



HAL
open science

Une violence au nom du père. Les écrivaines italiennes entre amour et haine

Sabina Ciminari

► **To cite this version:**

Sabina Ciminari. Une violence au nom du père. Les écrivaines italiennes entre amour et haine. Nicolas Bonnet; Véronique Liard. Le créateur et ses figures parentales, 3, Université de Bourgogne, 2014, Filiations, ISSN-2110-5855. 10.58335/filiations.128 . hal-03144629

HAL Id: hal-03144629

<https://hal.science/hal-03144629>

Submitted on 23 Sep 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

3 | 2014 :

Le créateur et ses figures parentales

Une violence au nom du père. Les écrivaines italiennes entre amour et haine

SABINA CIMINARI

Résumés

Français English

Une violence accomplie au nom du père, ou par les pères, semble parcourir les romans des écrivaines italiennes. La relation avec cette figure parentale, une relation qui est complexe et riche du point de vue symbolique, peut être représentée, au niveau de la narration, par la violence mais aussi par le thème du « rêve d'amour » : un rêve d'achèvement, de reconstitution d'une unité – père-fille ; homme/mari-femme – parfois couronné de succès, parfois voué à l'échec, mais qui se présente très étroitement lié à une possible violence et souffrance. Dans cette optique, un examen des œuvres *Una donna* de Sibilla Aleramo, *Artemisia* de Anna Banti, *La bestia nel cuore* de Cristina Comencini permet de relever cette récurrence thématique au sein de l'écriture féminine. Une récurrence qui, tout en donnant vie à des récits souvent douloureux, ne cesse de se manifester : dans les écritures féminines le récit, la parole, le dévoilement de l'intime peuvent être salvateurs.

A violence committed in the name of the father, or on behalf of the fathers, appears to cross the novels of the Italian women writers. The relationship with this parental figure, a relationship that is complex and rich from the symbolic point of view, can be represented in the narrative, by the violence but also by the theme of "dream of love": a dream of completion, of reconstruction of a unit – father/daughter, husband/wife - which can be successful, or be doomed to failure, but that appears closely related to a possible violence and suffering.

In this light, an examination of the works *Una donna* by Sibilla Aleramo, *Artemisia* by Anna Banti, *La bestia nel cuore* by Cristina Comencini can raise this recurrence theme in women's writing. Recurrence, which, while bringing to life stories often painful, continues manifesting itself: in women's writing, the narration, the unveiling of intimacy, may be the savior.

Texte intégral

- 1 Une violence accomplie au nom du père, ou par les pères, semble parcourir les romans des écrivaines italiennes. La relation avec cette figure parentale est en effet plus importante que celle qui les lie à la mère : c'est ce qu'a souligné Nadia Setti, dans le premier numéro de la collection *Filiations* (Setti 2010), dans le sillage duquel s'inscrit le colloque *Le créateur et ses figures parentales*.
- 2 Cette relation, complexe et riche du point de vue symbolique, peut dans certains cas passer avec force de la réalité biographique de ces femmes à l'univers fictif de leurs romans ; plus généralement, elle prend forme à travers le thème du « rêve d'amour »¹ : un rêve d'achèvement, de reconstitution d'une unité – père-fille ; homme/mari-femme – tantôt couronné de succès, tantôt voué à l'échec.
- 3 Un bref – et nécessairement incomplet – examen des œuvres choisies, dans un cadre qui, symboliquement, s'inscrit dans l'histoire littéraire du XXe siècle, nous permettra de relever cette récurrence thématique au sein de l'écriture féminine italienne.
- 4 Sans prétendre élaborer une histoire littéraire parallèle à celle des hommes, ce qui est bien évidemment hors de question, on peut insister sur la nécessité de reconnaître aux femmes un rôle plus important que celui qui leur a été attribué jusqu'à présent. C'est une voie que la critique a parcourue, en montrant l'existence d'un choix stylistique commun, d'une résistance aux genres littéraires dominants, et d'une récurrence thématique dans l'écriture des femmes (Zancan 1988 ; 2000).
- 5 Cette continuité est d'autant plus significative que ces femmes ont paradoxalement toujours voulu être appréhendées comme des cas singuliers. Si l'on examine les déclarations, les réponses aux interviews, de la plupart des écrivaines italiennes, à la question : quel est votre modèle ? ou bien : y a-t-il une littérature féminine ? Il apparaît qu'elles se réfèrent rarement à d'autres femmes. Elles n'ont, de plus, jamais accepté l'étiquette de « littérature féminine », qui vise à marginaliser leur travail.
- 6 Le refus de ce qu'on pourrait définir "le féminin par les femmes" a concerné, à un certain moment, aussi la langue : je pense, par exemple, à Sibilla Aleramo, qui est la première femme sur laquelle nous fixerons notre attention. « Io sono un poeta » (je suis un poète), aimait-elle dire, par exemple, refusant d'utiliser le féminin *poetessa*.

1. Sibilla Aleramo, *Una donna*

7 Sibilla Aleramo est la représentante d'une génération de femmes italiennes ayant vécu entre le XIX^e et le XX^e siècle. Elle ouvre, de plus, ce XX^e siècle avec son roman le plus célèbre, *Una donna* (*Une femme*), publié en 1906, qui reste un des livres de chevet de la littérature féminine et féministe italienne.

8 Roman ouvertement autobiographique, il retrace dans la tradition du Bildungsroman les étapes de la formation de la protagoniste, Rina Faccio, qui devient Rina Pierangeli par son mariage, puis Sibilla Aleramo, nom de plume représentatif d'une sorte de renaissance, adopté au moment de l'écriture de son roman et qu'elle n'abandonnera plus. L'écriture d'*Una donna* commence en juin 1902 : Aleramo vient de quitter, depuis quatre mois, son mari et son fils.

9 Dans la première partie de ce roman se concentrent les événements qui sont les plus intéressants pour notre étude. On peut lire à la première page :

Seul me dominait, unique, mon amour pour mon père. Maman, je l'aimais bien, mais je vouais à papa une adoration sans limites ; et je me rendais compte de cette différence, sans oser en chercher les causes. C'était lui le lumineux exemple pour ma petite personne, lui qui représentait à mes yeux la beauté de la vie : un instinct me faisait tenir pour providentiel ce qu'il avait de fascinant. Nul ne lui ressemblait : il savait tout et avait toujours raison. À côté de lui, ma main dans la sienne deux heures durant, marchant rien que nous deux par la ville ou hors les murs, je me sentais légère, comme au-dessus de tout. [...] Et il était à côté de moi, avec sa haute silhouette alerte aux gestes rapides, sa tête fière et droite, son sourire triomphant de jeunesse. En ces moments-là, le lendemain m'apparaissait gros de promesses aventureuses². (Aleramo 2002 : 18)

10 Le passage de l'enfance à l'adolescence, dans le cadre de cette dévotion totale à la figure du père, est marqué avec force par un événement qui est psychanalytiquement "élémentaire", pourrait-on dire : la découverte de l'imperfection paternelle.

11 Le premier signe de cette imperfection est la relation que celui-ci entretient avec une autre femme. Cette trahison conduira d'abord la mère de Rina à une tentative de suicide, ensuite à une folie progressive dont elle ne sortira jamais : elle sera, effectivement, internée dans un asile psychiatrique, où elle finira ses jours.

12 Juste après le moment où la protagoniste découvre la trahison de son père, un autre événement détermine, pour toujours, le cours de sa vie. À 15 ans, Aleramo est victime d'un viol. Plus précisément elle est victime de la violence de celui qui avait été le témoin de sa première rébellion vis-à-vis de son père : « Comme tu étais belle, hier soir, comme tu étais fière, comme j'aurais voulu embrasser tes genoux... » (Aleramo 2002 : 51), lui dit-il en faisant référence à la fière opposition qu'elle a montrée auparavant envers son père : « Et je plantai mes yeux dans les siens, dans une rébellion désespérée, tout en me sentant la tête prise d'une souffrance aiguë ».³ (Aleramo 2002 : 50) De là au viol il n'y a que quelques lignes : « je fus surprise un matin par une étreinte d'une brutalité insolite : deux mains tremblantes fourgonnaient dans mes vêtements, me renversaient, presque au point de me coucher en travers d'un escabeau, tandis que mon corps se débattait d'instinct »⁴. (Aleramo 2002 : 51-52)

13 Le début du chapitre suivant (le chap. IV) marque avec intensité le lien, annoncé par le rapprochement qu'on vient de voir, entre le père et le viol :

Ainsi donc, j'appartenais à un homme ?
J'en vins à le croire, au bout de je ne sais combien de jours d'un égarement sans nom. Je n'en garde qu'un souvenir confusément sombre.
À l'improviste, mon existence, déjà secouée par l'abandon de mon père, se trouvait bouleversée, tragiquement transformée. Qu'est-ce que j'étais maintenant ? Qu'est-ce que j'allais devenir ? Ma vie de fille était-elle finie?⁵. (Aleramo 2002 : 53)
Le rêve d'amour avec le père s'est donc brisé, mais la protagoniste ne peut pas s'empêcher d'essayer de recréer le bonheur de cette union : en effaçant de sa mémoire la violence – elle parle d'un « souvenir confusément sombre » – elle se marie avec l'homme qui l'a violée et qui prendra la place de son père. En parlant de celui qui deviendra son mari, la protagoniste indique avec précision : « Et il m'était apparu sous un autre jour, tel un nouvel être, doué de tout ce qui venait à manquer à mon père »⁶. (Aleramo 2002 : 54)

14 La figure de son collègue, puis violeur, puis mari, va par conséquent se substituer à la figure de son père. Il est significatif, par exemple, que le mari de la protagoniste soit nommé à son tour directeur de l'usine que le père dirigeait, dans un village du centre de l'Italie, dans une répétition presque génétique du destin parental, dont Lea Melandri a souligné le paradoxe : « Dans ces relations successives, l'amour se présentera dans des formes diverses. Là, c'est une tentative de détachement des fantasmes de son passé qui se fait, paradoxalement, en reproduisant l'histoire réelle entre son père et sa mère »⁷.

15 Voilà donc Rina qui reparcourt dans sa vie, dès ce moment, le chemin parcouru par sa mère, la mère qu'elle avait tant négligée, pendant son enfance : elle parle, en effet, non sans culpabilité, dans les premières pages du roman, de « l'étrange inquiétude de ne pas avoir une "vraie" maman », et ajoute aussitôt : « Deux ou trois ans plus tard, devait à cette crainte succéder en moi la conscience de ne pas arriver à aimer ma mère comme l'aurait désiré mon cœur » (Aleramo 2002 : 21)⁸.

16 Comme sa mère, Rina essaiera de se suicider, elle connaîtra la peur de s'enfoncer dans la folie : la répétition du geste maternel, qui avait été motivé par la trahison du père, implique en même temps le refus d'un destin déjà tracé. C'est grâce à l'écriture, finalement, que Sibilla Aleramo prendra conscience d'elle-même : elle pourra commencer une nouvelle vie et échapper au destin maternel de la folie.

17 Le choix final de Rina de quitter, avec son mari, son fils sur qui, selon la loi italienne de l'époque, elle perdait tout autorité – elle ne le reverra, en effet, que trente ans après – fit grand bruit, et fut en même temps très contesté par ses contemporains. Mais ce choix, bien que douloureux – le roman est dédié à son fils, ainsi qu'elle le déclare à la fin (« C'est pour cela que j'ai écrit. Et mes paroles le rejoindront ») – permet à Rina de renaître en tant que Sibilla : c'est un choix finalement de liberté et d'indépendance.

18 Une décision qui pourrait d'un autre côté être interprétée comme la volonté de ne pas renoncer au rêve d'amour originaire brisé.

19 Toute la passionnante biographie de Aleramo peut, en effet, être lue comme la proposition toujours renouvelée de ce rêve : son inquiétude sentimentale et les innombrables relations amoureuses qu'elle a eues avec des intellectuels italiens, peuvent en effet être expliquées du point de vue psychanalytique par sa difficulté à tuer l'*imago patris*. Au-delà de cette clé de lecture, il est néanmoins important de remarquer que la thématique amoureuse, et plus spécifiquement la

transfiguration littéraire de ces amours, a dominé entièrement sa production littéraire.

2. Anna Banti, *Artemisia*

20 Sibilla Aleramo ouvre, on l'a dit, le XX^e siècle littéraire aux voix des femmes, qui seront de plus en plus nombreuses. Une deuxième génération d'écrivaines émerge pendant le Ventennio – la période fasciste de l'entre-deux-guerres – et s'affirme dans les années Quarante. Si l'on regarde de près la production de l'après-guerre qui est – en Italie comme ailleurs – l'une des périodes les plus fertiles du point de vue littéraire, on remarque un roman qui présente bien des analogies avec l'œuvre de Sibilla Aleramo : *Artemisia* d'Anna Banti.

21 La biographie d'Artemisia Gentileschi, la femme peintre la plus célèbre de la Renaissance, est publiée en 1947 par Anna Banti sous forme de (méta)roman : son auteur dialogue en quelque sorte avec la protagoniste, après la perte – on est en 1944, en pleine guerre – du manuscrit original de l'œuvre. L'urgence de l'histoire coïncide avec l'obstination de son héroïne, dont la mémoire de Banti n'arrive pas à se détacher.

22 Artemisia avait su imposer son art dans un milieu qui, à l'époque, était le domaine exclusif des hommes. De plus, elle était tristement connue pour son histoire, qu'on peut lire avec les mots de l'auteur, dans la note qui introduit le roman :

[...] aussi doit-on au lecteur quelques données concernant la vie d'Artemisia Gentileschi, une de ces artistes extrêmement douées, parmi les rares femmes que l'histoire ait retenues. Née en 1598, à Rome, de famille pisane. Fille d'Orazio, peintre de grand talent. Outragée, dès l'adolescence, dans son honneur et dans son amour. Victime d'un infamant procès pour viol. Elle créa un atelier de peinture à Naples. Elle se risqua, vers 1638, dans l'hérétique Angleterre. L'une des premières femmes qui soutinrent à travers leurs paroles et leurs œuvres, le droit de travailler selon ses aptitudes et la reconnaissance d'une égalité intellectuelle entre les deux sexes (Banti 1989 : 14)⁹.

23 Voilà déjà présents les mots – « fille », « victime », « viol » – qui soulignent l'intérêt que le lecteur porte à ce roman historique.

24 Nous ne pouvons ignorer certains aspects de la vie de cet écrivain, dans la mesure où l'approche biographique s'avère, en particulier dans le cas des écritures féminines, un important moyen d'interprétation critique.

25 Anna Banti est le pseudonyme que Lucia Lopresti a choisi en mémoire d'une parente de la famille de sa mère. Le nom maternel remplace, par conséquent, à la fois le patronyme et le nom de Longhi, qu'elle obtint par son mariage avec Roberto Longhi, un historien de l'art parmi les plus réputés en Italie, qui avait été son professeur. Elle s'occupe, elle aussi, d'art mais la renommée de son mari tend à l'éclipser dans ce domaine, et la pousse vers le genre narratif : « J'avais beaucoup de flèches à mon arc. J'aimais beaucoup la politique, le cinéma, la peinture. Je suis devenue écrivain », avoue-t-elle dans une de ses dernières interviews, en ajoutant significativement, pour souligner le poids évident que la renommée de son mari avait eu sur son choix : « Je n'étais pas trop douée pour l'histoire de l'art. Cela n'a pas été un mal de changer de domaine. Etant donné que Longhi faisait déjà si bien le critique, je ne pensais pas qu'il y avait besoin d'une autre pour faire la même chose beaucoup moins bien. Lui, était un génie dans la critique d'art, moi, j'aurais été une simple historienne de l'art »¹⁰.

26 Dans les pages d'*Artemisia*, Banti réunit ses ambitions de critique d'art et sa vocation narrative pour se concentrer sur un personnage qui est décrit – comme dans le cas de *Una donna* – tout au long de son évolution. Le moment de rupture coïncide avec la fin violente d'un rêve d'amour, qui est incarné dans un premier moment par la figure du père, mais qui prend ensuite la forme d'un viol, dans une mutation qui apparaît presque comme la conséquence de l'idéalisation originelle.

27 Comme dans les pages de *Une femme*, le responsable du viol est un proche du père : Agostino Tassi, un peintre qui travaillait dans l'atelier d'Orazio Gentileschi, bien plus célèbre que lui. Il fut dénoncé par la victime, ce qui donna lieu à un procès qui fit grand bruit à l'époque.

28 La violence subie empêche Artemisia – et il en allait de même dans le roman de Aleramo – de conserver la relation privilégiée qu'elle entretenait avec son père. Les journées, les mois se consomment effectivement dans l'attente du père ; mieux : dans l'attente d'une nouvelle rencontre avec la figure du père, dans l'espoir de renouer le dialogue amoureux qui s'est interrompu au lendemain du procès. Artemisia se sent coupable : elle a le sentiment d'avoir trahi son père, d'avoir enfreint le droit que celui-ci a sur son propre corps. Elle cherchera, par conséquent, à renouer le dialogue, mais elle ne pourra plus le faire par la parole : c'est le dessin, la création, l'art, qui lui permettront de communiquer avec lui. L'art sera le lieu et le moyen d'un dialogue amoureux ou violent.

29 Artemisia éprouve en effet au début une « tendre sujétion » pour le génie de son père. Mais quand cet amour doit changer, parce que les événements ont changé Artemisia, cette douce dépendance devient une arme : « Mais l'amour exigeant d'Orazio s'est détourné d'elle et son symbole est une épée châtiante la moindre faiblesse, l'imaginer est déjà une blessure. Il faut l'oublier, pour ne pas mourir de chagrin » (Banti 1989 : 39)¹¹.

30 En même temps, le violeur là aussi doit essayer de prendre la place qui était celle du père, dans cette unité du rêve d'amour auquel la femme aspire. Un passage du roman le montre de façon symbolique. C'est le voyage vers la basilique Saint-Paul, où Artemisia va voir le tableau que son père a peint pour l'autel. Elle s'y rend avec Agostino qui lui promet, ce jour-même, de l'épouser :

Mais ce jour-là, quand nous arrivâmes à l'église où les autres nous attendaient, j'eus l'impression d'être changée pour toujours, je me sentais comme une mariée, et je n'avais même pas honte. [...] Il me fallut entrer, faire le signe de la croix, regarder le tableau de mon père et entendre Agostino qui faisait l'important, ici c'est mal dessiné, là il n'y a pas assez de lumière, la couleur n'est pas nette (Banti 1989 : 34)¹².

31 Les hommes-objets de l'amour de l'héroïne entrent donc dans un rapport de rivalité. Une rivalité artistique, qui ne semble pas avoir de lien avec Artemisia, mais qui cependant se manifestera aux dépens de celle-ci, et de sa possibilité d'atteindre le bonheur.

32 Vers 1612 Artemisia peint son tableau le plus célèbre : Judith qui décapite Holopherne. C'est une image sur laquelle la critique – et Roberto Longhi le premier – s'est concentrée, en relevant l'aspect violent de la décapitation. Roland Barthes a souligné que, face à un tableau de Botticelli, où l'artiste « figure le corps sans tête », Artemisia « représente littéralement la décapitation, et très précisément ce moment où, le glaive étant à la fin de sa course, la tête va se détacher du tronc » (Barthes 1983 : XV). Dans cette iconographie, la force du tableau réside, selon Barthes, précisément dans le fait d'exprimer

une idéologie moderne : c'est « la revendication féminine », mise en scène par le choix de représenter dans le tableau « deux femmes, et non une seule alors que, dans la version biblique, la servante attend dehors » (Barthes 1983 : XVI).

33 On est tenté une fois encore d'interpréter dans une perspective freudienne cette création, d'autant plus que le visage de Judith cache les traits de son créateur : c'est Artemisia qui exprime, puissamment, sa haine pour l'homme. Un homme qui semblait être un ami et qui l'a séduite et violée, en lui refusant un mariage réparateur. Un père qui n'a pas su la protéger du viol d'abord, et de la honte d'un cruel procès ensuite.

3. Cristina Comencini, *La bestia nel cuore*

34 Après ce passage à travers la peinture, nous pouvons revenir à la littérature – ainsi qu'à une incursion dans le septième art – avec l'œuvre de Cristina Comencini ; représentante d'une génération de femmes artistes et écrivaines, née dans l'Italie des années Cinquante, et arrivée à l'âge adulte dans les années Soixante-dix. Fille de Luigi Comencini, le père de la comédie à l'italienne, Cristina Comencini s'est consacrée à son tour à la réalisation, à partir de 1988, et a commencé avec succès une carrière de romancière en 1991.

35 Nous concentrerons notre attention sur son avant-dernier roman, *La bestia nel cuore* (*La bête dans le cœur*), qui a été porté à l'écran l'année suivante¹³. On peut s'approcher de cette œuvre en relevant la nature bestiale que la protagoniste porte en son cœur, et qui commence à affleurer quand elle découvre qu'elle attend un enfant.

36 Le mécanisme psychique du refoulement avait, en effet, empêché la protagoniste, Sabina, de se souvenir des violences que son père lui avait fait subir. Un rêve nocturne la poussera à faire face à cet événement, et elle entreprendra un voyage pour voir son frère, Daniele, victime lui aussi du père, et si possible encore plus traumatisé. Avec son aide, et malgré sa résistance initiale, Sabina commencera à affronter son refoulement.

37 Tout en évitant des rapprochements trop faciles, à un niveau psychanalytique, on rappellera que Cristina Comencini suit, par son travail, les traces de son père. On pourrait se demander si un modèle aussi écrasant que celui du père de la *commedia all'italiana* peut être métaphorisé, dans *La bête dans le cœur*, par l'image de la violence que Sabina subit, et qui l'empêche de vivre, elle-même, le processus de la création. N'oublions pas que le souvenir de la violence affleure quand Sabina tombe enceinte : quand elle crée à son tour, donc. L'activité de narratrice que Cristina Comencini vient d'entreprendre serait-elle, en rapport avec son complexe, une forme d'émancipation vis-à-vis de l'autorité parentale ?

38 C'est une clé de lecture¹⁴, bien que d'autres interprétations restent possibles : la tentative de la protagoniste du roman peut en effet être rapprochée des protagonistes de *Una donna* et de *Artemisia*, à savoir la possibilité de récréer l'intégrité du rêve d'amour. Le *happy-end* du livre, qui débouche sur une naissance et sur le choix de Sabina et de son petit ami, Franco, de former un couple, et de s'aimer, semble confirmer cette interprétation.

39 Mais il ne faut pas oublier que Franco est au centre d'un appel continu à l'inceste, dans ce roman, à partir de la représentation même de sa relation physique avec Sabina. Dans le chapitre cinq de la première partie, entièrement consacré à ce thème, on lit par exemple : « Franco, qui était fils unique, avait l'impression d'être caressé par une sœur qu'il aurait aimée et épiée dans son enfance. Ce léger parfum d'inceste persistait entre eux un moment, puis Sabina se cachait le visage dans l'oreiller ou contre son épaule, sans le regarder tout de suite, et semblait se demander : "Mais qu'est-ce que j'ai fait ?" »¹⁵. (Comencini 2007 : 45)

40 Franco et Sabina se sont, d'ailleurs, connus en jouant – ils sont tous les deux acteurs – dans les *Choéphores*, une pièce dans laquelle « [i]ls peuvent enfin être frère et sœur, ce qu'elle devient pour lui chaque fois qu'ils font l'amour. Oreste et Electre, unis par le sang versé dans leur famille. Pendant la journée, ils jouent, vomissant leur douleur commune ; la nuit ils font l'amour en tremblant de froid comme pour expier une faute originelle »¹⁶. (Comencini 2007 : 60)

41 De plus, il est significatif que le mot « bête », qui faisait référence au traumatisme de Sabina, renvoie en même temps à Franco. Quand il trompe Sabina avec une fille beaucoup plus jeune que lui, le narrateur affirme : « La bête s'est réveillée, débordante d'énergie après son long sommeil. Long, vraiment ? Un mois, un seul mois ! La bête rugit, assez pensé ! La bête laisse son appartement à une autre actrice »¹⁷. (Comencini 2007 : 224-225)

42 La bête, l'impulsion animale de la violence, est donc en même temps celle de l'amour. Ce qui implique le fait que le rêve d'amour et d'unité n'est pas, dans ce cas non plus, réalisé. De cette animalité Sabina semble se libérer avec l'accouchement, pendant lequel elle poussera un cri pareil « au cri d'une bête blessée à mort » (Comencini 2007 : 357). Elle ne voulait pas faire naître son enfant, de peur de le voir ressembler à son père. Son fils semble, finalement, avoir au contraire un regard plus proche de celui de Franco.

43 Mais on peut se demander si c'est vraiment un *happy-end*. Sabina a voulu appeler son enfant comme son frère, Daniele, la victime. Mais Daniele est, en même temps, le bourreau. Il avoue, en effet, avoir tué, avec une dose de morphine, son père très malade.

Oui, je l'ai fait. Je ne suis pas un ange après tout, je suis son fils.

Ne dis pas de conneries. Toi et moi, nous sommes frère et sœur, mais nous ne sommes pas ses enfants. Tu dois t'en convaincre.

Daniele secoue la tête.

Nous sommes frères et sœur et nous sommes ses enfants, mais nous l'avons tué : c'est moi qui l'ai tué pour toi¹⁸.

(Comencini 2007 : 290)

Le frère et la sœur partagent, par conséquent, la même conviction : « Les morts ne nous abandonnent pas tant qu'on ne les a pas tués » (Comencini 2007 : 290).

44 Est-ce que la naissance d'un enfant, en tant que fruit d'un acte d'amour, peut arrêter cette chaîne où la victime devient, à son tour, le bourreau ? Non, tant il est vrai que Sabina craint que cet enfant ne ressemble à l'homme qu'elle aime, Franco. Celui-ci – comme on l'a vu – a pu être rapproché du rôle du bourreau, donc du père, mais en même temps de celui du frère – n'oublions pas la référence à Oreste et Électre.

45 Nous ne parlerons pas par conséquent d'un *happy-end*. Comme on ne peut pas parler, d'ailleurs, d'une fin heureuse dans les deux romans précédemment évoqués : l'éloignement, nécessaire mais douloureux du fils, dans *Una donna* ; la solitude, dans ses derniers jours, d'*Artemisia*. *La bête dans le cœur* ne nous laisse pas l'impression qu'il soit possible de se libérer de cette bête qui incarne le rapport difficile avec le père.

46 Un aspect positif se trouve cependant dans les toutes dernières lignes du roman : la figure du réalisateur, ami de Franco,

un personnage secondaire dans le roman, mais très significatif si on pense que Cristina est réalisatrice elle aussi, comme son père. Le réalisateur prononce un discours qui semble vouloir énoncer la « morale » de l'histoire, et il le fait d'une façon effectivement théâtrale, un peu comme si l'auteur de la pièce était monté sur scène pour s'adresser à son public. Et la morale est la suivante : « On n'a qu'une règle à suivre, aujourd'hui comme toujours, et les artistes sont les seuls à l'avoir compris : *Ne jamais se taire!* Au risque de sa vie, de sa réputation, du scandale, de la douleur »¹⁹. (Comencini 2007 : 371)

47 « Non tacere mai », ne jamais se taire. C'est la fonction du récit, c'est le dévoilement de l'intime qui, dans les écritures féminines, peut sauver.

48 « Le salut passe par le récit », pense Sabina, en réfléchissant à la tragédie grecque. Et cette référence à la littérature classique est en effet significative dans ce roman, d'autant plus qu'elle ne demeure pas isolée.

49 Le père de Sabina, le responsable des actes incestueux qui ont marqué sa vie, est en effet professeur de lettres classiques, et il parle souvent à ses enfants de la valeur thérapeutique du théâtre ancien, où l'on représentait « matricidio, parricidio, infanticidio, incesto, delitto » (Comencini 2007 : 45) ; on y tuait ses parents, ses enfants, on y pratiquait l'inceste pour soigner de façon cathartique les peurs : « C'est comme ça que ça se passe dans la tragédie grecque, se dit Sabina, où Eschyle peut tout raconter – et même se doit de le faire –, le meurtre de l'époux, le meurtre de la mère. Le salut passe par le récit, le pardon et l'espoir par la catharsis. Et ici ? »²⁰. (Comencini 2007 : 183)

4. Conclusions

50 Et ici, dans les écritures féminines, on pourrait répondre que la fonction est la même. L'acte de la parole, de la création, bien que difficile et douloureuse, est la voie empruntée par ces rivaines pour montrer une violence et un traumatisme qui sont toujours actifs.

51 Cristina Comencini s'est inspirée, pour son livre-film, d'une histoire vraie, lue dans les faits divers d'un journal. Sibilla Aleramo, quant à elle, a dû écrire l'expérience de la violence qu'elle a réellement subie. Anna Banti a choisi de représenter narrativement l'histoire d'un des premiers viols qu'a conservé la chronique judiciaire. Des histoires à propos d'autrui, mais des histoires qui sont souvent une forme indirecte d'écriture du moi.

52 Ainsi ces femmes ne renoncent pas à raconter leur vérité, et ce qui caractérise leurs œuvres et écarte ces dernières des normes fixées par la critique, c'est que leur écriture est une écriture du moi, qui peut souvent s'inscrire dans les sous-genres de la quête mémorielle, ce qui légitime le recours à la biographie de la part de l'interprète.

53 Mais, en même temps, c'est une écriture qui devient action : dans l'épreuve il s'avère qu'elle est, quand même, capable de sauver, de combattre la bête, de tuer le père, de représenter l'échec de toute sorte de récréation du rêve d'amour.

54 L'intégrité originaire du « rêve d'amour » ne se reconstruira pas. Les femmes le savent, mais elles ne renoncent pas à le raconter.

Références bibliographiques

55 Aleramo, Sibilla (2003). *Una donna* (1906), Milano : Feltrinelli, préface de Anna Folli, postface de Emilio Cecchi ; Aleramo, Sibilla (2002). *Une femme* (1908), Monaco : Editions du Rocher, traduction de Pierre-Paul Plan révisée et amendée par James-Aloïs Parkheimer.

56 Banti, Anna (1994). *Artemisia* [1947], Milano : Rizzoli ; Banti, Anna (1989). *Artemisia*, traduit de l'italien par Christiane Guidoni, Paris : Plon.

57 Comencini, Cristina (2004). *La bestia nel cuore*, Milano : Feltrinelli ; Comencini, Cristina (2007), *La bête dans le cœur*, traduit de l'italien par Jean Baisnée, Paris : Denoël.

58 Barthes, Roland (1983). « Deux femmes » [1979], in *Actes d'un procès pour viol en 1612*, préface de Dora Vallier, avec des textes de Roland Barthes, Anne-Marie Sauzeau-Boetti et Eva Menzio, texte établi pour le latin par Laetizia Martinetti et pour l'italien par Marie-Anne Toledano, Paris : Editions des Femmes, XIII-XVII.

59 Petrignani, Sandra (1984). *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano : La Tartaruga.

60 Melandri, Lea (1988). *Come nasce il sogno d'amore*, Milano : Rizzoli.

61 Zancan, Marina (1988). *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino : Einaudi.

62 Zancan, Marina (2000). « Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura », in Asor Rosa, Alberto, Ed. *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino : Einaudi, 87-135.

63 Setti, Nadia (2010). « Filiazioni autoriali al femminile », in Centre de recherche interlangues "Texte Image Langage". *Filiations symboliques. Parents et modèles rêvés, choisis, subis et refusés dans la littérature italienne des XIX^e et XX^e siècles.* (=Filiations ; 1). Document électronique consultable à : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/filiations/document.php?id=365>.

Notes

1 C'est la définition à laquelle Lea Melandri a consacré son essai *Come nasce il sogno d'amore*, dont les pages centrales sont inspirées par Sibilla Aleramo : *Sibilla Aleramo. Un pudore selvaggio, una selvaggia nudità* (Melandri 1988 : 27-133).

2 « L'amore per mio padre mi dominava unico. Alla mamma volevo bene, ma per il babbo avevo un'adorazione illimitata; e di questa differenza mi rendevo conto, senza osare di cercarne la cause. Era lui il luminoso esemplare per la mia piccola individualità, lui che mi rappresentava la bellezza della vita: un istinto mi faceva ritenere provvidenziale il suo fascino. Nessuno gli assomigliava: egli sapeva tutto e aveva sempre ragione. Accanto a lui, la mia mano nella sua per ore e ore, noi due soli camminando per la città o fuori le mura, mi sentivo lieve, come al di sopra di tutto. [...] Ed egli m'era accanto, con l'alta figura snella, dai movimenti rapidi, la testa fiera ed eretta, il sorriso trionfante di giovinezza. In quei momenti il domani mi appariva pieno di promesse avventurose » (Aleramo 2003 : 1-2).

3 « Com'eri bella, iersera, com'eri fiera, come avrei voluto baciare le tue ginocchia » (Aleramo 2003 : 26) ; « E gli piantai gli occhi in viso, con disperata ribellione, sentendo montarmi al capo uno spasimo terribile » (Aleramo 2003 : 25).

4 « [...] un mattino fui sorpresa da un abbraccio insolito, brutale: due mani tremanti frugavano le mie vesti, arrovesciavano il mio corpo fin quasi a coricarlo attraverso uno sgabello mentre istintivamente si divincolava » (Aleramo 2003 : 26).

5 « Appartenevo ad un uomo, dunque? Lo credetti dopo non so quanti giorni d'uno smarrimento senza nome. Ho di essi una rimembranza vaga e cupa. D'improvviso la mia esistenza, già scossa per l'abbandono di mio padre, veniva sconvolta, tragicamente mutata. Che cos'ero io ora? Che cosa stavo per diventare? La mia vita di fanciulla era finita » (Aleramo 2003 : 27).

6 « E m'era apparso diverso da quel di prima, un essere nuovo, dotato di tutto ciò che veniva a mancare a mio padre » (Aleramo 2003 : 27).

7 « Nelle sue storie successive, l'amore si presenterà in forme molto diverse. Qui è un tentativo di congedo dai fantasmi del passato che avviene, paradossalmente, ricalcando la vicenda reale del padre e della madre » (Melandri 1988 : 37).

8 « Verso gli otto anni avevo come lo strano timore di non possedere una mamma "vera", [...]. Due, tre anni dopo, a questo timore succedeva in me la coscienza di non riuscire ad amar mia madre come il mio cuore avrebbe desiderato » (Aleramo 2003 : 4).

9 « [...] credo che al lettore si debba qualche dato dei casi di Artemisia Gentileschi, pittrice valentissima fra le poche che la storia ricordi. Nata nel 1598, a Roma, di famiglia pisana. Figlia di Orazio, pittore eccellente. Oltraggiata, appena giovinetta, nell'onore e nell'amore. Vittima svillaneggiata di un pubblico processo di stupro. Che tenne scuola di pittura a Napoli. Che s'azzardò, verso il 1638, nella eretica Inghilterra. Una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi » (Banti 1994 : 7).

10 « Avevo molte frecce al mio arco. Mi piaceva la politica, il cinema, la pittura enormemente. Sono diventata scrittrice » ; « [...] non ero fatta per la storia dell'arte. Non è stato un male cambiare campo. Anche perché visto che c'era già Longhi a fare il critico così bene, non mi pareva ci fosse bisogno di un'altra a fare la stessa cosa molto meno bene. Lui era un genio della critica d'arte, io sarei stata una normale storica dell'arte » (Petrigiani 1984 : 102).

11 « Ma il difficile amore di Orazio si è distolto da lei e il suo gran valore è una spada giustiziera d'ogni debolezza, la cui immagine basta a trafiggere. Convien divezzarsene, chi non voglia morir di pena » (Banti 1994 : 29).

12 « Ma quel giorno, quando arrivammo alla chiesa dove gli altri ci aspettavano, mi parve di esser cambiata per sempre, mi sentivo come una sposa, non mi vergognavo neppure. [...] Mi toccò entrare, farmi il segno della croce, guardare il quadro di mio padre e sentire lui che faceva il dottore, questo non è ben disegnato, qui v'è poco lume, il colore è torbido » (Banti 1994 : 25).

13 *La bestia nel cuore*, réalisé par Cristina Comencini en 2005, a vu Giovanna Mezzogiorno récompensée en tant que meilleure actrice au 62^{ème} Festival de Venise, et a été choisi pour représenter l'Italie aux Oscars en 2006, dans la catégorie Meilleur Film Etranger : il s'agissait de la première candidature d'une réalisatrice italienne.

14 Une relation père-fille qui a des traits morbides est d'ailleurs présente dans les pages de *Le pagine strappate* (Milano, Feltrinelli, 1991), le premier roman de Cristina Comencini, qui inscrit donc ses débuts sous le signe thématique de la filiation, et qui revient dans toute sa production narrative sur les relations familiales.

15 « A Franco, che era figlio unico, pareva di essere accarezzato da una sorella amata e spiata nell'infanzia. Quella lieve atmosfera d'incesto restava fra loro per un po', poi Sabina nascondeva il viso nel cuscino o sulla sua spalla, non lo guardava subito, sembrava dire: "Cos'ho fatto?" » (Comencini 2004 : 31).

16 « Finalmente possono essere fratello e sorella, come lei si trasforma per lui ogni volta che fanno l'amore. Oreste ed Elettra accunati dal sangue versato nella loro famiglia. Di giorno recitano, vomitano il dolore comune; la notte fanno l'amore tremando di freddo come per una colpa originaria » (Comencini 2004 : 40).

17 « La bestia si è risvegliata piena di energia dopo il lungo sonno. Lungo! Un mese, un solo mese, la bestia ruggisce, basta pensieri! Sabina lascia l'appartamento all'altra attrice » (Comencini 2004 : 134).

18 « Sì, l'ho fatto. Non sono un angelo, in fondo sono figlio suo ». « Non dire cazzate. Noi siamo fratello e sorella, ma non siamo figli suoi. Ti devi convincere di questo ». Daniele scuote la testa. « Siamo fratello e sorella e figli suoi, ma l'abbiamo ucciso: io l'ho ucciso per te » » (Comencini 2004 : 169).

19 « C'è solo una cosa da fare, oggi come sempre, gli artisti sono gli unici ad averla capita: *Non tacere mai*, a costo della vita, della reputazione, dello scandalo, del dolore » (Comencini 2004 : 214).

20 « Questo nella tragedia greca, pensa Sabina, dove Eschilo può raccontare tutto – anzi, devo farlo, – l'uxoricidio, il matricidio. Il racconto serve a salvarsi, la catarsi è perdono e speranza. E qui? » (Comencini 2004 : 113).

Pour citer cet article

Référence électronique

Sabina Ciminari, « Une violence au nom du père. Les écrivaines italiennes entre amour et haine », *Filiations* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 24 octobre 2017, consulté le 23 septembre 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=128>

Auteur

Sabina Ciminari

Il Laboratorio (EA 4590), Université de Toulouse-Le Mirail – sabrina.ciminari [at] ac-clermont.fr