec



*eirôneia* (« action d'interroger en feignant l'ignorance<sup>889</sup> »), l'ironie n'est pas sans rappeler la pratique socratique et permet ici une immersion rapide dans le domaine de la contestation des préjugés : d'emblée le spectateur sait que la perfection féminine qu'on se propose de lui montrer relève du « faux » et qu'il devra prendre ses distances avec les propos tenus par les personnages. Dans la pièce *La donna perfetta*, que Maraini qualifie de « théâtre allégorique », tout réalisme est rejeté au profit de traits exagérés, dans le texte comme dans la mise en scène imaginée par l'auteure, qui souhaite une esthétique finalement assez proche du théâtre traditionnel japonais, ce dont on ne s'étonnera pas chez cette Italienne à l'âme nippone<sup>890</sup> :

Per la messa in scena sarà bene eliminare ogni forma di verismo. Il ritmo deve essere quello di una ballata popolare. Si consiglia l'uso di maschere, pupazzi, ombre cinesi, costumi stilizzati, canzoni, tamburi. La recitazione deve essere il più possibile dimostrativa, distaccata, per mettere in risalto il carattere didascalico del testo<sup>891</sup>.

Dans le laps de temps restreint de la représentation théâtrale, il s'agit de convaincre rapidement (comme l'indiquent les adjectifs « dimostrativa » et « didascalico ») par des situations caricaturales et des personnages archétypaux. Ce filon créatif marqué par la symbolisation et la caricature s'inscrit dans une visée de provocation politique, comme l'auteure l'affirme dans une interview à Serena Anderlini de décembre 1984 :

Serena: [...] How do allegory and the structure of sacred drama help you, in, for example, *The Perfect Woman*?

Dacia: I used the allegorical, almost religious theater above all in the ideological texts, where I wanted to make a polemical statement, a clash with the female condition with abortion in *The Perfect Woman*, with discrimination against women in *Manifesto*: these are ideological texts<sup>892</sup>.

---

<sup>889</sup> Alain REY, « Ironie », *Le Grand Robert de la langue française* [En ligne], 2<sup>e</sup> édition.

<sup>890</sup> L'auteure est revenue à plusieurs occasions sur son rapport à la culture japonaise. Voir ainsi Dacia MARAINI, « Introduzione », *Viaggiando con passo di volpe*, cit., ou plus récemment « La seduzione dell'altrove », *La seduzione dell'altrove*, cit.

<sup>891</sup> Dacia MARAINI, *La donna perfetta*, cit., note préliminaire au texte (page non numérotée) : « Pour la mise en scène, il sera bon d'éliminer toute forme de verisme. Le rythme doit être celui d'une ballade populaire. On conseille l'utilisation de masques, de marionnettes, d'ombres chinoises, de costumes stylisées, de chansons, de tambours. Le jeu des acteurs doit être le plus démonstratif et détaché possible, pour mettre en avant le caractère didactique du texte ».

<sup>892</sup> Serena ANDERLINI, Dacia MARAINI, Tracy BARRETT, « Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine », *Diacritics*, vol. 21, n° 2/3, été-automne 1991, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 159 : « Serena : [...] Comment l'allégorie et la structure du drame sacré vous aident-elles, par exemple, dans *La donna perfetta* ? / Dacia : J'ai l'habitude d'utiliser le théâtre allégorique, presque religieux

Ainsi, les scènes de *La donna perfetta* dans lesquelles Elvio exprime sa vision de la féminité ne frappent guère par leur subtilité. Nina et Elvio font figure de véritables « maschere » d'une *Commedia dell'Arte* féministe, avec d'un côté la Victime Naïve et de l'autre le « Macho » Manipulateur. À leurs côtés, les personnages secondaires (le meilleur ami d'Elvio, Gigi, et les autres femmes de la pièce pour Nina) fournissent au duo amoureux l'occasion de confier leurs pensées de façon relativement artificielle, à la manière des confidents du théâtre classique :

GIGI Com'è andata a finire con la ragazzina?  
 ELVIO Nina? È un fiore, una musica, uno zucchero. È la ragazza più dolce e più intelligente che abbia mai avuto [...].  
 GIGI È una donna perfetta.  
 ELVIO È inutile che prendi quel tono ironico. È perfetta, veramente perfetta. Docile docile come una pecorella. Fa tutto quello che dico io senza lamentarsi mai. È sempre allegra. E poi mi ama, mi ama follemente. E io ho bisogno di questo. Ho bisogno di lei.  
 GIGI A letto come va?  
 ELVIO Se ti dico che è perfetta! Fa l'amore come un angelo. Dolce, pudica, sottomessa, sensibile<sup>893</sup>.

Le texte théâtral condense en quelques échanges une vision clairement stéréotypée de la féminité avec laquelle le spectateur ne peut que prendre de la distance, comme le suggère la réaction de Gigi, qu'Elvio qualifie d'« ironique ». Dans et hors de l'univers fictionnel de *La donna perfetta*, les assertions d'Elvio sur la nature féminine sont remises en cause d'emblée, par un personnage de la pièce et par le spectateur. Exagérées et tournées en ridicule, elles sont rejetées *a priori* comme une évidente stupidité.

Il n'en va pas de même avec le roman de 1975, où le syntagme « in guerra » (« en guerre ») du titre annonce certes le caractère contestataire de l'œuvre mais ne présente aucun caractère ironique. Au contraire, il suggère l'idée d'un parcours, d'une bataille à gagner, en

---

surtout dans les textes idéologiques, là où je veux faire une déclaration polémique, une dispute sur la question de la condition féminine et de l'avortement dans *La donna perfetta*, sur celle de la discrimination contre les femmes dans *Il manifesto* : ce sont des textes idéologiques ».

<sup>893</sup> Dacia MARAINI, *La donna perfetta*, cit., p. 10 : « GIGI : Comment ça s'est passé avec la gamine ? / ELVIO : Nina ? C'est une fleur, une musique, un sucre. C'est la fille la plus douce et la plus intelligente que j'aie jamais eue [...]. / GIGI : C'est une femme parfaite. / ELVIO : C'est inutile de prendre cet air ironique. Elle est parfaite, vraiment parfaite. Véritablement docile comme une brebis. Elle fait tout ce que je dis sans jamais se plaindre. Elle est toujours joyeuse. Et puis elle m'aime, elle m'aime à la folie. Et j'ai besoin de ça. J'ai besoin d'elle. / GIGI : Au lit, comment ça va ? / ELVIO : Puisque je te dis qu'elle est parfaite ! Elle fait l'amour comme un ange. Douce, pudique, soumise, sensible ».

l'occurrence celle du changement de mentalité et de représentation de soi pour Vannina. Dans *Donna in guerra*, c'est Giacinto, le mari de la protagoniste, qui est le principal tenant d'un discours naturalisant sur l'être-femme. Comme Elvio, il déclare à plusieurs reprises ce qu'il pense être la « femme parfaite », dans des passages au style direct que la narratrice rapporte *in extenso*. Mais la récurrence de ces déclarations au fil d'un temps narratif long et leur présence à des moments-clés du récit laissent à penser que c'est la conception de cet éternel féminin qui est la source de l'incompréhension entre les époux dont on voit la relation se dégrader peu à peu. Il s'amorce pour la lectrice l'idée que c'est dans ces conceptions que se noue l'impossibilité d'une vie à deux satisfaisante, enlisant Giacinto dans une vision idéalisée de ce que devrait être sa femme et créant le mal-être de Vannina qui ne parvient pas à faire coïncider ses aspirations d'individu unique avec cet idéal normatif. On pensera ainsi aux déclarations de Giacinto accusant son épouse de ne pas respecter sa nature féminine en refusant de se soumettre à ses désirs sexuels<sup>894</sup> alors même que Vannina commence à envisager son droit à aspirer à une autre forme de sexualité, ou bien encore à l'argumentation naturalisante de Giacinto tentant de convaincre Vannina de faire un enfant avec lui (« Fai un figlio come vuole natura [...]. Io voglio solo che ritrovi te stessa [...] naturale, innamorata, dolce, timida, laboriosa, gentile<sup>895</sup> ») lorsque celle-ci s'approche du terme de son itinéraire de découverte de soi. Tandis que les conceptions du mari sur la nature féminine reviennent sans modification au fil du texte, on voit Vannina s'en éloigner, passant de l'approbation<sup>896</sup> au malaise<sup>897</sup> pour aboutir à un rejet triomphal<sup>898</sup>. Par le biais de la forme romanesque, Maraini s'autorise donc une stratégie moins percutante que l'ironie en utilisant un procédé inspiré de la maïeutique par lequel les présupposés sexistes sont interrogés, où leur invalidité est

<sup>894</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 236.

<sup>895</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 246-247 : « – Fais un enfant comme le veut la nature [...]. Je veux seulement que tu te retrouves toi-même [...] naturelle, amoureuse, douce, timide, industrielle, gentille » (*Femme en guerre*, cit., pp. 378-379).

<sup>896</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 108 : « Era quello che si aspettavano da me, era naturale, era il mio compito di donna. Mi sono accinto a fare come voleva Vittorio, con mansueta disinvoltura » (« C'était ce qu'ils attendaient de moi, c'était naturel, c'était mon travail de femme. Je me suis mise en devoir de faire, avec une docile désinvolture, ce que disait Vittorio », *Femme en guerre*, cit., p. 168).

<sup>897</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 235 : « La soddisfazione però si è trasformata presto in rancore. Anzi odio. Per la passività del mio corpo, per l'inerzia buia e fangosa di quell'abbraccio, per il dovere che mi tratteneva dalla rivolta, per la remissività perversa da cui ero evasa. Qualcosa bruciava in gola, ma non riuscivo a sputarla » (« La satisfaction s'est vite transformée en rancœur. Et même en haine. Pour la passivité de mon corps, pour l'inertie sinistre et boueuse de cette étreinte, pour le devoir qui entravait ma révolte, pour la soumission perverse dont je faisais preuve. Quelque chose me brûlait la gorge, mais je n'arrivais pas à le recracher », *Femme en guerre*, cit., p. 360).

<sup>898</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 258 : « Parlavo dello stupro, dei ruoli sessuali, con fervore e rabbia, come non mi era mai successo in tanti anni di scuola » (« Je parlais du viol, des rôles sexuels, avec ferveur et rage, comme cela ne m'était jamais arrivé durant toutes ces années d'école », *Femme en guerre*, cit., p. 395).

suggérée par l'évolution du récit, et où la naissance de modalités nouvelles est affirmée par la conclusion de celui-ci. En d'autres termes, Maraini parvient par le biais du roman à une analyse des causes des rapports inégalitaires entre hommes et femmes, et plus seulement à leur représentation caricaturale comme dans son théâtre militant contemporain.

La distinction des effets produits par l'immédiateté de la représentation théâtrale et par le temps plus long du roman conduit à une deuxième considération d'ordre formel : à l'intérieur même du champ romanesque, Dacia Maraini opère un travail d'adaptation du genre littéraire en vue d'une pratique maïeutique. Ce remaniement des genres littéraires auquel, on l'a vu à plusieurs reprises, l'auteure se livre systématiquement s'inscrit à mon sens dans cette volonté d'une prise de conscience féministe autonome plutôt que de l'apprentissage d'une leçon martelée. Ce processus d'autonomisation de la réflexion apparaît dans le rapport instauré entre narration et lectorat. Prenant le cas de *Donna in guerra*, le critique Anthony J. Tamburri note ainsi en 1990 que le roman s'éloigne des canons du genre journal intime en faisant prédominer le dialogue sur la narration. Il analyse ainsi l'effet produit :

Narration [...] ordinarily offers a vantage point from which the reader judges events in their totality, namely, the usual perspective of hindsight. Dialogue, conversely, deprives the reader of hindsight by the very fact that situations remain firmly embedded in the present. In the case of a highlylycal work, readers must assume a more active role, as dialogue plays an originative role in the dissemination of information rather than merely reinforcing what the author might otherwise communicate through narration. Direct discours supposedly represents an objective fact heard by the author who undertakes the role of a reporter faithfully recording verbal exchange. At the same time, the technique forces the reader to act as an impartial and attentive observer and literally requires greater involvement.

[...] The diaristic form alone normally provides a confession, a description of an individual's life, and a narrator's perspective. In the case of *Donna in guerra*, readers also have the advantage of another point of view. They actively become « producer[s] of the text<sup>899</sup> » and draw inferences from the dialogue in order to make better sense of the words. This author/reader coproduction of the « unformulated text<sup>900</sup> » charges the novel with a more forceful message<sup>901</sup>.

---

<sup>899</sup> Tamburri cite en note *S/Z* de Roland Barthes.

<sup>900</sup> Il cite ici le texte suivant : Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974.

Mettant à profit ses talents de dramaturge, Maraini multiplie les dialogues et leur confie régulièrement la charge de représenter des pans entiers de la diégèse. Largement utilisée des récits de jeunesse (*La vacanza*, *Mio marito*, *A memoria*) aux textes les plus récents (les chapitres presque entièrement dialogués de *A memoria* ou de *Voci*) en passant par les textes les plus marqués idéologiquement (*Donna in guerra* et *Lettere a Marina*), cette pratique vise en effet à éviter à la lectrice la possibilité de ce que Tamburri nomme « recul » et de ce qu'on peut également considérer comme un confortable repli : pris dans l'immédiateté de la situation, l'implication de la lectrice devient inévitable, d'autant plus qu'elle ne peut s'abriter derrière les conclusions ou les commentaires de la voix narrante. Produit brut à décoder, les dialogues requièrent de la part de la lectrice un travail d'interprétation et donc de prise de position. Il est évident que cette liberté interprétative n'est que partielle, puisqu'elle reste guidée par l'ensemble des stratégies narratives mises en œuvres, lesquelles émanent d'une auteure profondément féministe. De façon logique, ce procédé est beaucoup moins utilisé dans les romans à caractère autobiographique comme *Bagheria* ou *La nave per Kobe*, dans lesquels la place de la narratrice est bien plus grande, dans une veine presque essayiste où les positions de l'auteure sont relayées non par la maïeutique mais par des modalités argumentatives plus traditionnelles, par la proposition de « cas d'étude », visant à convaincre la lectrice de la validité des thèses énoncées.

Loin d'un tel fonctionnement en ligne droite du narrateur au narrataire, la maïeutique mise en place dans les œuvres d'inspiration fictionnelle procède de façon progressive et par ricochets successifs. Deux plans distincts coexistent, le premier informant le second. Au premier chef, le fonctionnement maïeutique met aux prises une héroïne qui, au fil d'un récit qui présente très souvent des traits communs avec le roman de formation, voit ses représentations mentales et donc son parcours de vie être modifiés par des rencontres avec un

---

<sup>901</sup> Anthony J. TAMBURRI, « Dacia Maraini's *Donna in guerra*: Victory or Defeat ? », art. cit., p. 40 : « La narration offre d'ordinaire un poste d'observation à partir duquel le lecteur juge les événements dans leur totalité, à savoir la perspective habituelle du recul. À l'inverse, le dialogue prive le lecteur du recul par le simple fait que les situations restent fermement ancrées dans le présent. Dans le cas d'une œuvre hautement dialogique, les lecteurs doivent adopter un rôle plus actif, puisque le dialogue joue un rôle fondamental dans la dissémination de l'information plutôt que de simplement renforcer ce que l'auteur pourrait autrement communiquer par la narration. Le discours direct représente soi-disant un fait objectif entendu par l'auteur qui se charge du rôle de reporter rapportant fidèlement l'échange verbal. En même temps, la technique force le lecteur à agir comme un observateur impartial et attentif et requiert littéralement un plus grand engagement. / [...] La forme du journal intime seule offre d'habitude une confession, une description de la vie d'un individu et un regard du narrateur. Dans le cas de *Donna in guerra*, les lecteurs bénéficient également d'un autre point de vue. Ils deviennent activement "producteur[s] de texte" et tirent des conclusions du dialogue afin de donner plus de sens aux mots. La coproduction auteur/lecteur d'un "texte non formulé" confère au roman un message plus puissant ».

ou des personnages de l'histoire (première étape). Parfois, la protagoniste va même à son tour renvoyer la balle féministe en guidant ensuite la réflexion d'une autre femme (deuxième étape facultative). On doit enfin considérer l'effet produit par un tel récit : lisant un roman où l'héroïne relate à la première personne son cheminement au fur et à mesure de son avancée, la lectrice se trouve prise dans le processus de réflexion qui va alors influencer ses propres représentations mentales (étape finale). Ce n'est pas un hasard si c'est dans *Donna in guerra*, le texte marainien appartenant le plus clairement au genre « roman féministe » tel que l'a défini en 1975 Anna Nozzoli<sup>902</sup> et donc celui où la visée politique ne fait aucun doute, que cette stratégie du domino est la plus visible. Par le biais d'un procédé maïeutique, un passage de relais a lieu au fil du roman en ce qui concerne la réévaluation des rapports entre hommes et femmes. Suna et Vannina forment le premier duo de relayeuses mais aussi le plus évident : clairement identifiée comme une femme libérée aux idées féministes, Suna interroge à plusieurs reprises Vannina sur le couple que cette dernière forme avec Giacinto et laisse à l'institutrice le soin d'en tirer les conclusions qui s'imposent. Suna-Socrate fait ainsi à terme accoucher des conceptions nouvelles chez Vannina, qui doit auparavant en passer par une phase de remise en cause des certitudes antérieures dans laquelle prédomine le doute, comme dans l'exemple suivant :

- [Giacinto] è assente.
- La sua natura è quella.
- Credi che ti ama?
- Non lo so.
- Ti dispiacerebbe se non gliene fregasse niente di te?
- Sì.
- E tu lo ami?
- Sì.
- 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 col sesso.
- Non tanto.

---

<sup>902</sup> Anna NOZZOLI, « Sul romanzo femminista degli anni Settanta », art. cit.

- 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<sup>903</sup>.

On objectera à raison que Suna ne respecte pas strictement la position socratique dans la mesure où elle est parfois loin de se considérer comme celle qui ne « sait » pas lorsqu'elle résume sa pensée par des assertions cinglantes. Néanmoins, l'aspect stichomythique de la conversation et la présence de nombreuses formes interrogatives s'apparentent à un dialogue de type platonicien dont la dernière phrase « E tu cosa pensi? » fait transparaître la visée : l'acquisition d'une pensée autonome et valide. L'efficacité du procédé est indéniable et l'influence de la conversation avec Suna évidente si l'on considère le parallèle lexical que relève Anthony J. Tamburri<sup>904</sup> entre ce dialogue des deux amies sur la « nature » des hommes et des femmes et un échange ultérieur sur le même thème entre Vannina et son mari Giacinto, avec la reprise de l'adjectif « comodo » :

- Tu tradisci la tua natura, amore mio.
  - Quale natura?
  - Hai una natura buona, morbida, sensibile, e la vuoi fare diventare una cosa dura, aggressiva. [...]
  - Forse il mio carattere si era formato sul tuo, non era mio veramente. [...]
- Volevo essere una buona moglie.
- E lo sei stata, ma ora stai cambiando, ora rifiuti la parte migliore di te.

---

<sup>903</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 89-90 : « – [Giacinto] est absent. / – C'est dans sa nature. / – Tu crois qu'il t'aime ? / – Je ne sais pas. / – Tu serais malheureuse d'apprendre que tu ne comptes pas pour lui ? / – Oui. / – Et tu l'aimes ? / – Oui. / – Tu crois l'aimer parce que tu te soumetts à lui, tu prends soin de lui, tu t'en occupes, tu le subis, mais ce n'est pas de l'amour. / – Qu'est-ce que c'est ? / – Devoir, tu es amoureuse de ton devoir. / – Je ne pourrais pas vivre sans lui. / – Mais vous n'avez pas d'entente sexuelle. / – Pas tellement. / – Tu vois ? / – Giacinto dit que le sexe ne compte pas quand on s'aime. / – Il dit ça parce que ça l'arrange. / – Il est sincère. / – Et toi, qu'est-ce que tu en penses ? / Rien. Je n'en pensais rien. Je ne savais pas quoi répondre. Ce que dit Giacinto a tout de suite pour moi force de loi. Il ne me viendrait jamais en tête de le contredire. Je pense qu'il est meilleur que moi, qu'il a raison, que je l'aime, que ce qu'il dit est valable pour nous deux » (*Femme en guerre*, cit., pp. 140-141).

<sup>904</sup> Anthony J. TAMBURRI, art. cit., p. 144.

- Migliore perché comoda.
- Non capisci un cazzo Vannì, né di te, né di me né del matrimonio, vieni qui, abbracciami, ti amo<sup>905</sup> ...

Vannina s'approprie l'expression de Suna et fait sienne l'idée qu'un comportement féminin est défini comme conforme à la bonne nature féminine dès lors qu'il est « commode » pour les hommes, qu'il ne les dérange pas. Le passage de relais est terminé, Vannina a remis en question les présupposés sexistes dont elle était pétrie et a acquis, par l'intermédiaire de l'accoucheuse de pensées féministes Suna, un point de vue nouveau et considéré comme « vrai » sur les rapports humains. À son tour, Vannina peut alors devenir un maillon de la chaîne maïeutique et passer le bâton de relais à une autre femme. C'est du moins ce que suggère l'une des scènes finales du texte lorsque l'institutrice surprend ses élèves en train de mimer le viol de l'une de leur petite camarade. Le changement idéologique qui s'est opéré en Vannina au fil du récit se lit dans la façon dont elle narre la scène dont elle a été témoin :

Quando sono tornata in classe ho trovato tutto per aria: i banchi erano stati spostati da una parte in modo da formare una specie di palcoscenico circolare. I bambini se ne stavano ammucchiati appollaiati sulle panche. Al centro dell'arena, sdraiata per terra, c'era Maria Stella, e sopra di lei quattro ragazzini urlanti.

Erano così presi dalla rappresentazione che non mi hanno sentita entrare. Sono rimasta un attimo sulla porta cercando di capire cosa stessero facendo. Poi improvvisamente ho capito: mimavano uno stupro<sup>906</sup>.

Utilisant le vocabulaire du théâtre (« palcoscenico », « rappresentazione », « mimavano »), la narratrice souligne le fait que la domination masculine qui s'exprime ici dans un de ces symboles les plus violents relève bien plus de la mise en scène, donc de rôles déterminés socialement, que de la nature. D'autre part, le terme « arena » renvoie aussi bien à l'idée d'une représentation théâtrale en rappelant les spectacles antiques qu'à celui d'un rapport de

---

<sup>905</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 236-237 : « – Tu trahis ta nature, mon amour. / – Quelle nature ? / – Tu as une bonne nature, douce, sensible et tu veux en faire une chose dure et agressive. [...] / – Mon caractère s'est peut-être formé sur le tien, ce n'était pas vraiment le mien. [...] Je voulais être une bonne épouse. / – Et tu l'as été, mais tu changes en ce moment, tu refuses la meilleure part de toi-même. / – Meilleure parce qu'elle t'arrange. / – Tu n'y comprends rien, Vannina, tu ne piges rien à toi, rien à moi, rien au mariage, viens ici, embrasse-moi, je t'aime... » (*Femme en guerre*, cit., pp. 362-363).

<sup>906</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 255 : « En revenant dans ma classe tout était en l'air : les bancs étaient disposés de façon à former une scène circulaire. Les enfants étaient entassés les uns sur les autres. Et au centre de l'arène était allongée Maria Stella, chevauchée par quatre gamins hurlants. / Ils étaient si absorbés par la représentation qu'ils ne m'ont pas entendue entrer. Je suis restée un instant sur le pas de la porte à essayer de comprendre ce qu'ils faisaient. Puis brusquement j'ai compris : ils mimaient un viol » (*Femme en guerre*, cit., pp. 391-392).



force violent entre deux belligérants. Vannina, à son propre étonnement, réagit alors vivement avant d'entamer devant la classe une conversation de type maïeutique avec la petite Maria Stella. Entièrement restituée au style direct, elle est constituée d'une longue série de questions et de réponses, dans laquelle le rapport hiérarchique institutrice-élève rend encore plus évidente la tentative de faire accéder la « questionnée » à la vérité. Vannina tente en effet de faire comprendre à la petite fille que la scène qu'elle a vécue n'est pas acceptable, en suggérant une autre orientation possible des rapports entre hommes et femmes (et *a fortiori* entre petits garçons et petites filles) :

– Che facevano i tuoi compagni poco fa Stella? [...] Uno stupro lo sai cos'è?  
[...] E secondo te perché le altre bambine non sono venute ad aiutarti? [...] Non sarà invece perché pensano che i maschi hanno diritto di fare queste cose? [...] Credi che se eri un maschio, anche piccoletto, facevano lo stesso gioco con te? [...] E l'amore tu credi che si fa così<sup>907</sup>?

L'utilisation récurrente de verbes désignant la pensée (« sapere », « credere », « pensare ») indique bien qu'il s'agit d'interroger les connaissances pour déterminer si celles-ci sont justes ou fausses, à la manière socratique. Si la petite Stella ne semble pas avoir « accouché » à la fin du dialogue d'une pensée « vraie », on peut imaginer que le processus est amorcé, comme le suggère l'image de la contagion, un peu naïve par son excès d'enthousiasme, proposée par la narratrice pour décrire la réaction de la classe dans le paragraphe suivant son échange avec Stella: « Li sentivo in qualche modo contagiati dalla mia indignazione<sup>908</sup> ». Un nouveau passage de relais est effectué, la « contagion » féministe a abouti.

Reste alors une dernière étape de transmission, la plus complexe puisqu'elle se joue dans la réception du texte. À mon sens, le procédé maïeutique s'étend du livre à la lectrice, l'ensemble du texte constituant un questionnement progressif des représentations initiales de cette dernière. Utilisant stratégiquement un affaiblissement de la position traditionnelle d'analyse des faits de la voix narrante tel que l'a relevé Tamburri, par la multiplicité des scènes dialoguées mais aussi par le choix d'une narratrice peu sûre d'elle et spectatrice de sa propre vie, le roman *Donna in guerra* oblige la lectrice à participer aux interrogations de

---

<sup>907</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., pp. 256-257 : « – Que faisaient tes camarades, Stella ? [...] Un viol tu sais ce que c'est ? [...] Et selon toi, pourquoi les autres petites filles ne sont-elles pas venues à ton secours ? [...] Ce n'est pas plutôt parce qu'elles croient que les garçons ont le droit de faire ces choses ? [...] Si tu étais un garçon, même maigrichon, tu crois qu'ils auraient joué de la même façon ? [...] Et l'amour, tu crois qu'on le fait comme ça ? » (*Femme en guerre*, cit., pp. 393-394).

<sup>908</sup> Dacia MARAINI, *Donna in guerra*, cit., p. 258 : « je les sentais quelque peu gagnés par mon indignation » (*Femme en guerre*, cit., p. 395).

Vannina et à les faire siennes, l'amenant éventuellement aux mêmes conclusions qu'elle, à savoir la remise en cause du patriarcat comme unique système social valable et « naturel ». Dans ce cas, le texte marainien aurait atteint sa visée politique. C'est cette question de l'efficacité, du moins de l'effet produit par le texte, qu'il s'agit désormais d'explorer.

### 3. Performativité et force subversive de la littérature marainienne

#### a) Une écriture « performative » ?

La notion de performativité du langage est introduite par John Langshaw Austin avec *How to do things with words* (*Quand dire c'est faire* en français), ouvrage posthume de 1962. Le linguiste y propose une distinction entre les énoncés constatatifs (« il pleut ») et les énoncés performatifs (« Je vous parie six pence qu'il pleuvra demain<sup>909</sup> ») dans lesquels l'énonciation est aussi un acte. Face à la difficulté de définir certains cas limites d'énoncés à la fois constatatifs et performatifs comme « je viendrai demain » qui est à la fois une déclaration factuelle et une promesse, il envisage alors une nouvelle typologie et distingue les actes locutoire, illocutoire et perlocutoire :

Comment décider qu'une énonciation est ou non performative, ou du moins, qu'elle est *purement* performative [?] Un retour aux fondements du langage nous a alors semblé opportun : il convenait de se demander en combien de sens dire quelque chose, c'est faire quelque chose, ou en combien de sens nous faisons quelque chose *en* disant quelque chose, voire *par* le fait de dire quelque chose.

Nous avons reconnu, en premier lieu, l'ensemble de ce que nous faisons en disant quelque chose, et nous l'avons nommé acte *locutoire*. Nous entendons par là, sommairement, la production d'une phrase dotée d'un sens et d'une référence, ces deux éléments constituant à peu près la signification – au sens traditionnel du terme. Nous avons avancé, en second lieu, que nous produisons aussi des actes *illocutoires* : informer, commander, avertir, entreprendre, etc., c'est-à-dire des énonciations ayant une valeur conventionnelle. Enfin, nous avons défini des actes *perlocutoires* – actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose. Exemples : convaincre, persuader, empêcher, et même surprendre ou induire en erreur<sup>910</sup>.

---

<sup>909</sup> John L. AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 2002, p. 41.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 119.

Partant de cette distinction austinienne, on peut alors se demander dans quelle mesure cette notion de performativité du langage, en particulier de son effet perlocutoire – puisqu’il s’agit bien chez Maraini d’induire une réflexion sur les rapports entre les sexes et de convaincre la lectrice de la nécessité d’une remise en cause féministe de ceux-ci –, est efficiente pour l’analyse d’un texte littéraire. Dans un article retraçant l’historiographie de la performativité, Jonathan Culler explique ainsi cette possibilité de faire transiter cette notion de la linguistique à la critique littéraire :

Puisque la critique littéraire doit s’attacher à ce que le langage littéraire *fait* autant qu’à ce qu’il *dit*, le concept de performatif semble fournir une justification linguistique et philosophique à l’idée selon laquelle certaines énonciations ont pour principale caractéristique de faire quelque chose. De plus, comme le performatif, l’énonciation littéraire ne réfère pas à un état de choses préexistant, et n’est ni vraie ni fausse. L’énonciation littéraire crée elle aussi l’état de choses auquel elle réfère, à de nombreux égards<sup>911</sup>.

C’est cet aspect « créatif » de l’énonciation littéraire, pour reprendre l’expression de Culler, qui est au cœur de la révision féministe du monde que propose l’univers romanesque marainien. Proposant des parcours féminins s’écartant des sentiers battus de l’acceptation d’une condition subalterne, il crée une forme de précédent qui, bien que fictionnel, ouvre un champ de possibles nouveaux dans les représentations de la lectrice. En multipliant au fil d’une œuvre cohérente thématiquement les exemples de « femmes en guerre » contre les inégalités socio-culturelles de leur milieu et de leur temps, l’auteure élargit la brèche ouverte par le cas individuel vers l’affirmation d’un possible système nouveau de conception des rapports humains. On assiste finalement à une prise à revers de la force induite par l’itération que Judith Butler place au fondement de la performativité du genre<sup>912</sup> : si le roman féministe marainien est performatif, c’est parce qu’il s’empare des termes et des représentations pour les resignifier. Ainsi, en proposant des figures féminines s’écartant de la norme dans des contextes où tout les y renvoie, Maraini anticipe les démonstrations de Butler et montre que, tout comme les énoncés de genre de type « c’est un garçon / c’est une fille » ou l’insulte « queer<sup>913</sup> », les énoncés sur la nature féminine de type « une femme est douce / soumise... »

---

<sup>911</sup> Jonathan CULLER, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », *Littérature*, n° 144, 2006, p. 86.

<sup>912</sup> Judith Butler introduit la notion de performativité du genre dans *Gender Trouble* (cit.) et y revient dans *Bodies that matter* (cit.).

<sup>913</sup> Judith BUTLER, « Trouble dans le queer », *Bodies that matter*, cit., pp. 228-232.

ne sont pas simplement constatatifs (ou « descriptifs » pour Beatriz Preciado<sup>914</sup>) mais bien performatifs, pour reprendre le vocabulaire austinien. Ils tirent leur puissance de leur itérativité et non d'une essence naturelle, ils ne sont que des « imitations sans original<sup>915</sup> » pour le dire cette fois avec les mots de Butler lorsqu'elle analyse la puissance subversive des performances *drag*. Dès lors, l'idée de féminité est détournée de la vision stéréotypée et apparemment fondée en nature qu'en donnent le plus souvent les protagonistes masculins de Maraini (mais aussi certains personnages secondaires féminins) pour être reformulée grâce à une nouvelle itérativité performative promouvant une autre vision de la féminité. Autre vision mais pas nouvelle définition toutefois puisque l'on sait combien l'efficacité de la narration marainienne tient à sa capacité à la remise en cause plus qu'à l'injonction normative. La politique féministe de l'auteure ne vise en rien une réécriture de la norme mais sa déstabilisation et une ouverture de ces « cases » qu'elle abhorre.

## **b) Littérature et imaginaire**

Tentant de définir la nature politique de son travail, Dacia Maraini déclare avoir pratiqué avec un texte comme *Donna in guerra* ce qu'elle appelle un « *realismo d'intervento*<sup>916</sup> ». Par le biais de cette expression empruntant à la fois au vocabulaire de l'analyse littéraire et de l'action politique, l'auteure déclare avoir voulu produire un récit qui aurait un impact sur son contexte de production, en d'autres termes un texte visant à intervenir dans le champ socio-politique.

Cette intervention spécifique de l'œuvre littéraire est double. Sa première modalité d'action tient dans sa capacité représentative et dans son pouvoir de cristallisation d'un univers qui permet aux lecteurs de l'appréhender et de le penser dans son ensemble. C'est cette fonction particulière de la littérature que décrit Pierre Bourdieu lorsqu'il analyse l'exemple fourni par Flaubert avec son *Éducation sentimentale* :

---

<sup>914</sup> Beatriz PRECIADO, « Biopolitique du genre », in Hélène ROUCH *et al.*, *Le corps, entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 73.

<sup>915</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, cit., p. 261 : « la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original. Plus précisément, on a affaire à une production dont l'un des effets consiste à se faire passer pour une imitation. Cette déstabilisation permanente des identités les rend fluides et leur permet d'être signifiées et contextualisées de manière nouvelle ; la prolifération parodique des identités empêche que la culture hégémonique ainsi que ses détracteurs et détractrices invoquent des identités naturalisées ou essentielles ».

<sup>916</sup> Dacia MARAINI, Paolo DI PAOLO, *Ho sognato una stazione*, cit., p. 173 : « réalisme d'intervention ».

Il n'est pas de meilleure attestation de tout ce qui sépare l'écriture littéraire de l'écriture scientifique que cette capacité, qu'elle possède en propre, de concentrer et de condenser dans la singularité concrète d'une figure sensible et d'une aventure individuelle, fonctionnant à la fois comme métaphore et comme métonymie, toute la complexité d'une structure et d'une histoire que l'analyse scientifique doit déplier et déployer laborieusement<sup>917</sup>.

C'est par ce biais que Dacia Maraini parvient à dénoncer le caractère systémique des conditions de vie apparemment singulières de ses protagonistes féminines et à les inscrire dans un ensemble complexe de relations sociales allant bien au-delà des stricts liens amoureux ou familiaux mis en scène dans tel ou tel récit.

Mais passée cette première étape d'aide à la prise de conscience – fonctionnant comme une phase de dénonciation si l'on veut –, c'est à la seconde modalité d'intervention littéraire que recourt Maraini, à savoir sa capacité de subversion de l'imaginaire – entrant ainsi dans une phase constructive de proposition politico-sociale. Ce travail en profondeur sur les représentations tiendrait dans une modification de ce que l'auteure nomme la « *memoria figurativa* ». L'expression est proposée dans la « Lettera sull'aborto » de *Un clandestino a bordo*) où Maraini-essayiste soutient que notre vision de la maternité est pétrie par les représentations artistiques, notamment par les arts visuels avec le motif iconographique de la « mère à l'enfant » :

Di quante immagini di maternità è dotata la nostra memoria figurativa, quante madri bambine dal volto severo e gentile, quanti bambini cicciuti, pensierosi, pesanti e dolci. Siamo tanto saturi di immagini che non riusciamo più a separare la maternità dalla estrema giovinezza e dalla estrema passività femminile.

[...] Quindi la maternità tradizionalmente accettata è quella legata al corpo giovanissimo di una madre ignara e sorpresa, silenziosa e arresa al volere altrui. Questa è l'idea di madre che vi viene riproposta, anche distrattamente, anche sciattamente, da tutti i quadri, le fotografie, le statue che ci troviamo intorno da quando impariamo a guardarci intorno<sup>918</sup>.

---

<sup>917</sup> Pierre BOURDIEU, « Flaubert analyste de Flaubert. Une lecture de *L'Éducation sentimentale* », *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 58.

<sup>918</sup> Dacia MARAINI, « Lettera sull'aborto », art. cit., pp. 18-19 : « De combien d'images de maternité notre mémoire figurative est-elle dotée, de combien de mères enfants au visage sévère et délicat, de combien d'enfants grassouillets, pensifs, lourds et doux. Nous sommes si saturés d'images que nous ne réussissons plus à distinguer la maternité de l'extrême jeunesse et de l'extrême passivité féminine. / [...] La maternité traditionnellement acceptée est donc celle liée au corps féminin très jeune d'une mère ignare et surprise, silencieuse et soumise à la

On comprend donc en creux que sa propre pratique artistique, certes littéraire et non picturale ou photographique – bien que les réalisations filmiques de Dacia Maraini s’inscrivent également dans cette ligne stratégique – se place dans une tentative de contre-pied de cette imagerie traditionnelle et dans une recherche de création d’un nouveau réservoir d’images maternelles. Ainsi, tout en mettant en scène l’oppression (souvent inconsciente voire consentie) de mères que l’on qualifiera de traditionnelles (la mère d’Orio et Santino dans *Donna in guerra*, le personnage de Basilia dans *Lettere a Marina...*), elle propose d’autres destins maternels possibles : celui de sa propre mère, avant-gardiste et appliquant avec ses filles les principes de l’éducation montessorienne dans *La nave per Kobe* ; celui de ses héroïnes qui font le choix de ne pas avoir d’enfants (Vannina dans *Donna in guerra*, Vera dans *Dolce per sé...*) ou qui de fait n’en ont pas (Michela dans *Voci*, Bianca dans *Lettere a Marina*). Mais on l’a vu au fil de cette étude, le travail de l’auteure féministe ne se limite pas au territoire de la maternité. Cette volonté de refonte « figurative » s’applique également à la sexualité, aux identités féminines ou encore aux rapports de couple. C’est en ce sens que la pratique littéraire marainienne relève à mon sens d’un discours véritablement « politique », tel que le définit Bourdieu dans *Ce que parler veut dire* :

La politique commence, à proprement parler, avec la dénonciation de ce contrat tacite à l’adhésion à l’ordre établi qui définit la doxa originaire ; en d’autres termes, la subversion politique présuppose une subversion cognitive, une conversion de la vision du monde<sup>919</sup>.

En choisissant d’exploiter cette fonction cognitive de la littérature, l’auteure italienne opère finalement un travail complémentaire à celui plus direct et virulent des manifestations féministes parfois contemporaines des publications marainiennes : Dacia Maraini travaille dans le temps plus long de la littérature à la reconstruction des représentations sociales, passage sans doute nécessaire vers une évolution législative de questions comme celles de la dépenalisation de l’avortement<sup>920</sup> ou de la pénalisation du viol... Elle agit dans le champ

---

volonté des autres. Voilà l’idée de mère qui nous est proposée, même par inadvertance, même négligemment, par tous les tableaux, les photos, les statues qui nous entourent depuis que nous avons appris à regarder autour de nous ».

<sup>919</sup> Pierre BOURDIEU, « Décrire et prescrire : les conditions de possibilité et les limites de l’efficacité politique », *Ce que parler veut dire. L’économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 150.

<sup>920</sup> Bourdieu cite d’ailleurs ce cas quelques lignes plus loin : « Nombre de "débats d’idées" sont moins irréalistes qu’il ne paraît si l’on sait le degré auquel on peut modifier la réalité sociale en modifiant la représentation que s’en font les agents. On voit combien la réalité sociale d’une pratique comme l’alcoolisme (mais la même chose vaudrait de l’avortement, de la consommation de drogue ou de l’euthanasie) se trouve changée selon qu’elle est

politique de façon plus subreptice mais tout aussi performative en suggérant une sorte de « possible de remplacement » au donné pré-existant. Si la forme choisie semble moins frontale que le cortège politique militant, la visée n'en est pas pour autant moins radicale. Les mots valent bien des actes, si ce n'est plus, comme en témoigne la scène finale de la pièce rédigée en 1969 *Il manifesto* dans laquelle, à la manière de l'envoi (*congedo*) concluant les chansons d'inspiration provençale, Anna conclut sur la destinée du manifeste féministe qu'elle a co-rédigé avec Miriam en le comparant à une véritable arme de guerre :

ANNA            [...] ma la ribellione è rimasta  
                 nel manifesto di Miriam e di me che è volato  
                 come un'aquila di letto in letto e sveglierà  
                 più donne di una tegola o di un fucile a grilletto<sup>921</sup>.

Le choix de ce vocabulaire du combat pour décrire la fonction subversive de la littérature convient sans doute mieux au théâtre de Maraini qu'au corpus de cette étude, pour lequel celui de la stratégie militaire conviendrait mieux. Refusant le choc frontal, les romans et nouvelles à la première personne fonctionnent plutôt à la manière d'un Cheval de Troie, pour reprendre l'image proposée par Monique Wittig<sup>922</sup> – qui l'applique de son côté aux innovations formelles en littérature – et procèdent par petits pas, par démembrement progressif de l'édifice normatif, tout en proposant de possibles matériaux de reconstruction et de nouvelles techniques d'agencement.

### c) Une force de subversion efficace ?

Si le potentiel subversif et la visée politique de l'œuvre marainienne ne font aucun doute, reste que son impact effectif semble impossible à déterminer avec certitude. Comment

---

perçue et pensée comme une tare héréditaire, une déchéance morale, une tradition culturelle ou une conduite de compensation » (*ibid.*, pp. 150-151).

<sup>921</sup> Dacia MARAINI, *Il manifesto*, cit., p. 232 : « La rébellion est restée / dans notre Manifeste à Miriam et à moi et il a volé / comme un aigle de lit en lit et il réveillera / plus de femmes qu'une tuile ou qu'un fusil à détente ».

<sup>922</sup> Monique WITTIG, « Le Cheval de Troie », *La Pensée straight*, Éditions Amsterdam, 2001 (première publication en anglais sous le titre « The Trojan Horse » dans la revue *Feminist Issues*, vol. 4, n° 2, automne 1984), pp. 97-98 : « Toute œuvre littéraire importante est, au moment de sa production, comme le Cheval de Troie. Toute œuvre ayant une nouvelle forme fonctionne comme une machine de guerre, car son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles. Une telle œuvre se produit toujours en territoire hostile. Et plus ce cheval de Troie apparaît étrange, non-conformiste, inassimilable, plus il lui faut de temps pour être accepté. En fin de compte il est adopté, et par la suite il fonctionne comme une mine, quelle que soit sa lenteur initiale. Il sape et fait sauter la terre où il a été planté. Les vieilles formes littéraires auxquelles on a été habitué apparaissent à la longue démodées, inefficaces, incapables d'opérer des transformations ».

savoir si la guerre de tranchées entreprise par le biais de la littérature a été une « victoire » ou une « défaite », pour reprendre l'interrogation du critique Anthony J. Tamburri<sup>923</sup> ?

D'un point de vue quantitatif, la longévité du succès de Maraini, la fréquence de ses publications ainsi que les nombreuses rééditions de ses textes (et de ses romans tout particulièrement) laissent à penser que l'œuvre de l'auteure a su trouver un lectorat fidèle voire renouvelé au fil des cinquante dernières années, assurant ainsi sur le long terme la diffusion d'une sorte de « féminisme de fond » érodant patiemment les certitudes de la pensée dominante (« *straight* » pour Wittig<sup>924</sup>) – et de son *habitus*<sup>925</sup>. D'autre part, on peut penser que le travail de l'auteure constitue pour les générations actuelles, dont Maraini a pu noter le rejet au moins terminologique du mot « féminisme<sup>926</sup> », le moyen de pallier en partie les difficultés des féminismes à transmettre leur mémoire, par manque de relais académique notamment, et de fournir ainsi une des « vie laterali a quelle della memoria storica<sup>927</sup> ». Il ne fait aucun doute que la littérature est l'un de ces vecteurs, si l'on en croit l'exemple du roman de Sibilla Aleramo *Una donna* de 1906, qui, republié dans les années 70 en Italie et en France, a rappelé à de nombreuses femmes que d'autres avaient déjà ouvert la voie presque un siècle auparavant et que certaines questions n'étaient toujours pas résolues (celles du droit de la famille en particulier). Selon le moment de lecture et le parcours personnel de la lectrice, les textes du corpus peuvent jouer à la fois le rôle d'éveil à une « nuova coscienza femminile<sup>928</sup> » et celui d'aide-mémoire quant aux situations passées.

---

<sup>923</sup> Anthony J. TAMBURRI, art. cit.

<sup>924</sup> Monique WITTIG, « La Pensée Straight », *La Pensée straight*, cit., p. 57 : « Les catégories dont il est question fonctionnent comme des concepts primitifs dans un conglomérat de toutes sortes de disciplines, théories, courants, idées que j'appellerai "la pensée *straight*" (en référence à la "pensée sauvage" de Lévi-Strauss). Il s'agit de "femme", "homme", "différence", et de toute la série de concepts qui se trouvent affectés par ce marquage, y compris des concepts tels que "histoire", "culture", et "réel". Et bien qu'on ait admis ces dernières années qu'il n'y a pas de nature, que tout est culture, il reste au sein de cette culture un noyau de nature qui résiste à l'examen, une relation qui revêt un caractère d'inéluctabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre "l'homme" et "la femme" ».

<sup>925</sup> Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

<sup>926</sup> Dacia MARAINI, interview du 11 avril 2011 à l'Institut Culturel de Marseille : « Quand je vais dans les écoles ou dans les universités en Italie, il y a des jeunes filles, et quand je leur parle du féminisme, elles détestent le mot "féministe". J'ai compris que c'est un mot qui est "logoré" [*sic*], il ne faut pas le dire. Parce que, après, quand je parle avec ces filles, je me rends compte qu'elles sont plus féministes que moi, qu'elles sont plus radicales que moi. Donc c'est le mot. Peut-être que ça a été "démonisé" [*sic*], je ne sais pas. C'est un mot que les jeunes gens justement ne veulent pas entendre. Alors ça ne fait rien. [...] On ne peut pas se fossiliser sur un mot. On peut mettre quelque chose d'autre, ça ne fait rien. L'important c'est de se battre du côté des femmes mais ce n'est pas nécessaire de l'appeler féminisme si le féminisme peut-être est l'expérience du passé » (retranscription d'après enregistrement audio).

<sup>927</sup> Anna BRAVO, *A colpi di cuore*, cit., p. 62 : « voies parallèles à celles de la mémoire historique ».

<sup>928</sup> Anna NOZZOLI, art. cit., p. 56 : « nouvelle conscience féminine ».



Les limites du présent travail ne permettent toutefois pas de démontrer de façon chiffrée ou indiscutable la portée proprement politique des œuvres romanesques et des nouvelles du corpus. Deux voies concrètes dépassant le cadre de cette étude pourraient sans doute être empruntées par qui voudrait déterminer scientifiquement l'impact de la littérature marainienne. La première serait celle de l'enquête sociologique, qui permettrait, par une série d'entretiens avec un public ciblé, par exemple des militantes féministes ayant participé aux mouvements des femmes, de savoir si les textes marainiens ont fait partie de leur bagage culturel et s'ils ont influencé leur choix d'entrer en politique. La seconde serait celle de l'analyse des coïncidences lexicales entre textes narratifs et productions politiques contemporaines, dans l'optique de la philologie politique<sup>929</sup> de Jean-Claude Zancarini et Jean-Louis Fournel, qui rendrait palpable la navigation des idées et des concepts entre le champ littéraire et le champ politique à un moment historique déterminé.

\*\*\*\*\*

Maraini, auteure et féministe, nourrit sa production des enjeux politiques contemporains et véhicule à travers elle des propositions de changements de la donne sociale. Cette circularité entre texte et contexte est particulièrement évidente lorsque l'on s'attache à la reprise en termes littéraires des pratiques politiques du néo-féminisme italien contemporain, qu'elles soient affichées clairement comme des motifs narratifs (avec la mise en scène de groupes d'*autocoscienza* par exemple) ou qu'elles soient utilisées comme modalités cognitives (le *partire da sé*) ou relationnelles (l'*affidamento*).

Le cas particulier de l'avortement, pierre de touche du féminisme mais aussi de l'œuvre marainienne, laisse entrevoir à quel point la pensée de l'auteure évolue au fil des avancées théoriques et législatives du combat pour la légalisation de l'avortement, tout en

---

<sup>929</sup> Jean-Claude ZANCARINI, « Une philologie politique », *Laboratoire italien*, n° 7, 2007 [En ligne], consulté le 27 janvier 2013. URL : <http://laboratoireitalien.revues.org/132> : « Donc, "philologie" parce que nous partons d'une lecture (parfois d'une traduction, forme particulièrement rigoureuse de la lecture !) lente et minutieuse qui essaie de rétablir les liens, les échos, les écarts à l'intérieur d'une œuvre ou entre une œuvre et une autre ; "politique", non seulement parce que nous avons choisi d'étudier un corpus de textes liés à une conjoncture politique et militaire précise, mais aussi parce que, pour nous, l'approche critique des textes et la réflexion sur le sens des mots utilisés dans le langage ont une valeur éminemment politique, quelle que soit la période historique envisagée ».

restant profondément marquée par la particularité de sa propre histoire, l'empêchant de penser l'avortement autrement que comme un symptôme de notre rapport à la maternité et des relations hommes-femmes plus généralement.

Maraini se propose de faire évoluer représentations mentales et schémas sociaux, postulant une véritable performativité de l'œuvre littéraire. Laissant de côté le didactisme de son théâtre militant, elle opère dans sa production narrative à la première personne une véritable opération maïeutique à l'intérieur de chaque texte mais à l'échelle de sa production plus largement : en disséminant dans le récit des exemples multiples de femmes opprimées voire violentées, physiquement et moralement, elle suggère l'iniquité des relations sociales contemporaines, avant de suggérer la possibilité de leur changement par la création d'un répertoire de figures féminines combattives hors-norme – parfois très « normales » au départ – auxquelles se référer.

## CONCLUSION

Ce parcours au fil de quarante ans de narration féministe marainienne à la première personne s'achève sur la conviction que caractère littéraire et caractère politique de ce type de production sont interdépendants et source d'enrichissement mutuel. C'est lorsque Maraini-auteure s'attaque aux motifs chers au néo-féminisme italien, et plus largement occidental, que sa plume fournit les plus belles pages de son œuvre, les plus inventives et sans doute les plus intéressantes pour l'analyse littéraire. Parallèlement, c'est grâce au potentiel expressif spécifique à la littérature que la féministe Maraini atteint son plus grand pouvoir de persuasion, jouant des instruments multiples du roman pour enraciner chez son lectorat la certitude que le combat pour l'égalité, celle entre hommes et femmes tout particulièrement, est nécessaire et qu'il appartient à tous d'y participer.

En ce sens, il ne s'agissait pas de fournir une analyse exhaustive de chacun des treize textes du corpus principal pour en faire émerger la poétique propre à l'auteure – objectif pour autant légitime, en partie atteint par les recherches précédentes, bien que de façon toujours incomplète – mais de proposer une lecture transversale du corpus à travers une grille de lecture spécifique, celle du rapport entre création littéraire et contexte culturel et politique. En m'attachant aux principaux enjeux soulevés par l'aspect social (et non seulement physiologique) du corps féminin, en particulier la sexualité, le genre et la maternité, j'ai souhaité inscrire les œuvres de Dacia Maraini dans leur contexte de création mais aussi dans leur espace de performativité : la scène socio-politique et idéologico-théorique contemporaine, qui correspond finalement pour la période étudiée (1962-2001) à l'avant, au pendant et à l'après « révolution » féministe des années 1970. Cette large périodisation a permis de noter les évolutions comme les constantes de la production narrative marainienne, ses aspects précurseurs mais aussi ses résistances (en lien le plus souvent avec l'histoire personnelle de l'auteure).

L'idée d'un travail sur l'écriture féministe à la première personne est née de la lecture du roman *L'arte della gioia* de Goliarda Sapienza. L'héroïne, Modesta, y narre l'histoire incroyable de sa vie : issue des bas-fonds, elle devient par la seule force de son caractère et de son intelligence princesse, matriarche, résistante au fascisme et femme libérée des conventions sociales. Cette saga sicilienne à la première personne présente toutefois des

glissements de la modalité énonciative lorsque, de façon inattendue, la narratrice utilise à plusieurs reprises la troisième personne du singulier pour parler d'elle-même, comme pour se regarder agir à distance, faisant naître un regard nouveau chez la lectrice, plus critique et moins intime. C'est la force spécifique du *je* utilisée comme moyen stratégique d'adhésion dans des œuvres traitant des thématiques non consensuelles voire dérangeantes que j'ai souhaité interroger par une étude de la production féministe de Dacia Maraini.

Cette hypothèse d'un *je* à la performativité spécifique, qui a constitué l'un des critères de sélection principaux à l'intérieur de l'œuvre incroyablement féconde de l'auteure, s'est révélée particulièrement fructueuse puisqu'il s'avère que le *je* cristallise les éléments les plus importants de la pensée politique féministe de Maraini, autour du paradigme de la ressemblance et de l'identité. La première personne constitue le lien majeur entre espace littéraire et espace politique chez Maraini : biais idéal pour l'expression de l'intériorité et de l'intime, elle permet d'aborder des sujets délicats et tabous comme le plaisir sexuel des femmes (ou son absence), le rapport paradoxal à la maternité, la physiologie féminine et son ressenti... Dans des circonstances identiques, l'utilisation de la troisième personne aurait pu donner lieu à une impression de voyeurisme et donc de mise à distance. Ce n'est pas le cas ici puisque, outre l'intérêt stratégique majeur d'élargissement du champ du dicible qu'elle comporte, la première personne de narration induit un chevauchement entre *je* narrant et *je* lisant, créant une zone d'intimité et d'adhésion entre ces deux pôles. C'est là la base de la narration féministe de Maraini : faire naître l'idée d'une ressemblance entre les femmes, notamment entre narratrice et lectrice, de loin bien plus importante que les éléments de différence, pour justifier ainsi la nécessité d'une lutte commune face à une condition semblable d'inégalité.

Dès lors, tout est mis en œuvre du point de vue de la création littéraire pour valoriser ce *je* féminin à la fois unique et multiple. Le remaniement des genres littéraires traditionnels constitue l'un des fers de lance de ce travail politique : dès ses premières œuvres et jusqu'aux textes les plus récents du corpus, Maraini réoriente les potentialités formelles du genre-source en vue d'une mise en valeur du *je*. Pensons aux nouvelles de *Mio marito* (1968), où les multiples figures de femmes qui y prennent la parole se fondent en une image globale de féminité opprimée de façon inconsciente ; à *Isolina* (1985), roman-enquête historique qui met en perspective le sort tragique d'une jeune Véronaise en 1800 et l'expérience de la narratrice, soulignant la permanence de rapports hommes-femmes iniques ; au roman policier *Voci* (1994) qui passe de l'enquête à la quête de soi en soulignant les ressemblances entre la victime et la journaliste-investigatrice ; ou encore à *La nave per Kobe*, témoignage

autobiographique, où se mêlent la voix de l'auteure-narratrice et celle de sa mère Topazia en une polyphonie du souvenir au féminin.

À bien considérer l'ensemble des pièces du puzzle formé par chaque texte de notre corpus, l'image finale obtenue est celle d'un univers féminin hétéroclite mais où chaque élément partage un point commun avec les autres : l'appartenance à une féminité socialement et historiquement malmenée. Pendant ces quatre décennies de création, Maraini tisse patiemment une toile d'araignée visant à prendre au piège la domination masculine et la complicité féminine, toile dont les fils sont autant de ponts mis en lumière dans la diversité des personnages féminins, symboles de la diversité des femmes réelles. Ces ponts sont jetés dans toutes les directions possibles : à travers le temps, comme on l'a vu avec *Isolina* ; à travers les générations familiales, dans le *je* partagé par la mère et la fille dans *La nave per Kobe* mais aussi par la tante Felicita et la nièce-narratrice dans *Bagheria* ; à travers les appartenances sociales, en s'attachant tant aux aventures d'une Teresa-voleuse dans *Memorie di una ladra* que d'une Vera-artiste-mélomane dans *Dolce per sé* ; à travers les postures théoriques, en faisant se côtoyer dans un même roman les propos de la féministe radicale Chantal et ceux de la ménagère soumise Basilia avec *Lettere a Marina*.

Par le biais de cette foule bigarrée d'héroïnes-narratrices, Maraini peut alors aborder des questions communes à toutes malgré leur diversité, exposant ainsi l'aspect structurel (et non individuel) des phénomènes décrits. Ces questions sont liées à la seule caractéristique partagée par les protagonistes : avoir un corps féminin, inscrit dans une dimension physiologique mais aussi sociale. La thématique du corps féminin, centrale chez l'auteure, lui permet d'interroger trois territoires d'un point de vue féministe : celui du genre, de la sexualité et de la maternité. Maraini fait exploser l'association traditionnelle de cause à effet entre ces trois pôles (être une femme > avoir une sexualité hétérosexuelle procréatrice > être mère) et en déconstruit l'imagerie idéalisée, soit en mettant en scène des archétypes féminins qui dénotent l'absurdité du système patriarcal (notamment dans *Mio marito*, mais plus tard également avec les figures de mères de *Donna in guerra* ou de *Lettere a Marina*), soit en choisissant des héroïnes marginales qui montrent les limites d'un tel système et les voies d'un possible dépassement (que l'on pense aux nombreux cas de femmes qui refusent la maternité dans les récits, ou encore à celles dont la sexualité est « fluide » – comprendre non strictement hétérosexuelle – comme Vannina ou Marina).

Le genre comme système normatif est la première cible visée par Maraini. Parfaitement au fait des développements théoriques contemporains, en particulier ceux

proposés par Elena Gianini Belotti et Adrienne Rich, elle dénonce le caractère socialement construit du genre en montrant la précocité des injonctions sexuées visant les petites filles (dès *La vacanza* où l'on voit Anna et son frère recevoir des prescriptions genrées bien différentes). Mais c'est aussi son caractère itératif et créé par le langage que pressent Maraini, anticipant en ce sens les travaux de Judith Butler, lorsqu'elle souligne la régularité et la répétitivité des définitions de la bonne féminité imposées aux protagonistes, que ce soit à l'intérieur d'un même récit (comme dans *Donna in guerra* où Vannina est le réceptacle des conceptions sexistes de son mari mais aussi des membres du groupe socialiste qu'elle fréquente) ou par un jeu d'échos entre plusieurs textes avec une scène répétée (la femme agressée au cinéma où elle n'est pas supposée se rendre seule dans *Donna in guerra*, *Lettere a Marina* et *Bagheria* par exemple). Ce travail de déconstruction de la naturalité du genre s'accompagne souvent d'une mise en scène de cas-limites faisant disjoncter l'apparente inéluctabilité de la norme, comme avec la figure de la transsexuelle Celestina, la compagne de Paolo Gentile dans la nouvelle éponyme de *Buio*, ou de l'hermaphrodisme fantasmé avec Porea Willy dans *Donna in guerra*.

Cette première case secouée, c'est à la sexualité que s'en prend Maraini. S'éloignant du double mythe de la femme hétérosexuelle « normale » comblée ou sans désir propre, les récits mettent en avant les difficultés des héroïnes à vivre une sexualité épanouie avec leurs compagnons. Après une première approche de la sexualité souvent vécue sur le mode de la contrainte, elles semblent supporter le poids du désir des hommes et ne trouver d'exutoire que dans la masturbation ou dans la fuite hors d'elles-mêmes le temps d'actes sexuels subis. Quelques rares contre-exemples apparaissent tout de même, lorsque le partenaire sexuel masculin n'est pas englué dans les normes d'une virilité caricaturale et qu'au contraire il propose des modalités nouvelles d'identité masculine, comme Marco, l'amant-papillon de Bianca dans les *Lettere a Marina*, ou Orio, le jeune adolescent avec lequel Vannina a une relation sexuelle dans *Donna in guerra*. Dénonçant avec Adrienne Rich la « contrainte à l'hétérosexualité », Maraini explore alors les relations lesbiennes, possible espace de subversion des normes et d'épanouissement sexuel. Mais le constat proposé est plutôt négatif puisque, pétries par les normes de genre auxquelles elles ont été soumises en tant que femmes, les figures de lesbiennes du corpus semblent reproduire les schémas relationnels inégalitaires habituels de domination-soumission. Le discours sur la sexualité reste finalement assez pessimiste chez Maraini qui fait apparaître la prétendue libération sexuelle des années 1970 comme un échec en termes d'épanouissement personnel pour les femmes. Reste néanmoins l'aspiration à une sexualité heureuse, présentée comme une virtualité qui ne sera atteinte que

lorsque les relations interpersonnelles auront évolué vers une forme d'égalité et de respect mutuel, long travail auquel les hommes sont appelés à participer si l'on en croit les quelques exemples de réussite proposés.

Enfin, toujours en parfaite adéquation avec les combats féministes contemporains, c'est la question de la maternité que Maraini investit dans chacun des textes étudiés. Dans une perspective de désacralisation de l'image figée de la mère-madone, elle présente des figures maternelles absentes d'elles-mêmes, physiquement et psychologiquement consommées par leurs maris et leurs enfants (dans les scènes d'allaitement proche du cannibalisme de *Lettere a Marina* par exemple). Face à ces modèles peu engageants, les protagonistes-narratrices se placent le plus souvent dans un rejet de la maternité, comme en témoignent les différentes héroïnes décidant d'avorter d'un enfant non désiré. Pour d'autres, c'est parfois la mort de leur propre mère qui joue le rôle de déclic vers une vie nouvelle, comme si elles étaient libérées d'un modèle de féminité pesant. Le rôle maternel est toutefois revalorisé à un niveau symbolique avec la mise en scène de relations de type mère-fille dans le cercle amical, rappelant voire anticipant la pratique d'*affidamento*, relation inter-féminine privilégiée et dans une certaine mesure hiérarchisée, exposée par les féministes de la *Libreria delle Donne* de Milan ou du groupe véronais *Diotima*. La question de la maternité s'inscrit enfin dans une dimension profondément autobiographique chez Maraini à travers le motif de la grossesse interrompue et du corps féminin « avorté » par un corps médical déshumanisé : la perte tardive d'un enfant *in utero* vécue par l'auteure apparaît de façon obsédante dans les récits de soi de l'auteure mais aussi dans ceux d'inspiration fictionnelle, témoignage d'une pratique régulière de réécriture d'un même canevas narratif à l'échelle de l'œuvre entière.

Cette déconstruction des mythes relatifs au corps féminin et à ses possibles « fonctions » passe par l'utilisation d'une langue particulière : les *je* qui parlent chez Maraini font entendre une voix précise, crue, sans fard et attachée aux réalités physiques du corps biologique dont elles sont l'émanation. Les narratrices ne sont en rien de purs esprits, elles rendent compte de leur statut d'individu pensant mais aussi ressentant. Si cet attachement à l'intime et au physiologique peut être considéré à juste titre comme l'un des dénominateurs communs de « l'écriture féminine », il n'en reste pas moins qu'il s'agit à la fois d'une particularité thématique et d'un engagement idéologique. Redéfinissant le champ du dicible littéraire tant dans son contenu (par le traitement de motifs comme les menstruations ou les troubles digestifs) que dans sa forme (avec l'insistance sur le droit pour les femmes à utiliser des termes clairs même lorsqu'ils sont vulgaires comme « fica » ou « cazzo »), Maraini se réapproprie le discours sur le féminin, dans sa diversité et dans toutes ses dimensions.

Cette liberté langagière marainienne n'est pas sans rappeler celle des cortèges du néo-féminisme italien, avec lesquels les textes du corpus partagent bien des préoccupations, en particulier celui de la légalisation de l'avortement. Abordé de façon régulière tout au long des quarante années de production considérées dans cette étude, l'avortement est l'un des fers de lance du combat féministe de l'auteure et cristallise de façon particulièrement évidente le lien entre pratique d'écriture et pratique politique. Le motif évolue dans les récits au fur et à mesure des réalités légales italiennes, dont les textes sont à la fois le reflet mais aussi l'un des possibles facteurs de changement en tant que produits culturels capables d'influencer les schémas de pensée du lectorat.

C'est que les œuvres marainiennes sont conçues comme de véritables machines de guerre féministes. Elles opèrent en plusieurs temps et à plusieurs niveaux, que l'on considère ce fonctionnement à la micro-échelle de chaque œuvre ou à la macro-échelle du corpus étudié. Il s'agit d'abord de convaincre de la justice de la cause par un premier moment de dénonciation des faits. Cette phase est rarement dogmatique et utilise le plus souvent un procédé que j'ai qualifié de maïeutique, dans lequel personnages et lectrices sont amenées à remettre en cause leurs certitudes initiales en les confrontant à l'épreuve des faits (la récurrence d'une discrimination, l'existence de contre-exemples...). Puis vient le temps d'armer les troupes par la proposition d'autres issues possibles : la découverte d'une forme positive de maternité avec l'*affidamento* ; d'une féminité solidaire avec l'*autocoscienza*, loin de la complicité habituelle au patriarcat ; d'une sexualité plus épanouissante avec des amants plus attentionnés et moins caricaturalement « machos » ou bien avec une autre femme... Maraini apparaît alors comme une « donna in guerra » perpétuelle, par son activité infatigable d'écriture défendant la cause des femmes, mais aussi par son voyage continu de conférences en rencontres universitaires où elle transmet son expérience d'auteure mais aussi de citoyenne à des publics intergénérationnels. Elle fournit ainsi l'exemple d'une littérature véritablement performative, au moins dans ses intentions, si ce n'est dans ses effets réels.

Les ouvrages parus depuis 2001 s'inscrivent également dans cette visée d'agir sur les consciences. Si Dacia Maraini continue de publier régulièrement des textes engagés « dalla parte delle donne » (« du côté des femmes »), elle semble toutefois explorer ces dernières années une nouvelle voie : celle d'un floutage des limites entre première et troisième personne de narration et entre écriture fictionnelle et récit autobiographique. Déjà amorcé dans la période précédente, comme dans *Dolce per sé* (1997) où la narratrice Vera partageait de



multiples points communs avec l'auteure, ce procédé s'inscrit dans la même démarche que la polyphonie du *je* étudiée dans le présent travail : il s'agit toujours pour Maraini de mettre en avant les ressemblances entre soi et les autres, de faire naître la conscience d'une communauté de condition des femmes malgré les dissemblances évidentes entre individus. Désormais, c'est par un éclatement de la figure de l'auteure en de multiples personnages féminins que se joue cette question de l'identité. Maraini se représente dans ses récits les plus récents par le biais de doubles fictifs intégrés dans des narrations à la troisième personne. Elle devient ainsi dans *Colomba* en 2004 « la donna dai capelli corti » (« la femme aux cheveux courts »), la romancière à laquelle s'adresse Zaira pour l'aider à retrouver sa petite-fille Colomba. Les figures d'écrivaines dans lesquelles on reconnaît des détails de la biographie de l'auteure sont récurrentes dans le recueil de nouvelles *La ragazza di via Maqueda* (2009) : Maraini s'y représente tantôt par une désignation périphrastique – « la scrittrice » (« l'auteure ») dans « La bambina e il terremoto », « la ragazza dagli occhi cilestrini » (« la jeune fille aux yeux bleu pâle ») dans « Il poeta-regista e la meravigliosa soprano » – tantôt par un double de fiction appelée Giorgia, cette « scrittrice impegnata » (« auteure engagée ») que l'on retrouve dans quatre nouvelles du recueil et dont on apprend qu'elle est l'auteure d'un roman ayant pour protagoniste une certaine Colomba...

Cette veine nouvelle ne signifie toutefois pas la fin de l'écriture proprement autobiographique qui avait commencé avec *Bagheria* en 1993 et s'était poursuivie avec *La nave per Kobe* en 2001. En 2007, Maraini publie *Il gioco dell'universo*, pendant paternel au roman à deux voix de 2001 où elle reprend la technique de la mise en perspective des écrits parentaux par un commentaire narratif. Mais c'est surtout avec *La grande festa* en 2011 qu'elle propose de véritables mémoires en conviant tour à tour le souvenir de ses proches morts. Ce dernier texte est par ailleurs un exemple de plus de la pratique de réécriture marainienne, dans la mesure où de nombreux épisodes évoqués ont déjà été narrés ailleurs – que l'on pense au mépris du grand-père paternel Antonio pour la « plica mongolica » (le « pli mongol ») du visage de sa petite fille Dacia, déjà relaté dans *La nave per Kobe*, *Il gioco dell'universo* et *La ragazza di via Maqueda*.

L'autre inflexion majeure de la production la plus récente tient dans une ouverture sur un lectorat plus large, avec des œuvres moins strictement marquées idéologiquement par le féminisme mais par un engagement plus global contre les inégalités et les discriminations. C'est le cas de *Il treno dell'ultima notte* (2008), roman relaté à la troisième personne se déroulant entre le ghetto juif de Lodz, les camps d'Auschwitz-Birkenau, Vienne et Budapest, et qui dénonce les horreurs de la Shoah. Avec *Sulla mafia* (2009), c'est une autre forme

d'injustice que dénonce Maraini en recueillant ses articles de presse récents sur le sujet. Ce sont enfin les questions Nord-Sud et la place des femmes dans les pays les moins développés que traitent plusieurs des récits de voyage de *La seduzione dell'altrove* (2010), comme dans « Africa: donne e piccoli soldati », où l'auteure appelle les femmes africaines à s'imposer dans les tentatives de résolution des conflits.

Si, même dans sa période la plus marquée par le féminisme militant, la posture marainienne ne s'est jamais présentée comme un discours anti-hommes, on note toutefois qu'après l'étape de l'exhortation des femmes à une lutte commune, le champ s'élargit vers un appel aux hommes à rejeter les carcans sexistes qui les entravent également. Dans le dernier texte publié, le recueil de nouvelles *L'amore rubato* (2012), la conduite du récit « La notte della gelosia » est ainsi confiée à une voix narrative masculine (cas rare chez Maraini) et c'est un père qui prend la parole pour dénoncer les violences conjugales dont sa fille a été mortellement victime. On trouve alors pour la première fois dans le répertoire marainien un personnage d'homme rejetant explicitement toute complicité avec la domination masculine et ses abus. Le choix de l'expression « la lectrice » pour la rédaction de ce travail, qui ne relevait pas du militantisme mais d'une volonté d'utiliser le terme le plus approprié à désigner la réalité (certes supposée) du lectorat marainien, sera peut-être à revoir dans les prochaines années si la production marainienne continue de s'orienter vers un public plus large par le biais de thématiques plus variées.

Étudier une auteure contemporaine prolifique telle que Dacia Maraini porte en soi la possibilité de poursuivre la présente étude en l'enrichissant au fur et à mesure des publications. Il conviendrait en effet, comme cela vient d'être ébauché, de voir comment évolue chez Maraini le traitement du thème du corps féminin – et à travers lui du genre, de la sexualité et de la maternité – dans une période désormais post-féministe complexe, où les corps s'exposent de façon « hyper-sexualisée » et « hyper-genrée » dans la publicité ou à la télévision (pensons aux *veline* de l'émission *Striscia la notizia* devenues des figures incontournables du petit écran italien), où le développement de la procréation médicalement assistée contribue peu à peu à dissocier sexualité et procréation, et où « la mère » reste une figure mythifiée alors même que le taux de fécondité en chute régulière depuis le milieu des années 60 laisse à penser que le rôle maternel ne représente pas ou plus forcément un idéal de vie pour les Italiennes.

Quoi qu'il en soit, c'est toujours dans cette double optique d'étude du texte et du contexte qu'il me semble que le travail sur Maraini doit être mené, par le biais d'un

croisement entre plusieurs disciplines traditionnelles. Comme cela a été le cas pour ce travail, l'optique doit être proche de celle des « cultural studies » (même si l'objet d'étude est ici un corpus littéraire, et pas la « *subculture* »), lesquelles prônent la pluridisciplinarité comme méthode d'analyse permettant d'étudier le rapport entre la culture et ses enjeux politiques, entre la culture et le pouvoir. C'est d'autre part sa place dans les « gender studies » qu'il convient de donner largement à la critique marainienne à venir, puisque comme les « cultural studies » dont elles sont parfois considérées comme une branche, les « gender studies » s'attachent au lien entre production culturelle et aspect socio-politique, notamment autour de la question des représentations des identités genrées et sexuelles.

Plusieurs pistes de travail en ce sens me semblent importantes. La première tiendrait dans une étude précise du lien entre le genre du conte de fées et les romans féministes marainiens (et plus généralement le genre « roman féministe » dans son ensemble). On sait depuis Bruno Bettelheim et sa *Psychanalyse des contes de fées* (1976) que le conte de fées participe de la structuration psychologique des enfants, grâce à sa dimension symbolique qu'avait déjà soulignée Freud au tout début du XX<sup>e</sup> siècle. Au premier rang de cette symbolique, c'est celle du genre que le conte de fées transmet aux jeunes lecteurs, comme l'a noté de son côté Elena Gianini Belotti en 1973 dans *Dalla parte delle bambine (Du côté des petites filles)* en relevant que les contes ne proposent que deux modèles négatifs possibles de féminité : celui des douces idiotes passives (comme Blanche-Neige ou Cendrillon) et celui des méchantes femmes (les belles-mères ou les sorcières). Dans sa tentative de déconstruction des clichés genrés, il serait intéressant de voir comment Maraini réemploie doublement le conte de fées. Elle en reprend dans une visée féministe les structures narratives (comme on l'a vu avec le cas de la Bagariote violée pour avoir accepté une figue, raconté à la façon du Chaperon Rouge, dans *Bagheria*) et les grandes figures ou les motifs traditionnels (pensons aux fréquentes allusions intertextuelles à *Alice au Pays des Merveilles* intégrées à des passages crus ou érotiques), détournant ainsi le conte de son effet initial, qui passe de structurant normatif à instrument subversif. En parallèle, Maraini est l'auteure de trois livres de contes pour enfants grâce auxquels elle participe à la création d'un réservoir de représentations féminines et masculines différentes et de nouveaux modèles identitaires moins sexistes. Il s'agirait là encore de voir comment la production féministe marainienne s'inspire de son contexte (en l'occurrence culturel) pour en faire un outil de contre-pouvoir.

Le présent travail me semble mener à une autre piste de réflexion importante, celle du rapport entre Maraini et la production féminine contemporaine. Différentes chercheuses ont déjà fourni des études intéressantes en ce sens, que ce soit de façon ponctuelle en croisant la

lecture de deux textes (comme Laura Salsini avec un article sur *Dolce per sé* et *Va' dove ti porta il cuore* de Susanna Tamaro) ou dans une lecture plus étendue dans le temps et dans le corpus (comme Nathalie Marchais et son étude de « La figure maternelle dans la littérature féminine des quarante dernières années »). L'analyse de ces croisements et liens de filiation de la pensée entre auteures sur des motifs précis permettrait de reconstituer les contours des représentations que s'en font les femmes et plus largement la société civile à un moment précis de l'histoire, comme je l'ai esquissé ici sur la question de l'avortement. Ce travail de synthèse est d'autant plus nécessaire que la culture féministe peine à assurer sa transmission intergénérationnelle et que ses œuvres restent peu diffusées, rendant difficile une compréhension globale des enjeux par période et donc l'utilisation par les plus jeunes générations des stratégies féministes précédemment mises en place par cette littérature engagée. On pourrait sans doute commencer par mettre en perspective l'œuvre de Maraini avec celle d'une autre Sicilienne, Goliarda Sapienza. J'ai présenté ici plusieurs parallèles entre la production de ces deux femmes (qui par ailleurs se connaissaient selon Maraini) : il reste un large travail comparatif à mener qui préciserait encore les effets performatifs des différentes formes de *je* narratif féministe puisque Sapienza est elle aussi l'auteure d'autobiographies, de fictions à la première personne, de récits hybrides d'un point de vue générique et de nouvelles aux diverses modalités énonciatives.

Enfin, un vaste chantier de traduction et de retraduction de l'œuvre marainienne doit être mis en place, tant dans une perspective de transmission intergénérationnelle des textes les plus anciens et les plus marqués idéologiquement que d'échanges entre les féminismes européens contemporains pour la production récente. S'il est vraiment dommage que plusieurs romans majeurs de Maraini n'aient jamais été traduits en français – c'est le cas de *Lettere a Marina* qui reste l'un des ouvrages pionniers de la littérature lesbienne et de *Il treno per Helsinki* qui fournit un témoignage féminin intéressant sur le rapport complexe entre individu et événements politiques des années 68), c'est surtout l'état actuel des traductions publiées qui est problématique. Même en laissant de côté l'aspect un peu ridicule de la francisation des prénoms – Enrica devenue Henriette dans *L'Âge du malaise* – pour un lectorat désormais habitué à une pratique de traduction moins cibliste, on ne peut que se désoler de voir que les textes les plus anciens sont l'objet de traductions le plus souvent fautives et incomplètes, trahissant même des aspects importants de la production marainienne. Ainsi, la précision anatomique de la langue marainienne, enjeu d'une réappropriation du discours sur soi par les femmes, est gommée dans *Teresa la voleuse* : le nom « utero » se voit traduit par exemple par le substantif vieilli « matrice », dont la multiplicité des acceptions et

l'étymologie éloigne le texte français du vocabulaire sans fard de Teresa. C'est une autre trahison du message féministe qu'opère le traducteur de *La vacanza* lorsque, passant à côté de la volonté marainienne de dénoncer la précocité de l'apprentissage des lois du genre et de leurs contraintes parfois violentes, il décide de modifier l'âge de l'héroïne qui n'a plus onze ans mais quatorze, sans doute pour des raisons de bienséance, aux antipodes des préoccupations de l'auteure italienne. Un plus grand respect du sens des textes italiens, une modernisation des choix de traduction et l'édition française des œuvres manquantes rendraient justice à la production marainienne, que le lectorat français a commencé à découvrir véritablement depuis le succès international de *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (traduit en 1992 sous le titre *La Vie silencieuse de Marianna Ucrìa*) qui est sans doute le roman le plus classique de l'auteure et qui constitue une entrée de choix vers le reste de son œuvre et de son indissociable visée féministe dont le présent travail espère avoir montré le fonctionnement narratif et stratégique.



## Bibliographie

### **I. Ouvrages de Dacia Maraini**

#### **I.1. Corpus sélectionné**

- La vacanza*, Turin, Einaudi, [1962] 2005.
- L'età del malessere*, Turin, Einaudi, [1963] 2009.
- A memoria*, Milan, Bompiani, 1967.
- Mio marito*, Milan, BUR, [1968] 2008.
- Memorie di una ladra*, Milan, BUR, [1972] 2007.
- Donna in guerra*, Milan, BUR, [1975] 2004.
- Lettere a Marina*, Milan, BUR, [1981] 2004.
- Il treno per Helsinki*, Milan, BUR, [1984] 2007.
- Isolina*, Milan, BUR, [1985] 2008.
- Bagheria*, Milan, BUR, [1993] 2007.
- Voci*, Milan, BUR, [1994] 2001.
- Dolce per sé*, Milan, BUR, [1997] 1999.
- La nave per Kobe*, Milan, BUR, [2001] 2003.

#### **I.2 Autres ouvrages de Dacia Maraini**

##### **I.2.1. Romans**

- La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milan, BUR, [1990] 2000.
- Colomba*, Milan, BUR, 2004.
- Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, Milan, Mondadori, 2007.
- Il treno dell'ultima notte*, Milan, Rizzoli, 2008.
- La grande festa*, Milan, Rizzoli, 2011.

##### **I.2.2 Nouvelles et recueils de nouvelles**

- L'uomo tatuato*, Naples, Alfredo Guida, 1990.
- « Cinque donne d'acqua dolce », première publication dans la revue *Tuttestorie*, n° 1, Milan, Pratiche, décembre 1990, pp. 48-51 ; republication dans CUTRUFELLI Anna Maria

(dir.), *Il pozzo segreto, cinquanta scrittrici italiane*, Florence, Giunti, 1993, pp. 145-152.

*La ragazza con la treccia*, Rome, Viviani, 1994.

*Mulino, Orlov e il gatto che si crede pantera*, Viterbe, Stampa Alternativa, 1995.

*Buio*, Milan, Rizzoli, [1999] 2005.

*La ragazza di via Maqueda*, Milan, Rizzoli, 2009.

*La seduzione dell'altrove*, Milan, Rizzoli, 2010.

*L'amore rubato*, Milan, Rizzoli, 2012.

### **I.2.3. Littérature pour enfants**

*Storie di cani per una bambina*, Milan, Bompiani, 1996.

*La pecora Dolly*, Milan, Fabbri, 2001.

*La notte dei giocattoli*, Latina, Tunue, 2012.

### **I.2.4. Théâtre<sup>930</sup>**

*Il ricatto a teatro e altre commedie*, Turin, Einaudi, 1970.

*Viva l'Italia*, Turin, Einaudi, 1973.

*Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milan, Bompiani, 1974.

*La donna perfetta - Il cuore di una vergine*, Turin, Einaudi, 1975.

*Don Juan*, Milan, Bompiani, 1976

*Dialogo di una prostituta col suo cliente*, Padoue, Mastrogiacomo-Images, 1978.

*Suor Juana*, Turin, La Rosa, 1980.

*I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Milan, Bompiani, 1981.

*Lezioni d'amore*, Milan, Bompiani, 1982.

*Stravaganza*, Rome, Serarcangeli, 1987.

*Delitto*, Cosenza, Marco, 1990.

*Erzabeth Batory, Il geco, Norma '44*, Rome, Editori & Associati, 1991.

*Veronica, meretrice e scrittrice*, Milan, Bompiani, 1992.

*Only prostitutes marry in may*, Toronto, Montréal, New York, Guernica, 1994.

*La casa tra due palme*, Salerne, Sottotraccia, 1995.

---

<sup>930</sup> Ne sont présentés ici que les textes publiés en volume. Pour une liste de toutes les pièces de l'auteure, voir la liste et les dates de création sur le site officiel de l'auteure [En ligne], consulté le 6 août 2012. URL : <http://www.daciamaraini.it/teatro.htm>.



*Fare teatro 1966-2000*, 2 volumes, Milan, Rizzoli, 2000.

*Maria Stuarda e altre commedie*, Milan, Rizzoli 2001.

*Passi affrettati*, Pescara, Ianieri, 2007.

### **I.2.5. Poésie**

*Crudeltà all'aria aperta*, Milan, Feltrinelli, 1966.

*Donne mie*, Turin, Einaudi, 1974.

*Mangiarmi pure*, Turin, Einaudi, 1978.

*Dimenticato di dimenticare*, Turin, Einaudi, 1982.

*Viaggiando con passo di volpe*, Milan, Rizzoli, 1991.

*Se amando troppo*, Milan, Rizzoli, 1998.

### **I.2.6. Essais et recueils d'articles de presse**

*La bionda, la bruna e l'asino*, Milan, Rizzoli, 1987.

*Cercando Emma*, Milan, Rizzoli, 1993.

*Un clandestino a bordo*, Milan, Rizzoli, 1996.

*Amata scrittura*, Milan, BUR, [2000] 2005.

*I giorni di Antigone – Quaderno di cinque anni*, Milan, Rizzoli, 2006.

*Sulla mafia*, Rome, Perrone, 2009.

### **I.2.7. Ouvrages co-rédigés et interviews par l'auteure**

MARAINI Dacia, *E tu chi eri?*, Milan, Bompiani, 1973.

MARAINI Dacia, DEGLI ESPOSITI Piera, *Storia di Piera*, Milan, BUR, [1980] 2006.

MARAINI Dacia, *Il bambino Alberto*, Milan, Bompiani, 1986.

MARAINI Dacia, DEGLI ESPOSITI Piera, *Piera e gli assassini*, Milan, Rizzoli, 2003.

MARAINI Dacia, SALVO Anna, VEGETTI FINZI Silvia, *Madri e figlie. Ieri e oggi*, Rome, Bari, Laterza, 2003.

### **I.2.8. Filmographie sélective**

*Aborto : parlano le donne*, 1976.

*Le ragazze di Capoverde*, 1976.

*Ritratti di donne africane*, 1976.

*Mio padre amore mio*, 1976-1979.

### **I.3. Traductions consultées**

*Les Vacances*, traduction de Mario Fusco, Paris, Grasset, 1963.

*L'Âge du malaise*, traduction de Maurice Javion, Paris, Gallimard, 1963.

*Teresa la voleuse*, traduction de Paul Alexandre, Paris, Stock, 1974.

*Femme en guerre*, traduction de Michèle Causse, Paris, Éditions des Femmes, 1977.

*L'Histoire de Piera*, traduction de Bertrand et Éric Levergeois, Paris, Mazarine, 1983.

*La Vie silencieuse de Marianna Ucria*, traduction de Donatella Saulnier, Paris, Robert Laffont, 1992.

*Voix*, traduction d'Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 1996.

*Le Bateau pour Kôbé*, traduction de Nathalie Castagné, Paris, Seuil, 2003.

*Retour à Bagheria*, traduction de Nathalie Castagné, Paris, Seuil, 2004.

## **II. Épitexte marainien**

### **II.1. Interviews de l'auteure et articles de presse non publiés en volume**

A. B., « Centro Maddalena », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 4, n° 1, 1974.

ANDERLINI Serena, MARAINI Dacia, BARRETT Tracy, « Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine », *Diacritics*, vol. 21, n° 2/3, été-automne 1991, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

BOERCI Mariella, « Lei e lei: e Moravia ? », *Annabella*, 25 décembre 1980, pp. 24-25.

BRENDLER Andrea, IODICE Francesco, « Intervista a Dacia Maraini sui nomi », *Italian Quarterly*, n° 40, 2003, pp. 81-89.

CARADONNA Antonella, « La lunga vita di Marianna Ucria è il simbolo delle violenze siciliane (e non) sul modo femminile. I risvolti autobiografici », *Giornale di Sicilia*, 10 avril 1990.

FIORI Simonetta, « Era necessario essere aggressive », *La Repubblica*, 4 février 2005.

GAGLIONE Paola (dir.), *Conversazione con Dacia Maraini: il piacere di scrivere*, Rome, Omicron, 1997.

MARAINI Dacia, « Una femminista contro Pasolini », *La Stampa*, 26 février 1975.

—, « On Of Woman Born » (traduction de Mary Jane Ciccarello), *Signs*, vol. 4, n° 4, *The Labor of Women: Work and Family*, University of Chicago Press, été 1979, pp. 687-94.

—, « La violenza sessuale e la cultura della forza », *Corriere della sera*, 27 janvier 2009.

—, « La guerra sotterranea contro ogni donna », *Corriere della sera*, 21 février 2011.

MARAINI Dacia, DI PAOLO Paolo, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, Rome, Bari, Laterza, 2005.

MONTINI Ileana, *Parlare con Dacia Maraini*, Vérone, Bertani, 1977.

PALLIERI Maria Serena, « Dacia, il coraggio di raccontarsi. "Ma leggetemi come un romanzo" », *L'Unità*, 17 avril 1997.

PETRIGNANI Sandra, « 4 volte Dacia », *Il Messaggero*, 4 janvier 1980.

RUFFILLI Paola, « Tre domande a Dacia Maraini », *Il Resto del Carlino*, 18 novembre 1975.

## **II.2. Correspondance avec l'auteure et retranscription de conférences ou d'entretiens**

CARTON-VINCENT Alison, ABBRUGIATI Perle, Interview de Dacia Maraini le 11 avril 2011 à l'Institut Culturel de Marseille (retranscription d'après enregistrement audio).

MARAINI Dacia, Conférence « L'écriture féminine en Italie », le 11 mars 2008 à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon.

—, Courrier électronique à Alison Carton-Vincent, 15 août 2012.

## **III. Travaux consacrés à l'œuvre de Dacia Maraini**

ADAMO Giuliana *et al.*, *Narrativa italiana recente: note su vari autori e problemi degli anni Novanta e del nuovo millennio e su Niccolò Ammaniti, Silvia Ballestra, Stefano Benni, Diego De Silva, Dacia Maraini, Melania Mazzucco, Simona Vinci*, Turin, Trauben, 2005.

ANIA Gillian, « Autobiographical writing: the case of Dacia Maraini », *Narrativa Italiana degli anni sessanta e settanta*, Naples, Libreria Dante & Descartes, 2007.

BALLARO Beverly, « Making the Lesbian Body: Writing and Desire in Dacia Maraini's *Lettere a Marina* », in BENEDETTI Laura *et al.*, *Gendered Contexts: New Perspectives in Italian Cultural Studies*, New York, Peter Lang, 1996, pp. 177-187.

BRYCE Judith, « Intimations of Patriarchy: Memories of Wartime Japan in Dacia Maraini's *Bagheria* », in PEITSCH Helmut *et al.*, *European Memories of the Second World War*, New York, Berghahn, 1999, pp. 220-229.

CANNON Joann, « *Voci* and the Conventions of the giallo », *Italica*, vol. 78, n° 2, été 2001, pp. 193-202.

—, *The Novel as Investigation: Leonardo Sciasca, Dacia Maraini and Antonio Tabucchi*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

- CANTINI Maristella, *La rappresentazione della donna lesbica tra decostruzione del genere e costruzione del genere*, thèse soutenue à l'Université de Wisconsin-Madison, 2011 (manuscrit transmis par l'auteure).
- CAVALLARO Daniela, « Con tutto da ricominciare: Vannina's Spiritual Journey in Dacia Maraini's *Donna in guerra* », *Annali d'Italianistica*, n° 25, 2007, pp. 79-396.
- CIAMBELLOTTI Edera, « Una stanza tutta per sé: Intorno a *L'età del malessere* di Dacia Maraini », in PIERSANTI Umberto (dir.), *Nel passato presente degli anni Sessanta*, Urbino, Montefeltro, 1981, pp. 69-84.
- COBURN Melissa, « Calling a Spade a Spade: Uses and Abuses of Violent Language in *Donna in guerra* », *Romance Languages Annual*, n° 11, 1999, pp. 161-166.
- CRUCIATA Maria Antonietta, *Dacia Maraini*, Fiesole, Cadmo, 2003.
- DAGNINO Pauline, « Fra Madre e Marito: The Mother/Daughter Relationship in Dacia Maraini's *Lettere a Marina* », in CIONI Mirna et al. (dir.), *Visions and Revisions: Women in Italian Culture*. Providence, Berg, 1993, pp. 183-197.
- DALLA TORRE Elena, *French and Italian Feminist Exchanges in the 1970s: Queer Embraces in Queer Time*, thèse, Université du Michigan, 2010.
- DE MIGUEL Y CANUTO Juan Carlos (dir.), *Scrittura civile: studi dell'opera di Dacia Maraini*, Rome, Perrone, 2010.
- DENZEL Valentina, « L'inceste dans l'œuvre de Dacia Maraini : le phallus masculin et le phallus féminin » [En ligne], consulté le 6 août 2012.  
URL : <http://stigma.site.free.fr/textes/2008/14vu.doc>.
- DIACONESCU-BLUMENFELD Rodica, « Feminist historiography and Dacia Maraini's *Isolina* », in MAROTTI Maria Ornella, BROOKE Gabriella, *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, Associated University Presses, 1999, pp. 178-189.
- DIACONESCU-BLUMENFELD Rodica, TESTAFERRI Ada, *The pleasure of writing: Critical essays on Dacia Maraini*, Indiana, Purdue University Press, 2000.
- FANNING Ursula, « Some Segments of Daughterly Discourse: Dacia Maraini's Return to the Mother in *La lunga vita di Marianni Ucrìa*, *Bagheria*, and *La nave per Kobe* », in BERTONI Roberto, *Narrativa italiana recente/Recent Italian Fiction*, Turin, Trauben Edizioni, Departement of Italian, Trinity College Dublin, 2005, pp. 121-133.
- , « Generation through Generations: Maternal and Paternal Paradigms in Sibilla Aleramo and Dacia Maraini », in GIORGIO Adalgisa, WATERS Julia (dir.), *Women's Writing in*

- Western Europe: Gender, Generation and Legacy*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2007, pp. 248-262.
- FORTI-LEWIS Angelica, « Virginia Woolf, Dacia Maraini e Una stanza per noi: L'autocoscienza politica e il testo », *Rivista di Studi Italiani*, n° 12, 1994, pp. 29-47.
- GABRIELE Tommasina, « From Prostitution to Transsexuality: Gender Identity and Subversive Sexuality in Dacia Maraini », *MLN*, n° 117, janvier 2002, pp. 241-256.
- , « The Pregnant Nun: Suor Attanasia and the Metaphor of Arrested Maternity in Dacia Maraini », *Italica*, vol. 81, n° 1, printemps 2004, pp. 65-80.
- , « Too sweet fort the sweet: Dacia Maraini's *Il treno per Helsinki* », *Rivista di Studi Italiani*, n° 1, juin 2004, Wheaton College, Norton, Massachussetts, pp. 69-77.
- GAGLIONE Paola (dir.), *Conversazione con Dacia Maraini: il piacere di scrivere*, Rome, Omicron, 1997.
- GOLA Sabina, « Memoria e identità ne *La nave per Kobe diari giapponesi di mia madre* di Dacia Maraini », in GOLA Sabina, RORATO Laura (dir.), *La forma del passato: questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire degli anni ottanta*, Bruxelles, Peter Lang, 2007, pp. 147-158.
- GOLINI Vera, « Italian Women in Search of Identity in Dacia Maraini's Novels », in BROWN Anne et al., *International Women's Writing: New Landscapes of Identity*, Westport, Greenwood, 1995, pp. 206-220.
- JEULAND-MEYNAUD Maryse, « L'œuvre narrative de Dacia Maraini: polémique ou littérature ? », in Centre Aixois de Recherche Italienne, *Les Femmes écrivains en Italie aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 14-15-16 novembre 1991, Aix-en-Provence, 1993, pp. 205-238.
- LAZZARO WEIS Carol, « The subject's seduction: The Experience of Don Juan in Italia Feminist Fiction », *Annali d'Italianistica*, n° 7, 1989, pp. 282-293.
- , « Dacia Maraini », in RUSSEL Rinaldina (dir.), *Italian women writers. A bi-bibliographical source book*, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1994, pp. 216-225.
- LUCAMANTE Stefania, « Un clandestino a bordo: Sexual Politics in Dacia Maraini's Narrative », *Romance Languages Annual*, n° 11, 1999, pp. 233-43.
- , *A multitude of women, the challenges of the contemporary Italian novel*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2008.
- MARINELLI Gioconda (dir.), *Dacia Maraini in cucina: sapori tra le righe*, Cava de' Tirreni, Marlin, 2007.

- MERRY Bruce, *Dacia Maraini and the written dream of women in modern Italian literature*, Townsville, Department of Modern Languages, James Cook University of North Queensland, 1997.
- PALLOTTA Augustus, « Dacia Maraini: From Alienation to Feminism », *World Literature Today*, n° 3, vol. 58, 1984, pp. 359-362.
- PASSIONE Lina, *Sulle orme di Marianna Ucrìa*, Catane, C.U.E.C.M, 1997.
- PICCHIETTI Virginia, *Relational Spaces Daughterhood, Motherhood, and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films*, Madinson, Fairleigh Dickinson University Press, 2002.
- PICKERING-IAZZI Robin, « Designing Mothers: Images of Motherhood in Novels by Aleramo, Morante, Maraini, Fallaci », *Annali d'Italianistica*, vol. 7, 1989, pp. 325-340.
- RAMSEY-PORTOLANO Catherine, « The Evolution of the Theme of Sexual Difference as Revealed through the Experience of Rape in Sibilla Aleramo's *Una donna* and Dacia Maraini's *La lunga vita di Marianna Ucrìa* », in SARRABAYROUSE Alain *et al.*, *Images littéraires de la société contemporaine*, Grenoble, Université Stendhal, 2008, pp. 231-240.
- RUTTER Itala T. C., « Feminist theory as practice: Italian feminism and the work of Teresa de Lauretis and Dacia Maraini », *Women's Studies International Forum*, vol. 13, n° 6, 1990, pp. 565-575.
- SALSINI Laura, « Maraini Adresses Tamaro: Revising the Epistolary Novel », *Italica*, vol. 78, n° 3, automne 2001, pp. 351-366.
- SAMÀ Cinzia, « *Il treno per Helsinki* e l'ambiguità di Dacia Maraini di fronte al Sessantotto », *Carte italiane*, n° 2, UCLA, UC Los Angeles, 2008, pp. 66-79.
- SARTINI BLUM Cinzia, « Walking in the Shoes of Another: Dacia Maraini's Departures and Returns », in SARTINI BLUM Cinzia (dir.), *Rewriting the Journey in Contemporary Italian Literature: Figures of Subjectivity in Progress*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press Incorporated, 2008, pp. 132-168.
- SIGGERS MANSON Christina, « 'What's Hell? Palermo without Any Cake Shops': Re-Examining Oppression in Dacia Maraini's Palermo », *Journal of Romance Studies*, n° 7, 2007, pp. 79-93.
- STANDEN Alex, *Re-thinking the victim: representations of gender violence in the narratives of Dacia Maraini*, thèse, Department of Italian Studies School of Languages, Cultures, Art History and Music College of Arts and Law, University of Birmingham, juin 2011.

SUMELI WEINBERG Grazia, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, UNISA press (University of South Africa), 1993.

—, « Il femminismo con un altro nome: Intervista a Dacia Maraini », *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa (SIAA)*, n° 16, 2003, pp. 44-58.

TAMBURRI Anthony, « Dacia Maraini's *Donna in guerra: Victory or Defeat ?* », in ARICÒ Santo (dir.), *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts, 1990, pp. 138-151.

WOOD Sharon, « The language of the body and Dacia Maraini's Marianna Ucrìa », *Journal of Gender Studies*, vol. 2, n° 2, 1993, pp. 223-237.

## **IV. Littérature féminine italienne**

### **IV.1. Romans et nouvelles cités**

ALERAMO Sibilla, *Una donna*, Milan, Feltrinelli, [1906] 2007.

CERATI Carla, *Un matrimonio perfetto*, Padoue, Marsilio, 1975.

FALLACI Oriana, *Lettera a un bambino mai nato*, Milan, Rizzoli, [1975] 2010.

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

GINZBURG Natalia, *Caro Michele* [1973], in *Opere*, vol. 2, Milan, Mondadori, 1987

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

MORANTE Elsa, *Menzogna e sortilegio*, Turin, Einaudi, [1948] 2005.

—, *La Storia*, Turin, Einaudi, [1974] 2005.

SAPIENZA Goliarda, *Lettera aperta*, Palermo, Sellerio, [1967] 1997.

—, *Il filo di mezzogiorno*, Milan, La Tartaruga, [1969] 2003.

—, *L'università di Rebibbia*, Milan, Rizzoli, [1983] 2006.

—, *Le certezze del dubbio*, Milan, Rizzoli, [1987] 2007.

—, *L'arte della gioia*, Viterbe, Stampa Alternativa, [1998] 2003.

—, *Io, Jean Gabin*, Turin, Einaudi, 2010.

TAMARO Susanna, *Va' dove ti porta il cuore*, Milan, Baldini & Castoldi, 1995.

### **IV.2. Critique littéraire**

ALERAMO Sibilla, « Apologia dello spirito femminile », *Il Marzocco*, 9 avril 1911.  
Republication in *Andando e stando*, Milan, Feltrinelli, [1920] 1997, pp. 81-87

BENEDETTI Laura, *The Tigress in the Snow. Motherhood and Literature in Twentieth Century Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

- CARTON-VINCENT Alison, « *Una donna* de Sibilla Aleramo : le premier grand roman féministe italien ? », mémoire de Master 2 en Études italiennes, sous la direction de Perle Abbrugiati, ENS LSH, juin 2008.
- CAUSSE Michèle, LAPOUGE Maryvonne, *Écrits, voix d'Italie*, Paris, Éditions Des femmes, 1977.
- CAZALE-BERARD Claude, *Généalogies, genres et canons littéraires. L'écriture des femmes en Italie comme espace de liberté et d'utopie*, Actes du Colloque : Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes, Paris, L'Harmattan, 2004.
- CECCARINI Estelle, *Les écrits des résistantes italiennes : l'expression plurielle de la Résistance au féminin entre témoignage et quête de soi*, thèse d'Études Italiennes, sous la direction de Perle Abbrugiati, Université de Provence, 2006.
- CONTARINI Silvia, « Femminile/Maschile: lavori in corso », in CONTARINI Silvia (dir.), *Narrativa. Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, n° 30, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 7-30.
- DE GIOVANNI Neria, *Carta di donna: narratrici italiane del '900*, Turin, Società editrice internazionale, 1996.
- DI NOLA Laura, *Poesia femminista italiana*, Rome, Savelli, 1978.
- DUNCAN Derek, Charlotte ROSS, « What lesbians do in novels? », chapitre V « Reading Allowed: Contemporary Lesbian and Gay Fiction in Italy », in GILLIAN Ania, HALLAMORE CAESAR Ann (dir.), *Trends in Contemporary Italian Narrative, 1980-2007*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2007).
- GIACOBINO Margherita, *Orgoglio e privilegio. Viaggio eroico nella letteratura lesbica*, Milan, Il Dito e la Luna, 2003.
- GINZBURG Natalia, « Discorso sulle donne », *Mercurio*, mars-juin 1948. Republication in Maria Rosa CUTRUFELLI (dir.), *Il pozzo segreto: cinquanta scrittrici italiane*, Florence, Giunti, 1993, pp. 27-32.
- GIORGIO Adalgisa, *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Oxford, Berghahn, 2002.
- GRAMAGLIA Mariella, « Femminismo: tra denuncia e progettazione », in FUSINI Nadia, GRAMAGLIA Mariella (dir.), *La poesia femminista*, Rome, Savelli, 1974.
- IMBERTY Claude, « Gender e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza », in CONTARINI Silvia (dir.), *Narrativa, Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, n° 30, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 51-61.



- LAZZARO-WEIS Carol, « Gender and Genre in Italian Feminist Literature in the Seventies », *Italica*, vol. 65, n° 4, 1988, pp. 293-307.
- , *From margins to mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993.
- LOMBARDI Giancarlo, *Rooms with a view: feminist diary fiction 1952-1999*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, Associated University Presses, 2002.
- MARCHAIS Nathalie, *La figure maternelle dans la littérature féminine italienne des quarante dernières années*, thèse de doctorat en Langue littérature et civilisations romanes : italien, Université de Paris Ouest Nanterre la Défense, soutenue le 13 décembre 2010.
- NEIGER Ada (dir.), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Naples, Liguori, 1993.
- NGUYEM Nghiem, « Mythic revisions in contemporary Italian women's writing », *The Italianist*, vol. 28, Reading, Berks, Department of Italian Studies, University of Reading, Leeds, Maney, 2008, pp. 113-136.
- NOZZOLI Anna, « Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta », *DWF*, n° 5, *Donne e letteratura*, octobre-décembre 1977, pp. 55-74.
- , *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Florence, La Nuova Italia, 1978.
- , *La parete di carta: scritture al femminile nel Novecento italiano*, Vérone, Gutemberg, 1989.
- PAGLIANO UNGARI Graziella, « Donne e letteratura. Appunti metodologici », *DWF*, n° 5, *Donne e letteratura*, octobre-décembre 1977, pp. 22-28.
- WEST Rebecca, CERVIGNI Dino (dir.), *Women's Voices In Italian Literature*, Notre Dame, University of Notre Dame, 1989.
- WOOD Sharon, *Italian Women Writing*, Manchester, Manchester University Press, 1993.
- ZANCAN Marina, « La donna », in ASOR ROSA Alberto (dir.), *Letteratura italiana. Le questioni*, volume V, Turin, Einaudi, 1986, pp. 765-827.
- , « Rappresentazione e autorappresentazione delle donne nella letteratura italiana tra '800 e '900 », *Quaderni di storia delle donne comuniste*, n° 1, 1987, pp. 57-62.
- , *Il doppio itinerario della scrittura, La donna nella tradizione letteraria italiana*, Turin, Einaudi, 1998.
- , « Le autrici, Questioni di scrittura, questioni di lettura », in ASOR ROSA Alberto (dir.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Turin, Einaudi, 2000, pp. 87-135.

## V. Littérature féminine

- ARTINI Alessandro (dir.), *Le vestali del cordoglio, la scrittura femminile della sofferenza nella diaristica e nel racconto*, Florence, Angelo Pontecorboli Editore, 1997.
- CAMBRIA Adele, « Il neofemminismo in letteratura: dove sono le amazzoni », *Firmato Donna: Una donna, un secolo*, Rome, Sandra Petrigani, Il Ventaglio, 1986.
- COLLIN Françoise, « Le féminisme comme écriture », *Lettre internationale*, n° 11, hiver 86-87.
- COSSLETT Tess, LURY Celia, SUMMERFIELD Penny, *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*, Londres, Routledge, 2000.
- CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, Paris, 1975, pp. 39-54.
- DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- FABRE Daniel, FINE Agnès (dir.), *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 11, *Parler, chanter, lire et écrire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.
- HEINICH Natalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- HOBBY Elaine, WHITE Chris, *What Lesbians do in Books*, Londres, The Women's Press, 1991.
- IRIGARAY Luce, *Speculum, de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.
- JELINEK Estelle C. (dir.), *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- KRISTEVA Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- LANSER Susan, « Toward a feminist narratology », in WARHOL Robyn, PRICE HERNDL Diane, *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, New Brunswick, New Jersey, Ruutgers University Press, pp. 610-629
- PLANTE Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme-auteur*, Paris, Seuil, 1989.
- RASY Elisabetta, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Rome, Editori Riuniti, 1984.
- STISTRUP JENSEN Merete, « La notion de nature dans les théories de l'“écriture féminine” », in STISTRUP JENSEN Merete (dir.), *Nature, langue, discours*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, collection « Cahiers Masculin/Féminin de Lyon 2 », pp. 31-45.
- WALKER Nancy, *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- WOOLF Virginia, *Une Chambre à soi*, Paris, 10-18, [1929] 2001.

## VI. Littérature générale

### VI.1 Sur les écritures du je

AA. V.V, *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile*, Bari, Adriatica editrice, 2002.

DIDIER Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.

DOLFI Anna *et al.* (dir.), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pise, ETS, 2008.

FREDERIC Madeleine (dir.), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle*, Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992.

GIRARD Alain, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.

GOLA Sabina, « La forme autobiographique dans la littérature féminine depuis les années soixante-dix », Actes de la Conférence Internationale *La valeur de la littérature pendant et après les années 70 : le cas de l'Italie et du Portugal*, 11-13 mars 2004, Utrecht, Pays-Bas [En ligne], consulté le 6 août 2012.  
URL : <http://congress70.library.uu.nl/index.html?000012/index.html>.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

—, *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal intime*, Paris, Seuil, 1993.

—, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2003.

LEJEUNE Philippe, BOGAERT Catherine, *Le Journal intime, Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2005.

MAY Georges, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979.

MONLUCON Anne-Marie, SALHA Agathe, *Fictions biographiques, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

STAROBINSKI Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, Paris, Seuil, 1970, pp. 257-265.

### VI.2. Littérature et sciences sociales

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

—, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CULLER Jonathan, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », *Littérature*, n° 144, 2006.

GIRARD Pierre, SCOTTO D'ARDINO Laurent, ZANCARINI Jean-Claude, « Littérature et "Temps des révoltes" », in LAZAR Marc, MATARD-BONUCCI Marie-Anne (dir.), *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Autrement, 2010, pp. 274-287.

SAPIRO Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COntEXTES*, n° 2, 2007 [En ligne], consulté le 18 janvier 2013. URL : <http://contextes.revues.org/165>.

ZANCARINI Jean-Claude, « Une philologie politique », *Laboratoire italien*, n° 7, 2007 [En ligne], consulté le 27 janvier 2013. URL : <http://laboratoireitalien.revues.org/132>.

### **VI.3. Théories de la littérature et linguistique**

AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 2002

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1991.

DEL LUNGO Andrea, *Gli inizi difficili: Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padoue, Unipress, 1997.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

ISER Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974.

JACOBSON Roman, *Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

## **VII. Histoire des femmes et du genre**

### **VII.1. Histoire de la maternité**

COVA Anne, « Où en est l'histoire de la maternité ? », in THEBAUD Françoise, KNIBIEHLER Yvonne (dir.), *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 21, *Maternités*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, pp. 189-211.

D'AMELIA Marina (dir.), *Storia della maternità*, Rome, Laterza, 1997.

FORTINO Sabine, « De filles en mères. La seconde vague du féminisme et la maternité », in MARAND-FOUQUET Catherine (dir.), *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 5, *Guerres civiles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, pp. 217-238.

## VII.2. Histoire de l'avortement

BANOTTI Elvira, *La sfida femminile. Maternità e aborto*, Bari, De Donato, 1971.

FACCIO Adele, *Il reato di massa*, Milan, SugarCo, 1975.

JARVIS THOMSON Judith, « A Defence of Abortion », *Philosophy and Public Affairs*, vol. 1, n° 1, 1971.

PASOLINI Pier Paolo, « Sono contro l'aborto », *Corriere della Sera*, 19 janvier 1975.

PERCOVICH Luciana, *La coscienza nel corpo. Donne, salute e medicina negli anni Settanta*, Milan, Franco Angeli, 2005.

SCIRE Giambattista, *L'aborto in Italia. Storia di una legge*, Milan, Mondadori, 2008.

## VII.3. Histoire des femmes en Italie

ANABASI, *Donne è bello*, Milan, Anabasi, 1972.

BALESTRINI Nanni, MORONI Primo, *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milan, Feltrinelli, 1997.

BONACCHI Gabriella, « I vestiti d'aria dell'imperatore. Per una critica femminista dell'ideologia italiana », in LUSSANA Fiamma, MARRAMAO Giacomo, *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta: atti del ciclo di convegni, Roma novembre e dicembre 2001. II, Culture, nuovi soggetti, identità*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 297-366.

BONO Paola, KEMP Sandra (dir.), *Italian Feminist Thought: a Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1991.

BRAVO Anna *et al.*, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Rome, Laterza, 2001.

BRAVO Anna, *A colpi di cuore. Storie del Sessantotto*, Bari, Laterza, 2008.

BRIGIDA Luigi, « La Patria Potestas dal codice 1865 al Diritto di Famiglia », Archivio storico giuridico sardo di Sassari, vol. 8, 2001 [En ligne], consulté le 6 août 2012. URL : [http://www.personaedanno.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35046&catid=120&Itemid=367&mese=02&anno=2011](http://www.personaedanno.it/index.php?option=com_content&view=article&id=35046&catid=120&Itemid=367&mese=02&anno=2011).

BUTTAFUOCO Annarita, « Storiografia italiana delle donne », *Dizionario di storiografia*, [En ligne], consulté le 27 septembre 2012. URL : <http://pbmstoria.it/dizionari/storiografia/emmi/123.htm>.

CALABRÒ Anna Rita, GRASSO Laura, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Milan, Angeli, 1985.

CONTI ODORISIO Ginevra, *Storia dell'idea femminista in Italia*, Turin, ERI, 1980.

- CUTRUFELLI Maria Rosa *et al.*, *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Rome, Editori Riuniti, 2001.
- DE GIORGIO Michela, *Le italiane dall'Unità ad oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Bari, Laterza, 1992.
- DI CORI Paola (dir.), *Altre storie. La critica femminista della storia*, Bologna, Clueb, 1996.
- , « Lavori in corso », *Il Paese delle Donne on line* [En ligne], consulté le 8 novembre 2012.  
URL : <http://www.womenews.net/spip3/spip.php?article7433>.
- GAIOTTI DE BIASE Paola, *Le origini del movimento cattolico femminile*, Brescia, Morcelliana, 1963.
- GROPPI Angela, « Une revue d'antan : Memoria entre invention et innovation », in THEBAUD Françoise, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 16, *L'Histoire des femmes en revues France-Europe*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 5-7.
- GRUPPO N. 4, « Più donne che uomini », *Sottosopra*, Milan, Libreria delle Donne, janvier 1983.
- HOTTE Lucie, CARDINAL Linda (dir.), *La Parole mémorielle des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2002.
- KOCK Francesca, « Storia delle donne » [En ligne], consulté le 27 septembre 2012.  
URL : <http://pbmstoria.it/dizionari/storiografia/lemmi/402.htm>.
- LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *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.
- LONZI Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milan, Scritti di Rivolta Femminile, 1974.
- LUSSANA Fiamma, « Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni settanta », in BARBAGALLO Francesco (dir.), *Storia dell'Italia repubblicana, vol. III, L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio, tome 2, Istituzioni, politiche, culture*, Turin, Einaudi, 1997, pp. 471-565.
- MERINGOLO Patrizia, « L'autocoscienza come ricerca del movimento », *DWF*, n° 9, *Il corpo della donna: ideologia e realtà*, 1978, pp. 123-134.
- MURARO Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Rome, Editori Riuniti, 1991.
- PALAZZI Maura, PORCIANI Ilaria (dir.), *Storiche di ieri e di oggi. Dalle autrici dell'Ottocento alle riviste di storia delle donne*, Rome, Viella, 2004.

- PALAZZI Maura, « Riattraversare la storia dell'età contemporanea », in PORZIO SERRAVALLE Ehel (dir.), *Saperi e libertà. Maschile e femminile nei libri, nella scuola e nella vita. Vademecum 2*, Milan, AIE (Associazione Italiana Editori), 2001.
- PARATI Graziella, WEST Rebecca (dir.), *Italian Feminist Theory and Practice*, Cranbury, Associated University Presses, 2002.
- PASSERINI Luisa, *Autoritratto di gruppo*, Florence, Giunti, 1988.
- PERILLI Vincenza, « "Sexe" et "race" dans les féminismes italiens », *Les Cahiers du CEDREF*, vol. 14, (*Ré*)articulation des rapports sociaux de sexe, classe et « race », 2006.
- PIATTELLI Valentina, « Storia dell'emancipazione femminile in Italia » [En ligne], consulté le 6 août 2012. URL : <http://www.storiaxxisecolo.it/larepubblica/repubblicadonne.htm>.
- PIERONI BORTOLOTTI Franca, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1849-1892)*, Turin, Einaudi, 1963.
- POMATA Gianna, « La storia delle donne: una questione di confine », *Il mondo contemporaneo, Gli strumenti della ricerca*, La Nuova Italia, Florence, 1983, pp. 1434-1469.
- SAROGNI Emilia, *La Donna Italiana, 1861-2000, Il lungo cammino verso i diritti*, Milan, Il Saggiatore, 2004.
- SARTI Raffaella, « La genèse de *Genesis* », in THEBAUD Françoise, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 16, *L'Histoire des femmes en revues France-Europe*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 77-92
- SCIRE Giambattista, « Il divorzio in Italia. Dalla legge al referendum » [En ligne], consulté le 8 octobre 2010. URL : <http://lademocraziallapprova.blog.espresso.repubblica.it/interventi/files/ildivorziointlia.pdf>.
- SPAGNOLETTI Rosalba (dir.), *I movimenti femministi in Italia*, Rome, Savelli, 1974.
- VANDELAC Louise, *L'Italie au féminisme*, Paris, Tierce, 1978.

#### **VII.4. Histoire des femmes et du genre en Occident**

- A.A.V.V., *Introduction aux gender studies*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- ARTIERES Philippe, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *68. Une histoire collective [1962-1981]*, Paris, La Découverte, 2008.
- BOCK Gisela, *Storia, storie delle donne, storie di genere*, Florence, Estro editore, 1988.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

- BRAVO Anna, FOA Anna, SCARAFFIA Lucetta, *I nuovi fili della memoria. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, vol. 3, Bari, Laterza, 2006.
- BUTLER Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990. Traduction française : *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduction de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.
- , *Bodies that matter*, New York, Routledge, 1993. Traduction française : *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduction de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe*, I-II, Paris, Gallimard, 1949.
- DE GIORGIO Michela, KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Storia del matrimonio*, Bari, Laterza, 1996.
- DE LAURETIS Teresa, *Soggetti eccentrici*, Milan, Feltrinelli, 1999.
- , « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », in *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduction de Marie-Hélène Bourcier, Paris, 2007.
- DELPHY Christine, *L'Ennemi principal. 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998.
- , *L'Ennemi principal. 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.
- DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité*, Paris, PUF, 2008.
- DREYFUS-ARMAND Geneviève et al. (dir.), *Les Années 68. Le temps de la contestation*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000.
- DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, tome IV *Le XIX<sup>e</sup> siècle* et tome V *Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991-1992.
- GIANINI BELOTTI Elena, *Dalla parte delle bambine*, Milan, Feltrinelli, [1973] 2011.
- GUBIN Eliane et al. (dir.), *Le Siècle des féminismes*, Paris, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, 2004.
- LAQUEUR Thomas, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1990. Traduction française : *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduction de Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992.
- LOMBROSO Cesare, FERRERO Guglielmo, *La donna delinquente, la prostitua e la donna normale*, Milan, Et. Al., [1893] 2009.



- MILLETT Kate, *Sexual Politics*, Londres, R. Bart-Davis, 1970. Traduction française : *La Politique du mâle*, traduction d'Élisabeth Gille, Paris, Stock, 1977.
- PICQ Françoise, *Libération des femmes. Les années-mouvement*, Paris, Seuil, 1993.
- PRECIADO Beatriz, « Biopolitique du genre », in ROUCH Hélène et al., *Le corps, entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- RICH Adrienne, *Of Woman Born, Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976. Traduction française de Jeanne Faure Cousin : *Naître d'une femme, la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980. Traduction italienne de Maria Teresa Marengo : *Nato di donna*, Milan, Garzanti, 1977.
- , « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs*, vol. 5, n° 4, *Women: Sex and Sexuality*, University of Chicago Press, été 1980, pp. 631-660.
- RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, « Repères », La Découverte, 2002.
- ROCHEFORT Florence, « La première vague féministe du XX<sup>e</sup> siècle (1900-1940) », in ABENSOUR Alexandre (dir.), *Le XX<sup>e</sup> siècle en France Art Politique Philosophie*, Paris, Berger Levrault, 2000, pp. 169-173.
- , « La séduction résiste-t-elle au féminisme ? 1880-1930 », in DAUPHIN Cécile et FARGE Arlette (dir.), *Séduction et Sociétés. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, pp. 214-243.
- SCOTT Joan, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *The American Historical Review*, vol. 91, n° 5, décembre 1986, pp. 1053-1075. Traduction française : « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n° 37/38, *Le genre de l'histoire*, 1988, pp. 125-153. Traduction italienne : « Il "genere": un'utile categoria di analisi storica », *Rivista di storia contemporanea*, n° 4, 1987, pp. 560-586.
- THEBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007.
- THEBAUD Françoise, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 16, *L'histoire des femmes en revue. France-Europe*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- WITTIG Monique, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001.
- WOLLSTONECRAFT Mary, *A Vindication on the Rights of Women*, 1792. [En ligne], consulté le 20 mars 2013. URL : <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/mwollstone/bl-mwoll-vin-2.htm>.
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Le moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Seuil, 2008.

## VIII. Autres documents consultés

### VIII.1. Œuvres littéraires

*Le Livre de Jonas*, traduction d'André Feuillet, Paris, Les Éditions du Cerf, 1951.

BOCCACE, *De mulieribus claris*, in *Tutte le opere*, vol. 10, Milan, Mondadori, 1970.

DE PISAN Christine, *Le Livre de la Cité des Dames*, Paris, Stock, 1986.

CALVINO Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, Turin, Einaudi, 1960

CAROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland / Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, traduction de Henri Parisot, Paris, Aubier Flammarion, 1970.

COLLODI Carlo, *Pinocchio*, Milan, Garzanti, 2002. Traduction française : *Les Aventures de Pinocchio*, présentation de Jean-Claude Zancarini et traduction d'Isabel Violante, Paris, GF Flammarion, 2001.

DICKINSON Emily, *Car l'adieu c'est la nuit*, traduction française de Claire Malroux, Paris, Gallimard, 2007.

HUSTON Nancy, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990.

MAXIME Valère, *Faits et dits mémorables*, Livres IV-VI, traduction de Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

PIRANDELLO Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, [1921], in *Maschere nude*, vol. 2 (sous la direction de Alessandro d'Amico), Milan, Mondadori, 1997.

PLATON, *Le Banquet*, présentation et traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2007.

—, *Théétète*, in *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes. Volume 1. Confessions – Autres textes autobiographiques* (sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond), Paris, Gallimard, Pléiade, 1986.

SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, traduction d'Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, 1993.

TABUCCHI Antonio, *Sostiene Pereira*, Milan, Feltrinelli, 1996.

VIRGILE, *L'Énéide*, Livre V-VIII, traduction de Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

### VIII.2. Articles, essais, ouvrages critiques

BENADUSI Lorenzo, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Milan, Feltrinelli, 2005.

CORBIN Alain, DELOYE Yves, HAEGEL Florence, « De l'histoire des représentations à l'histoire sans nom. Entretien avec Alain Corbin », in *Politix*, vol. 6, n° 21, 1993, pp. 7-14 [En ligne], consulté le 25 février 2013.

URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix\\_0295-2319\\_1993\\_num\\_6\\_21\\_2024](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_1993_num_6_21_2024).

DEPREZ Bérengère, *Marguerite Yourcenar : écriture, maternité, démiurgie*, Berlin, Bern, P.I.E.-P. Lang, 2005.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988.

—, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.

ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica), « La produzione e la lettura di libri in Italia », rapport du 21 mai 2012 [En ligne], consulté le 14 février 2013.

URL : <http://www.istat.it/it/archivio/62518>.

KLAPISCH-ZUBER Christiane, *La Maison et le nom, stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

LENOBLE-PINSON Michelle, « Mettre au féminin les noms de métier : résistances culturelles et sociolinguistiques », *Le Français aujourd'hui*, 2008, n° 163, pp. 73-79 [En ligne], consulté le 14 février 2013. URL : <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-4-page-73.htm>.

MINEAU André, LAROCHELLE Gilbert, « Éthique et idéologie : frontière et médiation sémantique par la morale », *Laval théologique et philosophique*, vol. 52, n° 3, 1996, pp. 827-836.

## Index des noms

### A

Aleramo (Sibilla), 20, 27, 28, 51, 62, 76, 141, 158, 246,  
286, 287, 288, 292, 333, 341, 392  
Austin (John Langshaw), 315, 386, 418, 420

### B

Banti (Anna), 19  
Bourdieu (Pierre), 388, 389, 390, 392, 419, 423  
Bravo (Anna), 54, 287, 289, 295, 296, 305, 335, 336,  
340, 342, 346, 347, 348, 350, 351, 392  
Butler (Judith), 150, 151, 152, 155, 157, 170, 180, 387,  
388

### C

Calvino (Italo), 124, 333  
Carroll (Lewis), 89, 230  
Cerati (Carla), 21, 117  
Céspedes (Alba de), 18

### F

Fallaci (Oriana), 27, 32, 333, 339, 340, 341  
Ferri (Giuliana), 21, 117, 332

### G

Gianini Belotti (Elena), 152, 281, 398, 403, 424  
Ginzburg (Natalia), 18, 19, 32, 332, 343

### L

Lauretis (Teresa de), 27, 34, 180, 189, 190, 227, 414

Lonzi (Carla), 295, 350, 365, 422

### M

Magrini (Gabriella), 21  
Morante (Elsa), 18, 19, 62, 246, 341  
Moravia (Alberto), 22, 23, 41, 291  
Muraro (Luisa), 78, 226, 281, 295, 311

### N

Negri (Ada), 70

### O

Ortese (Anna Maria), 18, 19

### P

Pasolini (Pier Paolo), 72, 332, 333, 336, 410, 421

### R

Rich (Adrienne), 232, 236, 264  
Romano (Lalla), 18, 19

### S

Sapienza (Goliarda), 32, 67, 68, 96, 97, 109, 134, 135,  
163, 211, 246, 332, 336, 337, 347, 348  
Sciascia (Leonardo), 64, 65, 333  
Scott (Joan), 17, 149

### T

Tamaro (Susanna), 315, 404, 414, 415

## Annexes

### **Annexe 1 : Extrait d'une interview de l'auteure le 11 avril 2011 à l'Institut Culturel Italien de Marseille (retranscription d'après enregistrement audio)**

*Alison Carton-Vincent:* Secondo Lei, esiste o no un genere che sarebbe la letteratura femminista? Nel caso della sua esistenza, si definisce una scrittrice femminista, o piuttosto “dalla parte delle donne”. Con quale differenza di senso?

*Dacia Maraini:* No, non mi definisco una scrittrice femminista perché sarebbe appunto una chiusura ideologica. Io mi considero come detto prima più una persona che si interroga piuttosto che avere delle certezze ideologiche. E Lei mi chiedeva se esiste una letteratura femminista ma sinceramente se io vado a guardare la letteratura italiana delle donne, non riesco a trovare... sì, c'è stata una letteratura femmista ideologica, politica più che altro, ma più sul piano del saggismo, del saggio politico che non della creatività narrativa. Prendiamo per esempio, non lo so, una scrittrice della generazione precedente alla mia. Nessuna. Perché, Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, che sono delle grandi scrittrici una generazione precedente alla mia, quasi non hanno conosciuto il femminismo. Della mia generazione, alcune scrittrici che possono essere, non so, la San Vitale, Rosetta Loy, possono essere... No, quelle sono più giovani... Non sono scrittrici femministe. [...]. È difficile che è un romanzo accetti di chiudersi nelle strettoie di un'ideologia. È impossibile. Il romanzo è troppo più libero, no, di un'ideologia?

Le giovani di oggi scrivono dei libri che si possono anche interpretare come libri diciamo dalla parte delle donne, come dice Lei, ma non femministi. Mettiamo Valeria Parrella, maggiore scrittrice, ha scritto un libro sulla nascita, sulla nascita... su quando si decide di fare un figlio perché non si può avere un figlio, sull'inseminazione artificiale. Poi per esempio Melania Mazzucco ha scritto dei libri sull'emigrazione, ha scritto dei libri storici. Poi per esempio ci sono giovani scrittrici siciliane che lavorano sul linguaggio come la Grasso... però non direi che si possono chiudere dentro un'etichetta. Ecco... sono donne che quasi sempre stanno dalla parte delle donne però sono scrittrici a tutto tondo insomma.

## Annexe 2 : Reproductions des œuvres d'art citées

- *Hermaphrodite endormi*, II<sup>e</sup> siècle après J.-C. (Musée du Louvre, Paris)



(Image libre de droits)

- *Tombeau de Julien de Médicis*, Michelange, 1526-1533 (Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florence)



(Image du site <http://www/wga.hu>)

- *Saturne dévorant l'un de ses enfants*, Goya, 1819-1823 (Musée du Prado, Madrid)



(Image du site <http://www/wga.hu>)

- *Saint Jérôme à son cabinet de travail*, Antonello da Messina, 1460 (National Gallery, Londres)



(Image du site <http://www/wga.hu>)

- *Charité Romaine*, détail des *Sept œuvres de Miséricorde*, Caravage, 1607 (Pio Monte della Misericordia, Naples)



(Image du site <http://www/wga.hu>)

- *Charité romaine*, Rubens, 1630 (Rijksmuseum, Amsterdam)



(Image du site <http://www/wga.hu>)



- *Annonciation*, Carpaccio, 1504 (Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Venice)

