

MAINTENANT OU JAMAIS : LA VERVE DES ROMANCIERES CONTEMPORAINES ITALIENNES

Brigitte Poitrenaud-Lamesi
LASLAR, Université de Caen Basse-Normandie

1. INTRODUCTION

Très récemment le mouvement politique et social intitulé *Se non ora quando* (Maintenant ou jamais), paraphrasant le titre d'un célèbre ouvrage de Primo Levi¹, a réuni des milliers de femmes et d'hommes pour dénoncer une douloureuse mais surprenante évidence : "cette 'Italie n'est pas un pays pour les femmes".

Est-ce seulement un hasard ?

Parallèlement et comme en contre-chant, les romancières italiennes de la décennie qui vient de s'écouler ont clairement redonné un souffle créatif à la littérature contemporaine. Qu'il s'agisse de talents littéraires confirmés ou naissants, les fictions de M. Agus, M. Mazzantini, M. Mazzucco ou S. Avallone font écho, de leur voix singulière, à la "prise de pouvoir" des femmes italiennes. Avec des styles, des exigences et des tonalités très différents, leurs mots murmurent à l'unisson pour former la voix du coryphée qui dérange, déplore, dénonce et lamente la condition de l'*homo italicus* d'aujourd'hui.

Nous proposons de partir en quête de cette production littéraire foisonnante, en organisant notre réflexion autour de ce qui pourrait être un dénominateur commun : l'urgence de dire "autrement". Dans le bref préambule qui suit nous tenterons de présenter, de façon synthétique, ce mouvement original intitulé *Se non ora quando* : son origine, ses buts et ses formes d'expression, ses liens plus ou moins significatifs avec la production littéraire féminine en Italie.

Il s'agira ensuite de rendre compte du travail littéraire des romancières, en justifiant le choix du corpus retenu. Et enfin d'examiner les figures féminines et masculines qui émergent de cette galerie de portraits contemporains, de comprendre dans quelle mesure ces silhouettes s'opposent ou s'accordent

¹ Cf.: Levi (1984).

aux modèles féminins et masculins privilégiés par les médias de l'Italie contemporaine. Il s'agira en outre de montrer, qu'au-delà de la référence au modèle en vigueur, ces personnages s'inscrivent surtout en marge de tout stéréotype, ce qui leur confère une force expressive d'autant plus remarquable qu'elle est iconoclaste.

2. *SE NON ORA QUANDO*

Le mouvement de rébellion contre l'image des femmes véhiculée par les médias italiens, et tout particulièrement par la télévision, est né en février 2011. Dans l'enregistrement vidéo qui fait fonction de manifeste, les femmes qui sont à l'origine de ce mouvement déclarent que : "cette Italie n'est pas un pays pour les femmes", tout en soulignant que l'Italie est pourtant composée pour moitié de femmes, de jeunes filles et de petites filles. Dans une courte séquence filmée, un appel à la mobilisation a été lancé pour le 13 février 2011, sans distinction d'âge ou de profession. Le choix du slogan "Maintenant ou jamais", par la référence à la figure d'autorité que représente Primo Levi et par le caractère alarmiste qu'il porte en lui, dramatise fortement la situation qu'elle entend dénoncer et la nécessité de réagir à cet état de fait. Le propos s'inscrit dans une démarche volontariste qui entend remettre en question voire transformer le regard que l'Italie – essentiellement médiatique – porte sur les femmes italiennes.

La question du regard convoque celle de la dignité, rejoignant et même anticipant le courant d'indignation² qui a traversé et qui traverse encore le monde : de Madrid à New-York, en passant par le Maghreb. Cette exigence de dignité et de reconnaissance révèle, en creux, l'entreprise de dégradation qui est menée à l'encontre de l'image des femmes dans l'Italie berlusconienne et s'exprime en priorité sur la question du corps féminin et de son exposition médiatique. Le mouvement se veut une réponse à "l'offense faite aux femmes" pour reprendre la formule employée par Cristina Comencini³ au lendemain de la grande manifestation du 13 février, qui a réuni plus d'un million de participants. Il s'exprime sous des formes diverses, d'abord par l'essor d'une myriade d'associations œuvrant en faveur d'un changement radical de point de vue en ce qui concerne la mise en scène du corps féminin. Le propos, s'il

² Le mouvement dit des Indignés (*Los indignados*) est né en Espagne à Madrid le 15 mai 2011, pour revendiquer "une vraie démocratie maintenant" (*democracia real! Yah*). Le nom du mouvement est un emprunt au livre de Stéphane Hessel (2010) *Indignez-vous!* Devises, slogans, titres, les noms se répètent, mettant en évidence une puissante synergie.

³ Cristina Comencini est écrivain, scénariste et réalisatrice, son dernier roman, *Quando la notte*, retrace les difficultés d'une mère et de son fils.

est politique, ne se limite pas à cette seule dimension : il s'affirme comme une invitation à un travail de réévaluation, de réélaboration de l'imaginaire collectif impliquant aussi bien la sphère législative et politique que le domaine médiatique, artistique et plus largement culturel. Il rencontre des initiatives très originales, telles que la pièce écrite par C. Comencini⁴ ou le documentaire de Lorella Zanardo. Dans ce dernier cas il s'agit d'un reportage – et d'un livre – intitulé *Il corpo delle donne*⁵ (le corps des femmes) qui s'interroge de façon critique sur l'exhibition, quasi obsessionnelle, du corps féminin dont la télévision italienne du nouveau millénaire semble avoir fait son support le plus attrayant.

Ces initiatives, pour différentes qu'elles soient, s'accordent à démontrer que les femmes “ordinaires”, celles qui ne sont pas en représentation à la télévision ou dans les magazines, celles qui travaillent, élèvent leurs enfants, sont à la retraite, bref les femmes du monde réel, ont tout simplement disparu de la scène médiatique : ne demeurent que les visages et les corps des actrices, des mannequins et des chanteuses ou bien des visages et des corps transformés, redessinés par la chirurgie esthétique, maquillés, parés, déguisés et donc paradoxalement dissimulés. La plastique de la femme “quelconque” est devenue une image incorrecte et gênante, la moindre flétrissure ou imperfection supposée se doit – selon un impératif quasiment moral – d'être corrigée, atténuée ou effacée, dans le cas contraire elle devient un sujet de moquerie, de mépris et d'humiliation. Dans un entretien accordé à l'occasion de la sortie de son documentaire en France, L. Zanardo le souligne avec effroi :

[on constate] que les femmes vraies sont en train de disparaître de la télévision et qu'elles ont été remplacées par une représentation grotesque, vulgaire et humiliante [...] L'objectif est de nous interroger et d'interroger sur les raisons de cette disparition, un véritable “pogrom” dont nous sommes tous les spectateurs silencieux. Le travail a donc donné une importance particulière à l'élimination des visages adultes de la télévision⁶.

La réalisatrice rend compte d'épisodes télévisuels particulièrement choquants : une jeune femme dénudée est enfermée dans une cage de verre et placée sous une table pendant toute la durée de l'émission ; au cours d'un

⁴ *Libere* (2010) : pièce en un acte écrite par C. Comencini pour *Di Nuovo*, une association qui travaille à une “nouvelle convention pour les femmes” après avoir constaté que la télévision avait radicalement et négativement transformé l'image des femmes.

⁵ Zanardo (2010).

⁶ Cf.: Zanardo (2010).

jeu télévisé, une spectatrice d'origine asiatique est appelée sur la scène par l'animateur puis interpellée sur la taille de sa poitrine : "Où sont tes nichons, tu les as laissés à la maison ?" ; une jeune femme, accrochée à un anneau de boucher, est suspendue parmi une multitude de jambons : son postérieur est filmé en gros plan, la caméra opérant un va-et-vient obscène entre chair humaine et viande animale. Il n'existe aucune échappatoire, martèle L. Zanardo, car ces images entrent dans les foyers et contribuent à former les représentations collectives les plus consensuelles. Le corps supposé parfait est exposé comme un morceau de chair consommable ; le corps supposé imparfait est vilipendé. Le présentateur le confirme en apostrophant sans vergogne la jeune spectatrice asiatique : avec de tels seins, une femme sensée se doit de rester à la maison, elle ne satisfait pas aux critères exigés pour se présenter sur un plateau de télévision.

La démarche de L. Zanardo n'est pas une posture distanciée d'intellectuelle, elle affirme au contraire qu'il n'est pas utile d'éteindre la télévision et que le véritable acte novateur c'est de la regarder, en compagnie des spectateurs habituels, pour réapprendre, non pas à regarder, mais à voir.⁷ Car cette disparition de la femme réelle ne manque pas d'étonner et d'inquiéter, voilà peut-être pourquoi, sans concertation et sans volonté stratégique particulière, plusieurs romancières ont donné corps à des personnages féminins et masculins autrement plus complexes et plus troublants.

Nous nous arrêtons brièvement sur le corpus retenu dans le cadre de cette étude : en l'occurrence une série de romans publiés récemment et dont les auteurs sont des femmes. Le vivier des romancières contemporaines italiennes est riche et hétéroclite, les publications échappent à toute forme de déterminisme "féminin" ou "féministe". Ce qui les réunit ponctuellement, à notre sens, c'est le regard singulier et souvent décalé qu'elles portent sur le corps féminin et sur la question de la séduction et du désir, qu'ils soient féminins ou masculins.

3. LA VOIX DU CORYPHÉE

M. Agus, M. Mazzantini, M. Mazzucco ou S. Avallone se distinguent par un style très personnel mais ont en commun une écriture que l'on peut qualifier de sensorielle voire de sensitive et même de sensuelle. A l'exception de cette dernière, qui a publié son premier roman en 2010, ce sont des auteures prolifiques dont nous ne saurions présenter l'intégralité des œuvres parmi lesquelles nous avons choisi de retenir quelques titres significatifs. La première d'entre elles, Milena Agus a surpris et séduit le public français puis

⁷ Cf.: Zanardo (2010).

européen et finalement italien avec la publication d'un ouvrage atypique *Mal di pietra*⁸, dans lequel la narratrice relate l'histoire de sa grand-mère, personnalité fantasque, affligée d'un mal (calculs rénaux) qui la conduit à quitter pour la première fois la Sardaigne, pour suivre une cure thermale sur le continent.

L'originalité de l'héroïne tient à sa sensualité non assumée – ce qui provoque la maladie – mais revendiquée, à travers le symptôme, les fantaisies sexuelles auxquelles elle se prête avec son mari, après s'être refusée à lui pendant des années. Grâce à la fable amoureuse qu'elle bâtit autour d'un homme qu'elle a croisé pendant la cure, elle semble en mesure d'actualiser en partie le trop plein de désirs qui l'assaillent. La qualité littéraire du texte est liée à l'extrême habileté avec laquelle l'auteure mêle des registres divers : réalité et fantaisies de l'esprit tissent la trame du récit, invitant le lecteur à s'immiscer dans le psychisme d'une héroïne excentrique. Dès le début du récit son portrait éveille la curiosité : "les prétendants [de la grand-mère au temps de sa jeunesse] s'enfuyaient parce que grand-mère leur écrivait des poésies enflammées contenant des allusions à des choses sales"⁹. "Le tour de force" littéraire de M. Agus, consiste à composer son récit autour du corps – souffrant ou jouissant – de l'improbable et imaginative héroïne.

Dans *Non ti muovere*¹⁰, l'authentique histoire d'amour qui unit les deux protagonistes du récit commence par un viol. M. Mazzantini brouille les repères habituels et déconcerte le lecteur autant qu'elle le fascine, en rapportant l'histoire d'une liaison insolite. Le personnage masculin confie son aventure à sa propre fille qui gît sur un lit d'hôpital, plongée dans un dangereux coma, à la suite d'un accident de la route. En quête de rédemption, le père livre alors à son enfant inanimée, cette histoire paradoxale et inavouable qui a cependant constitué l'essentiel de sa vie d'homme.

La scène du viol est d'autant plus dérangeante que la jeune femme violente ne se rebelle pas, subit l'agression avec douceur et résignation puis finit par s'attacher à son violeur. Après avoir été malmenée, Italia propose à son amant de lui préparer un repas et le regarde manger avec bienveillance : "A la faible

⁸ Cf. : Agus (2006). Milena Agus vit et enseigne en Sardaigne à Cagliari ; elle publie son premier roman *Mentre dorme il pescecane* en 2005.

⁹ "[...] i pretendenti andavano via perché nonna gli scriveva poesie d'amore infuocate che alludevano anche a cose sporche" (Agus, 2005: 11-12).

¹⁰ Mazzantini (2001).

lumière de la bougie, elle me regardait manger. Les bras croisés comme un amour dans la nuit”¹¹.

L’histoire d’amour se construit sur le principe de la soumission sans faille de la jeune héroïne. Griselda¹² des temps modernes, Italia se donne et s’abandonne à son bourreau avec une incompréhensible abnégation : l’absence de haine, de reproche ou de rébellion transforme petit à petit le regard de son “partenaire-tyran” qui s’éprend follement de cette femme sans défense, sans rancœur et sans estime d’elle-même. Dans sa préface au recueil intitulé *Décameron, neuf nouvelles d’amour*, Serge Stolf s’attarde sur “la belle et sublime figure de l’amour dans la nouvelle de Griselda”¹³. S. Stolf souligne que si cette histoire est fondée sur la misogynie féroce du personnage masculin, elle oppose néanmoins folie et raison et qu’à l’évidence la folie est bien du côté de ce mari possessif, obsédé par la perfection et la soumission de son épouse. La nouvelle se termine de façon heureuse, ce qui n’est pas le cas du roman de M. Mazzantini : Italia endure comme Griselda les exigences insensées de son amant et renonce, elle-aussi, pour lui complaire, à l’enfant qu’elle attend de lui. Dans les deux cas le propos est troublant : le mystère du sentiment amoureux, que partagent les protagonistes, reste entier, déconcertant parfois révoltant : il est exploré, exposé, examiné mais jamais expliqué par la narratrice. La qualité littéraire des textes de M. Mazzantini tient en partie à l’adresse avec laquelle elle explore le domaine de l’implicite, laissant ainsi affleurer, avec une rare subtilité, les forces et les contradictions de l’inconscient.

Les histoires d’Emma et de Maja relatées par Melania Mazzucco dans *Un giorno perfetto*¹⁴ sont elles aussi à la fois étranges et inquiétantes. De la première héroïne, il émane une impérieuse et involontaire sensualité qui l’entraîne vers un destin tragique. L’élan vital, qui lui permet de quitter un époux possessif et violent, devient l’instrument de sa propre perte et de celle de ses enfants, qu’elle tente en vain de protéger. Affublée de vêtements voyants, maquillée avec excès, cette femme de quarante ans ne parvient cependant pas à être ridicule car elle semble posséder un irrésistible pouvoir de séduction,

¹¹ “In quella poca luce di candela, mi guardava mangiare. A braccia conserte come un amore nella notte.” (Mazzantini, 2001: 93).

¹² Cf.: *Il Decameron*, X,10 (Boccaccio,1349-1351).

¹³ Cette nouvelle du *Décameron* met en scène une jeune fille pauvre qui épouse un marquis et semble vouloir racheter cette mésalliance en faisant le serment de se soumettre à toutes les cruelles épreuves que son mari lui inflige, y compris les plus injustes, comme le renoncement à ses enfants (Stolf, 2005 : 26).

¹⁴ Mazzucco (2005).

une forme d'ingénuité, de volupté lascive qui font d'elle une ensorceleuse à son insu :

Sa fatigue exhalait quelque chose d'érotique et semblait évoquer des accouplements et des orgasmes pluriels [...] elle s'éloigna en se tortillant [...] pâle et défaite et désirable et désirée en effet¹⁵.

A l'inverse, la belle Maja, parangon d'élégance et de raffinement, abdique ses désirs et sa sexualité pour ne pas quitter un mari détestable. C'est pour son jeune beau-fils, un très jeune homme aux cheveux violets, en révolte contre son propre milieu, vêtu de guenilles, couvert de piercings et de tatouages, qu'elle éprouve un attirance contre nature mais irréprouvable. Dans son premier roman, *Il bacio della Medusa*¹⁶, la narratrice entraîna déjà le lecteur dans l'abîme des sentiments troubles et des désirs fous (possession, inceste). Dans son dernier récit elle confère à la chronique d'un fait divers la noblesse et l'universalité du drame antique. Les histoires s'entremêlent, confrontant des milieux sociaux très divers, et convergent dans une tension vers un "obscur objet du désir".

Dans *Acciaio*¹⁷, Silvia Avallone met en scène deux fillettes, précocement adultes, qui se vouent mutuellement une passion amoureuse et sensuelle : Anna et Francesca, "les amies de cœur". L'histoire se passe dans les faubourgs de Piombino (Toscane), les quartiers sinistres et désolés qui abritent les ouvriers travaillant aux aciéries. Les deux héroïnes se rêvent en mannequins prenant pour modèle *la velina*¹⁸ qui incarne à leur yeux la réussite sociale la plus enviable pour les jeunes filles séduisantes. La philosophe Michela Marzano¹⁹ observe que ce modèle féminin s'est progressivement et inexorablement imposé auprès des adolescentes : à partir des années quatre-vingt-dix, les émissions télévisées de divertissement ont exigé la présence sur le plateau de jeunes femmes très

¹⁵ "La sua stanchezza trasudava qualcosa di erotico, sembrava alludere ad accoppiamenti e orgasmi plurimi [...] s'allontanò scodinzolando [...] pallida e sbattuta e desiderabile e desiderata infatti" (Mazzucco, 2005 : 85 & 92).

¹⁶ Mazzucco (1996).

¹⁷ Avallone (2010).

¹⁸ Le mot provient de *velino* (papier vélin), le support sur lequel étaient imprimées les dépêches. Dans les premières émissions du journal télévisé satirique *Striscia la notizia*, diffusé sur les ondes de Fininvest (le groupe de S. Berlusconi), de jeunes assistantes, en tenue suggestive, venaient sur le plateau pour apporter les dépêches au présentateur. Appelées ironiquement les "veline", elles sont devenues les figures emblématiques de cette émission très populaire, diffusée tous les jours sur Canale 5 à une heure de grande écoute.

¹⁹ Michela Marzano est une philosophe italienne, elle enseigne à l'université Paris-Descartes ; elle a publié de nombreux essais sur le corps féminin, la sexualité, la pornographie. Citons, entre autres : *Penser le corps* (2002).

dénudées, aux formes avantageuses, dont l'unique fonction est de faire monter l'Audimat.

La narratrice analyse cette fascination pour un "type" féminin fabriqué par les instances médiatiques : elle en fait le support d'une intrigue qui explore l'univers mental des fillettes italiennes, obsédées par l'importance cruciale de la beauté physique. Grâce à un style serré, énergique et authentique, S. Avallone raconte les illusions et désillusions d'un groupe d'adolescents qui ne possèdent comme seule richesse que la jeunesse et la beauté de leurs corps. Un patrimoine fugace et convoité : "parce que dans certains milieux, pour une fille, ce qui compte c'est d'être belle"²⁰. Il apparaît bien vite que cette beauté est un don pernicieux, parfois même fatal, un bien à consommer au plus vite qui prive les petites filles de leur adolescence. Les autres, moins chanceuses car moins belles, *le sfigate*, n'en sont pas moins condamnées d'avance : "Si les garçons n'écrivent pas ton nom sur les piliers de la cour [...] Tu n'es personne. A treize ans tu veux déjà mourir"²¹.

Le corps, et tout particulièrement le corps féminin, est l'élément qui confère à ce corpus, par ailleurs disparate, une forme de cohésion et de cohérence. Les thématiques privilégiées des romancières que nous avons citées sont celles de la famille, du désir sensuel et de l'appétit sexuel : à savoir la relation sentimentale, sociale et charnelle qui unit ou sépare les êtres d'une même famille – le concept de famille pouvant être étendu aux groupes sociaux constitués par les relations amicales. Le sujet est traité de façon iconoclaste et rend chaque fois compte, sur des modes différents, de la dimension physique, corporelle et même animale qui caractérise les liens affectifs. A titre d'exemple, la référence aux sens, en particulier à l'importance de l'odorat, est récurrente chez les quatre auteures. Le modèle de la ravissante idiote, de la gourde sexy qu'elle soit *velina* ou *bimbo* est dans tous les cas pertinent : référence, repoussoir, modèle, miroir ou cible, l'image est omniprésente et semble inévitable lorsqu'il s'agit de mettre en scène le corps féminin et le regard masculin. L'originalité de ces textes tient en partie au *modus operandi* de leurs auteures : le schéma initial (femme séduisante et homme séduit) sert de socle à une série de variations audacieuses qui renverse les attendus et bouleverse les certitudes, même les plus consensuelles. Les histoires tendent clairement à déconstruire les stéréotypes et les discours convenus, en particulier s'ils sont caricaturaux, radicalement misogynes ou féministes par exemple.

²⁰ "Perché in certi ambienti, per una ragazza, conta solo essere bella" (Avallone, 2010 : 21).

²¹ "Se i ragazzi non scrivono sui piloni del cortile il tuo nome [...] non sei nessuno. A tredici anni vuoi già morire". *Ibid.*

4. CONTRE-CHANT

Dans son ouvrage intitulé *Le Génie féminin*, Julia Kristeva rappelle que la véritable “singularité” est l’apanage des femmes qui ont pensé et créé en dehors de la dichotomie hommes-femmes, qu’elle juge réductrice, et travaillé dans une grande liberté de pensée, sans renoncer à leur part de féminin ni à leur part de masculin²². Tentant de comprendre ce qui fait de chaque femme un être singulier, elle répond à la “guerre des sexes” dans *Seule, une femme* : “Bien qu’elle s’enracine dans la dualité sexuelle biologique, chaque personne invente dans son intimité un sexe spécifique. C’est là que réside le génie de chacun : homme ou femme, je prends le risque de mettre en question ma pensée, mon langage et toute identité qui s’y abrite”²³.

Cette notion de risque est largement exploitée dans les textes des romancières que nous étudions. En effet si la thématique partagée est bien celle du corps, ce qui est en soi d’une grande banalité – l’originalité et l’audace résident dans la façon d’aborder et de mettre en scène le sujet : une audace qui rappelle la verve et l’esprit de Colette lorsqu’elle évoque l’ambiguïté du désir féminin. Cette hardiesse est liée à plusieurs facteurs. En premier lieu le corps exposé et/ou désiré ne répond pas nécessairement aux critères normatifs en vigueur. Lorsque les corps sont décrits comme beaux et répondent aux exigences d’une plastique parfaite, telle qu’elle est vantée dans les médias, ils sont systématiquement marqués du sceau de la fatalité : les exemples les plus emblématiques étant, d’une part celui d’Emma, dont les charmes signent un destin funeste et d’autre part celui de Francesca et Anna, les *veline* en réduction qui se jettent dans les rets des prédateurs aux aguets.

Par ailleurs, la beauté des corps n’est pas en soi un gage de séduction ; au contraire dans un contexte de surexposition et de survalorisation du corps supposé parfait, qui est souvent aussi un corps refait, les auteures incarnent le désir dans des personnages au physique déroutant. Dans le roman de M. Agus, la grand-mère s’éprend follement d’un homme auquel il manque une jambe, irrésistiblement charmée par cette blessure du corps. Dans celui de M. Mazzantini, un homme marié à une épouse très séduisante, est obsédé par la silhouette malingre d’Italia, dont il fait une description lucide :

Je regardai ses fesses pendant qu’elle marchait vers la cuisine. Elles étaient maigres comme celles d’un homme [...] le dos était étroit, vouté, les jambes

²² Cf.: Kristeva (1999-2002).

²³ Kristeva (2007: 17).

vides là où elles auraient dû se rejoindre. Ce n'était pas un corps désirable, au contraire il semblait inhospitalier²⁴.

M. Mazzucco s'attarde longuement sur l'attirance qu'éprouve Maja pour le jeune Aris, un garçon négligé, abimé, défiguré par des accessoires rebutants. Dans une construction en abîme la narratrice rejoue la scène – lui conférant ainsi une pertinence particulière – en inventant le personnage de Camilla, la délicieuse petite fille de Maja. Double en miniature de sa propre mère, Camilla est désespérément amoureuse du petit Kevin au physique peu avantageux :

Camilla, la lèvre tremblante, au bord des larmes – le regard fixé sur le sparadrap qui défigurait le visage joufflu de Kevin et le faisait apparaître désorienté et aveugle. Maja eut confusément l'intuition que ce sparadrap était précisément la raison de l'intérêt passionné et secret que Camilla nourrissait pour cet enfant disgracieux, gauche et privé de relations sociales²⁵.

Ce sont des corps ordinaires, fatigués, malades et parfois mutilés qui, dans les romans cités, éveillent la passion la plus intense et la plus inconditionnelle, non pas malgré les imperfections qu'ils comportent mais bien à cause d'elles. Les intrigues amoureuses tendent à former des couples improbables, dont la force réside précisément dans la situation de déséquilibre et de fragilité qui les singularise.

Par conséquent, ces récits valent par la témérité avec laquelle l'enjeu sensuel et sexuel est abordé. Les quatre romancières, à l'évidence sans aucune concertation, ont une approche à la fois commune et marginale des pratiques amoureuses et érotiques. Plus précisément, elles semblent oser renouer avec la tradition classique : recourant à l'effet de *suspens* qui est à la fois au cœur du récit masochiste – comme le montre Deleuze dans son essai sur Sacher-Masoch – et au centre de la narration classique que le modernisme a parfois disqualifié. La référence au masochisme peut paraître surprenante voire désolante, mais elle doit être considérée dans l'acception deuleuzienne : “Le suspense esthétique et dramatique chez Masoch s'oppose à la répétition mécanique et accumulatrice telle qu'elle apparaît chez Sade”²⁶. Lorsque l'héroïne du roman de M. Agus se

²⁴ “Le guardai le natiche mentre camminava verso la cucina. Erano magre come quelle di un uomo. [...] la schiena stretta, curva, le gambe vuote dove avrebbero dovuto congiungersi. Non era un corpo desiderabile, anzi appariva inospitale” (Mazzantini, 2001: 32).

²⁵ “Camilla col labbro tremante, sull'orlo del pianto – lo sguardo fisso sul cerotto che sfigurava il volto paffuto di Kevin e lo faceva sembrare disorientato e cieco. Maja intuì confusamente che era proprio quel cerotto la ragione dell'interesse appassionato e segreto che Camilla nutriva per quel bambino sgraziato e goffo e privo di relazioni sociali” (Mazzucco, 2005: 91).

²⁶ Deleuze (1967: 31).

plie aux caprices sexuels de son mari, en interprétant les rôles de *la serva* (la servante) et de *la schiava* (l'esclave), le maître et son esclave s'entendent sur le pacte d'un plaisir réciproque : nul n'est véritablement humilié ou maltraité.

Gilles Deleuze oppose vision "masochique" et vision "sadienne", dans le premier cas la relation sexuelle suppose un "contrat du désir"²⁷ – le contrat masochiste – qui lie les deux partenaires et fixe des limites, des "droits" et des "devoirs" réciproques : il s'agit bien d'un échange de plaisir mutuel qui met en scène deux personnes dont le statut est reconnu en tant que tel. Dans la vision sadienne, au contraire, "l'Autre n'existe que pour être anéanti"²⁸. Le jeu masochiste est sans doute ce qui sous-tend les relations érotiques les plus improbables et les plus inégales auxquelles les romancières confrontent le lecteur : parallèlement au concert médiatique assourdissant, normatif et avilissant, s'élève le contre-chant des voix singulières, insoumises et salutaires. Car la composante sadique est à l'évidence à l'œuvre dans la mise en scène du corps féminin que proposent les médias. *Velina* ou *bimbo* – *ragazza immagine* (fille image, c'est à dire réduite à son corps) selon la définition de M. Marzano – elles sont toutes véritablement humiliées, bafouées, niées sur les plateaux de télévision, le jeu de rôle est toujours d'ordre sexuel mais il est systématiquement inéquitable. Le pouvoir est exercé avec brutalité et à sens unique par des hommes et des femmes qui abusent sciemment d'une situation fondamentalement déloyale. Une situation que dénoncent, en creux et chacun à leur façon, ces différents récits. Et lorsque la relation est clairement de type sadique, alors la composante érotique s'efface au profit de la violence pure car la vision sadienne suit la même logique que celle du *serial killer*, rappelle N. Burch, celle d'une réification absolue du corps de l'Autre.

Les histoires d'hommes et de femmes qui sont rapportées ne concèdent rien à un certain manichéisme féministe. Les figures masculines, même les plus négatives, intègrent d'une manière ou d'une autre le "processus compassionnel" qui confère au tourmenteur une capacité à souffrir égale à celle de sa victime. Si certains des portraits masculins sont à charge, les auteures ne forcent jamais le trait, conservant toujours aux protagonistes, fussent-ils détestables, une part d'humanité digne d'empathie ; elles rédigent en retour des discours qui n'hésitent pas à pointer la cruauté et l'indifférence de certaines de leurs héroïnes, leur part de rouerie et de duplicité parfois mise au service de la dissimulation. Le pouvoir de séduction masculin le plus authentique est finalement l'apanage de figures masculines complexes, déroutantes et surtout décalées par rapport

²⁷ Cf. : Burch (2001).

²⁸ Burch (2001 : 174).

à la référence obligée à une virilité outrancièrement affichée. Il se dégage de ces récits un appel sourd et subtil à la résistance, lequel surgit parfois dans le paratexte : titres²⁹ et intertitres³⁰ font surgir l'image d'un monde figé que l'on voudrait mouvant. *Un giorno perfetto* (Un jour parfait) et *Non ti muovere* (Ne bouge pas) signent des "arrêts sur le temps" que l'on devine illusoire, au regard d'une inquiétante fatalité qui invite pourtant désespérément au combat. *Mal di pietre* (Mal de pierres) et *Acciaio* (Acier) confrontent les personnages à la résistance têtue des matériaux inertes, éprouvant dès la lecture du titre, le pouvoir d'endurance et d'opposition des protagonistes.

BIBLIOGRAFIA

- Agus, M. (2006): *Mal di pietre*. Roma: nottetempo, 11-12.
- Agus, M. (2005): *Mentre dorme il pescecane*. Roma: nottetempo.
- Avallone, S. (2010): *Acciaio*. Milano: Rizzoli.
- Boccaccio, G. (1985 [1349-1351]): *Il Decameron*. A cura di V. Branca. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Burch, N. (2011): *Femmes, modernisme et pouvoir*. Paris: L'harmattan.
- Deleuze, G. (1967): *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Editions de Minuit, 31.
- Hessel, S. (2010): *Indignez-vous!* Montpellier: Indigène éditions.
- Kristeva, J. (1999-2002): *Le génie féminin* (3 vol.). Paris: Fayard.
- Kristeva, J. (2007): *Seule, une femme*. Paris: Editions de l'Aube, 17.
- Levi, P. (1982): *Se non ora quando*. Torino: Giulio Einaudi.
- Marzano, M. (2002): *Penser le corps*. Paris: PUF.
- Mazzantini, M. (2001): *Non ti muovere*. Milano: Arnoldo Mondadori, 93-32.
- Mazzucco, M. (2005): *Un giorno perfetto*. Milano: Rizzoli, 85-92-91.
- Mazzucco, M (1996): *Il bacio della Medusa*. Milano: Dalai Editore.
- Stolf, S. (2005): *Boccace. Décaméron, neuf nouvelles d'amour*. Paris: Gallimard, 26.
- Zanardo, L. (2010): *Il corpo delle donne*. Milano: Feltrinelli, 125.

²⁹ Nous donnons à dessein une traduction littérale des titres qui ne correspond pas nécessairement aux titres des éditions en français.

³⁰ Le roman de M. Mazzucco égrène les heures du jour dans un compte à rebours glaçant : de la première à la vingt-quatrième heure.