



**HAL**  
open science

## ”La signora con dieci tette” femmes étranges et migrants en Italie, entre littérature et cinéma

Isabelle Felici

### ► To cite this version:

Isabelle Felici. ”La signora con dieci tette” femmes étranges et migrants en Italie, entre littérature et cinéma. Agnès Morini. Curieux personnages, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2010. hal-03071167

**HAL Id: hal-03071167**

**<https://hal.science/hal-03071167>**

Submitted on 21 Sep 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***La signora con dieci tette. Femmes étrangères et migrants en Italie, entre littérature et cinéma*, in *Curieux personnages*, études présentées et réunies par Agnès Morini, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 353-366.**

Une des conséquences des flux migratoires qui intéressent actuellement l'Italie est la rencontre entre des hommes et des femmes d'origines différentes et la création de relations exogènes qui, fatalement, finissent par apparaître dans les pages des romans et sur les écrans de cinéma. Ces relations mixtes, qu'elles aboutissent ou non à des mariages<sup>1</sup>, entraînent des heurts et des conflits, d'intensité variable, liés aux différences culturelles, qui ne sont pas vécues de la même façon selon la nationalité et le sexe des conjoints<sup>2</sup>. Nous nous pencherons ici sur quelques cas où la femme est italienne et le partenaire est immigré, en provenance de l'aire nord-africaine. Dans le corpus que j'ai recueilli pour cette étude, un roman de Carmen Covito, *Benvenuti in questo ambiente* (Bompiani, 1997), et deux films, *La giusta distanza* de Carlo Mazzacurati (2007) et *Riparo* de Marco Simon Puccioni (2007), les femmes sont étrangères à plus d'un titre, d'abord parce qu'elles sont différentes de ce que ces immigrés ont l'habitude de voir, par rapport aux femmes maghrébines, mais également par rapport à ce qu'ils s'attendent à voir, selon les stéréotypes véhiculés sur la femme occidentale. Certaines de ces femmes sont aussi étrangères dans l'absolu, comme cette *signora con dieci tette*, personnage du roman de Carmen Covito, qui constitue une sorte de métaphore de la façon dont l'Italie accueille ses immigrés.

La clef de lecture que j'ai choisie, qui est essentielle pour le roman, mais fonctionne aussi, dans une certaine mesure pour les deux films cités, repose sur la façon prismatique dont chaque individu est vu par son entourage : l'identité de tous les personnages est protéiforme et évolue selon la façon dont il est observé et selon la position de ceux qui l'observent. À la problématique migratoire, qui favorise cette vision décalée entre plusieurs réalités, s'ajoutent, dans le roman et les films, d'autres éléments qui peuvent entraîner, selon les points de vue, une impression d'étrangeté : l'homosexualité, les échanges virtuels par voie numérique, la maladie mentale, le contraste ville/campagne...

Les moyens employés pour exprimer ces décalages sont propres à chaque média. Dans le film de Carlo Mazzacurati, la caméra, inquisitrice, montre une galerie de portraits de personnages hostiles puis menaçants pour la jeune institutrice qui arrive dans ce village de la plaine du Pô. C'est encore la

<sup>1</sup> S'il est impossible de mesurer l'incidence des unions mixtes non officielles, on peut connaître celle des mariages exogènes : « Nel 2006, 1 matrimonio ogni 10 ha coinvolto un partner italiano e uno straniero (24 020 su un totale di 245 992 matrimoni), quota più che doppia rispetto ai matrimoni con entrambi i coniugi stranieri (10 376). In nove regioni del Nord l'incidenza dei matrimoni misti arriva addirittura al 25% del totale. »

[http://www.caritasitaliana.it/materiali/Pubblicazioni/libri\\_2008/Dossier\\_immigrazione2008/Materiale/scheda\\_sintesi.pdf?rifi=&rifp=](http://www.caritasitaliana.it/materiali/Pubblicazioni/libri_2008/Dossier_immigrazione2008/Materiale/scheda_sintesi.pdf?rifi=&rifp=)

<sup>2</sup> Les données statistiques par sexe et par nationalité, pour l'année 2006, élaborées par l'ISTAT montrent que les Italiens, selon leur sexe, se comportent de manière totalement différente dans le choix des partenaires de mariages mixtes, comme l'indiquent ces quelques chiffres tirés de ce document :

Provenance du conjoint étranger	Maroc	Albanie	Roumanie	Brésil	Ukraine	Pologne	Russie	Total
Conjoint italien	500	716	3988	1518	1179	1193	1020	19 029
Conjointe italienne	706	511	299	212				4991

[http://demo.istat.it/altridati/matrimoni/2006/tav3\\_3.pdf](http://demo.istat.it/altridati/matrimoni/2006/tav3_3.pdf)

caméra qui se fixe sur les coupables potentiels lorsqu'on la retrouve assassinée, alors que tous les regards accusent Hassan, l'immigré tunisien avec lequel elle s'était affichée publiquement à plusieurs reprises. Même le narrateur, Giovanni, un jeune journaliste en herbe ami de Hassan, le croit dans un premier temps coupable, et seul le spectateur a l'intime conviction que les résultats de l'enquête de police sont trop hâtifs. Dans le film de Marco Simon Puccioni, le jeune marocain Anis passe brutalement du statut de personne à protéger à celui de personne menaçante. Quant à Carmen Covito, elle déploie dans ce troisième roman tous les procédés narratifs, stylistiques, typographiques possibles et imaginables qui provoquent le dédoublement, mieux la démultiplication. Ainsi, dans la construction du roman, les narrateurs se situent à une dizaine de niveaux différents, l'identité et l'apparence d'un même narrateur évoluent au fil du roman dont la majeure partie se déroule par le biais d'un écran d'ordinateur.

Cet écran d'ordinateur est élevé au rang de personnage par la romancière ; il est également fondamental dans la trame policière de *La giusta distanza*, et contribue largement à nous projeter d'une réalité à l'autre. Le lecteur peut ainsi imaginer quels niveaux de réalité, cette fois virtuelle et électronique, Pirandello aurait pu ajouter à sa panoplie, qui a visiblement, mais implicitement, servi de point d'appui à Carmen Covito. La référence devient d'ailleurs explicite sur le site internet de la romancière à travers un document élaboré au moment de la sortie du livre en 1997 : « Sei personaggi in cerca di siti<sup>3</sup> ».

Pour rendre compte de ces multiples réalités, nous nous pencherons sur les nombreux jeux de lumière et d'écrans qui éclairent les personnages, qui sont ainsi souvent dédoublés, voire démultipliés. La figure de la *signora con dieci tette* est au centre de ces personnages protéiformes, dont nous étudierons aussi les « étranges » sexualités, du point de vue des relations mixtes.

### Jeux de lumière et d'écran

C'est sur un écran d'ordinateur qu'apparaît dans les premières pages du roman la femme dont s'éprend le jeune immigré tunisien Noureddine, Lucia : le jeune homme est attiré par le scintillement d'étoiles en mouvement qui remplit l'écran d'un des nombreux ordinateurs de la maison de sa « famille d'accueil » italienne. D'un coup d'index, il provoque « un botto di colori forti e linee che disegnano la faccia di una donna fino al collo cilindrico<sup>4</sup> ». Le jeune homme imagine le corps qui pourrait se trouver en dessous de ce visage et dont la simple évocation provoque son émoi. C'est avec ce visage virtuel et ce corps fantasmé qu'il entame un dialogue bien réel.

Mara, la jeune institutrice de *La giusta distanza*, est elle aussi observée comme à travers un écran. Citadine arrivant à la campagne, elle a choisi d'habiter dans une maison isolée dont la grande baie vitrée lui permet de profiter de la vue sur la nature ; mais avec un jeu de champ et de contre champ, cette grande fenêtre est aussi une vitrine dans laquelle elle s'expose aux regards, notamment à ceux de Hassan qui, incapable de communiquer autrement avec elle, vient l'observer tous les soirs en cachette. La jeune femme est également observée à travers l'écran d'un ordinateur : Giovanni,

---

<sup>3</sup> Le document est toujours consultable, quoique « archivé », nous dit la romancière, à l'adresse : <http://www.carmencovito.com/personaggi.html>

<sup>4</sup> Tous les numéros de page (dorénavant entre parenthèses) renvoient à l'édition du roman dans la collection « I grandi tascabili », 1999. Ici p. 7.

adolescent lui aussi en mal de communication, pirate la messagerie électronique de la jeune femme et suit ainsi les états d'âme et les pensées qu'elle révèle à sa meilleure amie.

L'image est inversée dans *Riparo*, puisque c'est le jeune immigré, Anis, qui apparaît au spectateur comme encadré par les planches de bois qu'on a aménagées, à leur insu, dans le coffre de la voiture de deux touristes italiennes en Tunisie. Cette scène, sans doute la plus réussie du film, s'enchaîne avec des images que l'une des jeunes femmes a filmées durant son séjour touristique, qui font défiler tous les clichés qu'on peut ramener de ces voyages : chameaux, enfants rieurs, femmes voilées, paysages de dunes et de palmiers, etc. On passe brutalement de cette vision figée et artificielle que nous inflige la caméra de la touriste, d'ailleurs matérialisée à l'écran, à la brutale réalité du jeune Marocain embarqué clandestinement en Tunisie. Cette brutale réalité n'est pas immédiatement révélée au spectateur – c'est ce qui fait la force de la scène –, mais seulement suggérée à travers l'effarement et les inquiétudes de la jeune femme qui entrevoit le garçon juste au moment du passage de la frontière. Le contre champ n'apparaît au spectateur que plusieurs scènes plus tard, et la rencontre est alors effective.

Par trois moyens différents (et on pourrait en trouver beaucoup d'autres en élargissant le corpus<sup>5</sup>), les créateurs nous rappellent combien les relations culturellement mixtes sont mises en représentation et exposées à une lumière particulière. Carmen Covito y insiste encore en donnant à ses deux personnages principaux les prénoms de Lucia (*lux* = lumière) et Noureddine (*nour* = lumière), lequel a de plus le surnom de Light (ou *l'ait* = lumière, mais aussi léger), et en informant largement le lecteur de toutes ces concordances (p. 17). Elle y insiste également à travers l'omniprésence de l'écran, qui apparaît typographiquement à de nombreuses reprises dans le roman (trois fois dès les pages 12 et 13) sous la forme de rectangles ombrés de gris, qui permettent de changer de niveau de narration, de faire des retours en arrière, de changer de lieu, par exemple pour aller en Tunisie et faire dérouler la vie antérieure de Noureddine. Les écrans matérialisés s'accompagnent de titres de chapitre : « Apri finestra », « Chiudi », reprenant souvent les premiers mots du chapitre, avec, à l'occasion, des jeux de mots : « Chiudi. Alla finestra c'è qualcuno » (p. 192), « Apri nuovo capitolo : questa domenica » (p. 84), « Apri ed esci. Poi chiudi » (p. 208). C'est aussi par l'intermédiaire d'un rectangle, d'ailleurs incomplet, que le lecteur est averti, vers le milieu du roman (p. 113), du basculement que va connaître la trame narrative, lorsque le véritable (?) narrateur fait incursion dans le récit. Son intervention, la seule de tout le roman qui soit annoncée explicitement, transcrite en caractères italiques, pourrait servir à enrichir l'exemplaire d'un manuel de stylistique :

*Eccomi qua.*

*Scommetto che da un po' vi stavate chiedendo chi è che, in questa storia, ne sa abbastanza da poter raccontare anche i pensieri di qualcun altro. Sono io. L'architetto, il demiurgo, il costruttore del testo e il narratore sono io. Contenti ? [...]*

*Un narratore, che sia nella realtà una narratrice o un semplice pronome personale che si sporge sul vuoto in cui viviamo, non è tenuto a esistere più dei suoi personaggi: se esiste meno, meglio. In questo libro dunque io sono un narratore che non ne vuol sapere di dire "io". Abbastanza onnisciente ma divinamente discreto, sono un occhio orientabile, un orecchio direzionale, una macchina celibe in agguato per processare un po' di vita altrui. Non le giudico, al massimo, le salvo: configuro, scandisco,*

---

<sup>5</sup> Je renvoie à ma contribution à *L'Italie vue d'ici*, textes recueillis par Jean-Charles Vegliante pour CIRCE, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (à paraître), intitulée « Regards de migrants sur l'Italie et les Italiens », qui porte sur le roman d'Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Rome, éditions e/o, 2006.

*seleziono, sincronizzo, ottimismo, interconnetto, codifico, formato e immagazzino una campionatura della vita; poi, tramite tastiera, la riverso su carta.* (p. 114-115)

L'écran d'ordinateur est présent typographiquement dans le roman, mais aussi dans la vie de la « famille d'accueil » de Nouredine, constituée de la mère, Lucia, le fils Ugo et la fille Sandrina. La fille, génie de l'informatique, a rempli la maison d'écrans d'ordinateurs en réseau et de caméras. Grâce à ce système, Lucia s'est octroyé le rôle d'une sorte de Big brother familial, comme Nouredine finit par le découvrir. Plutôt que de s'étonner de cette dérive télématique, il s'inquiète qu'une caméra puisse avoir été placée dans les endroits où vraiment il ne supporterait pas d'être observé :

“Io nella stanza della Signorina non ci devo entrare” aggiunge Nuredine alzando gli occhi per scandagliare il soffitto : la telecamera è sempre lì, nei film. E infatti c'è, piccola ma visibile: che strano che non se ne sia accorto, prima. Forse si vede solo quello che si aspetta di vedere. La telecamera però sembra spenta. Non si muove sul perno. L'obiettivo non guarda in giù. Nessuna lucettina che ammicchi? Ce ne saranno anche per tutto il resto della casa? Oh no! speriamo che nel bagno no. (p. 32)

Cette citation nous permet de donner un exemple du registre burlesque que Carmen Covito exploite dans son roman. Au-delà du burlesque, elle souligne la façon souvent malsaine dont les images sont véhiculées et manipulées dans nos sociétés. C'est dans le même sens qu'il faut comprendre plusieurs scènes du film de Mazzacurati, notamment celle où l'on voit le jeune journaliste, sûr de tenir un scoop, photographier l'arrestation d'immigrés chinois dans un atelier clandestin, puis constater que sa photo et son article ne sont même pas retenus par son journal.

La profusion d'artifices et de moyens de communication indirecte sert à indiquer combien les relations interculturelles sont dès le départ faussées et combien la réalité est transformée par des images qui entretiennent une distance, que, comme nous le rappelle la fin du film de Mazzacurati, il n'est pas toujours juste de conserver. Car les émotions font elles aussi avancer la préhension et la compréhension de la réalité.

## **Dédouplements et démultiplications**

Mais lorsque le rapprochement a lieu, la réalité n'est jamais monolithique et évolue en fonction des individus, voire au niveau de l'individu lui-même. Carmen Covito exploite au maximum cette complexité en multipliant les facettes, les jeux de miroir, les faux-semblants, les visions prismatiques, les illusions d'optique, en faisant intervenir les jeux de rôle, le sérum de vérité, les rêves où la personnalité se dédouble, les portes qu'on ferme de l'intérieur ou de l'extérieur, etc. Tous les personnages ont ainsi, d'une manière ou d'une autre, un ou plusieurs doubles. Même l'araignée qui doit provoquer la terreur de Lucia et ainsi la faire sortir de l'asile doré dans lequel elle s'est enfermée<sup>6</sup> – c'est le stratagème imaginé par ses enfants pour tenter de la faire sortir de sa folie, comme dans le *Henri IV* pirandellien – n'est en fait qu'un micro-ordinateur. Évoquons encore le pauvre pigeon qu'on essaie de transformer en cyborg : mi-être animé/mi-machine. À ces jeux de dédoublement, tout le monde laisse des plumes (surtout le pigeon qui, bien sûr, ne résiste pas à l'opération), et chacun semble perdre une partie de lui-même.

---

<sup>6</sup> Notons qu'on trouve déjà un cas d'enfermement volontaire dans *Del perché i porcospini attraversano la strada*, le second roman de Carmen Covito publié chez Bompiani en 1995.

Cette « perte », réelle ou fictive, nous intéresse particulièrement dans le cas de la femme étrange et du migrant, Noureddine et Lucia, qui ont chacun des doubles mais ont aussi été créés l'un comme le pendant l'un de l'autre. Ils ont beaucoup de points communs, malgré les différences (de sexe, d'âge, de nationalité, de statut social...), puisque tous deux ont connu l'enfermement, Lucia dans les sous-sols aménagés de la maison de ses enfants, Noureddine dans l'hôtel de luxe de Tunis où son père (ou soi-disant père) l'a gardé « à l'abri » des influences extérieures. Ils sont aussi les seuls personnages du roman à assumer pleinement le premier sa « normalité », la seconde sa folie, les autres voyageant toujours, parfois dangereusement, entre normalité et étrangeté. Les cas de concordances entre les deux personnages, à commencer par celle des prénoms, déjà évoquée, sont infinis. Dans ces concordances, Carmen Covito ne se soucie pas toujours de la vraisemblance<sup>7</sup> car son but est de rendre les deux personnages fusionnels, ce qui est d'autant plus aisé que l'un des personnages n'a pas d'identité et que l'autre n'a pas de moi.

En effet, le jeune immigré tunisien ne montre guère l'image que l'on attend de lui. Ainsi le lecteur est-il stupéfait d'apprendre, en même temps que l'ordinateur dans sa configuration féminine, qu'il ne connaît pas sa propre langue :

“Mi puoi insegnare l'arabo?  
<L'arabo? A te? Ma allora non sei quello che Ugo ha raccattato in treno? L'extracomunitario? Nureddin Ben Youssef Nonsochealtro?>  
“Djemali. Sì, sono io, ma...” [...]   
<Com'è che un arabo vorrebbe farsi insegnare l'arabo da me?> (p. 11)

Cet immigré est donc arabe sans l'être, puisqu'il ne parle pas sa langue. Il ne pratique pas non plus la religion musulmane. En revanche il maîtrise bien l'italien, qu'il parle avec un accent français, et a d'autres connaissances et savoir-faire étonnants de la part d'un immigré, qui a tout de même quelques « caractéristiques » plus attendues : lorsqu'il rencontre le fils de Lucia dans le train, il est sale et visiblement affamé, habillé trop légèrement pour le climat hivernal du nord de l'Italie... Du fait de l'enfermement qu'il a vécu et parce qu'il est le fils d'une riche cliente italienne de l'hôtel qui l'a ramené à son père un an après sa naissance, il est « né international » (p. 72) :

Non ha origine lui. Lui è puro uomo. Generato in un transito casuale, sgusciato tra due mondi approfittando di un interstizio [...]. Senza un paese suo, senza una lingua sua che non gli sia straniera, non sentendosi a casa in nessun luogo, sarà libero di trovarsi bene dappertutto (p. 240)

Comme le souligne Susanne Kleinert, « la figura dell'immigrato assume quindi la funzione di specchio critico e straniante rispetto alle due culture, sia la tunisina che l'italiana<sup>8</sup> ». Le lecteur mal intentionné pourrait aussi expliquer la création d'un personnage si éloigné de l'immigré « conventionnel » par le fait que l'écrivain n'ait pas voulu se risquer à mettre en scène un profil culturel et psychologique qu'elle connaîtrait peu. Mais il serait obligé de se rétracter car Carmen Covito lance un défi bien plus important : contrairement à de nombreuses représentations de

<sup>7</sup> Le « hasard » fait ainsi que la mère de Noureddine, une Italienne dont il est venu chercher la trace en Italie, soit aussi l'ennemie intime de Lucia.

<sup>8</sup> Susanne Kleinert, « Le differenze culturali e la figura dell'immigrato in *Benvenuti in questo ambiente* di Carmen Covito », actes du colloque *Images et formes de la différence dans la littérature narrative italienne des années 1970 à nos jours*, organisé par Christophe Mileschi et Alain Sarabayrouse, GERCI, Université Stendhal-Grenoble 3, 24 et 25 novembre 2005, *Cahiers d'études italiennes*, n°7, ELLUG, 2008, p. 247, disponible en ligne : <http://scidok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2008/1598/pdf/Kleinert.pdf>.

l'immigré qui se bornent au contexte du pays d'accueil, *Benvenuti in questo ambiente* nous entraîne aussi sur l'autre versant, là où en général les narrateurs ne s'aventurent pas<sup>9</sup>. Ainsi, dans notre corpus, remarquons que *Riparo* et *La giusta distanza* nous disent bien peu du passé de leurs personnages immigrés : Anis raconte qu'il a perdu ses parents et il ne désire pas en parler ; par ailleurs, les images aseptisées du début du film (celles du séjour touristique en Tunisie) ne lui correspondent pas, d'autant plus qu'il est marocain et non tunisien. De Hassan, on connaît sa famille sur place et il est simplement fait quelques allusions à sa famille en Tunisie, lorsque c'est utile à la trame narrative. Tandis que Carmen Covito, tout en situant l'essentiel des chapitres tunisiens dans l'univers « familial » d'un hôtel, d'où le jeune Noureddine, malgré les efforts de son père pour le garder à l'écart, reçoit tout de même quelques influences extérieures, convie aussi le lecteur au mariage de l'oncle de Noureddine (peut-être son père biologique). Cette cérémonie semble vécue de l'intérieur et Carmen Covito a peut-être pu la reconstruire grâce à ce couple d'« Italiens nouveaux » à qui est dédié le roman. C'est à cette occasion que Noureddine est victime d'un traumatisme<sup>10</sup> : seul non circoncis au milieu d'adolescents moqueurs, il se convainc qu'il est victime d'une malfaçon. Cet événement contribue à rendre son identité mouvante, de même que son enfermement et les circonstances de sa naissance ont fait de lui un individu en dehors, entre plusieurs réalités et donc dans aucune. Il est d'ailleurs obligé de quitter la Tunisie clandestinement puisqu'il n'a pas de document d'identité<sup>11</sup> (p. 107). Cette absence d'identité le rend capable d'accepter d'emblée la *signora con dieci tette* telle qu'elle est, lorsque, après leurs échanges virtuels, il la rencontre en chair et en os et qu'elle se dévoile alors dans toute son étrangeté :

È a bocca aperta. Idiotizzato dalla meraviglia.

Perché, davanti, lei è un grappolo di datteri, no! d'uva, no! di seni. Su tre file. Cominciano dal cavo delle ascelle, dove uno crede che dovrebbe cominciare un bel paio di mammelle femminili, ma in mezzo ai due ordinari e certamente bei seni di Lucia, piuttosto grossi incoronati di femminilissimi capezzoli aggressivi, c'è una terza mammella piccolina, spaiata, tutta tonda e graziosa e interamente liscia, e sotto questa prima linea di sporgenze, dagli incavi profondi che dividono i globi ne affiorano altri due ugualmente privi di capezzoli, che assieme a un paio di sfere laterali simmetriche ne fanno quattro sulla stessa fila, la seconda, e più sotto ne sporgono ancora tre, più oblungi ma non meno rosei e sodi di tutti gli altri, e morbidi a giudicare da come fanno l'onda al ritmo del respiro [...]. A rialzare con uno sforzo gli occhi e a ripercorrerla di sotto in su, la visione, difficile da credere, però non cambia. Tre gradinate di turgida carne di donna nuda, oddio, conta e riconta e somma, sono sempre dieci tette. (p. 170-171)

Les dix seins (un pour chaque identité ?), qui ne vont pas tous par paire puisque chacun a son histoire, font de Lucia une femme étrange même lorsqu'elle est habillée (p. 119-120 et p. 205-206). Elle est une sorte de vicomte pourfendu horizontalement, qui a une moitié active et une moitié inerte, entre folie et non-folie (pour ne pas utiliser le mot normalité). Noureddine n'est pas rebuté par ce « monstre » qu'il trouve même très beau : « un bellissimo mostro di fantascienza » (p. 175). Une relation, étrange elle aussi, s'instaure entre eux.

<sup>9</sup> La scène finale du très beau film de Vincenzo Marra, *Tornando a casa* (2001), nous laisse entrevoir la profondeur de ce mystère pour le spectateur (et le narrateur) italiens.

<sup>10</sup> Ce traumatisme est le parallèle de celui qu'a vécu Lucia au même âge, lorsqu'elle a découvert son absence de « moi ». Voir notamment p. 135.

<sup>11</sup> Le lecteur ne connaît pas l'origine du passeport qui est retiré à Noureddine dès son arrivée dans sa « famille d'accueil »

## Étranges sexualités

Lucia n'est pas la seule femme étrange du roman, mais c'est la seule que Noureddine trouve attirante. Les autres femmes qu'il croise ne l'attirent guère, comme Sandrina, la fille de Lucia, qui est « troppe magra, troppe secca, troppe poco sensuosa per una donna » (p. 36), ou suscitent quasiment son dégoût, comme Annapaola, avec ses piercings placés vraiment partout et l'usage insolite qu'elle fait des bouchons de carafe en cristal qu'elle collectionne. Elle se révèle d'ailleurs elle aussi plutôt maigre et son comportement amoureux, brutal, ne correspond pas à la représentation que se fait Noureddine de la partenaire idéale (p. 105).

Le seul autre modèle féminin qu'il lui ait été donné de voir (en dehors des modèles littéraires et cinématographiques<sup>12</sup>) n'est guère moins artificiel. Il s'agit de la femme de son oncle, qu'il découvre par les allusions mystérieuses de son père, le jour du mariage auquel Noureddine est convié :

Yussef spiegò che non era per maleducazione se la sposa non aveva risposto al suo augurio, anzi, la zia Sadika per essere una femmina del popolo era di modi sufficientemente sofisticati, ma è che c'era costretta. Una stupida tradizione locale. Per tutta la durata delle nozze, la sposa era tenuta a non parlare, non muoversi, soprattutto a non ridere. Il contrario portava sfortuna. In realtà, questa gente pensava che fosse sconveniente per una vergine apparire troppo contenta di quello che le sarebbe toccato sopportare tra non molto, disse Yussef misteriosamente: e l'assurdo era che, di conseguenza, anche una carampana navigata come 'sta qua si sentiva obbligata a fare una faccina di marmo, quando invece, rendiamo onore al merito, sarebbe stato logico che cantasse vittoria e ballasse e ridesse a crepappelle, lei, prima e unica del suo sesso che fosse riuscita a catturare quell'anguilla di Hassan. (p. 185).

Ce silence de façade, qui s'oppose au comportement habituel plutôt expansif (voir p. 107) de Sadika (*sadika* = amie), fait pendant au silence que s'impose Lucia et que Noureddine réussit à briser. Un rapport fusionnel se crée, qui permet à chacun de retrouver, l'une son « moi » l'autre sa normalité, et que le lecteur observe notamment le temps d'un baiser, montré – encore un jeu de miroir – par le biais d'un rétroviseur de voiture et à travers le regard du conducteur (p. 214-215). L'échange est si parfait que Noureddine s'étonne qu'il ne puisse durer : étonnement pour lui, Lucia préfère sa folie et son enfermement, encore un parallèle avec le *Henri IV* de Pirandello.

Dans *Riparo* et *La giusta distanza*, les sexualités sont également étranges aux yeux des immigrés. Anis est confronté à l'étrangeté d'une relation entre deux femmes, qu'il menace de briser en insistant pour imposer le seul modèle qui lui soit familier et qu'il exprime dans son italien maladroit d'où ressortent les mots « marito-sposare-bambino ». C'est ce qui lui vaut d'être perçu comme une menace envers un équilibre déjà fragilisé et d'être brutalement rejeté, licencié et renvoyé à son destin d'immigré clandestin. L'étrangeté que représente Mara aux yeux de Hassan, qui ne sait comment l'aborder, est résumée dans une scène du film : d'un parking, Hassan observe la

---

<sup>12</sup> Comme le souligne Susanne Kleinert (art. cit., p. 246), ce roman de Carmen Covito, s'apparente au roman de formation, car le jeune immigré est à la recherche de son identité. Une autre clef de lecture est possible, en dehors de toute question culturelle, puisque Noureddine effectue, sous les yeux du lecteur, son parcours de découverte de la carte du tendre : « E lui, che in quanto al tocco di mani femminili aveva solo un vago ricordo di due o tre straniere profumate che, tanto tempo, fa, gli avevano sfiorato l'aria sopra i capelli facendo in varie lingue un commento distratto sui ricci tanto neri del bel bambino timido, avrebbe finalmente sperimentato sulla propria pelle se libri e film dicevano la verità sulle carezze delle donne. » (p. 104)

ronde des prostituées (et de leurs clients) en face d'un magasin de vêtements pour mariées, deux images dont il réalise qu'aucune ne correspond à Mara. Il est alors en mesure de lever les malentendus qu'il avait créés avec la jeune femme et c'est finalement elle qui prend les devants (autre attitude étrange). La relation qui s'installe ne prend cependant pas la même tournure pour chacun : elle est passagère pour Mara et forcément durable pour Hassan. Après l'assassinat de la jeune femme, l'opinion publique et la justice collent une troisième image sur leur relation, transformée en viol, et dans la bouche du témoin qui la rapporte lors de l'audience au tribunal, la question de Hassan « Tu mi vuoi sposare ? » se transforme en mobile du crime.

Si certains pensent que « le coppie miste che resistono nel tempo attestano una realtà molto promettente ai fini dello scambio culturale<sup>13</sup> », Carmen Covito arrive à une conclusion beaucoup moins optimiste, en affirmant que l'échange est culturellement impossible :

Alle nostre latitudine, l'inverno non consente che ombre e luci rimangano abbracciate in un morbido impasto frattale, preferisce la geometria euclidea delle separazioni e dei confini netti. (p. 240)

Et en effet, Nouredine, qui est, comme dans *Théorème*, un élément déclencheur pour chacun des personnages<sup>14</sup>, débloquent même la situation au sens propre, car il est le seul à penser à utiliser une pelle et la force de ses bras pour dégager une voiture prise par la neige, se voit malgré tout rejeter par la *signora con dieci tette* : la fusion ayant été si parfaite, Lucia, comme pour mieux l'extirper d'elle-même, tue symboliquement son partenaire en le piquant avec les dents d'une fourchette.

Dans les trois œuvres étudiées, la violence est bien au centre des relations mixtes qui y sont dépeintes.

## Conclusion

Lucia, la *signora con dieci tette*, en métaphore de cette Italie qui accueille ses étrangers, est un symbole de fertilité<sup>15</sup> qui a de quoi attirer les plus démunis. Mais comme des pans entiers de la société italienne, prête à cet accueil et le pratiquant déjà, elle finit par adopter une attitude de rejet. Craignant de perdre son moi si instable, peut-être inexistant, elle choisit l'enfermement plutôt que l'ouverture aux autres. Elle frappe, de façon symbolique, celui qui vient la déloger par surprise, cet « incubé » (p. 242), dont elle préfère se débarrasser<sup>16</sup>.

La conclusion est la même pour les deux films, aussi bien pour l'immigré parfaitement intégré que brutalement on transforme en assassin que pour le jeune immigré qu'on recueille puis qu'on

---

<sup>13</sup> C'est le commentaire de la Caritas dans le document cité ici en note 1.

<sup>14</sup> Carmen Covito a le bon goût de ne pas faire de mauvaise parodie puisque le jeune homme n'a de relations intimes qu'avec la mère de sa « famille d'accueil ».

<sup>15</sup> Carmen Covito fait explicitement référence à l'Artémise d'Éphèse qui arbore ce qu'on considère habituellement des rangées de seins en colliers. Un chercheur aurait cependant émis l'hypothèse qu'il s'agirait plutôt de testicules de taureaux sacrifiés aux dieux. <http://www.nytimes.com/1994/08/21/arts/in-search-of-diana-of-ephesus.html?sec=travel&pagewanted=1>. Fertilité féminine ou masculine, peu importe. Ce doute correspond de toute façon au personnage qui ne sait pas quel est son moi.

<sup>16</sup> De nombreux événements de l'actualité du printemps 2009 viennent renforcer cette affirmation. [http://www.lemonde.fr/europe/article/2009/05/15/l-italie-accusee-de-violer-le-droit-d-asile-apres-le-refoulement-de-migrants-vers-la-libye\\_1193464\\_3214.html](http://www.lemonde.fr/europe/article/2009/05/15/l-italie-accusee-de-violer-le-droit-d-asile-apres-le-refoulement-de-migrants-vers-la-libye_1193464_3214.html) consulté le 18 mai 2009.

rejette du jour au lendemain. Dans *La giusta distanza*, la conclusion est bien nette puisque le véritable assassin, très italien, est démasqué. Mais la caméra aura passé en revue toute une galerie d'assassins possibles, tous italiens eux-aussi : le commerçant enrichi et embourgeoisé, l'ouvrier veuf, l'idiot du village, le propriétaire... L'immigré aura servi à révéler à la société ses propres maux. Dans *Riparo*, au contraire, la fin est en suspens, comme souvent dans les récits de migration. Selon le même principe filmique que dans la scène initiale, sans le contre champ et grâce à une caméra subjective, le spectateur se demande, comme Anis, quel destin l'attend derrière les épis de maïs qu'il peine à franchir : une mer, verte cette fois, qu'il n'est pas certain de pouvoir traverser. La fin est également suspensive dans le roman de Carmen Covito, mais heureusement plus optimiste, puisque plusieurs voies s'ouvrent devant Nouredine, toutes interculturelles, assurément une nouvelle dimension pour la société italienne.