



HAL
open science

Femmes et migration

Isabelle Felici, Giusi La Grotteria

► **To cite this version:**

Isabelle Felici, Giusi La Grotteria. Femmes et migration. *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, 410, 2024. hal-04832561

HAL Id: hal-04832561

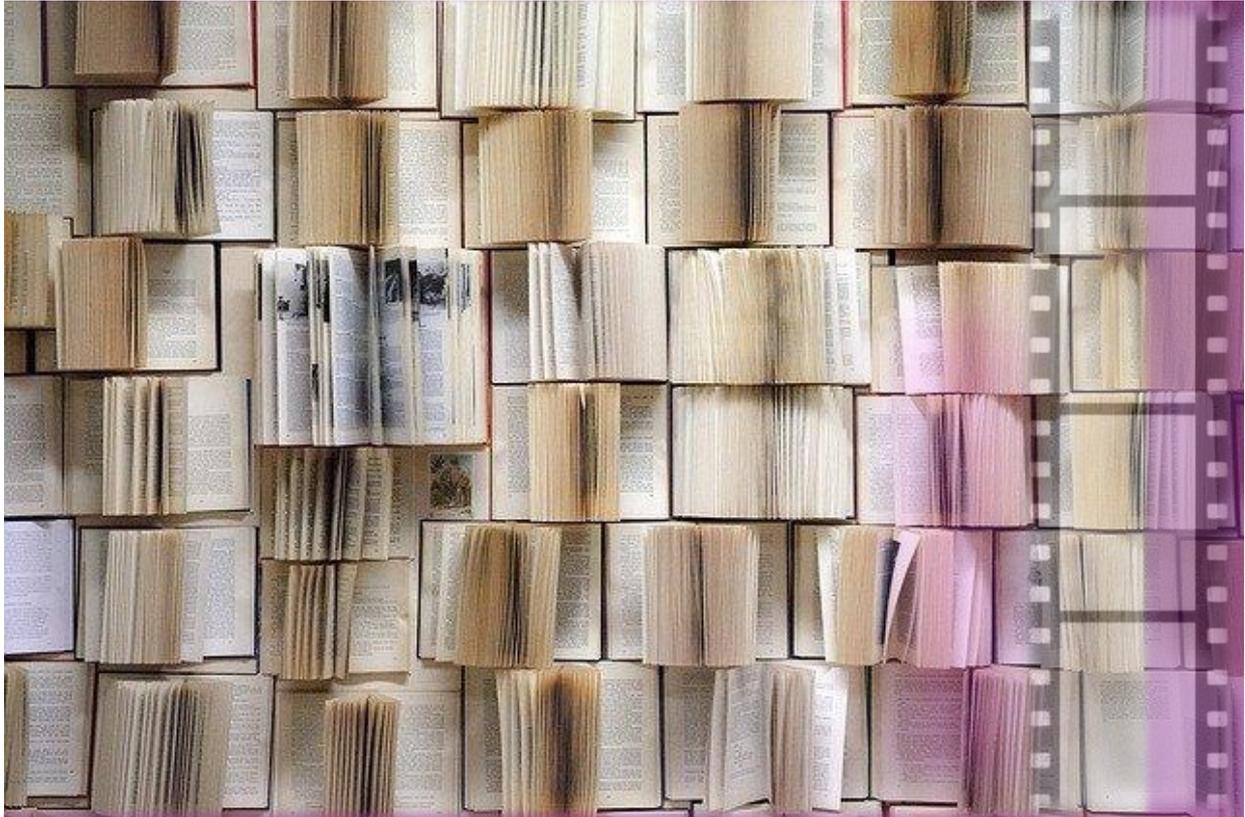
<https://hal.science/hal-04832561v1>

Submitted on 12 Dec 2024

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.

Les Langues Néo-Latines



Femmes et migration : les itinéraires de l'attente dans la littérature italienne (XIX^e-XXI^e siècles)

Isabelle Felici et Giusi La Grotteria (coord.)

Complément au n° 410 de la revue
Les Langues Néo-Latines (septembre 2024)

Société des Langues Néo-Latines
Centre Culturel Espagnol de Rennes
ISSN 2677-2930

POUR CITER CE DOCUMENT :

Isabelle Felici et Giusi La Grotteria (coord.), *Femmes et migration : les itinéraires de l'attente dans la littérature italienne (XIX^e-XXI^e siècles)*, C. Marion-Andrès (éd.), sept. 2024, ISSN 2677-2930.

©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, Complément au n° 410.

URL : https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/complement_410_SLNL.pdf

TABLE DES MATIÈRES

Complément n° 410 (numérique)

ISABELLE FELICI ET GIUSI LA GROTTERIA Introduction	5
NINON CHEVRIER, ARMELLE GIRINON, STEPHANIE LANFRANCHI La double attente de la migration : ce que les femmes de <i>L'anello forte</i> attendent et ce que l'on attend d'elles	10
SARAH AMRANI Milena Agus ou l'attente amoureuse	27
FRANCESCO D'ANTONIO Regards féminins et espace d'attente dans le théâtre de migration italien	57

Ce volume complète le numéro 410 de la revue de la SLNL dont vous pouvez faire l'acquisition sous deux formats : format numérique ou format papier. Pour ce faire, rendez-vous sur le site de la S.L.N.L [<https://neolatines.com/slnl/>], cliquez sur « Vous abonner / commander un numéro » et faites votre choix.

N° 410 (imprimé)

DANIEL LECLER
Éditorial

Dossier

Isabelle FELICI et Giusi LA GROTTERIA, Introduction

Marguerite BORDRY, « Cher mari, j'espère que ma lettre te trouve en bonne santé ». Destins de femmes d'émigrés dans l'œuvre de Mario Rigoni Stern.

Sandra BINDEL, Le personnage féminin et l'attente dans le roman *Vita* de Melania G. Mazzucco : entre rêve du bonheur amoureux et rêve américain

Alessandra GIRO, Entre attente et attentes. Un regard croisé sur la représentation littéraire du corps des femmes italiennes migrantes au début du XX^e siècle

YUAN Rui, Entre corps et Histoire : attente et a-temporalité dans *Aracoeli* d'Elsa Morante

Kenza BENZAADA, Écriture de l'attente : l'espace-seuil dans l'œuvre de Jhumpa Lahiri

Varia

Lucía RODRÍGUEZ GARCÍA, La ville comme toile blanche : Pepi Gonçalves et l'intervention urbaine dans le Montevideo de la transition démocratique uruguayenne (1985-1989)

Chronique linguistique

Lauro CAPDEVILA, Prenons-le au mot... La langue espagnole, trois poètes et quelques autres II. Le mitan du XX^e siècle : Pablo Neruda

Comptes rendus

Claude Le Bigot, *Histoire de la poésie espagnole XX^e-XXI^e siècles* (D.-H. Pageaux)

Geneviève Dreyfus-Armand, Iván López Cabello (coord.), *Le travail forcé des républicains espagnols pendant la Seconde Guerre Mondiale* (L. Capdevila)

Vie de la Société

Procès-verbal de l'Assemblée générale 2024 de la Société des Langues Néo-Latines

INTRODUCTION

Terme polysémique, l'attente désigne à la fois un état d'âme, une action et une condition ancrée dans le temps, qu'on peut définir comme un écart entre deux moments ou comme une suspension de l'instant. Dans ce sens, l'attente peut être préalable à une rupture par rapport au moment qui précède, mais aussi constituer un temps long, celui de l'inertie qui nourrit les rêves et les craintes, les projets et les angoisses. Dans les récits sur les expériences migratoires, la question de l'attente occupe une position centrale. Symbole ou moteur de la migration, souvent renforcée par des dispositifs dissuasifs et sélectifs, l'attente peut se cristalliser dans des formes variables individuelles et collectives. En effet, si les parcours migratoires se construisent, y compris du point de vue narratif, sur différentes temporalités, les moments de l'attente peuvent être pluriels et concerner autant les figures qui partent que celles qui restent.

Le cas des personnages féminins est particulièrement pertinent à étudier dans la mesure où il existe une mythologie féminine de l'attente (de la Pénélope d'Homère aux *vedove bianche*¹ de l'émigration italienne entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle), avec la figure de la femme qui reste et attend le retour de l'homme, aujourd'hui largement remise en question². La littérature aussi livre des images qui viennent rompre avec l'imaginaire conventionnel, pour évoquer la capacité d'action, y compris lorsque l'attente est contrainte, des femmes migrantes ou confrontées, directement ou indirectement, à la migration, qu'elles soient protagonistes ou non de la narration, que, dans les textes concernés, la migration soit élément principal ou secondaire de la trame narrative.

C'est sur ces thématiques croisées, l'attente chez les personnages féminins au sein des récits liés à la migration, que porte le présent dossier thématique, intitulé *Femmes et migration : les itinéraires de l'attente dans la littérature italienne (XIX^e-XXI^e siècles)*. Les différentes contributions permettent de reconstruire des itinéraires de femmes qui écrivent, témoignent, font l'objet de récits, et de repérer les mutations qui se sont produites au fil du temps, entre la toute fin du XIX^e et le XXI^e siècles, une période marquée pour l'Italie par l'ampleur et la diversité des phénomènes migratoires. Que les personnages féminins soient objets ou sujets de l'attente, on voit au fil des études proposées comment la thématique s'insinue dans les récits et à travers quels points de vue. En parcourant les territoires de cette attente, est abordée la façon dont elle influence l'imaginaire de la migration. En d'autres termes, on questionne l'effet narratif des regards

¹ Expression utilisée par Ronald Hubscher pour désigner les épouses de migrants « restées au pays ». Ronald HUBSCHER, « Les femmes de l'ombre : migrantes italiennes et polonaises dans l'entre-deux-guerres », in *Ruralité française et britannique, XIII^e-XX^e. Approches comparées*, Nadine Vivier (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, partie 1 : « Le travail des femmes dans les exploitations agricoles (XV^e-XX^e siècles) », 2005, [<https://books.openedition.org/pur/22527?lang=fr>], p. 129-143, p. 130.

² Une nouvelle approche historique et sociale met en effet en avant la « féminisation des migrations internationales », comme le soulignent Linda Guerry et Françoise Thébaud dans l'introduction du numéro « Femmes et genre en migration » de la revue *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 51, 2020, rappelant que « l'approche de longue durée a montré que la répartition sexuée des flux migratoires a considérablement varié au cours du temps », [<http://journals.openedition.org/cliio/17791>].

au féminin, dans leur pluralité et leur diversité (sociale, politique, religieuse, culturelle...) sur la représentation littéraire des processus migratoires.

Les études proposées, qui portent sur des œuvres littéraires, y compris théâtrales ou sur des témoignages, fournissent un large panorama des processus migratoires, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'actualité du XXI^e siècle, en passant par le tout début du XX^e, les années vingt et trente et le second après-guerre, autant dire tout l'arc des migrations qui concernent l'Italie. C'est d'ailleurs le long de cet arc de temps qu'est organisée la présentation des différents articles, y compris ceux qui, pour des raisons d'espace, sont publiés dans ce numéro uniquement en version numérique³. La perspective est donc multiple, non seulement sur le plan chronologique, mais aussi à cause des différents points de vue adoptés : les récits nous parviennent en effet à travers le regard de personnes qui observent le processus migratoire, qui en héritent ou le subissent indirectement, qui sont elles-mêmes migrantes ou qui entrent en contact avec des personnes migrantes, l'Italie étant, selon les cas, pays de départ ou pays d'accueil.

Plusieurs des articles qui constituent ce dossier posent la question de la position de la narratrice ou du narrateur, soulignant l'importance de la focalisation dans la représentation du phénomène migratoire. On note enfin que les textes examinés ici sous le double éclairage du thème de l'attente et du contexte migratoire n'ont pas tous pour sujet principal un fait migratoire. Cela nous rappelle que la migration est bien une expérience de vie parmi d'autres : si elle est souvent tragique ou malheureuse, c'est à cause des contextes dans lesquels elle se décline, à l'occasion de guerres ou dans des contextes politiques et économiques hostiles, mais aussi, dans le cas spécifique des femmes, qui nous intéresse ici, à cause des situations de domination masculine qu'elles vivent ou ont vécu, que ce soit au sein de la famille ou en dehors.

Parmi la multitude de situations possibles, on suit ici les pas de femmes qui rejoignent un mari ou un père, qui fuient la violence masculine ou qui la trouvent au contraire en migrant, de femmes qui se retrouvent seules face au départ de l'autre ou, au contraire, d'autres qui sont, dès le départ, partie prenante dans l'expérience migratoire, qu'elle soit familiale ou individuelle. Dans cette grande diversité, se manifestent des constantes : est ainsi permanente la représentation du corps féminin, que ce soit par le biais de la maternité ou par celui des effets du travail ou des violences subies, mais aussi par le biais du plaisir créatif, autant d'éléments qui sont des expériences de vie, avec des modalités particulières dues au déplacement et/ou à l'absence en contexte migratoire⁴.

Comme l'indique le titre choisi pour ce recueil, *Les itinéraires de l'attente*, et comme nous le confirment les différentes contributions au volume, l'attente ne signifie jamais ni désœuvrement ni immobilité ni totale inaction. Ainsi donc, de même que les situations migratoires sont multiples, les formes de l'attente se déclinent de nombreuses façons.

Ninon Chevrier, Armelle Girinon et Stéphanie Lanfranchi ont extrait de l'œuvre de Nuto Revelli, *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina* (1985), les témoignages

³ Pour la version imprimée de la revue, seules figurent les traductions des citations originales, sauf pour les besoins de l'analyse. Dans les articles en ligne, figurent, pour les œuvres étudiées, l'original et la traduction en note.

⁴ Pour d'autres constantes du parcours migratoire, voir Isabelle FELICI, « L'émigré ce héros. Les étapes du parcours migratoire dans les récits d'émigration », *Récits de migration en quête de nouveaux regards*, Jean-Igor Ghidina & Nicolas Violle (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014, p. 19-27.

en lien avec la migration « dans et depuis l'Italie » entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle. Sur ces témoignages, recueillis oralement en piémontais et retranscrits par l'auteur en italien, elles se livrent à une analyse textuelle qui en révèle non seulement toute la richesse et la profondeur, mais aussi toutes les nuances et complexités. De ces portraits individuels, ressort un portrait collectif de femmes, qui « attendent des autres bien moins que ce que l'on attend d'elles ». D'ailleurs, étant donné leur mode de vie, que ce soit en contexte migratoire ou non, qu'il s'agisse des femmes qui partent ou de ces « veuves blanches », dont le recueil de Revelli ne contient du reste aucun témoignage, ces femmes n'ont « pas vraiment le temps d'attendre ». Le portrait collectif est ainsi marqué par un mouvement perpétuel, qui n'empêche pas l'expression d'espoirs et d'aspirations, sur le plan social, professionnel, familial, et qui s'enrichit d'autant plus que parmi ces femmes du Piémont qui sont parties, revenues, ont observé des départs et d'éventuels retours, figurent aussi celles qu'on a fait venir de Calabre pour épouser des paysans piémontais. Il ressort enfin de ce portrait collectif que la migration peut être un levier d'émancipation ou au moins une forme d'action et d'endurance.

De l'œuvre de Mario Rigoni Stern, étudiée par Marguerite Bordry, notamment des romans *Storia di Tönle* (1978) et *Le stagioni di Giacomo* (1995), ressortent également des portraits de femmes qui, bien qu'elles n'effectuent aucun déplacement, sont perpétuellement en mouvement pour faire face aux effets de la migration de leur conjoint, avec des récits situés au moment de l'Unité italienne et dans l'entre-deux-guerres. Marguerite Bordry décrit d'abord le contexte de la vie des habitants du plateau d'Asiago, en Vénétie, où sont implantés les récits de Mario Rigoni Stern et où l'émigration est continuellement présente et représentée comme étant toujours masculine. Elle se penche ensuite tour à tour sur deux personnages féminins, secondaires dans l'économie des deux romans, mais fondamentaux dans l'organisation familiale, montrant ainsi le paradoxe, sûrement involontaire de la part du narrateur, mais révélateur d'une forme de pensée. Ces personnages sont à la fois centraux et marginaux, parfois même totalement silencieux. Les romans ne vont pas au-delà d'une situation que le narrateur lui-même, sans doute, ne peut pas envisager et montrent des femmes immobiles et cantonnées, dans l'attente du retour des maris. Cette attente est tout sauf passive étant donné le nombre des affaires à traiter, mais cette ouverture vers l'émancipation reste une parenthèse dans ces parcours féminins.

Sandra Bindel considère quant à elle le personnage féminin du roman *Vita* (2003) de Melania G. Mazzucco⁵, dont les attentes se mêlent à celle de la narratrice et de l'autrice, grâce à une structure narrative élaborée, mêlant autobiographie, reconstruction documentaire et fiction. Au lieu de migration européenne, comme dans les cas précédents, il s'agit de migration transatlantique au début du XX^e siècle. Le paradoxe est également présent, sous une autre forme, dans la mesure où le personnage féminin, transgressif, actif, fort, capable de surmonter les pires violences et de prendre ses propres décisions, se met néanmoins en position d'attendre un homme, l'autre protagoniste du roman. Cette attente évolue et prend différentes formes, mais dure finalement toute la vie. Ainsi, s'entrelaçant avec d'autres expériences de l'existence, l'attente est en réalité « un chemin vers soi »,

⁵ Cf. n° 410 (imprimé).

pour la protagoniste comme pour l'autrice, elle aussi dans une forme d'attente, celle de l'écriture.

C'est au même ouvrage de Melania G. Mazzucco que s'intéresse Alessandra Giro, en le croisant avec celui de François Cavanna, *Les Ritals* (1978)⁶. S'appuyant sur les points communs entre les deux œuvres, une épopée familiale qui sert de base à la fiction, et sur leurs différences, le moment (début XX^e et années 1920) et la destination de la migration des personnages, la date, le lieu et la langue d'écriture, le genre des auteurs, la place des figures féminines dans les récits, l'étude porte sur le corps des femmes migrantes. C'est à travers le corps comme espace de changement, de déplacement et d'échange avec l'environnement que sont analysées les différentes formes d'attente et d'attentes, c'est-à-dire, l'attente concrète dans l'espace réel et les attentes dans l'espace mental. Dans tous les cas, l'attente révèle et dénonce la violence que les femmes vivent dans un contexte migratoire fortement patriarcal.

Le corps tient aussi une place fondamentale dans l'analyse que propose Yuan Rui du personnage d'Aracoeli dans le roman éponyme d'Elsa Morante (1982)⁷. En s'appuyant notamment sur l'approche psychanalytique proposée par Julia Kristeva, Yuan Rui étudie le temps biologique de la protagoniste qui l'oppose au temps de l'Histoire. Grâce à la maternité, Aracoeli, qui a quitté l'Andalousie pour l'Italie en 1932 et est étrangère aussi bien du point de vue de la langue que de la classe sociale, vit une attente atemporelle, un temps circulaire, qui vient rompre avec le rythme linéaire de la civilisation des hommes, et notamment des régimes fascistes qui s'emparent alors de l'Europe. Lorsque, par la force des événements, le temps non-linéaire finit par être remplacé par le temps linéaire, s'introduit aussi la menace à l'égard de la sphère la plus intime de la féminité, qui devient le « symbole du grand Mal de l'Histoire ». La conquête sociale de cette femme migrante, dont le parcours jusqu'à l'entrée dans la société bourgeoise italienne puis le déclin sont narrés par son fils, se révèle être un échec, vécu dans son propre corps, face au fanatisme, à la brutalité du monde, au non-sens de l'Histoire, alors que l'espace-temps de l'attente-maternité constituait comme une alternative à la tragédie de l'époque.

C'est dans le second après-guerre qu'évoluent les personnages féminins de l'œuvre romanesque de Milena Agus, que Sarah Amrani étudie du point de vue de l'attente amoureuse (Roland Barthes), notamment dans les deux romans de l'autrice qui portent sur la migration entre la Sardaigne et l'Italie continentale, *Mal di pietre* (2006) et *Terre promesse* (2017). Cette fois encore, les femmes restent et attendent, en rêvant d'un départ : l'époux ou l'amant sont un moyen à travers lequel se réaliser pour se projeter dans un ailleurs géographique. Cet ailleurs de liberté et d'épanouissement défie, par l'érotisme, l'excentricité et la folie, les attentes que la société a des femmes de l'île. Par ailleurs, l'attente est, pour les protagonistes de Milena Agus, un espace et un temps de vie, qui les éloigne du centre représenté par leur île et par le temps circulaire et itératif d'un quotidien prosaïque et immuable. C'est la nature intime et infinie de l'attente qui « détermine la véritable émancipation des femmes chez Milena Agus » en tant que « chambre à soi » et « voyage existentiel ». Le désir de l'ailleurs associé aux hommes est

⁶ Cf. n° 410 (imprimé).

⁷ Cf. n° 410 (imprimé).

l'occasion de se connaître, enfin, de connaître sa propre terre et de créer une nouvelle vie intérieure.

L'attente est aussi un espace de création chez l'écrivaine Jhumpa Lahiri dont s'occupe Kenza Bensaada. Au plus fort de sa renommée, dans les années 2000, cette écrivaine de langue anglaise décide de faire de l'italien sa nouvelle langue d'écriture. De l'analyse de deux de ses ouvrages, *In altre parole* (2015) et *Dove mi trovo* (2018)⁸, émerge la notion d'espace-seuil. En effet, l'autrice, héritière d'une migration familiale et spectatrice, peut-être victime, des manques et des douleurs de sa mère, qui a quitté l'Inde pour le Royaume-Uni, puis les États-Unis, se démarque des *topoi* de l'attente pour témoigner d'une migration heureuse. L'écrivaine se sert de l'étrangeté et de l'inconfort de l'exil, ici linguistique, pour stimuler sa créativité. Pour les narratrices de ces ouvrages, les lieux de douleur deviennent des lieux d'écriture. Le processus aboutit à la naissance d'un nouveau Je : un Je dé-circonstancié, affranchi du joug de l'origine, de la patrie et de la langue maternelle. Dans cet itinéraire linguistique et migratoire, l'instabilité devient positive, l'absence est le moteur de l'apprentissage et l'attente, dans cet espace-seuil, la dynamique du désir.

Avec la contribution de Francesco D'Antonio, nous entrons dans le domaine du théâtre contemporain italien, avec trois pièces qui mettent en scène des femmes migrantes en Italie : *Le nuvole tornano a casa* de Laura Forti (2010), *Lampedusa Beach* de Lina Prosa (2013) et *Atlassib, monologo teatrale* d'Armando D'Amaro (2016). Au terme du panorama sur les itinéraires de l'attente de personnages féminins en contexte migratoire, ces trois pièces forment une sorte d'espace miroir, à cause des violences subies, qu'elles soient le motif ou la conséquence du départ, des espoirs exprimés, de l'évolution du rapport au temps. S'agissant de théâtre, la dimension spatiale est encore plus prépondérante et la diversité des formes d'attente prend appui sur la pluralité de sens qu'a l'espace dans le théâtre, sur le plan dramatique, textuel et scénique. Au-delà de leur conclusion tragique, les migrations représentées dans les trois pièces se caractérisent par la même quête de liberté et par un espace d'attente qui est aussi un espoir.

Ainsi, devant la diversité des parcours migratoires ici réunis et des formes variées qu'y prennent l'attente et les attentes, nous sommes au plus proche des expériences actuelles et de l'interrogation toujours nécessaire : De qui sommes-nous vraiment l'autre ?

Isabelle Felici et Giusi La Grotteria

⁸ Cf. n° 410 (imprimé).

**LA DOUBLE ATTENTE DE LA MIGRATION :
CE QUE LES FEMMES DE *L'ANELLO FORTE* ATTENDENT
ET CE QUE L'ON ATTEND D'ELLES**

NINON CHEVRIER, ARMELLE GIRINON, STÉPHANIE LANFRANCHI
École Normale Supérieure de Lyon – Sapienza Università di Roma

L'anello forte ne donne pas à lire une expérience *objective* de l'attente dans la vie des femmes dont il recueille le témoignage, qui serait liée à leur propre migration ou à celle de leurs proches dans et depuis l'Italie de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle. On n'y trouve pas la description de files d'attentes interminables¹, ni de l'attente aléatoire de documents administratifs nécessaires et convoités, ni même de l'attente de conditions matérielles – météorologiques ou conjoncturelles – permettant une traversée ou un trajet délicat. En revanche, on y trouve, presque à chaque page, le récit d'une endurance quotidienne au travail et à la peine qui commence dès l'enfance et se poursuit jusqu'à la vieillesse, et qui peut parfois prendre la forme d'un parcours migratoire éreintant.

Ainsi, les trois premières sections du livre – qui en compte quatre, correspondant aux différentes aires géographiques de la région de Coni : la plaine, la colline, la montagne, et la région viticole des *Langhe* – s'ouvrent-elles avec le témoignage des femmes les plus âgées, qui sont nombreuses à avoir entrepris la traversée des Alpes, dès l'enfance ou l'adolescence, depuis la région de Coni pour trouver un emploi saisonnier ou définitif en France. À la fin de ces sections et à l'autre bout du livre, Nuto Revelli (1919-2004) a placé de manière volontairement spéculaire les témoignages des femmes les plus jeunes, qui lui ont raconté leur traversée de l'Italie en train, depuis la Calabre, la Campanie ou la Sicile jusqu'aux *Langhe* piémontaises où les attendent un mari, une belle famille et une

¹ On trouve la description de longues files de femmes attendant devant la maison de l'« *esattore* » (receveur des impôts) dans le témoignage de Maria Laneri, « Anche noi abbiamo fatto la guerra », Nuto REVELLI, *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, Turin, Einaudi, 1985, p. 315, mais il s'agit d'une expérience liée à la guerre, non pas à la migration.

communauté parfaitement étrangers. Le thème de la migration féminine, confrontant deux expériences et deux générations différentes, est présent dans la charpente même du livre.

Le recueil invite ainsi à distinguer et comparer les expériences migratoires, autant qu'il invite à considérer ce que l'ensemble des femmes interrogées par Revelli ont en commun : de page en page et de témoignage en témoignage, elles apparaissent dans l'action permanente et en mouvement constant. Que l'expérience migratoire (directe ou indirecte) soit au cœur de leurs témoignages ou qu'il s'agisse d'un thème secondaire, ces femmes attendent bien moins qu'on les attend ; elles attendent des autres bien moins que ce que l'on attend d'elles :

Abbiamo camminato tutta la notte, io non mi sono mai trovata così stanca nella vita, eravamo senza documenti, niente. Là i padroni ci aspettavano con il camion, ci hanno portati al Colle del Var. Io ero l'unica donna, gli uomini lavoravano a costruire una strada, io facevo da mangiare alla squadra².

Les femmes de *L'anello forte* ont livré avec une générosité et une confiance parfois surprenantes le récit de leur vie à Nuto Revelli, cet homme que pourtant elles ne connaissaient pas et qui était susceptible de les intimider par sa stature sociale et sa notoriété de héros de la Résistance et d'écrivain. Revelli entrait en contact avec elles grâce à un médiateur ou une médiatrice et, muni d'un magnétophone, il les enregistrerait pendant plusieurs heures dans leur cuisine. La forme même de ces témoignages, rendant possible une parole intime et chargée d'émotions, permet ainsi d'envisager la description d'une expérience subjective de l'attente, qui ne se quantifie pas tant en durée qu'en intensité, qui ne se traduit pas tant par une immobilité imposée des corps que par une aspiration, un état de suspension des sentiments, fait de frustrations, d'espoirs ou de craintes.

Au demeurant, il en va de même pour ces expériences subjectives que pour les expériences objectives de l'attente dans *L'anello forte* : elles ne relèvent pas spécifiquement du vécu des femmes migrantes ou de femmes ayant vécu la migration de leurs proches. Dans les témoignages contenant un récit de migration (directe ou indirecte),

² Témoignage de Battistina Aimar, « I tedeschi non erano gente », *ibid.*, p. 168 : « Nous avons marché toute la nuit, je n'ai jamais été aussi fatiguée de ma vie, on n'avait pas de papiers, rien. Là-bas, les patrons nous attendaient avec leur camion, ils nous ont emmenés au Col de Vars. Moi j'étais la seule femme, les hommes construisaient une route, moi je faisais à manger à l'équipe ». Comme pour toutes les citations du texte de Nuto Revelli, nous proposons notre traduction en note. Nous avons ajouté les italiques.

l'attente ne dit pas son nom, car, de manière générale, le verbe *aspettare* (76 occurrences dans le livre) exprime à la fois des pratiques matérielles et des états d'âme qui ne sont pas liés à la migration. Bien plus souvent, ils ont trait à la guerre (le prototype de cette attente, se prolongeant comme un deuil impossible, est sans doute celle du fils soldat qui n'est jamais rentré de Russie et dont la mère continue d'espérer le retour pendant des années, voire des décennies), quand il ne se réfère pas plus couramment à la grossesse (attendre un enfant, utilisé parfois même au sens absolu : « *La gente gridava che io mi sposavo perché aspettavo* »³) ou aux tâches domestiques et agricoles nécessitant un certain ordre et beaucoup de patience, comme l'élevage des vers à soie, par exemple. Une belle page de *L'anello forte* illustre ainsi le souvenir, qui semble heureux, d'une femme qui se rappelle sa première expérience de la maternité en 1958 et raconte son quotidien de jeune mère, s'occupant seule de sa fille de quinze jours, mais aussi de la ferme et des animaux. La répartition des travaux saisonniers sur deux propriétés familiales différentes et éloignées l'une de l'autre la contraint en effet à vivre et travailler seule à l'alpage, tandis que son mari et sa belle-famille sont restés dans la vallée :

D'estate vivevamo a Teit Cèrsèt, e d'inverno a Teit Culunel, più in basso. [...]

So che avevo con me la bambina di quindici giorni. Mio marito e mia suocera erano scesi a Teit Culunel per i lavori. Venticinque notti ho dormito con la bambina lassù a Teit Cèrsèt, da sola. Al mattino mi alzavo presto. Allattavo la bambina, poi davo da mangiare alle galline, c'erano già le galline che mi aspettavano! Dopo andavo in cantina a scremare il latte del giorno prima. Poi andavo nella stalla a mungere le undici vacche e le due capre. Poi davo il latte ai cinque vitelli. Poi ritornavo ad allattare la bambina. Poi portavo le bestie al pascolo, non le portavo lontano, ed ogni tanto correvo a vedere la bambina. Come tornavo a casa dal pascolo sistemavo le bestie nella stalla. Poi allattavo la bambina. Poi andavo a prendere l'acqua alla fontana laggiù in fondo che era ripido come un tetto, poi andavo a tagliare un po' d'erba da dare al mattino presto alle bestie, poi ripartivo per il pascolo. Tornavo dal pascolo, allattavo la bambina, andavo di nuovo a mungere le vacche, a dare il latte ai vitelli, a togliere il letame dalla stalla... A letto non andavo mai prima della mezzanotte, ed al mattino alle quattro ero già di nuovo in piedi. Eh, io ero un tipo che avevo del coraggio, tante altre donne nemmeno morte sarebbero state lassù, io avevo paura di niente⁴.

³ Témoignage de Caterina Olivero, « Avessi da dire tutto, guai », *ibid.*, p. 150 : « Les gens criaient que je me mariais parce que j'attendais (j'étais enceinte) ». Cet usage absolu du verbe *aspettare* est suffisamment insolite, y compris en dialecte, pour que Revelli décide d'ajouter une note explicative dans son texte.

⁴ Témoignage de Marianna Landra, « Quel mattino non ho visto il cielo », *ibid.*, p. 264 : « L'été nous vivions à Teit Cèrsèt et l'hiver à Teit Culunel, plus bas. [...] Je me souviens que j'avais ma petite de quinze jours. Mon mari et ma belle-mère étaient descendus à Teit Culunel pour le travail. J'ai dormi vingt-cinq jours avec ma petite là-haut à Teit Cèrsèt, seule. Le matin je me levais tôt. J'allaitais ma petite, puis je donnais à manger aux poules, les poules étaient déjà en train de m'*attendre* ! Ensuite j'allais à la cave pour

Ce témoignage ne concerne pas l'expérience de la migration mais nous décrit une femme que la solitude n'effraie pas, qui sait prendre en charge les tâches bien connues de l'élevage et de la ferme, ainsi que les tâches encore nouvelles pour elle de la maternité. Revelli nous donne à lire un sujet agissant, qui s'affirme par l'action. Le discours est habilement mené, avec une parataxe accumulant les verbes d'action à l'imparfait itératif, introduits par un rythme lancinant et répétitif, cadencés par un « *Poi* » anaphorique, et le refrain « *allattavo la bambina* ». Tout concourt à nous dépeindre une femme en mouvement perpétuel, au cœur d'un écosystème qui tourne autour d'elle, repose sur elle et attend tout d'elle.

C'est un exemple parmi une très large majorité de textes de *L'anello forte* où la force de travail des femmes s'affirme indépendamment de la présence – ou de l'absence – des hommes. Cela rend peu pertinente l'image d'une immobilité des femmes, figées dans l'attente, et déconstruit ainsi, page après page, les représentations de la *vedova bianca* et de Pénélope, faites de solitude et de passivité. C'est aussi un exemple où l'on perçoit bien la complexité de l'opération qui a conduit au texte que nous lisons. Dans quelle mesure ce que Revelli nous donne à lire ici et qui nous paraît si efficacement exprimé correspond à ce que la femme-témoin, Marianna Landra, lui a donné à entendre⁵ ?

Ce questionnement d'ordre méthodologique et littéraire doit être appliqué à tout l'ouvrage et s'avère fondamental pour en comprendre la nature, ainsi que le processus d'élaboration long et complexe dont il est le fruit. Il s'avère également indispensable pour saisir la valeur toute particulière de ce travail dans l'histoire de la littérature de témoignage, d'une part, et à l'horizon des recherches italiennes et internationales sur la

écrémer le lait de la veille. Puis j'allais dans l'étable pour traire les onze vaches et les deux chèvres. Puis je donnais du lait aux cinq veaux. Puis je retournais allaiter ma petite. Puis j'amenais les vaches au pâturage, je ne les amenais pas loin, et de temps en temps, je courais voir ma petite. En rentrant à la maison du pâturage, je m'occupais des bêtes dans l'étable. Puis j'allaitais ma petite. Puis j'allais prendre de l'eau à la fontaine là-bas en bas, au fond, c'était aussi pentu qu'un toit, puis je repartais vers le pâturage. Je rentrais du pâturage, j'allaitais ma petite, j'allais de nouveau traire les vaches, donner du lait aux veaux, enlever le fumier de l'étable... Je n'allais jamais au lit avant minuit, et le matin, à quatre heures, j'étais déjà debout. Ah j'étais courageuse, beaucoup d'autres femmes ne seraient restées pour rien au monde là-haut, moi j'avais peur de rien ». Nous avons ajouté les italiques, mais les coupes sont dans le texte original.

⁵ En l'occurrence, les archives sonores de la Fondazione Nuto Revelli à Coni, dans lesquelles sont encore conservés les enregistrements des entretiens originaux de *L'anello forte*, nous ont permis de vérifier que, dans ce cas particulier, la transcription et traduction du piémontais sont très proches du texte italien dans le recueil.

migration et les femmes, d'autre part. En effet, bien que Revelli se décrive à plusieurs reprises comme un autodidacte peu informé des débats en sciences humaines et ayant forgé seul sa méthode d'enquête⁶, on ne peut que constater à quel point sa démarche correspond, autant dans les dates que dans les pratiques, à la réhabilitation des sources orales comme enjeu majeur pour produire un discours historique différent, qui ne tient pas uniquement compte des sources écrites – livrées par ceux qui savent écrire, c'est-à-dire très majoritairement ou exclusivement, selon les époques, par des *hommes* dotés d'instruction et de pouvoir.

L'histoire orale permet ainsi de donner une centralité et une valeur nouvelles à des récits personnels, et d'envisager autrement l'histoire de la migration féminine. Dans le numéro de la revue *Clio* consacré tout récemment au thème des migrations féminines, les responsables remarquent que :

Les sources du moi (correspondances, récits de vie, autobiographies), largement mobilisées [...], permettent de saisir l'agentivité des migrants et plus encore des migrantes, ces dernières ayant été longtemps présentées comme des figures passives, victimes de migrations forcées, compagnes de migrations masculines, bénéficiaires du regroupement familial⁷.

Si l'intention de Revelli était précisément de faire entendre les voix des femmes de la campagne du Piémont, si lui-même s'efface totalement des témoignages écrits, transformant de fait les dialogues en monologues, son intervention n'en est pas moins déterminante à plusieurs niveaux du texte, au point de mettre en tension la forme même d'un « récit de vie » comme « source du moi »⁸. Il intervient bien entendu en amont de ce récit par les questions qu'il pose à chacune et dont on devine assez aisément le canevas général en lisant l'ensemble des témoignages, bien qu'elles ne figurent pas dans le texte final. Il intervient ensuite sur la langue, car il lui a fallu, dans une majorité de cas, traduire en italien les témoignages qu'il retranscrivait, ne laissant en dialecte que certaines

⁶ Lors d'une intervention à Brescia, Nuto Revelli affirme qu'il n'est ni expert ni un chercheur professionnel, mais un autodidacte qui tente de combler des vides, qui tente de sauver ce qui peut être sauvé et qu'il ne sera bientôt plus possible de récupérer. N. REVELLI, *Il testimone: conversazioni e interviste (1966-2003)*, Turin, Einaudi, 2014, p. V-VI.

⁷ Linda GUERRY et Françoise THÉBAUD, « Éditorial », *Femmes et genre en migration, Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 51, 2020, [<http://journals.openedition.org/clio/17791>].

⁸ *Id.*

formulations, signalées par des italiques et un appel de note. Il en résulte une langue homogène, quotidienne mais très rarement familière ou incorrecte, ne concédant qu'une place restreinte aux marques d'oralité directe. Enfin, Revelli intervient au moment de la composition et du montage du livre, notamment à cause de la sélection et des coupes drastiques qu'il a dû opérer pour rester dans les limites d'un volume lisible, et qui lui ont beaucoup coûté, d'après ce qu'il déclare dans l'introduction. Ainsi, des 260 témoignages recueillis, 107 seulement apparaissent dans le volume et ont été eux-mêmes largement réduits par un travail de coupes (généralement signalées entre crochets dans le texte).

Lorsque l'on considère le processus complexe, en plusieurs étapes, qui mène du témoignage oral au livre écrit, on mesure mieux de quelle manière l'intentionnalité auctoriale rencontre ici le récit de vie des femmes de *L'anello forte*. De cette rencontre, le projet initial de Revelli se trouve transformé : il avait d'abord prévu d'étudier uniquement – ou du moins prioritairement – le cas spécifique des *Calabrotte*, ces jeunes femmes émigrées de Calabre pour épouser des paysans piémontais célibataires. Mais le projet évolue et s'étend au-delà de la question migratoire, se diversifie et se complexifie au contact de toutes les femmes que Revelli écoute. De cette rencontre naît quelque chose comme une nouvelle intentionnalité partagée, de donner à imaginer (lire et entendre) les femmes comme l'« *anello forte* » des communautés montagnarde et paysanne, comme le maillon fort reliant entre eux les éléments d'une société qui n'aurait jamais pu tenir sans elles. Décrire la vie de femmes qui n'avaient pas vraiment le temps d'attendre, mais dont on attendait tout signifie construire une autre histoire des femmes en mouvement et en paroles. Et cela nous permet entre autres, quand on envisage la question de la migration, de mieux déconstruire les images et les idées reçues autour des femmes qui restent comme autour de celles qui partent.

Celles qui restent

L'analyse synthétique de Nuto Revelli posée dans son introduction met en tension, dès les premières pages du recueil, la figure de la *vedova bianca* : « *Capofamiglia era sovente la donna. L'emigrazione era una fabbrica di "vedove bianche", di "padrone per*

forza”⁹. Si elle est annoncée partout, on ne semble la trouver nulle part. La région de Coni est dépeinte comme un réservoir de femmes qui subissent l’absence de leur époux¹⁰, mais le recueil n’en contient aucun témoignage. L’expression même de « *vedova bianca* » n’est, en tout et pour tout, utilisée que trois fois, et toujours pour décrire une réalité lointaine et abstraite, une situation qui n’arrive qu’aux autres et que ne semblent pas connaître les femmes qui racontent leur propre histoire.

Plusieurs hypothèses peuvent expliquer ce phénomène : un imaginaire collectif qui surestime le nombre de femmes qui n’ont pas suivi leur époux dans la migration, une volonté auctoriale de concentrer le discours sur la puissance d’action des femmes paysannes, et donc d’écarter sciemment les témoignages de celles qui restent et qui attendent, ou encore une conséquence du décentrement du point de vue masculin, qui mettrait en lumière la différence effective entre la représentation collective de la *vedova bianca* et une réalité quotidienne éreintante. Le résultat, cependant, reste le même : Nuto Revelli aborde l’histoire de cette figure à travers un recueil qui constitue une forme de contre-discours et qui s’emploie à déconstruire l’image figée d’une femme passive dans l’attente. Reste alors à déterminer comment s’opère cette déconstruction.

La reconstitution des récits de vie ne tait pas le sentiment de solitude qui semble constitutif de l’existence des femmes de *L’anello forte*. Ce sentiment, provoqué par des déplacements, des mises au travail forcées, et par l’absence de communication entre filles, sœurs et mères, s’enracine dans l’enfance et se prolonge dans l’adolescence. Or cette solitude existentielle n’est pas directement liée à l’attente d’un père ou d’un mari, mais plutôt à une condition plus large qui tend à isoler la femme au sein même du foyer. Ainsi l’absence du père ou de l’époux est-elle d’abord vécue comme un bouleversement dans la structure familiale qui fait adopter à la femme, de manière volontaire ou non, un nouveau rôle dans le système de production et de maintien de l’exploitation paysanne. À l’échelle du recueil, ce sont les titres des témoignages qui nous disent quelque chose de la stratégie de composition de Revelli : « Per forza comandava la donna » (Forcément,

⁹ « Introduzione », *L’anello forte*, op. cit., p. LVIII : « La femme était bien souvent chef de famille. L’émigration était une usine à “vedove bianche” [veuves blanches], de “patrones par la force des choses” ».

¹⁰ Nuto Revelli, dans une interview donnée en 1979, au début de la période de collecte de témoignages pour *L’anello forte* affirme que pendant la première moitié du XX^e siècle, les *vedove bianche* représentaient 80 % des femmes paysannes de la région de Coni, N. REVELLI, *Il testimone*, op. cit., p. 178.

c'est la femme qui commandait), « Cantavamo per tenerci svegli » (On chantait pour rester éveillés), « La donna di campagna era una martire » (La femme de la campagne était une martyre), « Anessi da dire tutto, guai » (Si je devais tout dire, attention), « La donna sarà sempre una schiava » (La femme sera toujours une esclave), « La donna ne vedeva di tutti colori » (La femme en voyait de toutes les couleurs).

Tous ces titres redonnent une place centrale à la force de travail des femmes, à leur résistance à l'épuisement et à tous les sacrifices faits pour faire tenir les foyers, les fermes et les villages en l'absence des hommes. Cette force n'est pas synonyme d'émancipation mais prouve que loin d'être des *vedove* qui attendent passivement un retour, c'est dans l'effort et dans le corps que les femmes de *L'anello forte* subissent l'absence. La figure synthétique féminine qui émerge du recueil est en effet bien loin d'être désœuvrée. La question de l'absence de l'homme, qu'elle soit liée à la migration, à la guerre ou à une mort prématurée est presque toujours présentée dans une relation directe de cause à effet avec celle du travail quotidien, dont la charge est redoublée quand la femme se retrouve seule. À l'ensemble des tâches domestiques et agricoles s'ajoutent celles qui incombaient auparavant à l'homme. Un des seuls récits qui exprime sans détour l'attente douloureuse du mari et l'espoir d'un retour imminent est aussi celui d'un accouchement :

Nel settembre del 1940 mio marito era sotto le armi, lui è del 1897, e l'avevano ancora richiamato. Io aspettavo un bambino. Lavoravo come una mula, portavo il letame, caricavo e scaricavo il fieno. Il 28 settembre mentre stavo lavorando, ho preso i dolori. Allora mi sono detta: «Io stasera mi mangio ancora un piatto di tagliatelle, e pöi i fasu 'l travai, mi arrangio da sola.» Pensavo «Se il Signore mi desse soltanto mio marito.» In quel momento mi dicono: «Ah, c'è un militare che sta arrivando.» Ed era il mio uomo. «Vieni solo con me», gli ho detto. Io avevo già preparato il letto, io e lui abbiamo...comprato la bambina. Lui ha afferrato la bambina, io gli suggerivo: «Adesso prendi le forbici, taglia il cordone...», era una bella bambina. La scunda part la tenevo con una mano, poi l'ho tolta io, tanto bene... ne avevo già comprati cinque dei miei, ne avevo già aiutati tanti degli altri a nascere, ero pratica io... Eh, te lo facevano mettere per forza il coraggio se non l'avevi¹¹.

¹¹ Témoignage de Rosa Lombardo épouse Pasero, « Ne ho aiutati a nascere centoventi », *L'anello forte*, op. cit., p. 239 : « En septembre 1940, mon mari était sous les armes, il est de 1897 et il avait quand même été appelé. J'attendais un enfant. Je travaillais comme une mule, je transportais le fumier, je chargeais et je déchargeais le foin. Le 28 septembre j'étais en train de travailler, j'ai commencé à avoir des contractions. Alors je me suis dit : "Moi ce soir je mange encore une assiette de tagliatelle, *e pöi i fasu 'l travai* je me débrouille toute seule". Je pensais "Si seulement le Seigneur me donnait mon mari". À ce moment-là on m'a dit : "Oh, il y a un militaire qui arrive". Et c'était mon homme. Je lui ai dit : " Viens avec moi tout de suite ". J'avais déjà préparé le lit, lui et moi... on a fait naître notre petite. Lui il a attrapé la petite et moi je lui disais quoi faire : " Maintenant prends les ciseaux, coupe le cordon...", c'était une belle petite. La *scunda*

L'attente et le travail sont ici polysémiques, l'attente du mari est directement liée à celle de l'enfant, et la parturition est une tâche à accomplir, au même titre que celle qui consiste à déplacer le foin avant la nuit. Il s'agit d'un exemple presque inédit à l'échelle du recueil – l'accouchement est plus souvent représenté comme une affaire de femmes où les hommes ne sont pas admis – mais qui souligne, par le discours direct et l'accumulation de verbes d'action, la volonté, la patience et la force d'endurance de cette femme.

Par ailleurs, *L'anello forte* complexifie, par la superposition des récits et des points de vue, la figure de la femme qui reste et attend. Les différents récits sont autant de preuves que celle-ci est aussi, et parfois d'abord, une femme qui est partie puis rentrée, ou une femme dans l'attente du départ :

Mi sono sposata del 1908, il mio uomo, Andrea, era del 1880. [...]

Poi siamo andati in Francia, lui lavorava alla mina da pé 'd Luc, alla mina di Santa Maria, in Provenza. Ma del 1914 nell'autunno siamo tornati a Rittana, nella borgata Cesana, perché c'era la guerra, e mio figlio Giuseppe aveva tre anni, e Paolo aveva solo un anno. [...]

Appena lui è tornato dalla guerra, è subito andato in Francia, sulla frontiera della Spagna, in una miniera di nichel dove la pietra era bianca e rossa, e quando uscivano dalla miniera avevano tutti la faccia rossa. [...] Poi il vecchio padrone della mina 'd Lüc ha scritto al mio uomo, e siamo andati anche noi in Francia, io ed i bambini, lì a Brignole, dalle parti di Lüc. Anche lì c'era una mina di nichel. Lavoravo anch'io alla mina, ma non sotto terra. Lavoravo sul piazzale, io tiravo fuori 'l minaret, mi triavu il materiale buono dal cattivo¹².

part (la délivrance) je la tenais avec une main, puis c'est moi qui l'ai enlevée, tant bien que mal... j'en avais déjà eu cinq moi, j'en avais déjà aidé beaucoup d'autres à naître, moi j'étais accoucheuse... Oh le courage, t'étais bien obligée de le trouver même quand tu n'en avais pas ».

¹² Témoignage de Maria Goletto, veuve Bruno, « Il mercato di Barcelonette », *ibid.*, p. 122. Contrairement aux autres extraits cités, il s'agit pour ce texte de nos propres coupes et non de celles du texte original. « Je me suis mariée en 1908, mon homme, Andrea, était de 1880. [...] Puis nous sommes allés en France, lui travaillait à la *mina da pé 'd Lüc*, à Sainte-Marie-aux-Mines, en Provence. Mais à l'automne 1914 nous sommes rentrés à Rittana, dans la bourgade Cesana, parce qu'il y avait la guerre, et mon fils Giuseppe avait trois ans, et Paolo avait un an seulement. [...] Dès qu'il est rentré de la guerre il est tout de suite allé en France, à la frontière avec l'Espagne, dans une mine de nickel où la pierre était blanche et rouge, et quand ils sortaient de la mine ils avaient tous la gueule rouge. [...] Puis le vieux patron de la mine du Luc a écrit à mon homme, et on est allés en France nous aussi, moi et les enfants, là, à Brignoles, dans les environs du Luc. Là aussi il y avait une mine de nickel. Je travaillais moi aussi à la mine, mais pas sous terre. Je travaillais sur le carreau, je sortais 'l minaret, mi triavu le bon matériel du mauvais ».

Dans ce témoignage, l'attente se lit dans l'étirement de la phrase, dans la succession d'adverbes spatiaux et temporels qui ancrent le récit dans une réalité précise et douloureuse, due à la peur d'une mort prématurée qui aurait laissée Maria – témoin ici – seule avec deux enfants. Cependant, cet entretien ne saurait être réduit à l'expression de la solitude dans l'effort, causée par les aléas de l'Histoire et les décisions étatiques. La posture de Maria est en effet en fluctuation constante : elle est d'abord elle-même migrante, partie seule travailler en France alors qu'elle est encore enfant. Elle repart ensuite accompagnée de son nouveau mari, revient seule avec ses deux enfants ; la peur et l'attente ne sont pas absentes du récit, mais ne sont pas synonymes de paralysie. Elle n'échappe bien sûr pas à la division genrée du travail ni aux fluctuations du marché et doit patienter avant de rejoindre son époux en France. Néanmoins, cette stase dans le récit tend plus à éclairer les détails et les conséquences d'une stratégie de survie familiale construite autour de la migration qu'à réduire Maria à la condition d'une épouse abandonnée.

Enfin, il convient d'ajouter que la présence des témoignages des *Calabrotte*, dans l'économie du recueil, ainsi que ceux de quelques hommes (leurs maris piémontais, les maires de Verbicaro et Mango, villages d'où sont respectivement parties et arrivées de nombreuses femmes du sud, un *bacialé*, marieur, qui transmettait les photos et accompagnait la rencontre entre les futurs époux) dessinent les contours d'un renversement de situation. Au lendemain de l'industrialisation et de l'exode rural, ce sont les paysans de la région de Coni qui se retrouvent seuls et qui, vieillissant, attendent désespérément une femme pour les épouser et fonder une famille.

La *vedova bianca* de *L'anello forte* n'est ni une femme libérée de la domination masculine par la migration de son mari, ni une *mater dolorosa* abandonnée à son sort, ni même une Pénélope qui tisse en attendant un retour promis. Le travail de Nuto Revelli saisit la diversité des contextes, l'ambiguïté et les contradictions des discours individuels, et donne à lire une réalité aux multiples facettes. Il rompt ainsi dans un même mouvement avec les images conventionnelles des femmes qui restent et des femmes qui partent, en déconstruisant notamment la représentation souvent exclusive d'une femme « qui suit les pionniers hommes et obéit à leurs ordres »¹³.

¹³ Paola CORTI, « Women were Labour Migrants Too: Tracing Late-Nineteenth-Century Female Migration

Celles qui partent : entre sollicitations permanentes, violences et aspirations subjectives

Lors de sa parution au début des années 1980, *L'anello forte* ébranle l'archétype résolument masculin du travailleur émigré ou immigré – fils ou (futur) père de famille quittant la ferme pour aller travailler à l'usine – auquel s'intéressent les sciences humaines depuis les années 1970, c'est-à-dire à un moment où « le fait de rappeler le rôle important des immigrants dans l'histoire du développement du capitalisme industriel était déjà une "découverte" »¹⁴. Il semble pourtant que la déconstruction de cet archétype ne soit pas aisée et que la critique des représentations qui opposent les Pénélopes sédentaires aux Ulysses en mouvement n'ait pas fait l'unanimité puisque quarante ans plus tard, on constate encore la difficulté des histoires migratoires « à admettre que des femmes pouvaient se déplacer seules, sans mari ni protecteur »¹⁵.

Dans *L'anello forte*, la déconstruction de cette dichotomie simpliste passe tout d'abord par la description de schémas migratoires en partie inversés : il s'agit en d'autres termes d'un « réagencement de genre »¹⁶ dans les représentations de la mobilité du travail au XX^e siècle. Dès l'enfance, les petites filles des familles pauvres sont envoyées relativement loin de chez elles pour travailler. Cet éloignement précoce et récurrent du foyer annonce souvent des déplacements définitifs ou de longue durée à l'âge adulte. Les femmes partent pour les cueillettes de fleurs, pour les récoltes de fruits et de légumes, elles partent travailler dans les filatures et les usines textiles, elles gardent les troupeaux et les maisons d'autres familles, elles vont allaiter des nourrissons français après avoir accouché, elles tentent leur chance et se marient à des inconnus dans des régions plus riches pour fuir la misère, etc. Les routes et les impulsions sont multiples, mais les femmes partent et pas toujours pour suivre un homme.

from Northern Italy to France », in *Women, Gender and Transnational Lives: Italian Workers of the World*, Donna R. Gabaccia et Franca Iacovetta (dir.), Toronto, Presses Universitaires de Toronto, 2002, p. 133-159, p. 134.

¹⁴ Nancy L. GREEN, *Repenser les migrations*, Paris, PUF, 2002, p. 107.

¹⁵ Camille SCHMOLL, *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris, La Découverte, 2020, p. 25.

¹⁶ L. GUERRY et F. THÉBAUD, « Éditorial », *art. cit.*

Même quand le terme *aspettare* n'apparaît pas dans leurs discours, et même quand elles décrivent une condition de vie qui ne s'apparente pas à une attente que nous avons qualifiée d'objective, nombreux sont les témoignages, notamment chez les femmes du Sud de l'Italie, qui font ressortir une forme particulière d'attente : l'attente d'une opportunité, d'un changement, qui naît souvent d'une immobilité forcée. Elles sont plusieurs à avancer le manque de liberté de mouvement comme une des raisons qui leur rendaient la migration souhaitable : « *ero sempre stata in casa chiusa come una bestia, oh già* » (J'ai toujours été enfermée chez moi, comme une bête), déclare Lina qui n'était pas autorisée à sortir de chez elle sans être accompagnée par un homme de la famille¹⁷. Et à la question de savoir si elle referait, malgré toutes les difficultés rencontrées, le même choix de la migration, Angiolina Parrilla répond :

*Sì, lo farei di nuovo. Perché laggiù una ragazza che esce da sola sembra che vada in giro a fare la somara, è una ragazza non più seria. Io sono venuta via anche per queste usanze cattive che c'è laggiù, controllare tutto e pensare male di tutto. Laggiù la ragazza non è libera. E la donna sposata è sempre sorvegliata, e come*¹⁸.

La réclusion déshumanisante et l'entrave à la liberté de mouvement engendrent une dilatation du temps et une tension vers un espace où la mobilité et les interactions sociales semblent possibles. Cette tension est flagrante quand les femmes décrivent les visites que leur ont rendues les hommes piémontais pour les demander en mariage et les départs en direction de la région de Coni : elles soulignent l'impossibilité d'échanger avec leurs prétendants et l'obligation de se décider complètement à l'aveugle en pariant sur l'avenir. La surveillance de la part des pères s'étend parfois même lors des voyages en train des jeunes mariés pour rejoindre le Piémont.

À cette attente qui se traduit comme une suspension du temps et une restriction des possibles dans le foyer familial, d'une part, et comme une aspiration subjective, une attraction floue vers un espace que l'on espère ou imagine plus libre, d'autre part, s'ajoute

¹⁷ Témoignage de Lina (née en Sicile) et de Tino, « Sono andato a vederne più di trenta », *L'anello forte*, *op. cit.*, p. 432.

¹⁸ Témoignage d'Angiolina Parilla épouse Boero et de Giulio Boero, « Mi ha impressionato il silenzio di qui », *ibid.*, p. 458 : « Oui, je le referais. Parce que là-bas au Sud, une fille qui sort seule on dirait qu'elle va faire l'idiote, ce n'est pas une fille sérieuse. Moi je suis aussi partie à cause de ces habitudes mauvaises qu'il y a là-bas, de tout contrôler et de toujours penser à mal. Là-bas, les filles ne sont pas libres. Et la femme mariée est toujours surveillée, et il faut voir comment ».

l'idée d'un éloignement nécessaire et instinctif pour ne pas (ou ne plus) subir de violences physiques : « *là c'è più libertà, la gente dell'alta Italia non picchia* »¹⁹ (là-bas il y a une plus grande liberté, les gens de l'Italie du Nord ne frappent pas). Fuir les mains lestes des hommes ou la violence du travail qui ne rapporte rien et abîme le corps apparaît en effet comme un motif récurrent de ces parcours migratoires²⁰. Plusieurs femmes associent donc la région de Coni à une série d'espairs et de projections, reliant la notion d'attente à des valences contradictoires et genrées.

Les *Calabrotte* ont en commun avec toutes les autres femmes qui livrent leur témoignage à Revelli d'intégrer une communauté, un écosystème dont elles vont devenir *L'anello forte*, le maillon fort. Les femmes du Sud de l'Italie sont attendues en tant qu'épouses par les paysans piémontais, mais aussi en tant que travailleuses dans les champs, les vergers, les vignes et les étables ; de la même manière que les femmes pauvres de la campagne de Coni étaient attendues cinquante ans plus tôt en France dans les champs de fleurs, dans les vergers, dans les filatures, dans les maisons comme domestiques ou comme nourrices. Des chaînes migratoires féminines se mettent en place et elles débouchent sur des métiers qui sont souvent réservés aux femmes immigrées²¹. À ces attentes professionnelles s'ajoutent bien évidemment toute une série d'attentes sociales et familiales qui rythment la vie des femmes et leurs expériences migratoires. La prise en compte de la multiplicité de ces attentes extérieures dans le discours des femmes interrogées permet de poser la question d'une spécificité de genre dans le vécu des migrantes, mais aussi d'une forme de continuité dans l'expérience de toutes les femmes de *L'anello forte*.

Le recueil s'ouvre avec le témoignage de Teresa Garro qui évoque sa migration en France et le parcours d'une de ses sœurs, Cichina. Consciente de l'impossibilité de sortir de la misère en restant dans sa région, Cichina a su valoriser un savoir-faire précis, celui de fileuse, pour répondre à un besoin de main d'œuvre dans l'industrie textile française :

¹⁹ Témoignage de Caterina (née en Calabre), « Il mio Nord ? Tre case e un campanile », *ibid.*, p. 422.

²⁰ Voir par exemple les témoignages de Salvatore Russo (né à Verbicaro, province de Cosenza), « Ho fatto sposare più di trenta donne » et d'Angela (née en Campanie) et Stefano, « Quello che papà vuole facciamo », *ibid.*, p. 408, 489.

²¹ Voir à ce propos le chapitre intitulé « De l'immigré à l'immigrée », N. L. GREEN, *op. cit.*, p. 105-120.

Cichina, che non sapeva una parola di francese, che non sapeva fare una moltiplicazione o una divisione, si è messa a studiare imparando tutta da sola, facendo molta fatica. Ed in poco tempo è diventata la direttrice di una grossa filanda di Marsiglia. Cichina dava la preferenza alle filere di Peveragno. Sono più di cento le donne di Peveragno che hanno raggiunto Marsiglia tramite Cichina, tutte ragazze di campagna, tante si sono poi sposate là ed hanno fatto fortuna²².

La stratégie d'autonomisation de Cichina et sa détermination lui permettent de gravir les échelons rapidement. La prose elliptique et expéditive rend compte de l'ascension fulgurante de cette fileuse qui avait commencé à travailler dès l'âge de huit ans dans les filatures de sa région. Grâce à sa réussite et sa puissance d'action, une véritable chaîne migratoire se crée au village et dans la famille. La migration apparaît donc ici comme un levier d'émancipation et d'*empowerment*. Loin de la figure d'une femme subissant l'expérience migratoire comme une conséquence inévitable et imposée par la misère, le recueil place le thème de la migration sous le signe de l'agentivité des femmes capables de tirer profit des attentes de l'industrie française. Ce choix fort de Revelli, pour le premier texte de son recueil, s'inscrit en rupture d'une historiographie ayant longtemps présenté les femmes comme des « figures passives, victimes de migrations forcées, compagnes de migrations masculines, bénéficiaires du regroupement familial »²³. Il est néanmoins nuancé par d'autres récits.

On trouve, dans *L'anello forte*, la description de parcours plus accidentés, loin de toute forme d'*empowerment* et d'agentivité, ainsi que le récit d'expériences au cours desquelles la mobilité initiale est suivie par une nouvelle forme d'isolement. Cela se reflète d'abord dans la question de la langue et du dialecte :

In principio è stato difficile. Mio marito è bravo, parlava un po' italiano, lo capivo. Ma è stato difficile. Perché quando una gallina si va a mettere in un altro giuc si sente straniera, una la pitta, l'altra la pitta, quella povera bestia che è straniera... Come se uno di qua capita al mio paese da solo, eh. Il mangiare qui è diverso. A volte mangiavo, a volte no. Dei bei giorni stavo senza mangiare perché non osavo. Ah, difficile in principio, poi pian pianino ho fatto l'abitudine [...] Sono qui dal 1967, da undici anni.

²² Témoignage de Teresa Garro, veuve Giuliano, « La filanda di Marsiglia », *L'anello forte*, *op. cit.*, p. 8 : « Cichina, qui ne savait pas un mot de français, qui ne savait pas faire une multiplication ou une division, s'est mise à étudier, en apprenant tout toute seule, et en se donnant beaucoup de mal. Et en peu de temps elle est devenue directrice d'une grande filature de Marseille. Cichina donnait la préférence aux *filere* de Peveragno. Il y a plus de cent femmes de Peveragno qui se sont rendues à Marseille par l'intermédiaire de Cichina, que des filles de la campagne, beaucoup se sont ensuite mariées là-bas et ont fait fortune ».

²³ L. GUERRY et F. THÉBAUD, « Éditorial », *art. cit.*

*Mai andata al cine da quando sono sposata, mai andata a ballare. Vado al mercato a vendere le formaggette ogni 15 giorni, e basta. Ah, dovessi ripetere il matrimonio non lo ripeterei più. Mio marito lo risposerei, ma sapendo di vivere da soli. La suocera non so..., lei è gelosa del figlio*²⁴.

Les époux et les belles-mères interrogés par Revelli exigeaient que les femmes du Sud s'expriment assez rapidement dans une autre langue que leur dialecte maternel : « *Cercavamo il modo di farglielo perdere il suo dialetto, oh già* »²⁵. Cette requête ainsi que la barrière linguistique intrafamiliale reflètent la double peine des immigrées, celle de la contrainte exogamique liée à l'intégration dans leur belle-famille et celle de l'aliénation culturelle et linguistique. « En effet, exilées, une première fois par l'exogamie, une deuxième fois par l'émigration, les émigrées subissent souvent un isolement social et culturel, où l'ignorance de la langue renforce un repli sur la culture traditionnelle, le tout aggravé par des conflits de génération au sein des familles »²⁶. Face à cette injonction au déracinement linguistique, les femmes s'expriment en italien et apprennent rapidement à comprendre et parler le dialecte de Coni. Certaines soulignent la rapidité avec laquelle elles l'ont appris et leur capacité à faire de nécessité vertu, mais le thème de la vulnérabilité linguistique est très fréquent dans *L'anello forte*, et il traduit l'isolement socio-professionnel de ces femmes, contraintes de vivre dans un environnement familial souvent hostile²⁷. Celles qui ont pu maintenir un lien avec

²⁴ Témoignage de Maria Giuseppa Voto épouse Tardito, (née à Verbicaro, province de Cosenza), « Ci siamo sposati per procura », *L'anello forte, op. cit.*, p. 452-453. La coupe qui figure dans ce texte est plus importante que celle du texte original. « Au début ça a été difficile. Mon mari est quelqu'un de bien, il parlait un peu italien, je le comprenais. Mais ça a été difficile. Car lorsqu'une poule rentre dans un autre *giuc* (poulailler) elle se sent étrangère, elle reçoit des coups de becs de l'une, des coups de becs de l'autre, cette pauvre bête qui est étrangère... Eh oui, comme si quelqu'un d'ici arrivait dans mon village seul. La nourriture est différente ici. Parfois je mangeais, parfois non. Il arrivait que je ne mange pas de la journée parce que je n'osais pas. Oh ça a été difficile au début, puis tout doucement je me suis habituée [...]. Je suis ici depuis 1967, depuis onze ans. Pas une fois je suis allée au ciné depuis que je suis mariée, pas une fois je suis allée danser. Je vais au marché vendre nos petits fromages tous les quinze jours, et c'est tout. Oh, si je devais me remarier, je ne le ferais pas. Mon mari je l'épouserai à nouveau, mais en étant sûre qu'on vive tout seuls. Ma belle-mère, je ne sais pas... elle est jalouse de son fils ».

²⁵ « On cherchait un moyen de lui faire perdre son dialecte, eh oui » Témoignage d'Angela (née à Caselle in Pittari, province de Salerne), « Ho perduto il mio dialetto », *ibid.*, p. 444-445.

²⁶ N. L. GREEN, *op. cit.*, p. 114.

²⁷ Voir à ce propos les témoignages de Maria Attisani épouse Abrate (« Dal mio paese vedevo il mare »), de Rosa Pietropaolo épouse Bagnis (« Non pensavo di sposarmi ») et d'Olimpia Esposito épouse Tortoroglio (« Ho il vizio di parlare italiano »), *L'anello forte, op. cit.*, p. 106-110, 296-300, 416-419.

quelques *paesane* ou membres de leur famille soulignent par ailleurs le plaisir qu'elles ont à reparler leur dialecte²⁸.

Dans ce recueil, Revelli nous donne donc à lire une riche déclinaison des expériences de migration allant de la trajectoire jalonnée de succès de Cichina Garro au récit d'une série de maltraitances vécues par Maria Giuseppa Voto en passant par d'autres aspirations, d'autres réalisations et par de multiples formes de sollicitation et de violence. L'efficacité de la déconstruction des représentations des immigré·es / émigré·es qui invisibilisent les femmes ou les relèguent au rang de suiveuses réside ainsi précisément dans la pluralité des récits et dans la série de nuances qu'offre cette pluralité.

Conclusion

Comme on l'a dit, le projet initial de Nuto Revelli entendait articuler *L'anello forte* autour des témoignages des *Calabrotte*, mais il a évolué vers un volume qui rend compte d'expériences bien plus variées et nombreuses. Néanmoins, notre étude montre que la question de la migration féminine y demeure centrale et qu'elle est devenue, à l'échelle du recueil, un élément structurant. Elle permet en effet de faire entrer en résonance l'expérience des femmes du Sud de l'Italie avec celle de leurs aînées piémontaises. On observe ainsi une continuité dans le vécu de chacune, qui apparaît tout particulièrement dans la manière de vivre ou de ne pas vivre une attente qui peine à s'identifier comme telle ou à se fixer sur un objet précis, et qui se confond bien souvent avec une forme de devoir familial. Il ne s'agit pas de nier l'importance de l'expérience migratoire dans la vie de ces femmes, mais plutôt de mettre le doigt sur quelque chose de l'ordre, peut-être, d'une spécificité genrée : là où les hommes qui migrent créent une rupture, les femmes – celles qui partent comme celles qui restent – assurent une continuité autant dans les communautés où elles arrivent que dans celles où elles restent seules.

Ainsi, les attentes, le quotidien et le vécu de ces femmes, dont les récits individuels sont pourtant, à bien des titres, différents, présentent également de nombreuses similitudes. L'une de ces continuités tient surtout au fait que toutes les femmes de *L'anello*

²⁸ Voir par exemple le témoignage déjà cité de Maria Attisani épouse Abrate et celui de Fiorella Gentiluomo épouse Lusso (« Se non parlo piemontese la gente ride »), *ibid.*, p. 106-110, et p. 433-435.

forte, immigrées, émigrées ou *vedove bianche*, livrent des récits d’elles-mêmes où elles sont constamment agissantes. Les témoignages ne laissent que très peu d’espace pour l’expression de peurs paralysantes ou d’espoirs figés, et c’est par leurs mouvements – déplacements et efforts – qu’elles se caractérisent principalement. Il convient cependant de distinguer d’une part les femmes qui, bien qu’elles agissent en permanence, ne tirent pas pour autant de leurs actions une forme d’*empowerment*, ne parvenant pas à sortir ni à tirer profit de ce que l’on attend d’elles et d’autre part les femmes qui, à l’inverse, parviennent à sortir du rôle et de la place qui leur ont été assignés (ou à en tirer quelque avantage) et qui transforment donc leur action en agentivité.

L’anello forte permet donc de prendre conscience du courage, de la force physique et psychologique dont ces femmes ont dû faire preuve pour « tracer leur voie au gré des résistances rencontrées »²⁹. L’enquête de Revelli souligne ainsi, à plusieurs reprises, la puissance d’action des femmes interrogées et la valeur émancipatrice de leurs expériences migratoires. Elle n’occulte pas pour autant la réalité de l’attente qui est vécue comme une expérience et une pratique de l’endurance de la part des émigrées et des immigrées. Ces témoignages nous prouvent que la migration peut, en effet, constituer un moyen pour les femmes d’échapper à l’assignation genrée, de redéfinir ce que l’on attend d’elles et ce qu’elles attendent... mais que ce n’est pas souvent le cas.

Ninon Chevrier est l’auteurice d’un mémoire de master en études italiennes, soutenu à l’École normale supérieure de Lyon, qui porte sur la pratique de l’enquête dans les recueils de témoignages de Nuto Revelli.

Armelle Girinon est l’auteurice d’une thèse de doctorat qui porte sur les représentations de la ville de Constantinople dans les ouvrages des voyageurs italiens du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Ses recherches portent plus largement sur l’orientalisme littéraire, les représentations des migrations et de « l’altérité ». Elle travaille actuellement en tant que postdoctorante à la Sapienza Università di Roma sur les récits des femmes paysannes du Cuneese interrogées par Nuto Revelli.

Stéphanie Lanfranchi est maîtresse de conférences en études italiennes à l’École normale supérieure de Lyon. Ses travaux portent surtout sur la critique littéraire dans l’Italie fasciste, ainsi que sur l’œuvre de Mussolini. Par ailleurs, elle a engagé, en 2019, la traduction collective de *L’anello forte* de Nuto Revelli avec Armelle Girinon et Alessandro Martini, et promeut la réflexion sur l’œuvre de cet auteur, en privilégiant la perspective du genre.

²⁹ L. GUERRY et F. THÉBAUD, « Éditorial », *art. cit.*

Bibliographie

CORTI, Paola, « Women were Labour Migrants Too: Tracing Late-Nineteenth-Century Female Migration from Northern Italy to France », *Women, Gender and Transnational Lives: Italian Workers of the World*, Donna R. Gabaccia et Franca Iacovetta (dir.), Toronto, Presses Universitaires de Toronto, 2002, p. 133-159.

GREEN, Nancy L., *Repenser les migrations*, Paris, PUF, 2002.

GUERRY, Linda & THÉBAUD, Françoise, « Éditorial », *Femmes et genre en migration*, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 51, 2020, [<http://journals.openedition.org/clio/17791>].

REVELLI, Nuto, *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, Turin, Einaudi, 1985.
_____, Archives sonores, [<http://www.resistenzauominiedonne.org/>], [<https://www.nutorevelli.org/>].

_____, *Il testimone: conversazioni e interviste (1966-2003)*, Turin, Einaudi, 2014.

SCHMOLL, Camille, *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris, La Découverte, 2020.

MILENA AGUS OU L'ATTENTE AMOUREUSE

SARAH AMRANI

Université Sorbonne Nouvelle

LECEMO (Les cultures de l'Europe méditerranéenne occidentale, EA 3979)

Dans au moins deux romans de Milena Agus, *Mal di pietre*¹ et *Terre promesse*², l'attente des femmes est l'attente des femmes qui restent (dans un premier temps) et qui, en restant, rêvent d'un départ. L'espace qui sépare la Sardaigne du Continent, comme est quasi exclusivement définie la péninsule italienne dans les récits de l'écrivaine, est souvent rempli par l'Amour, horizon d'attente idéal, ou par des perspectives plus prosaïques (dictées par le mirage du bien-être), mais en même temps plus conformes aux implications traditionnelles de la migration d'une contrée à l'autre. Dans les deux cas, cependant, l'attente est vécue par les personnages féminins de Milena Agus comme une « attente amoureuse »³, comme l'attente des « amoureuses »⁴. Dans l'« espace de la rêverie »⁵, en effet, suspendu dans le temps long d'une solitude habitée par les tâches domestiques, se construit un ailleurs nourri d'une imagination qui transforme la terre désirée en espace-temps du désir : l'attente est distance à combler pour réaliser son rêve.

Même lorsque le voyage migratoire n'est pas envisagé par amour (pour retrouver l'amour), cet événement métaphorise une condition proprement féminine : il en résume

¹ Milena AGUS, *Mal di pietre*, Rome, Nottetempo, 2006 ; *Mal de pierres*, traduit de l'italien par Dominique VITTOZ, Paris, Éditions Liana Levi, 2007. Le roman a également été adapté au cinéma : Nicole GARCIA (réalisatrice), *Mal de pierres*, StudioCanal, 2016, 121 minutes.

² M. AGUS, *Terre promesse*, Milan, Nottetempo, 2017 ; *Terres promises*, traduit de l'italien par Marianne Faurobert, Paris, Éditions Liana Levi, 2018.

³ Roland BARTHES, « L'attente », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 47-50. Voir en particulier la définition de l'« ATTENTE » au sens amoureux : « Tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours) ».

⁴ La notion de l'« attente amoureuse » est développée, avant même de l'être chez Barthes, par Simone de BEAUVOIR dans le second volume (*L'expérience vécue*) de l'essai *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1976, p. 546-581.

⁵ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957. Les espaces de la « rêverie » sont nombreux du point de vue de Bachelard, de la maison à l'immensité, et ils font l'objet de tout l'essai. Nous utilisons ici l'expression de manière absolue.

l'essence, représentée dans la stricte dépendance de l'action des hommes. La migration est, quoi qu'il en soit, fuite en avant hors d'un espace considéré comme « tragique »⁶, lieu clos dont on s'échappe pour ce que l'on croit être la vie loin de la mort de l'Être. Nous ne pouvons pas dire, par conséquent, que chez Milena Agus l'attente féminine soit totale inaction : elle anticipe une initiative préparée dans les méandres de l'introspection, mais surtout dans l'ombre des hommes. Les femmes qui restent et attendent sont en définitive les femmes qui, de leur plein gré, suivent les hommes ou vont à leur rencontre.

Nous savons que l'émigration italienne est historiquement un fait principalement masculin : dans les romans de l'écrivaine, l'époux ou l'amant sont justement moyen de réalisation, moyen à travers lequel se réaliser pour se projeter dans un ailleurs géographique. En cas d'échec du projet, si « l'errance et l'espoir »⁷ qui caractérisent l'épopée migratoire des hommes deviennent désarroi et illusion, la femme a pour consolation la terre qu'est l'homme lui-même à ses yeux. Terre amoureusement cultivée dans l'espace intérieur de l'attente infinie et infiniment renouvelée. Cet espace introspectif, que l'inessentiel des activités quotidiennes n'atteint pas, est une essentielle « chambre à soi »⁸ qui détermine la véritable émancipation des femmes chez Milena Agus. Le désir de l'ailleurs associé aux hommes est l'occasion de se connaître, enfin, et de trouver sa propre terre : le départ pour une nouvelle vie intérieure. Il est évident que, dans ces conditions, l'itinéraire de l'attente s'éloigne de toute perspective professionnelle ou économique et qu'il se définit comme voyage existentiel.

Précisons que les histoires narrées sont situées dans les années et décennies suivant la Seconde Guerre mondiale. Certes, sur le papier, elles s'inscrivent dans la période de la reconstruction et au-delà : « *Era il periodo del boom economico e a Milano tutti erano convinti di diventare ricchi* »⁹, pouvons-nous lire par exemple. Néanmoins, au vu du présent immuable des femmes sardes telles qu'elles sont représentées ordinairement par

⁶ Nous utilisons le concept dans l'acception définie par R. BARTHES dans *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963 [1960] : le lieu « tragique » est un lieu clos par définition et « l'Extérieur est en effet l'étendue de la non-tragédie », *ibid.*, p. 17.

⁷ Georges PEREC, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995 [1980], p. 71. Les deux mots cités concluent l'un des derniers chapitres.

⁸ Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* [*A Room of One's Own*, 1929], traduit de l'anglais par Clara Malraux Paris, Éditions 10/18, 1996, p. 171.

⁹ M. AGUS, *Terre promesse*, *op. cit.*, p. 58. M. AGUS, *Terres Promises*, *op. cit.*, p. 53 : « C'était au moment du boom économique, et à Milan, tout le monde était convaincu de pouvoir devenir riche ».

Milena Agus, dans le contexte rural du second après-guerre, ces dernières ne considèrent pas ce facteur de croissance comme une motivation. Il ne s'agit pas d'un élément signifiant du point de vue féminin, et en effet les textes ne donnent pas à voir la volonté de partir d'abord comme une solution aux difficultés matérielles, entendues au sens économique.

Chez Milena Agus, ce n'est que sous couvert d'amour que le voyage hors de l'île native est concevable. En dépit des souffrances liées à une condition féminine intemporelle, prise au piège d'une chrysalide impénétrable aux changements du siècle, partie d'un folklore qui est vision du monde cristallisée en dehors de toute pensée en mouvement, l'amour est la « justification » suprême à ce voyage. Partir, pour les personnages masculins, répond à un besoin d'ordre pratique, pécunier notamment, dans le cadre d'une action transitive sur le monde et sur leur propre destin. Le voyage par amour est, en revanche, la seule échappatoire envisagée et la seule réalisation possible au féminin : action intransitive forcément, qui ne prévoit pas que la femme qui *attend* de partir soit l'actrice principale du sort qui lui échoit, si ce n'est dans l'élaboration du désir. Dans tous les cas, le retour au pays des femmes représentées, s'il se vérifie, ne dit que l'échec de l'amour.

Dans la peinture qu'elle propose, Milena Agus respecte bien les circonstances (le mirage d'un mieux-être) et la période (les années cinquante et soixante) du fait migratoire en Sardaigne dans les années du miracle économique : fait masculin et fait tardif du point de vue de l'histoire de l'immigration italienne, du moins si nous considérons les lendemains de la Seconde Guerre mondiale. La période arrêtée présente la caractéristique de correspondre à l'échec de la reconstruction sur l'île, ce dont s'explique l'écrivaine dans une interview qui fait suite à son premier succès éditorial :

En Sardaigne, initialement l'idée était d'utiliser les fonds de la Caisse pour le Midi en achetant de la terre à donner aux agriculteurs. En réalité, à la fin cet argent a été destiné à l'industrialisation : on a construit des installations monstrueuses, des cathédrales dans le désert, qui n'avaient rien à voir avec notre tradition. Elles ont pollué le territoire et n'ont servi à rien. En effet, les pics de la vague migratoire depuis l'île se sont vérifiés justement dans les années soixante, et ce malgré les nouvelles industries¹⁰.

¹⁰ M. AGUS, *Da Cagliari a Parigi. Senza calcoli, un successo. "Mal di pietre" di Milena Agus. Un romanzo sulla "Bovary sarda" è stato definito*, Federico La Sala (dir.), *la Voce di Fiore*, 8 avril 2007, [http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=2011]. Nous traduisons.

Quoi qu'il en soit, l'exode sarde est un phénomène géographique et historique postérieur aux premières phases de mobilité migratoire qui ont touché d'abord le Nord, puis le Sud de l'Italie. De fait, si l'émigration italienne, bien que systématiquement recensée seulement à partir de 1876, devient massive après l'Unité, pour la Sardaigne, les statistiques ne mettent pas en valeur une période de déplacements collectifs comparables au reste du territoire national, avec des chiffres aussi notables, avant les années suivant le second après-guerre. La spécificité de cette réalité locale, aux implications socioéconomiques et démographiques particulières, concerne également les destinations choisies, pour ainsi dire, par les migrants sardes : à l'étranger, la France et les pays de la Méditerranée, mais aussi l'Argentine ; sur le Continent, Gênes et les campagnes s'étendant de l'Émilie-Romagne à la Ombrie. À partir des années cinquante, toutefois, jusque dans les années soixante-dix, période de prédilection dans les textes analysés, plus que vers l'étranger, les départs propres à la Sardaigne se font surtout de l'intérieur des terres vers les villes de l'île et de l'île vers la péninsule : « La seconde phase de forte émigration, celle qui commence à la moitié des années cinquante, est allée de pair, en revanche, avec un exode rural intense dirigé vers les villes sardes et celles du Continent »¹¹.

Cette histoire factuelle, située en règle générale dans une aire non précisément indiquée mais laissant entrevoir le large, est le fond à la fois tangible et emblématique sur lequel se détache l'interprétation par Milena Agus du devenir féminin, ainsi que du ressenti subjectif des femmes sardes de la contemporanéité : ce que les livres évoquant les statistiques et les trajectoires enregistrées ne disent pas, en somme, d'autant plus que les femmes, au nom d'une universalité propre aux disciplines historiographiques, n'ont été que tardivement prises en considération de manière singulière, distincte des hommes, dans l'histoire des migrations et dans l'histoire de la Sardaigne plus particulièrement. Il ne s'agit pas de l'histoire de l'autrice elle-même, née à Gênes de parents sardes puis de « retour » à Cagliari dès son adolescence, mais presque : histoire déclinée au passé et au

¹¹ Maria Luisa GENTILESCHI, « Rientro degli emigrati e territorio. I rientri degli anni Settanta » [1983], in *Sardegna emigrazione*, Maria Luisa Gentileschi (dir.), Cagliari, Edizioni della Torre, 1995, p. 45. Nous traduisons.

présent de ses paires, auxquelles il est rendu un hommage à travers la visibilité romanesque.

L'attente amoureuse comme prélude au départ

Dès le premier roman de l'écrivaine, *Mentre dorme il pescecane*¹², les personnages féminins mis en scène cherchent dans l'Homme, à savoir dans leur homme idéal, un horizon exotique¹³ à atteindre, où poser leur cœur et leur corps. De toute évidence, l'Homme est en l'occurrence l'une des « terres promises » identifiées par Milena Agus plus avant, dans son roman de 2017 : *Terre promesse* justement. Mais c'est bien à partir de son récit inaugural que la romancière peint le portrait de compagnes ou de soupirantes amoureuses qui tendent plus volontiers vers l'homme qui sait se présenter comme étranger à la Sardaigne du quotidien, d'un quotidien immanent, grâce à ses voyages notamment, mais aussi au vu de sa possibilité d'incarner le lointain : la transcendance dans tous les cas. Cet homme devient ainsi univers en soi, sorte de jardin enchanté inexploré qui ne demande qu'à être rêvé, d'abord appréhendé par le songe et donc d'abord vécu de l'intérieur.

Avant d'entrer dans les détails de la représentation, il faut noter aussi que cet homme idéalisé n'a pas de traits définis avant d'être révélé effectivement dans une épiphanie, le plus souvent. L'incarnation physique immédiate n'est donc pas une nécessité, puisque ce qui précède est le travail de l'imagination. Tant et si bien que, dans *Terre promesse*, même après la déception qui suit le retour de son fiancé Raffaele, parti au front et attendu pendant cinq ans, et malgré l'opposition de sa mère, Ester choisit en définitive de ne pas « rompre ses fiançailles » :

Il suo amore era diventato goffo, gonfio, quasi pelato e averlo atteso tanto a lungo, adesso, le sembrava una pazzia. [...]

Ester, anche se delusa, non aveva rotto il fidanzamento, ma quando Raffaele era tornato per la prima volta in Sardegna da Genova per farle visita, aveva trovato il

¹² M. AGUS, *Mentre dorme il pescecane*, Rome, Nottetempo, 2005 ; *Quand le requin dort*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Éditions Liana Levi, 2010.

¹³ L'exotisme correspond à un imaginaire traditionnellement masculin, surtout dans son acception romantique et décadente. Voir la définition de l'exotisme par Mario PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Florence, Sansoni, 1986, p. 149-158.

portone chiuso. Nessuno era venuto ad aprirgli, ed Ester era corsa in strada per raggiungerlo.

La scena si ripeté a lungo in occasione delle visite di Raffaele. Sul portone la madre prendeva la figlia per un braccio e con l'altra mano la afferrava per i capelli. La scrollava, la scarmigliava tutta e le diceva che era matta, che non doveva più considerare quel morto di fame comme il suo fidanzato¹⁴.

Face à l'évidence d'un idéal compromis, physiquement et économiquement, et à un rêve d'amour que la figure de la mère (au nom de la communauté) contribue à rudoyer davantage encore, Ester n'en démord pas, car ce serait dire adieu aux sentiments qui l'ont habitée pendant l'absence de l'être aimé : dire adieu à elle-même, par conséquent, et à la substance de son amoureuse contemplation, soit de la partie la plus noble de son existence. Si cette attente comblée par le ravissement de la pensée en l'absence de Raffaele, attente taxée de « folie » par Ester elle-même et comportement insensé aussi du point de vue maternel, n'est pas représentée, elle prend la force d'une réalité nécessaire au moment du retour effectivement mis en scène. Le rêve ne peut être abandonné par Ester, même si la réalité ne lui correspond pas et bien que l'amertume offusque les sentiments. L'adversité de nature presque merveilleuse (propre aux codes du conte de fées) n'est qu'un obstacle à contourner : le commandement « ce mariage ne doit point se faire, ni demain, ni jamais »¹⁵ n'est après tout que le moteur de toutes les histoires d'amour. L'interdiction, on le sait, est un puissant ressort romanesque, auquel va puiser la flamme essoufflée.

Dans *Mal di pietre*, en revanche, l'impossibilité de l'union tenait au mariage de la protagoniste, bien que prête à tout pour retrouver son Rescapé (« *Reduce* »), tel qu'il est nommé dans le texte. Dans les deux récits, quoi qu'il en soit, *Mal di pietre* et *Terre promesse*, aucun bovarysme au sens strict n'alimente l'attente : le prosaïsme du contexte,

¹⁴ M. AGUS, *Terre promesse*, op. cit., p. 14-15. M. AGUS, *Terres promises*, op. cit., p. 13-14 : « Son amoureux était devenu balourd, bouffi et presque chauve, et l'avoir attendu si longtemps lui semblait une vraie folie. [...] // Bien que déçue, Ester n'avait pas rompu ses fiançailles. Mais la première fois que Raffaele rentra de Gênes pour lui rendre visite en Sardaigne, il trouva porte close. Personne ne lui ouvrit, mais ensuite Ester se précipita dans la rue pour le rejoindre. // La scène se répéta à chacune de ses visites. Sur le seuil de la maison, la mère, d'une main, attrapait sa fille par le bras et de l'autre, la prenait aux cheveux. Elle la secouait, l'échevelait et la traitait de folle. Comment pouvait-elle encore considérer ce crève-la-faim comme son fiancé ? ».

¹⁵ Il s'agit de la célèbre menace adressée à Don Abbondio dans le premier chapitre des *Fiancés* (« *questo matrimonio non s'ha da fare, né domani, né mai* »). Alessandro MANZONI, *Les fiancés*. Suivi de *Histoire de la colonne infâme*, traduit de l'italien par Aurélie Gendrat-Claudiel (éd.), traductions révisées de Jean-Baptiste de Montgrand et Antoine de Latour, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 140.

qui renvoie les femmes à leurs devoirs de fille ou d'épouse, prévaut sur tout sentimentalisme affecté, ou du moins intellectualisé. L'attente, concentré de passion, n'est justement, si l'on peut dire, que « folie », présentée au discours indirect libre pour mieux adhérer au flux des émotions et en rendre compte au plus près de la narration. Cette « folie » d'amour est, plus qu'une limite, une forme d'extravagance, incompréhensible par définition dans la Sardaigne de la moitié du XX^e siècle. Mais c'est surtout une force absolue, manifestée dans la détermination du choix de l'amour, qui – certes – n'est pas un concept pris en considération par la collectivité. Autant Ester que la protagoniste de *Mal di pietre*, grand-mère de la narratrice, subissent les vexations et les humiliations de leur entourage pour leurs sentiments, comme pour les sensations éprouvées. Toutes deux sont malmenées physiquement, sans égards ni ménagement. Précisons que le personnage de la grand-mère, dans *Mal di pietre*, rêve et attend déjà, avant même sa rencontre avec le « Rescapé » à la veille de sa quarantième année. Pendant l'attente du grand amour, qui la voit prier pour que Dieu lui accorde « *la conoscenza dell'amore, che è la cosa più bella, l'unica per cui valga la pena di vivere una vita in cui ti alzi alle quattro del mattino per le faccende domestiche* »¹⁶, la protagoniste est considérée non seulement comme une vieille fille, mais surtout comme une furie, une « *dimonia* »¹⁷, parce qu'autrice de poésies érotiques « embrasées »¹⁸ envoyées à ses prétendants.

La solitude accompagne fatalement cette excentricité, qui éloigne de toute norme culturelle publiquement admise. L'élan vital, autrement dit la « folie », ne permet aucune complicité : aucun soutien dans la famille, aucune complicité féminine de manière générale, notamment avec les gardiennes des traditions. Mais cet isolement est propice au voyage de l'esprit, prélude au voyage véritable, et il appelle par ailleurs le besoin d'un Extérieur à soi : d'un compagnon... de voyage. Son absence amplifiée par le confinement dans l'espace familial et insulaire favorise indéniablement la nostalgie d'une expérience de vie encore à faire, autant que l'appel de la haute mer. Que le grand amour soit familial, en définitive, n'est pas étonnant. « *Reduci* », à savoir littéralement « de retour du front »,

¹⁶ M. AGUS, *Mal di pietre*, op. cit., p. 11 : « de connaître l'amour, qui est la chose la plus belle, la seule qui vaille la peine qu'on vive une vie où on est debout à quatre heures du matin pour s'occuper de la maison ». M. AGUS, *Mal de pierres*, op. cit., p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12. La version française garde le terme dialectal.

¹⁸ M. AGUS, *Mal de pierres*, op. cit., p. 12. M. AGUS, *Mal di pietre*, op. cit., p. 11 : « *infuocate* ».

sont aussi bien le « Rescapé » dans *Mal di pietre* que Raffaele dans *Terre promesse*, et il s'agit pour ainsi dire d'une métaphore. Tous deux sont les hommes attendus depuis toujours, connus depuis toujours, fréquentés dans l'alcôve des désirs indicibles. Leur arrivée effective dans la vie des amoureuses est, de fait, un retour. Dans l'espace-temps de l'amour, qui est une dimension de pure attente, dans laquelle s'expriment les plus beaux rêves d'évasion, vont se mettre en place les bases du voyage loin de la Sardaigne. Nous voyons que les « migratrices » de Milena Agus le sont dans un sens très particulier : non seulement amoureuses, et voyageant donc d'abord par le cœur, mais aussi distantes des seules préoccupations matérielles, elles ne confirment pas les stéréotypes et les présupposés de l'émigration italienne. Il n'y a donc pas de « familialisme »¹⁹, typique du fait migratoire italien, puisque la femme suit son homme en tant que femme (amoureuse). Et le mariage n'est pas une condition sine qua non : ainsi n'est-ce pas le cas dans *Mal di pietre*. Enfin, aucune impulsion pressante ni contrainte d'ordre professionnel. Ni vraiment paysannes, encore moins citadines, dans un entre-deux pastoral qui tient à la situation socio-économique de l'arrière-pays sarde et au provincialisme de la petite-bourgeoisie locale, elles sont femmes au foyer, destinées dès l'enfance à la maison, et elles cultivent dans cette dimension, comme Pénélope tisse et retisse sur son métier, la seule émancipation amoureuse, bien qu'il s'agisse bien sûr d'un puissant paradoxe.

Entre la Sardaigne et le continent, le cœur et l'esprit s'envolent

À vrai dire, il n'y a pas d'envolées lyriques dans l'écriture de Milena Agus. L'amour est envisagé de manière très concrète, avant et après son avènement. Dans les textes, l'attente est simplement symbolisée, si l'on peut dire, par la distance géographique qui sépare l'île de la péninsule, vers laquelle sont projetés à la fois l'amour, incarné dans un homme qui est l'Ailleurs, et le besoin de fuite. La distance psychologique par rapport à un paradis continental à la fois interdit et inaccessible accroît cette impression

¹⁹ Ronald HUBSCHER, « Les femmes de l'ombre : migrantes italiennes et polonaises dans l'entre-deux-guerres », in *Ruralité française et britannique, XIII^e-XX^e siècles. Approches comparées*, Nadine Vivier (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, partie 1 : « Le travail des femmes dans les exploitations agricoles (XV^e-XX^e siècles) », 2005, [<https://books.openedition.org/pur/22527?lang=fr>], p. 129-143, p. 129.

d'éloignement. Mais, comme nous l'avons vu, cette distance, qui pourrait être un vide, est remplie par l'amour, car l'attente est déjà voyage, même si ce voyage intérieur commence souvent par un ressenti et un vécu douloureux.

Nous disions plus haut que l'idéal cultivé n'a pas de visage défini à l'avance, mais il y a bien une caractéristique constante des hommes attendus, parce que caractéristique constitutive : le lien avec la mer. L'homme des futures migrantes de Milena Agus est un homme des mers : aventurier, mais plus spécifiquement marin, proprement enrôlé dans la Marine²⁰. Plus qu'un soldat, un voyageur. C'est là une donnée structurante de l'imaginaire amoureux des femmes mises en scène, notamment dans les deux romans *Mal di pietre* et *Terre promessa*. Cet élément caractéristique s'explique avant tout par la naissance des amoureuses, qui vivent leur identité sarde d'abord comme une féminité contrainte à un enfermement journalier²¹ : celui des habitudes ménagères, des coutumes, des regards d'une communauté insulaire que la mer sépare du continent. Quoi qu'il en soit, du point de vue des personnages féminins de l'écrivaine, l'idéal s'incarne dans la chair de celui qui sait ouvrir les portes de l'immensité au-delà du sol natal, ce qui suppose de pouvoir défier les eaux. L'homme idéal n'est donc pas sarde pour ces amoureuses sardes, ou du moins il ne correspond pas à l'image de l'homme sarde qu'elles ont intériorisée depuis l'enfance. Il ne pourrait l'être car le voyage intérieur a besoin que l'imaginaire du voyage soit incarné pour devenir altérité. Or, cet imaginaire est lié à l'aventure, *a fortiori* au récit de cette aventure, à savoir à l'une des fonctions anthropologiques fondamentales du voyage. Le récit fascinant d'aventures captivantes, parce que littéralement hors du commun, qui pare d'une aura légendaire les faits et les héros, contribue à rendre exceptionnel le narrateur, bien sûr.

Dans *Mentre dorme il pescecane*, roman des débuts de l'écrivaine, le rapport entre la mère et le père de la narratrice homodiégétique est un premier exemple éloquent, bien que seulement esquissé, des dynamiques relationnelles entre hommes et femmes, comme

²⁰ Le père de Milena Agus était également enrôlé dans la marine.

²¹ Ce que Martine Bovo Romœuf interprète comme un sacrifice de l'âme et du corps féminins, de l'existence même de la femme, du moins tels que ces éléments sont représentés dans *Mal di pietre*. Sans amour, la vie est perçue comme pure « privation », « expulsion du paradis terrestre ». Martine BOVO ROMŒUF, « Riscrittura del romanzo d'amore: "l'impossibile amoroso del reale" nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus », *Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, Silvia Contarini (dir.), nuova serie, n° 20, 2008 [<https://journals.openedition.org/narrativa/1750>], p. 179-194, p. 187.

sont éloquentes la plupart des relations mises en scène dans le cercle de cette famille de « *sardi, ne sono sicura, fin dal paleolitico superiore* »²². Voici la toute première illustration du père, intimement liée au voyage : « *Ha viaggiato tanto e il suo mito è l'America, ma non quella a Nord, ricca e fortunata, quella del Sud, povera e sfigata* »²³. Pourtant, malgré sa volonté de parcourir la planète pour « sauver le monde »²⁴, le personnage épouse une sédentaire, mère de la narratrice, craintive et chétive (anorexique, en fait). Lui, prolix en paroles, sera physiquement absent de manière presque continue, précisément en raison de ses déplacements, mû par une tension exogène intarissable, tandis qu'elle l'attendra, en peignant des paysages : un horizon de beauté à contempler dans l'attente immobile et taciturne du retour de son Ulysse qui sait, sans résister lui-même, se rendre irrésistible à d'autres. Cette première incarnation de la féminité, au sens conjugal, est encore une ébauche des migratrices dans la perspective de Milena Agus, mais la figure du père et de l'époux est bel et bien une première représentation de l'homme auquel se destinent, tout d'abord en pensée, les amoureuses de l'autrice.

Dans ce même roman des débuts, la figure de la tante, sœur aux antipodes de cette épure, en quelque sorte, de la compagne aimante, permet d'aller plus franchement dans le sens du portrait de l'héroïne amoureuse. Pour le personnage de la tante, en effet, l'aventure du voyage commence à partir du transfert sur le corps de l'aimé d'une dimension magnifiée et quoi qu'il en soit allogène, personnification du lointain. Nous pouvons dire, néanmoins, que, pour les deux sœurs, l'aventure se dessine déjà à partir de l'attente. Cet espace à peupler de couleurs et de façons d'être imaginées, de décors et d'usages supposés, également sur la base de lieux communs concernant le continent, permet un « enchantement »²⁵ à l'intérieur d'une « immensité intime »²⁶.

Dans le premier des textes de fiction de Milena Agus, donc, et pour en revenir à l'attrait particulier pour les « hommes de mer », archétypes de l'aventurier, nous pouvons citer également Mauro De Cortes, personnage tout à fait sarde, mais explicitement mis en

²² M. AGUS, *Mentre dorme il pescecane*, op. cit., p. 11. M. AGUS, *Quand le requin dort*, op. cit., p. 11 : « sardes, j'en suis sûre, depuis le Paléolithique supérieur ».

²³ *Id.*, « Il a beaucoup voyagé, et c'est son mythe l'Amérique, mais pas celle du Nord, riche et prospère : celle du Sud, pauvre et déshéritée », *id.*

²⁴ *Id.* (« *salvare il mondo* »).

²⁵ R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 48.

²⁶ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 168.

relation avec le large défini comme une étendue distincte de la terre ferme, de sa réalité et du joug de sa routine, si bien que le premier chapitre qui lui est consacré s'intitule « Mauro De Cortes è come il mare »²⁷. La comparaison est développée dans le chapitre sous forme de description d'une semaine type de Mauro, petit ami de la tante de la narratrice. Mauro, qui vogue en écoutant le vent sur son bateau à voile, est une interprétation complémentaire de la masculinité dans ce « roman des origines », qui, si elle complète le portrait de l'époux-*condottiere* évoqué plus haut, n'atteint pas encore la pleine expression de l'homme capable d'arracher à la vie morne et à la monotonie d'un quotidien dans lequel s'enlisent les amoureuses, même potentielles, du reste, car les personnages de Milena Agus ont simplement soif d'amour. Et, de fait, Mauro finira par s'éloigner de sa fiancée, femme belle et passionnée, pour une autre passion : il part, en effet, sur un voilier pour faire le tour de la Méditerranée. Au préalable, l'éloignement se vérifie également avec le docteur Salevsky, bel Argentin, ami de famille et premier petit-ami (premier dans la diégèse) de la tante « cherchant à jeter l'ancre dans la mer de ses nombreux amours qui eux la voient comme une distraction passagère »²⁸. Le personnage n'épargne pas son énergie pour aller à la rencontre de ses amants, au charme desquels elle a succombé au point d'épouser leurs intérêts (le tango, la voile) et d'abdiquer à sa propre vocation éventuelle, ou mieux de renoncer à l'écouter. Séduire et vivre l'amour signifient pour elle explorer et conquérir par transfert les territoires incarnés par ses hommes, et s'oublier pour construire une vie nouvelle : vie à chaque énamouement renouvelée. Néanmoins, il ne s'agit jamais d'hommes anodins, ou du moins sans rapport avec l'aventure en terres ou eaux lointaines, dans l'aventure, et la traversée, qu'est l'amour.

Mais c'est un énamouement, donc, destiné à l'échec dans ce premier opus qui met en place les éléments fondamentaux d'une mythologie de l'amour féminin chez Milena Agus, liée à l'attente et au voyage. Aussi bien la tante que sa sœur aînée expérimentent l'abandon, à savoir la fin brusque de l'attente amoureuse, mais aussi de l'immobilité, à travers des actions éclatantes. Ainsi l'épouse contemplative, mère de la narratrice, choisit-elle le suicide, se laissant tomber pinceau à la main du haut de sa terrasse, telle une rose

²⁷ M. AGUS, *Mentre dorme il pescecane*, op. cit., p. 61.

²⁸ Carlotta GALIMBERTI, « Quand le requin dort, de Milena Agus », *La bibliothèque italienne. Observatoire de la littérature italienne*, [<https://labibliothequeitalienne.com/2022/06/19/quand-le-requin-dort-de-milena-agus/>].

délaissée. Ce n'est pas faute d'avoir tenté l'amour comme renaissance possible : éprise à son tour du bel Argentin, le docteur Salevsky, elle semblait avoir quitté la torpeur existentielle qui lui était attribuée, non sans ironie du sort (son mari étant, comme nous l'avons vu, un grand amateur de la culture latino-américaine). Les pas de tango, les flâneries à travers les longues discussions complices et un livre offert par le docteur, *365 jours pour la terre*, d'Arthus-Bertrand, l'avaient invitée au voyage, justement : « *Ogni giorno, con quel libro, mamma può andare in un posto diverso del mondo* »²⁹. Le portrait du docteur, proposé significativement à travers un regard amoureux, est sans équivoque quant à l'essence masculine privilégiée par les amoureuses de Milena Agus :

*Quattro generazioni fa il bisnonno di suo padre emigrò dalla Russia in Argentina e sposò una ragazza india, per questo ha un cognome strano per essere sudamericano: Salevsky, Dottor Salevsky. Mamma dice che è come se avesse due tipi di fisionomie: quella del selvaggio e quella di un militare alla corte dello zar. Dice che il colore dei suoi occhi è Oceano Atlantico e Pacifico quando si danno battaglia a Capo Horn, e, per lei, che non ha visto niente di tutto questo, corrisponde al suo azzurro preferito quando dipinge*³⁰.

Si Mauro De Cortes « est comme la mer », le docteur Salevsky porte en lui l'océan. Les deux sœurs sont manifestement sensibles à cet aspect, qui reconduit les êtres désirés et aimés à leur appartenance au vaste monde et à leur capacité à en être maîtres, à aller librement d'une terre à l'autre. Cette maîtrise du monde est d'ailleurs l'un des traits constamment mis en avant par Simone de Beauvoir dans sa définition de l'homme par rapport à la femme, amoureuse notamment : transcendance et action souveraine sont opposées à l'attente infinie et aliénée d'être sauvée des autres et de soi-même. Malgré les apparences d'une représentation traditionnelle, Milena Agus observe encore, à ce stade liminaire de son écriture fictionnelle, les dynamiques qui enferment les femmes dans des

²⁹ M. AGUS, *Mentre dorme il pescecane*, op. cit., p. 30. « Chaque jour avec ce livre maman peut aller dans un endroit différent du monde. » M. AGUS, *Quand le requin dort*, op. cit., p. 29.

³⁰ M. AGUS, *Mentre dorme il pescecane*, op. cit., p. 29. « Il y a quatre générations de cela, l'arrière-grand-père de son père a émigré de Russie en Argentine et a épousé une jeune Indienne, c'est pour ça qu'il a un nom de famille bizarre pour un Sud-Américain : Salevsky, Docteur Salevsky. Maman dit que c'est comme s'il avait deux types de physionomie : celle du sauvage et celle d'un officier à la cour du tsar. Elle dit que la couleur de ses yeux c'est l'océan Atlantique et Pacifique quand ils s'affrontent au Cap Horn, et pour elle qui n'a rien vu de tout ça, ça correspond au bleu qu'elle préfère quand elle peint ». M. AGUS, *Quand le requin dort*, op. cit., p. 28.

amours impossibles et les cantonnent à l'attente vaine de l'être aimé, qui est le Tout : patrie et horizon.

Toutefois, une issue se dessine déjà à travers les mésaventures qui racontent cette quête désespérée : dans *Mentre dorme il pescecane*, trouver sa voie signifie profiter du sommeil du requin, d'un destin malheureux, pour se faufiler à travers les dents de l'animal et se laisser « entraîner par le courant délicat de la mer »³¹. L'image maritime, qui n'est pas innocente si nous considérons l'amour pour les hommes de mer et la tentation d'un voyage vers l'ailleurs qui suppose la traversée, a son équivalent – ambivalent – dans la métaphore du vol. Il est vrai que le vol est encore fondamentalement chute dans le cas du suicide de la mère de la narratrice, amoureuse malheureuse du docteur Salevsky, malgré la complicité, comme dans le cas de la réaction de la tante lorsqu'elle est abandonnée par ses hommes et qui, alors, tombe littéralement et reste prostrée au sol. Il s'agit d'exemples de chute tragique ou mélodramatique, qui disent la perte de la terre à laquelle le cœur pouvait s'agripper pour ne pas sombrer dans l'anonymat et l'immanence. Mais, pour ce qui est de la chute du balcon, c'est – de manière paradoxale – une première tentative de solution. « Volare », qui est le titre du chapitre consacré à ce suicide, est aussi une référence à la chanson de Domenico Modugno, *Nel blu, dipinto di blu : Dans le bleu, peint de bleu*. Le bleu du ciel, bien sûr, mais aussi le bleu de l'océan, et des yeux du docteur Salevsky. Ce suicide indiqué par un euphémisme poétique est, en fait, une manière de retrouver la mer, le chemin de liberté indiquée par elle, à travers l'évocation de l'homme aimé, qui plus est par une femme peintre qui connaissait les vibrations et les nuances de tous les bleus, ciel et mer confondus, et qui a su combler d'abord, avec la peinture de paysages, l'attente de son mari, jusqu'à une incarnation nouvelle et inattendue de l'amour.

Dans *Terre promesse*, en revanche, la fuite est non seulement actée par le voyage outremer à proprement parler, mais aussi symbolisée par le vol des oiseaux migrateurs qui dans la narration, toutefois, traversent le ciel dans une direction opposée à la destination (terre promise illusoire) des personnages féminins, sans boussole stable, contrairement aux oiseaux. L'amour qui guidait, par le truchement de l'homme, laisse

³¹ *Ibid.*, p. 155 : « *trascinare dalla delicatissima corrente del mare* ». M. AGUS, *Quand le requin dort*, *op. cit.*, p. 135.

place alors à une forme de nostalgie : regret mélancolique indéfini, quête infinie, que les allers-retours entre la Sardaigne et le Continent, puis vers l'Amérique, expriment et exorcisent en même temps. Dans *Mal di pietre*, qui suit immédiatement *Mentre dorme il pescecane*, une allusion à peine voilée au *Roland furieux*, en rapport avec la question de la « folie amoureuse »³², identifie conventionnellement l'appartenance des amoureuses à la lune. Dans ce roman de Milena Agus, en effet, la « folie » de nature presque ariostesque est d'abord, dans les années de jeunesse, douloureusement vécue par la grand-mère qui, comme la tante du premier roman se jette à terre dans les moments de désespoir amoureux :

*La malattia di nonna loro potevano definirla una specie di follia amorosa. In questo senso. Bastava che un uomo varcasse il portale di casa e le sorrisse, o soltanto la guardasse, e siccome era davvero bella questo poteva succedere, lei lo credeva un pretendente. Iniziava ad aspettare una visita, una dichiarazione d'amore, una proposta di matrimonio e scriveva sempre su quel maledetto quaderno, che loro avevano cercato per portarlo a un dottore del manicomio, ma era risultato introvabile. Chiaramente nessuno mai arrivava a chiederla in moglie e lei aspettava e guardava fisso il portone e se ne stava seduta sullo scanno nella lolla, vestita con le sue cose migliori, gli orecchini, bellissima, perché davvero lo era, e sorrideva fissa come se non capisse niente, come se fosse arrivata qui da un suo paese della luna*³³.

Ici aussi, l'attente est nostalgie d'un bien extraordinaire, qui manque *a priori*, (encore) inconnu mais connu depuis toujours. Cette attente présuppose la capacité du ravissement : l'envolée de l'esprit, du cœur et des sens. En fait, conformément à la première acception du verbe *attendere*, directement liée à sa racine latine, cette activité consiste à fixer (et le verbe est récurrent dans le passage tout juste cité) son attention, à s'appliquer dans la contemplation. Le ravissement propre à l'attente va donc de pair avec la concentration, la possibilité de s'isoler en pensée, de vivre intensément ses espoirs et ses désirs, et c'est un

³² M. AGUS, *Mal di pietre*, op. cit., p. 100: « *follia amorosa* ». M. AGUS, *Mal de pierres*, op. cit., p. 105.

³³ M. AGUS, *Mal di pietre*, op. cit., p. 100. « Les grands-tantes pouvaient définir la maladie de grand-mère comme une espèce de folie amoureuse, à savoir qu'il suffisait qu'un homme avenant franchisse leur porte et lui sourie ou seulement la regarde, et comme elle était vraiment très belle ça pouvait arriver, pour qu'elle le considère comme un soupirant. Elle attendait alors une visite, une déclaration d'amour, une demande en mariage et elle écrivait sans arrêt dans ce maudit cahier, qu'elles avaient cherché pour l'apporter au médecin de l'hôpital psychiatrique, mais qui était resté introuvable. Évidemment personne ne la demandait jamais en mariage, elle attendait, le regard fixé sur le portail, assise dans le fauteuil à haut dossier de la *lolla*, vêtue de ses plus beaux habits, avec ses boucles d'oreille, très belle, car elle l'était vraiment, souriant machinalement comme si elle ne comprenait rien, comme si elle débarquait de la lune ». M. AGUS, *Mal de pierres*, op. cit., p. 105-106.

ravissement qui accompagne, également avec l'affabulation, la construction de mondes imaginaires. Dans tous les exemples présentés, bien sûr, il s'agit pour l'écrivaine de signifier un départ loin de la Sardaigne, de la vie en Sardaigne et d'une identité confinée dans l'étroitesse du quotidien. La projection mentale vers un ailleurs, que l'homme permet certes à la femme de rejoindre, mais plus encore la pensée féminine en soi, est déclinée à travers ces images et/ou actions : le vol, l'envol, la traversée ou la chute, qui donnent corps et mouvement à l'attente. Certes, conformément aux mécanismes propres à toute projection exotique, l'homme dans le regard de la femme amoureuse est d'abord perçu comme l'incarnation de « régions éloignées »³⁴, toutes rêvées, mais il est aussi transformé en mythe, au même titre que ces régions qu'il représente : déconnecté du réel, il se fige en idéal capable d'abstraire de l'ici et maintenant. Mais la femme se prépare au voyage d'abord en contemplant, justement, les phantasmes cultivés dans une solitude nourrie d'insatisfaction. Le premier lieu de l'attente n'est autre que l'univers intérieur de la femme amoureuse : sa propre vision de l'amour.

Quel temps se définit dans l'attente, dans quelles circonstances ?

Bien sûr, la folie d'amour confine à la folie tout court, du moins dans la perspective de la communauté d'origine des femmes amoureuses. À une époque et dans une société à l'immobilisme encore largement tributaire de la culture du XIX^e siècle, siècle qui enregistre un tournant dans la perception jusqu'alors de dérivation classique des « maux de nerfs »³⁵, l'« excès de sensibilité »³⁶ est considéré comme folie pure et simple, en Sardaigne comme ailleurs en Occident. Non seulement cet excès est « déraison »³⁷, mais il se charge aussi de culpabilisation.

Dans la construction progressive d'un éthos de la féminité et de la masculinité, mise en place à partir de *Mentre dorme il pescecane* et consolidée dans les deux romans suivants, nous remarquons une autre donnée stable, qui est structurante : une conception

³⁴ Michel TETU et Anne-Marie BUSQUE, « Exotisme », in *Dictionnaire du Littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), Paris, PUF, 2002, p. 208.

³⁵ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 314.

³⁶ *Id.*

³⁷ *Id.*

proprement sarde du temps. L'insularité détermine non seulement une appréhension particulière de l'espace, que la mer sépare du reste du monde, métaphorisant la distance entre soi et les autres, mais encore un ressenti particulier du temps. Avec les industries créées sur les fonds destinés à une réforme de l'agriculture, ce que dénonce Milena Agus, la Sardaigne du second après-guerre prend l'apparence d'une contrée artificiellement mise au pas de la contemporanéité. Les « clochers » et les « cheminées »³⁸ coexistent brusquement, et ce sont-là deux symboles d'une vision différente de l'Histoire et, plus précisément, la manifestation monumentale de « deux types d'organisation du temps »³⁹ : d'une part le « temps collectif de la grande ville », représenté par les cheminées des usines, d'autre part le « temps subjectif agrandi par les espaces de la mémoire »⁴⁰. Dans sa réflexion sur la « superposition »⁴¹ matérielle de « la neuve industrie et (de) l'antique religion »⁴², Jean Starobinsky s'appuie volontiers sur Baudelaire et sa définition d'une modernité synonyme en substance d'une accélération et d'une fragmentation de la temporalité, à laquelle se heurtent « l'éternel et l'immuable »⁴³.

Dans une Sardaigne aux prises avec les conséquences culturelles et économiques de la Seconde Guerre mondiale qui bouleverse les structures sociales, politiques et idéologiques d'une terre repliée sur elle-même, Milena Agus met en scène aussi bien le désarroi masculin que les aspirations féminines, dont l'amour est un puissant révélateur. Dans ce contexte de transition contrainte inscrite dans un espace nouveau qui dit aussi ce qu'est le nouveau temps, les femmes comme les hommes sont appelées à dépasser, idéalement, une condition insulaire qui pouvait rester « immuable ». Il est évident que, pour les unes comme pour les autres, le changement advient au prix de quelques compromis. Si certains hommes partent, beaucoup de femmes restent et, dans l'attente représentée par l'écrivaine, celles-ci voyagent d'abord par l'imagination portée par la pensée et le sentiment, avec cette difficulté particulière, lourde comme l'ancre des bateaux préparés pour la traversée vers le continent : le temps circulaire, cyclique et

³⁸ Jean STAROBINSKI, *Les Cheminées et les Clochers (Sur quelques aspects de la « modernité »)*, « Letteratura francese contemporanea. Berenice », Gabriel-Aldo Bertozzi (dir.), XI, n° 27, août-novembre 1989, p. 285-288.

³⁹ *Ibid.*, p. 285.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 287.

⁴¹ *Id.*

⁴² *Ibid.*, p. 285.

⁴³ *Ibid.*, p. 286.

monotone d'une Histoire située en dehors d'une temporalité moderne, le temps immobile du vécu féminin dans la Sardaigne de l'après-guerre, font obstacle à toute transcendance. Certes, les amoureuses sont celles qui refusent le destin de « gardiennes » des traditions et le rôle de « veuves blanches »⁴⁴, l'obligation d'une attente sans perspective, sans possibilité de projection dans une dimension future qui serait vivifiée par le sentiment amoureux et par l'expérience de la traversée. Chez Milena Agus, nous savons que les mères des amoureuses, notamment, s'occupent de rappeler à l'ordre les brebis égarées. Les coups, les insultes, les menaces d'internement ferment les portes d'une modernité à laquelle invite un paysage où se côtoient pourtant désormais les cheminées et les clochers.

La perception collective de la folie est donc conditionnée par la persistance d'un temps liturgique, prosaïquement scandé par les tâches domestiques, temps féminin ancestral, et cette perception conditionne à son tour l'« espace de la rêverie », qui devient le temps d'une folie toute personnelle, manifestée dans un amour spontané mais éprouvé comme étrangeté, aliénation aux siens et au milieu des origines, qui oblige à trouver refuge en soi et dans une éternité alternative. L'attente de l'Amour, puis l'attente de l'homme choisi remplissent, remplacent, effacent et transforment le temps vide d'une stérile immuabilité. De ce point de vue, la poétique de Milena Agus diffère en partie de celle de son aînée, Grazia Deledda, du moins pour les raisons qui justifient le départ vers le continent. Chez notre écrivaine, la rébellion à une culture archaïque figée, contextualisée un demi-siècle plus tard, prend le visage de l'amour et, pour les filles de la Lune que sont ses amoureuses, l'homme est une terre. Terre promise. Continent. *Golden Door*. Le rêve ou l'illusion d'une communion amoureuse, qui permettrait de s'affranchir plus librement encore de la vive incompréhension exprimée par la communauté, caresse d'un regard mythique non pas la Terre Mère, mais l'Homme qui s'est fait rivage. Milena Agus ne sépare pas la réflexion sur le progrès des limites d'une réflexion sur l'amour féminin, reflet de toutes les émancipations, conventionnellement taxées de folie.

⁴⁴ Les deux expressions, « gardiennes » et « veuves blanches », sont utilisées par Ronald Hubscher pour désigner les épouses de migrants « restées au pays ». Ronald HUBSCHER, « Les femmes de l'ombre : migrantes italiennes et polonaises dans l'entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 130. Précisons que ces définitions ont une valeur universelle dans la description des éléments structurant dans l'absolu les projets migratoires et les équilibres familiaux créés dans cette situation.

Quoi qu'il en soit, dans l'attente, le temps des autres et du monde n'existe pas. Dans le labyrinthe métropolitain qu'est Milan dans les années soixante, la protagoniste de *Mal di pietre* cherche son amoureux dix ans après sa rencontre avec lui.

Nonna si comprò le creme di Elizabeth Arden, perché ormai era sulla cinquantina e voleva che il Reduce, il cuore le diceva che si sarebbero incontrati, la trovasse ancora bella. Ma non è che fosse molto preoccupata per questo. Tutti erano convinti che un uomo di cinquant'anni non guarderebbe mai una coetanea, però questi erano ragionamenti validi per le cose del mondo. L'amore no. L'amore non bada né all'età né a nient'altro che non sia l'amore. E il Reduce era proprio di quell'amore che l'aveva amata⁴⁵.

Pendant toutes ces années où le Rescapé a été compagnon de tous les jours, parce que compagnon de toutes les pensées, rien ne peut avoir changé : les moments partagés n'attendent qu'à renaître et à revivre, tels quels. La vie sans l'amour, sans cet amour absolu, ne fut que parenthèse dérisoire. Entre le passé et le futur, le présent n'a existé qu'à travers l'attente : une attente renouvelée comme un pacte de fidélité quotidien, au détriment de l'attention portée à la menue vie de famille. Mais la professeure de littérature italienne qu'est Milena Agus donne en creux un indice de lecture quant à la perspective de pouvoir retrouver l'homme des rêves dans la Grande Ville, où la protagoniste se perd dans une quête désespérée qui transforme son espoir en « nostalgie poignante du Rescapé qui l'empêchait presque de respirer »⁴⁶ : « Certainement, le cœur, pour qui l'écoute, a toujours quelque chose à dire sur ce qui sera. Mais que sait-il, le cœur ? À peine quelque peu de ce qui fut »⁴⁷. Cette citation manzonienne appartient au chapitre VIII des *Fiancés*, celui de l'adieu aux lieux chéris de la jeunesse et du projet de mariage avant l'exil forcé vers Monza et Milan. Le commentaire du narrateur intervient après une phrase de Père Cristoforo adressée à ses protégés Renzo et Lucia, accompagnée de sa mère Agnese : « Le

⁴⁵ M. AGUS, *Mal di pietre*, op. cit., p. 62. « Grand-mère s'acheta des crèmes Elisabeth Arden car, la cinquantaine approchant, elle voulait que le Rescapé, car son cœur lui disait qu'ils allaient se rencontrer, la trouve encore belle. Mais elle ne s'inquiétait pas outre mesure. Tout le monde était persuadé qu'un homme de cinquante ans ne regarde jamais une femme de son âge, mais ces raisonnements valaient pour les choses du monde. Pas pour l'amour. L'amour ne s'attarde ni sur l'âge ni sur rien qui ne soit l'amour ». M. AGUS, *Mal de pierres*, op. cit., p. 66.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 69 : « *nostalgia struggente del Reduce, che quasi le impediva di respirare* ». *Mal de pierres*, op. cit., p. 73.

⁴⁷ A. MANZONI, *Les fiancés*, op. cit., p. 271 (traduction des phrases suivantes : « *Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto* »).

cœur me dit que nous nous reverrons bientôt »⁴⁸. Il n'en sera pas ainsi. L'instance narrative condamne l'épanchement sentimental et la seule foi dans les raisons du cœur. Sans aller jusqu'à penser que notre écrivaine partage le point de vue très dix-neuviémiste de Manzoni, et sa critique du romantisme, ce clin d'œil permet de souligner la conception tout à fait romantique de l'amour chez la protagoniste : une conception inscrite dans une durée à la fois suspendue et parallèle à la marche des jours, celle du commun des mortels qui ne connaissent pas l'éternité dans l'instant.

Dans cette cristallisation sans fin qui spatialise le temps, le risque pourrait être non seulement l'oubli des autres mais aussi de soi-même. Il s'agirait là d'indiquer surtout une rêverie continue qui affranchit des contingences triviales comme des souffrances morales et physiques. Par ailleurs, la capacité d'abstraction loin des autres et des besognes quotidiennes dans un temps figé et déplacé, concentré sur la pensée de l'amour, n'éloigne pas de soi-même, bien au contraire, puisque les amoureuses se retrouvent en elles-mêmes et se découvrent également des qualités insoupçonnées. Il s'agit d'une hardiesse visionnaire qui les plonge, paradoxalement, dans le temps de l'aventure, notamment dans la définition qu'en propose Vladimir Jankélévitch : le temps vibrant qui précède et accompagne le « surgissement de l'avenir »⁴⁹ ou l'« avènement de l'événement »⁵⁰. Même si l'attente de l'événement désiré (la rencontre) est ancrée dans un présent suspendu, l'ennui, catégorie temporelle opposée à l'aventure, n'est pas une conséquence possible de cette suspension, bien au contraire, car ce présent est intensément nourri par l'attente. Si l'ennui est absence de futur ou présent projeté vers un futur sans issue, l'aventure en général et l'aventure amoureuse en particulier sont étroitement liées à l'attente de ce qui doit advenir : *adventura* par définition, commencement et recommencement de la fiction intérieurement élaborée, « *fenice lucente* »⁵¹ (phénix flamboyant) qui dynamise l'inertie du temps sarde, point de départ de toutes les aventures du cœur chez Milena Agus.

⁴⁸ *Id.* (« *il cuor mi dice che ci rivedremo presto* »).

⁴⁹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, in *Philosophie morale*, Paris, Flammarion, 1998, p. 825.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29. C'est l'auteur qui souligne.

⁵¹ Elsa MORANTE, « *Alla favola* » (1947), in *Alibi* (1958), Turin, Einaudi, 2004, p. 33.

En peu de mots, l'affabulation est consubstantielle au temps des amoureuses, qui est fondamentalement temps de l'attente amoureuse. Dans *La contessa di ricotta*⁵², sans doute le roman de Milena Agus le plus en lien avec l'univers romanesque de Grazia Deledda, l'écrivaine représente un monde aristocrate décadent enlisé dans un présent poussiéreux que seuls les songes inavoués animent : parmi eux, bien sûr, le rêve d'amour, cultivé précisément par le personnage de la comtesse, la plus jeune des trois sœurs occupant le devant de la scène, aux mains et au cœur de ricotta. Dans la lente ruine des existences, abîmées comme le palais familial, le sentiment amoureux insuffle une nouvelle vie aux jours et aux nuits du personnage, ainsi qu'à son regard :

Adesso, ogni notte, pensa al vicino. Alle sue mani scortesì. E si addormenta contenta, riflettendo su come nulla è insignificante nella vita. E al risveglio quel gesto la saluta.

«Voleva proteggermi dalle spine.»

Rintanato nel suo giubbotto con il bavero rialzato, il vicino ha raggiunto la Vespa e si è messo il casco. Le è molto piaciuto il modo in cui è partito. Con dispetto. Come i ragazzini.

Era una giornata luminosissima. Il cielo e il mare azzurro maestrale in fondo alle vie. Il sole giallo oro oltre i tetti. I rintocchi delle campane.

*La contessa ripensa ogni notte al rumore della Vespa del vicino che si allontana, al vento che spazza via la polvere dai vicoli di Castello e rende nitidi i contorni di tutte le cose*⁵³.

Ce voisin discourtois, aux manières si éloignées du bon ton d'une noblesse pourtant en déclin, est l'étranger fascinant des textes jusqu'à présent cités et donc l'incarnation de l'ailleurs de toutes les amoureuses considérées, rustre autant que la comtesse est délicate. Ce n'est pas un hasard non plus si l'évocation d'un « bleu mistral » est associée au récit intérieur rapporté, toile fantastique sur laquelle le personnage tisse sa romance dans l'interprétation de faits banals et sans véritable teneur sentimentale : azur qui réunit le ciel

⁵² M. AGUS, *La contessa di ricotta*, Rome, Nottetempo, 2009. M. AGUS, *La Comtesse de Ricotta*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Éditions Liana Levi, 2012.

⁵³ M. AGUS, *La contessa di ricotta*, op. cit., p. 80-81. « Maintenant, tous les soirs, elle pense à lui. À la brutalité de ses mains. Et elle s'endort contente, en pensant que dans la vie tout a une signification. Et ce geste l'accueille encore à son réveil. / "Il voulait me protéger des épines". / Les épaules rentrées dans sa veste, le col relevé, le voisin avait rejoint sa Vespa et remis son casque. Elle avait beaucoup aimé sa façon de partir. L'air buté. Comme les petits garçons. / C'était une journée très lumineuse. Le ciel et la mer d'un bleu de mistral à l'horizon des rues. Le soleil jaune d'or par-dessus les toits. Des tintements de cloche. / La comtesse repense tous les soirs au bruit de la Vespa qui s'éloigne, au vent qui balaie la poussière dans les ruelles de Castello et qui rend plus nets les contours des choses ». M. AGUS, *La Comtesse de Ricotta*, op. cit., p. 77-78.

et la mer, tout à la fois réconfort et invitation au voyage, mais aussi couleur d'une liturgie secrète que le « jaune d'or » pare d'une aura plus précieuse encore. Ce paysage brodé comme un vêtement marial est donc azur et or, et non pas « *rosa e oro* » comme pour la « couseuse » de Pascoli, protagoniste du poème « La cucitrice », qui répond au nom de Maria, elle aussi absorbée dans ses pensées. Mais la volonté de dire la transformation d'un quotidien profane en vision sacrée est à l'œuvre chez les deux auteurs, dans un style pareillement châtié. Cependant, dans *La contessa di ricotta*, c'est la protagoniste qui voit, et non l'instance narrative pour elle (le personnage pascolien, lui, ne s'aperçoit pas du diadème céleste qui ceint son front), car la poésie est dans le regard amoureux. Enfin, chez toutes ses protagonistes, par ce regard tendu vers l'horizon, Milena Agus introduit du mouvement, mais aussi de l'éclat, dans la dimension statique de la monotonie.

Ce regard, qui n'entend pas rester baissé, rend merveilleux le temps de l'attente, aux promesses lumineuses, celles d'une aventure située aux antipodes du temps que nous avons défini comme « sarde », dans la représentation qu'en donne l'écrivaine : temps immobile de la répétition inéluctable de gestes imposés qui ne connaissent pas de lendemain. Ce temps-là, nous le savons, est celui des femmes qui ne sont pas amoureuses, dans un monde d'où les hommes émigrés ou pas (les époux et les pères) semblent absents, en retrait, si ce n'est sous forme de projections idéales *nel blu dipinto di blu*. Les mères, en revanche, sont omniprésentes, inlassablement engagées en faveur de l'inscription forcée dans un cycle générationnel. Le monde de Milena Agus est, de toute évidence, surtout féminin et les amoureuses y occupent une place de choix, qui les élèvent de fait au rang de protagonistes, à savoir de combattantes : une place difficile à tenir. La poésie, en soi, est une bataille dans le lieu sans poésie qu'est la maison maternelle.

Il existe fort probablement de grandes similitudes entre le temps sarde et le temps sicilien dans la littérature italienne moderne et contemporaine. Milena Agus, néanmoins, inscrit l'espace-temps des textes pris en considération dans un matriarcat qui rend inopérante la symbolique proprement sicilienne de la maison paternelle, pour citer le titre emblématique d'un recueil et d'une nouvelle de Maria Messina : *Casa paterna*. La

sicilitude, qui était « *sicilianità* » pour cette autrice en particulier⁵⁴, présente certainement des points de contact avec ce qui pourrait être défini comme la « sarditude ».

Gesualdo Bufalino confirmera des années plus tard ce ressenti, fondé sur une expérience existentielle déchirante et complexe faite d'une pluralité de contrastes et d'antinomies devant nécessairement composer, telles des forces contraires censées se neutraliser⁵⁵. L'anthropologie sarde ne partage pas cette exaspération faite à la fois de réserve et de flamboiement en vertu desquels l'on sent son corps, et son âme, « et transir et brûler », selon l'expression racinienne. Dans le grenier de la Méditerranée, qui est une île comme la Sicile, mais une île plus isolée encore, moins imprégnée d'hispanisme fastueux, l'immobilité ressemble sans doute davantage à l'éternité. Mais reste cette perception commune du temps, d'un point de vue féminin notamment : « une temporalité itérative et circulaire »⁵⁶ qui enferme autant que l'espace insulaire en tant que tel. Briser les chaînes de la répétition, c'est ce à quoi s'engage l'amour, inconsciemment.

Du reste, revenir en Sardaigne après avoir fait le voyage vers le continent, si attendu, qui fut matérialisation de la projection amoureuse, signifie proprement revenir en arrière, dans le temps. Le principe est d'ailleurs le même dans *Conversazione in Sicilia*. Dans ce roman autobiographique, la voix qui donne forme aux souvenirs d'Elio Vittorini évoque le passage par le détroit de Messina comme une plongée dans les années de la jeunesse : le retour en Sicile est de fait un retour dans le passé. Selon une logique identique, revenir en Sardaigne, pour les personnages de Milena Agus, équivaut à retrouver le monde d'un temps qui avait vocation à n'être plus : monde figé et archaïque des mères impitoyables, et d'une terre qui l'est tout autant dans la perception des femmes représentées.

Comme nous l'avons suggéré, ce retour marque surtout la défaite de l'amour et le déclin de la vision amoureuse. Une désillusion mise en scène, par exemple, dans *Terre promesse*, qui voit Ester revenir après avoir suivi Raffaele à Milan. Un quotidien difficile, fait de sacrifices économiques et contraint dans le seul espace privé de l'appartement

⁵⁴ Giusi LA GROTTERRIA, *Les Femmes dans l'œuvre de Maria Messina. Figures de passage de la Sicile au Continent*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 28 : « La Sicile, elle, résiste en tant que lieu-symbole dans ses lettres à [Giovanni Verga] : elle parle de sa “*sicilianità di razza, di nascita e di sentimenti*” ».

⁵⁵ Gesualdo BUFALINO, *L'isola plurale*, in Gesualdo BUFALINO et Nunzio ZAGO, *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto* [1993], Milan, Bompiani, 2008.

⁵⁶ G. LA GROTTERRIA, *Les Femmes dans l'œuvre de Maria Messina. Figures de passage de la Sicile au Continent*, op. cit., p. 57.

familial, vide de tout sens le grand rêve d'une vie nouvelle, qui semblait pourtant se profiler par-delà l'air du large. La première partie du récit, intitulée « Le Continent », première des terres promises, se conclut sur ce constat amer : « *Ormai la mamma era convinta che la terra dove sarebbe rinata era la sua isola e l'unica cosa da fare era riportarla in Sardegna* »⁵⁷. La partie suivante, « La Sardaigne », s'ouvre avec ces mots :

*Tornarono quindi a vivere in Sardegna, ma a Ester ci volle poco per capire che non era stata una grande idea. La sua vecchia amatissima casa era sempre più umida, il pavimento di cotto sempre più faticoso da pulire, vivere di nuovo con la madre un inferno*⁵⁸.

À Milan, Ester n'était pas devenue une femme du monde, et elle ne s'était pas métamorphosée non plus en intellectuelle, héraut et interprète de la culture sarde. La réalité urbaine, ou simplement publique, était même restée impénétrable et impraticable à ses yeux, l'échec professionnel de son époux ayant rendu définitivement inhospitalier l'espace de la métropole. Cet épilogue montre comment l'attente amoureuse *prévoit* en filigrane le désir d'un mieux-être général et comment, ici, la conquête du monde ne pouvait se faire, manifestement, qu'à travers la médiation masculine. Quoi qu'il en soit, à son retour, non seulement Ester revient à une « temporalité itérative et circulaire »⁵⁹, mais c'est le sol désormais qu'elle scrute. Regard rivé par terre et non plus levé vers le ciel bleu traversé par les oiseaux migrants. La fin des illusions. Une forme de chute, en disgrâce.

Un héroïsme au féminin. Comment abolir l'attente ?

Au-delà du besoin de renaître complètement, ce qui n'exclut pas des souhaits d'ordre tout à fait matériel, l'attente est ici un élément consubstantiel à l'amour. Il n'en est pas

⁵⁷ M. AGUS, *Terre promesse, op. cit.*, p. 59. « Désormais, maman était persuadée que la terre où elle renaîtrait était son île, et la seule chose à faire, c'était de l'y ramener ». M. AGUS, *Terres promises, op. cit.*, p. 54.

⁵⁸ M. AGUS, *Terre promesse, op. cit.*, p. 63. « Ils revinrent donc vivre en Sardaigne, mais Ester comprit vite que ça n'avait pas été une très bonne idée. Sa vieille maison tant aimée s'était faite plus humide, son sol pavé de tomates était plus pénible à laver, et la vie sous le même toit que sa mère, infernale ». M. AGUS, *Terres promises, op. cit.*, p. 57.

⁵⁹ G. LA GROTTERIA, *op. cit.*, p. 57.

ainsi seulement dans les deux romans concernés au premier chef, *Mal di pietre* et *Terre promesse*, même si ces deux textes associent en particulier, de manière explicite, attente amoureuse et mirage migratoire. Dans les profils proposés, profils d'épouses, de fiancées ou de soupirantes, profils à la fois divers et semblables, profils de protagonistes malgré une passivité apparente, l'attente est folie autant que l'amour, du seul point de vue du monde bien sûr. L'attente et l'amour, l'amour amplifié par l'attente, excentrent les amoureuses loin du noyau des valeurs et des aspirations de la communauté d'origine. Sacrifice consenti sans effort, car ce sacrifice sanctifie, par définition, le rituel des pensées, des rêves, des histoires racontées à soi-même dans l'espace de liberté et de création intérieure qu'est la capacité de projection dans un ailleurs. Martine Bovo Romœuf a bien montré cependant comment cette « imagination désirante poussée à l'extrême de ses capacités d'affabulation » compense « la réalité (du) vécu quotidien » : l'amour chez Milena Agus étant en définitive « privation » (« absence », « manque », « vide »), le sacrifice s'appuie sur une stratégie de survie qui est vitale⁶⁰.

Dans l'anthropologie sarde, comme presque universellement hors de la Sardaigne, indépendamment du patriarcat (puisque les mères perpétuent les abus), le corps féminin est à disposition, pour ainsi dire, de la communauté, entendue, selon les cas, comme famille, classe sociale, société civile : autant d'imbrications communautaires contraignantes pour les rêves de liberté. Milena Agus et ses protagonistes participent certainement de la volonté d'affirmer une émancipation. À bien y réfléchir, les femmes n'ont jamais eu le loisir d'attendre : de suspendre l'instant ou la durée dans un lieu, matériel ou symbolique, protégé. En ce sens, la Culture déclinée dans des contextes pourtant hétérogènes accroît les pressions exercées par la Nature. Attendre, imposer l'attente à soi et aux autres, vivre l'attente tout simplement, est en soi un acte d'indiscipline subversive.

Or, l'amour, qui sait attendre, donne aux femmes qui l'éprouvent l'illusion de ne plus être chose asservie à la marche du monde puisqu'il insuffle la vie, réveille l'esprit, exalte la sensibilité et inscrit l'action dans un horizon d'attentes qui est volonté de pleine réalisation de soi, malgré le truchement masculin. La sublimation d'un quotidien

⁶⁰ M. BOVO ROMŒUF, « Riscritture del romanzo d'amore: "l'impossibile amoroso del reale" nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus », *op. cit.*, p. 186-187.

prosaïque, qui accompagne le travail de l'imagination suspendue dans une dimension hors du temps et de l'espace, a pour finalité l'évitement de la mort, corps et âme. La terre sarde, isolée du Continent, représente sans aucun doute un espace clos (tragique) idéal pour une réflexion sur le transfert amoureux, sur la projection du désir par-delà la distance, et pour la peinture (sans pathos⁶¹) d'excentriques, littéralement excentrées. Ce voyage proprement féminin, qui passe par l'attente de l'Aventure avec l'Aventurier, personnification de l'ailleurs, est une exploration de terres intérieures encore inconnues, qui conduit à la révélation de soi. Mais il s'agit aussi d'un don : les amoureuses considérées sont toutes généreuses et elles s'offrent, au sacrifice, à l'autre, sans condition, le temps de l'amour, bien sûr.

Dans la continuité d'une réflexion sur l'*adventura* à partir de la phénoménologie du temps proposée par Vladimir Jankélévitch, nous pouvons dire que ce que les femmes refusent à travers l'énamourément, c'est le destin qui a été choisi (par la Culture) ou décrété (par la Nature) pour elles :

Appelons destin ce que fabriquent à l'homme les fatalités économiques et sociales, physiologiques et biologiques, les fatalités matérielles, en un mot, l'hérédité, l'infinité elle-même : être pauvre de naissance, handicapé par une maladie grave, etc. – voilà ce qui fait partie de mon destin. De ce destin clos et rigide on peut dire que l'aventure amoureuse ne fait pas partie⁶².

Milena Agus, à travers ses amoureuses, contourne le poids des déterminismes qui furent l'inspiration de toute la littérature naturaliste, y compris vériste. Ses protagonistes s'élancent, ou souhaitent s'élancer pour le moins, vers leur « destinée », grâce à la plus grande des aventures : l'amour. De fait, l'aventure amoureuse est, philosophiquement, l'aventure par excellence :

L'amour est hors destin. Mais il y a autour de ce destin, quelque chose d'évanescant et de plus flou qui le cerne comme une aura ou un halo de lumière et que nous appelons du mot féminin de destinée. La liberté par laquelle l'homme modifie son propre sort est elle-

⁶¹ Dans son témoignage sur l'écriture, recueilli dans le volume *Cartas de logu. Scrittori sardi allo specchio*, Milena Agus précise que la légèreté a été une conquête dans sa conception du romanesque. Giulio Angioni (dir.), Cagliari, CUEC, 2007, p. 24.

⁶² V. JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 842.

même un ingrédient de cette destinée atmosphérique. La destinée donne un sens à des bizarreries arbitraires, absurdes ou décousues que le destin rejette⁶³.

Nous retrouvons là les « bizarreries » comportementales déjà signalées, bien que nous n'en ayons pas proposé une liste exhaustive, ni même une catégorisation. Dans tous les cas, nous savons que c'est le regard posé par l'entourage qui rend étrangère, folle, l'humanité débordante des femmes en quête d'épanouissement : d'une destinée, grain de sel, sel de la vie, qui échappe à ce que le destin a déjà été écrit pour elles. Éros, Philia, Agapé : peu importe les couleurs de l'amour dans ses manifestations, impétueuses ou discrètes, toutes dépeintes dans les romans de l'attente de Milena Agus et déclinées selon les tempéraments amoureux mis en scène par l'écrivaine. Toutes ses amoureuses ne dessinent, ensemble, qu'un unique portrait, modelé par une seule aspiration : vivre. Plus précisément : écrire son existence, en affabulant avec passion, pour vivre cette existence pleinement, absolument, dans sa totalité potentielle. L'Amour rêvé, imaginé, projeté vers l'horizon, vers l'ailleurs et l'après, est la voie qui conduit vers cette découverte de soi portée fondamentalement par l'amour de la vie. Aimer pour ne pas mourir, partir loin des sentiers battus pour fuir le piège d'un espace et d'un temps sans issue ni perspective. Les amoureuses de Milena Agus ne le sont que de la vie.

Dans cette Sardaigne aérée donnant sur la mer qui semble annuler tous les confins, Sardaigne du littoral depuis laquelle écrit l'autrice et dans laquelle elle se reconnaît en tant qu'écrivaine sarde, l'homme aventureux n'est que le tremplin, et le prétexte, du travail de l'imagination. Et si le rêve d'amour ne peut se réaliser, si l'attente se prolonge douloureusement, la fantaisie peut se faire écriture véritable. Dans *Mal di pietre*, le plus caractéristique de nos romans de l'attente amoureuse, plus qu'un travestissement du roman de Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore* (1994), nous avons un dépassement de la simple incitation à aller là où le cœur veut aller : l'histoire d'amour rédigée par la grand-mère, histoire manifestement inventée, confiée à un carnet secret, permet à la petite-fille, narratrice dans l'Italie contemporaine, d'écrire à son tour et de briser les chaînes de la servitude féminine, à savoir d'une malheureuse répétition générationnelle,

⁶³ *Id.*

grâce à l'écriture. « Galehaut ? Ce fut le livre, et celui qui l'écrivit »⁶⁴ : invitation à l'amour, certes, mais surtout invitation au rêve, invitation au voyage, invitation au départ *nel blu dipinto di blu*, invitation à oser et à se poser en sujet dans une « immensité intime » consacrée par le pouvoir de l'invention libératrice. Pouvoir de créer non seulement des mondes, mais encore sa propre vie, avec amour.

Sarah Amrani est maîtresse de conférences en études italiennes à l'université Sorbonne Nouvelle. Ses travaux portent sur la poésie italienne et sur les textes narratifs des XIX^e-XIX^e siècles, de Federico De Roberto à Massimo Carlotto. Elle est membre du jury du *Premio Strega*. Par ailleurs, elle cultive un intérêt pour le comique contemporain italien (ses aspects, ses fonctions), nourri en marge d'une réflexion sur la littérature de genre (fantastique, policière) en Italie.

Bibliographie

- AGUS, Milena, *Mentre dorme il pescecane*, Rome, Nottetempo, 2005.
- _____, *Quand le requin dort*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Éditions Liana Levi, 2010.
- _____, *Mal di pietre*, Rome, Nottetempo, 2006.
- _____, *Mal de pierres*, traduit de l'italien par Dominique Vittoz, Paris, Éditions Liana Levi, 2007.
- _____, *La contessa di ricotta*, Rome, Nottetempo, 2009.
- _____, *La Comtesse de Ricotta*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Éditions Liana Levi, 2012.
- _____, *Terre promesse*, Milan, Nottetempo, 2017.
- _____, *Terres promises*, traduit de l'italien par Marianne Faurobert, Paris, Éditions Liana Levi, 2018.
- _____, *Da Cagliari a Parigi. Senza calcoli, un successo. "Mal di pietre" di Milena Agus. Un romanzo sulla "Bovary sarda" è stato definito*, Federico La Sala (dir.), « la Voce di Fiore », 8 avril 2007, [http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=2011].
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BARTHES, Roland, « L'attente », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- _____, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963 [1960].

⁶⁴ Traduction du vers de Dante (« Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse », in *La divina commedia : Inf.*, V, v. 137) par Michel Zink, in *Livres anciens, lectures vivantes*, Paris, 2010, p. 15.

BOVO ROMŒUF, Martine, « Riscritture del romanzo d'amore: "l'impossibile amoroso del reale" nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus », *Femminile / Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, Silvia Contarini (dir.), nuova serie, n° 20, 2008 [<https://journals.openedition.org/narrativa/1750>], p. 179-194.

BUFALINO Gesualdo, *L'isola plurale*, in *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto* [1^e éd. 1993], Gesualdo Bufalino et Nunzio Zago (dir.), Milan, Bompiani, 2008.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe* [1949], Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

GALIMBERTI, Carlotta, « Quand le requin dort, de Milena Agus », *La bibliothèque italienne. Observatoire de la littérature italienne*, [<https://labibliothequeitalienne.com/2022/06/19/quand-le-requin-dort-de-milena-agus/>].

GENTILESCHI, Maria Luisa, « Rientro degli emigrati e territorio. I rientri degli anni Settanta » [1983], in *Sardegna emigrazione*, Maria Luisa Gentileschi (dir.), Cagliari, Edizioni della Torre, 1995.

HUBSCHER, Ronald, « Les femmes de l'ombre : migrantes italiennes et polonaises dans l'entre-deux-guerres », in *Ruralité française et britannique, XIII^e-XX^e s. Approches comparées*, Nadine Vivier (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, partie 1 : « Le travail des femmes dans les exploitations agricoles (XV^e-XX^e siècles) », 2005, [<https://books.openedition.org/pur/22527?lang=fr>], p. 129-143.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux* [1963], in *Philosophie morale*, Paris, Flammarion, 1998.

LA GROTTERIA, Giusi, *Les Femmes dans l'œuvre de Maria Messina. Figures de passage de la Sicile au Continent*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

LISMONDE, Pascale (éd.), *Le goût du bleu*, Paris, Mercure de France, 2013.

MANZONI, Alessandro, *Les Fiancés*. Suivi de *Histoire de la colonne infâme*, traduit de l'italien par Aurélie Gendrat-Claudiel (éd.), traductions révisées de Jean-Baptiste de Montgrand et Antoine de Latour, Paris, Classiques Garnier, 2022.

MORANTE, Elsa, *Alibi* [1958], Turin, Einaudi, 2004.

PASCOLI, Giovanni, *Myrica* [1891], Milan, BUR / RCS Libri, Franco Melotti (éd.), 2001.

PEREC, Georges, *Ellis Island*, Paris, P.O.L, 1995 [1980], p. 71.

PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Florence, Sansoni, 1986.

STAROBINSKI, Jean, *Les Cheminées et les Clochers (Sur quelques aspects de la « modernité »)*, « Letteratura francese contemporanea. Berenice », Gabriel-Aldo Bertozzi (dir.), Rome, Lucarini, XI, n° 27, août-novembre 1989, p. 285-288.

TAMARO, Susanna, *Va' dove ti porta il cuore*, Milan, Baldini&Castoldi, 1994.

TETU, Michel et BUSQUE, Anne-Marie, « Exotisme », in *Dictionnaire du Littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), Paris, PUF, 2002.

VITTORINI, Elio, *Conversazione in Sicilia* [1941], Milan, Rizzoli, 1986.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi [A Room of One's Own, 1929]*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Éditions 10/18, 1996.

REGARDS FÉMININS ET ESPACE D'ATTENTE EN CONTEXTE MIGRATOIRE DANS LE THÉÂTRE ITALIEN

FRANCESCO D'ANTONIO

Université de Strasbourg
CHER (Culture et Histoire dans l'Espace Roman)

Dans la représentation de la condition migratoire comme forme d'altérité, à savoir de ce qui est extérieur à soi, à une réalité de référence¹, de nombreux auteurs italiens ont construit leur écriture théâtrale à travers des personnages de femmes migrantes². Cette production témoigne de l'intérêt du théâtre italien contemporain pour les personnages féminins liés au contexte de la migration et des recherches récentes confirment l'évolution du rôle de ces personnages³. Jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, la littérature et le théâtre italiens ont souvent représenté les femmes dans le rôle de Pénélope attendant le retour de leurs maris émigrés ou d'épouses, mères ou sœurs accompagnant leur mari, leur fils ou leur frère dans le parcours migratoire en Europe ou en Amérique⁴. Ainsi l'une des premières pièces théâtrales emblématiques du phénomène migratoire, *L'altro figlio* de Luigi Pirandello (1923), tirée d'une nouvelle de 1905⁵, met en scène le personnage de Maragrazia dont deux des trois enfants ont émigré aux États-Unis. À ce personnage de mère qui attend de recevoir des nouvelles de ses fils s'ajoute celui de Ninfarosa, *vedova bianca* dont le mari émigré a construit une autre famille aux États-Unis⁶. De récents

¹ JACQUES LÉVY ET MICHEL LUSSAULT (DIR.), *DICTIONNAIRE DE LA GEOGRAPHIE ET DE L'ESPACE DES SOCIÉTÉS*, PARIS, BELIN, 2003, P. 58-59.

² Outre les pièces qui font partie de notre corpus, citons Gianni CLEMENTI, *La serva*, mise en scène de Maurizio Panoli, Théâtre Argot, Rome, 2009.

³ Voir Maria Cristina MAUCERI et Marta NICCOLAI, *Nuovo scenario italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*, Rome, Ensemble, 2015 ; Francesco D'ANTONIO, « Il Trauma dell'Altro. Teatro e migrazione in Italia (1987-2016) », in *Senza traumi ? Le ferite della storia e del presente nella creazione letteraria e artistica del nuovo millennio*, Maria Pia De Paulis et Ada Tosatti (dir.), Florence, Franco Cesati Editore, 2021, p. 125-141.

⁴ Francesco DE NICOLA, *Gli scrittori italiani e l'emigrazione*, Formia, Ghenomena, 2008.

⁵ Luigi PIRANDELLO, *L'altro figlio*, in *La lettura*, février 1905 ; Florence, Bemporad, 1925.

⁶ Hanna SERKOWSKA, « "... per mare si soffre o non si soffre?" : alcune osservazioni a margine dell'emigrazione nelle novelle pirandelliane », in *Centomila Pirandello. Saggi critici*, Joanna Szymanowska, Izabela Napiórkowska (éd.), Vicchio, LoGisma, 2014, p. 139-148.

travaux contredisent cette représentation où la femme est passive, montrant que « la répartition sexuée des flux migratoires a considérablement varié au cours du temps, dépendant à la fois du contexte, des opportunités et contraintes, de l'espace géographique considéré et des groupes », ainsi que de l'agentivité des femmes migrantes conscientes d'être à l'origine de leur choix et d'essayer de contrôler le cours de leurs actions⁷.

Dans cette perspective où les femmes ont un rôle actif dans le choix de la migration, des œuvres théâtrales récentes interrogent souvent la situation d'altérité, voire de double altérité, des femmes dans le processus migratoire : altérité dans leur rapport à l'institution, aux hommes, qu'ils soient migrants, maris, passeurs ou employeurs, altérité aussi dans la rencontre avec des femmes italiennes, une rencontre très souvent liée à un rapport de subordination professionnelle ou à une simple curiosité déclenchée par une « représentation exotique » que les Italiennes ont des femmes étrangères. Nombre de personnages féminins dans ces pièces se trouvent dans une situation d'attente : attente avant d'arriver dans le pays d'accueil, attente d'une régularisation, qui renvoie inévitablement à un rapport particulier au temps et à l'espace, à une suspension de la liberté de circuler et de vivre librement. Cette modification spatio-temporelle est souvent liée à l'idée de frontière constituant la limite institutionnelle et/ou géographique qui sépare le personnage de la réalisation de son objectif.

Dans ce contexte, nous verrons comment, dans la dramaturgie⁸ théâtrale italienne du début du XXI^e siècle, les personnages féminins parviennent à être protagonistes dans leur parcours migratoire, à exercer leur regard critique sur la relation à l'Autre quand celle-ci se produit dans des espaces d'attente, de séparation ou d'enfermement. Notre analyse s'articulera en deux temps autour de la représentation théâtrale de l'émigration féminine qui, se réalisant entre contrainte et espoir, produit une vision de l'émigration qui est celle

⁷ Lynda GUERRY et Françoise THÉBAUD, « Femmes et genre en migration », *Femmes, genres et histoire, Clio*, n° 51, 2020, p. 19-32 ; Marlou SCHORVER, « Feminization and problematization of migration: Europe in the nineteenth and twentieth centuries », in *Proletarian and Gendered Mass Migrations: a global perspective on continuities and discontinuities from the 19th to the 21st centuries*, Dirk Hoerder, Amarjit Kaur (dir.), Leiden, Brill, 2013, p. 103-131.

⁸ Selon Patrice Pavis, « l'objet de la dramaturgie est la manière de raconter avec le théâtre. [...] Toute écriture dramatique présuppose la connaissance des conventions scéniques, elle s'inspire, ne serait-ce qu'à contrario, de la pratique scénique de son époque ou d'une époque antérieure. [...] C'est grâce à ces conventions, à tous les niveaux, que le texte représente le monde, se situe dans un rapport de mimesis au monde extérieur ». Patrice PAVIS, *Le théâtre contemporain. Analyse de textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 16-17.

d'un voyage vers un monde idéal et se termine inévitablement en une réalité tragique. Dans une première partie, nous montrerons dans quelle mesure le rapport entre attente, espace et migration produit une nouvelle relation au temps et au monde chez les personnages féminins de nos pièces. Dans une seconde partie, nous focaliserons notre analyse sur les rapports hommes-femmes ainsi qu'entre femmes à l'intérieur des espaces d'attente de notre corpus. Nous avons choisi de mener notre analyse sur trois textes dramaturgiques contemporains : deux monologues *Lampedusa Beach* de Lina Prosa⁹, *Atlassib, monologo teatrale* d'Armando D'Amaro¹⁰ et *Le nuvole tornano a casa* de Laura Forti¹¹. Ces textes théâtraux, écrits par des auteurs italiens non-migrants, deux femmes et un homme, abordent le thème de la représentation théâtrale des migrants selon trois formes dramaturgiques différentes et trois perspectives qui ne sont pas la conséquence d'un vécu mais de trois regards extérieurs sur la migration féminine. *Atlassib* est construit selon un schéma dramaturgique proche du théâtre-récit qui trouve sa forme la plus adaptée dans le monologue d'une femme roumaine en fuite vers l'Italie. *Lampedusa Beach* utilise la même construction dramaturgique, mais ici le monologue se fait polyphonique dans la mesure où l'actrice qui joue la jeune Africaine Shauba, seul personnage sur scène, interprète aussi les voix d'autres personnages hors scène¹². Cette pluralité de voix, comme nous le verrons, permet une ouverture sur une réalité plus complexe. Plus classique est la modalité dramaturgique choisie par Laura Forti, auteure et metteuse en scène florentine, dans *Le nuvole tornano a casa*, où le thème de l'altérité est représenté en forme dialogique à travers la rencontre entre une prostituée albanaise et une jeune femme italienne.

Écrite en 2003, *Lampedusa Beach* est le premier volet de la *Trilogie du Naufrage*, qui comporte aussi *Lampedusa Snow* (2012) et *Lampedusa Way* (2013). La pièce met en

⁹ Lina PROSA, *Lampedusa Beach*, in *Trilogia del Naufragio*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2013.

¹⁰ Armando D'AMARO, *Atlassib. Monologo teatrale*, Gênes, Fratelli Frilli Editori, 2016.

¹¹ Laura FORTI, *Les nuages retournent à la maison*, traduit de l'italien par Federica Martucci, Arles, Actes Sud, 2010. La pièce n'ayant pas été publiée en Italie, nous citons l'édition française. Les citations en italien sont extraites d'un manuscrit obtenu avec l'aimable autorisation de l'autrice.

¹² Le terme oxymorique « monologue polyphonique » indique un jeu particulier de l'acteur. Selon Simone Soriani dans « le théâtre-récit » ou « théâtre de narration », dont la construction dramaturgique est entièrement élaborée sur un ou plusieurs monologues et sur un rapport direct entre l'acteur et les spectateurs, l'acteur peut interpréter plusieurs personnages en les caractérisant par la voix et/ou la gestuelle. Le spectacle *Mistero buffo* de Dario Fo (1969) constitue « une sorte de modèle archétypal du théâtre récit et du monologue polyphonique » repris par plusieurs auteurs et comédiens tels que Marco Baliani, Laura Curino, Ascanio Celestini et Davide Enia dans les années 1990 et 2000. Simone SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Pise, Titivillus, 2007, p. 291-309.

scène la jeune Shauba qui tente de traverser la Méditerranée sur un bateau avec sept cents autres personnes. Le bateau fait naufrage à proximité de l'île de Lampedusa pendant qu'un marin essaie de violer la jeune femme. Toute l'action de la pièce se déroule pendant que Shauba est en train de se noyer.

Le titre du monologue *Atlassib*, écrit par l'auteur génois Armando D'Amaro, renvoie à la compagnie d'autocars qui assure la liaison entre la Roumanie et plusieurs pays européens. C'est dans l'un de ces autocars que se trouve la jeune M.D., d'abord désignée comme « la femme », en fuite vers l'Italie pour échapper à la justice roumaine après avoir tué son mari pour ne plus subir sa violence. Notons que le personnage reste anonyme et que ses initiales ne sont données qu'à la fin, dans le bref article de presse qui clôt la pièce et informe que M.D., âgée de 32 ans, a été arrêtée par la police italienne et qu'elle sera extradée vers la Roumanie¹³.

Le nuvole tornano a casa, de l'écrivaine florentine Laura Forti, met en scène la relation entre Cristina, une étudiante en science politique qui, pour gagner sa vie, travaille comme femme de chambre dans le petit hôtel miteux de son oncle et Nadia, une prostituée albanaise que Sergi, son souteneur, oblige à rester cloîtrée dans sa chambre d'hôtel.

Les territoires de l'attente

Notion polysémique en études théâtrales, l'espace est décliné en plusieurs typologies : espace dramatique, scénique, théâtral, textuel...¹⁴, ce qui montre bien toute la complexité de la définition de la notion d'espace. Nous nous intéresserons quant à nous à l'espace comme lieu d'attente tel que le théâtre contemporain le représente dramaturgiquement dans son rapport à la question migratoire féminine. Nous nous appuyons sur la façon dont le rapport entre attente, espace et condition migratoire a été formulé par Laurent Vidal et Alain Musset :

Les phénomènes de mobilité et de déplacement s'affirment comme des caractéristiques majeures de nos sociétés contemporaines. Pour autant, loin d'être

¹³ A. D'AMARO, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴ Cette thématique a fait l'objet de plusieurs essais remarquables : Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 196-203 ; Peter BROOK, *The Empty Space*, Londres, Mc Gibbon and Kee, 1968 ; Georges BANU et Anne UBERSFELD, *L'Espace théâtral*, Paris, CNDP, 1979.

fluides homogènes ou linéaires, ces déplacements sont ponctués de temps, plus ou moins longs, d'attente. Qu'ils aient pour origine des raisons techniques, administratives ou politiques, de tels moments trouvent bien souvent une traduction spatiale : des territoires accueillent ces sociétés en attente¹⁵.

Ces espaces ou territoires d'attente sont aussi des lieux de réflexion contrainte qui produisent un nouveau rapport au temps. Comme la langue française, l'italien utilise le même nom pour désigner l'action d'attendre quelque chose ou quelqu'un et le fait de s'attendre à quelque chose. Le terme « *attesa* » est à la fois l'action d'attendre et l'image de l'avenir qui naît en attendant. Autrement dit, l'attente met en action l'imagination qui dessine l'image de l'avenir se nourrissant de l'expérience du passé¹⁶.

Dans les pièces qui font l'objet de notre analyse, la situation d'attente produit une réorganisation du temps aussi bien dans la représentation du temps dramatique (*Lampedusa Beach*), qui correspond au temps présent, le *hic et nunc*, que dans la diffraction entre le présent du personnage migrant sur scène, son passé vécu et un futur imaginé (*Atlassib*). La diffraction temporelle fait appel à un aller-retour constant entre analepse et prolepse, notamment dans les monologues qui caractérisent deux des trois pièces en question.

Le rapport très étroit entre le personnage et l'espace d'attente définit également une relation de proximité entre les personnages et les spectateurs-lecteurs. Dans leur introduction à l'ouvrage *Les territoires de l'attente. Migration et mobilité dans les Amériques (XIX^e et XX^e siècles)*, Laurent Vidal et Alain Musset distinguent deux formes d'espaces d'attente : une forme close séparée de la société d'accueil et encadrée par un dispositif juridique spécifique (le lazaret, l'hospice d'immigrants, la zone d'attente, le camp de réfugiés) et une forme ouverte mais pourtant contraignante ou saturée. À travers le point de vue des personnages des pièces en question, les spectateurs-lecteurs entrent dans cet espace qui a une forme ouverte mais néanmoins contraignante, à savoir : une chambre d'hôtel, un autobus, un bateau de passeurs, une plage ou l'« immensité opaque »¹⁷ de la mer Méditerranée où se noie Shauba, la protagoniste de *Lampedusa Beach*.

¹⁵ Laurent VIDAL et Alain MUSSET (dir.), *Les territoires de l'attente. Migration et mobilité dans les Amériques (XIX^e et XX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2015, p. 7.

¹⁶ Ilaria BROCCINI, *L'attente en philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2021.

¹⁷ L. VIDAL et A. MUSSET, *op. cit.*, p. 6-7.

Dans *Atlassib*, l'espace d'attente de la jeune Roumaine en fuite est représenté par l'autobus qui lui permet de quitter la ville de Botoșani pour se rendre en Italie. Dans cet espace-temps, elle tente de se dissimuler, de se fondre avec le tissu du siège, de devenir invisible, tel un caméléon, par peur d'être reconnue et arrêtée. La condition de clandestinité la pousse à essayer d'effacer aussi bien son propre corps que son champ de vision :

Getto un fugace sguardo intorno e salgo: la testa bassa, le braccia strette sulla mia borsa, percorro tutto il corridoio tra i sedili e mi vado a sedere quanto più in fondo possibile, sulla destra, tra l'ultimo finestrino laterale e quello posteriore. Sposata ma tesa, cerco di confondermi con il tessuto del sedile, l'odore acre del gasolio combusto che entra dalle porte centrali ancora aperte. Serro gli occhi per un tempo che mi sembra interminabile, fino a che il pullman si mette in movimento; allora li riapro, e l'ultima cosa che vedono è la scritta che campeggia sull'edificio che incombe sul piazzale: Magazin Botoșani... Botoșani, la mia città¹⁸.

Dans cet autobus, la durée du voyage et les temps d'arrêt déclenchent une diffraction temporelle entre le présent, le passé et le futur qui organise toute la dramaturgie du texte. En effet, tout le monologue de M.D. passe alternativement du présent du voyage au souvenir de la violence de son mari :

Quando finalmente, un silenzio spettrale cala tra le quattro mura del nostro alloggetto, albeggia; alla luce fredda che proviene dal finestrino mi guardo allo specchio, che mi rimanda impietosamente, l'immagine di quello che sono: tanto tumefatta e mortificata da provocarmi quasi un conato di vomito. Esitante socchiudo la porta, sguscio fuori circospetta e, annichilita, esamino il campo di sterminio culturale: il pavimento della cucina è diventato il cimitero dei miei romanzi¹⁹.

¹⁸ « Je jette un regard furtif autour de moi et je monte : la tête baissée, les bras serrés sur mon sac, je parcours tout le couloir entre les sièges et je vais m'asseoir le plus au fond possible, sur la droite, entre la dernière fenêtre latérale et la vitre arrière. Épuisée mais tendue, j'essaie de me fondre avec le tissu du siège, l'odeur âcre du gasoil brûlé pénètre par les portes centrales encore ouvertes. Je ferme les yeux pendant un moment qui me semble interminable, jusqu'à ce que l'autobus démarre ; alors je les rouvre et la dernière chose qu'ils voient, c'est le panneau qui trône sur l'immeuble dominant la place : Magasins Botoșani... Botoșani ma ville... » A. D'AMARO, *op.cit.*, p. 155. Nous traduisons.

¹⁹ « Quand enfin, un silence de mort tombe entre les quatre murs de notre petit logement, il commence à faire jour. Sous la lumière froide qui entre par la petite fenêtre, je me regarde dans le miroir. Il me renvoie sans pitié l'image de ce que je suis : tuméfiée et mortifiée au point de me donner envie de vomir. Hésitante, j'entrouvre la porte et je me glisse dehors avec circonspection et, anéantie, j'examine le champ d'extermination culturelle : le sol de la cuisine est devenu le cimetière de mes romans », *ibid.*, p. 157.

Parfois le passage du présent de la fuite au passé se fait en utilisant une technique de fondu enchaîné. C'est le cas de la scène où M.D. est en train de regarder le paysage à travers la vitre de l'autobus et que de sa mémoire surgit une énième scène de violence dans la voiture de son mari²⁰. L'espoir d'un avenir meilleur se cristallise autour d'un lieu désiré, imaginé, rêvé : pour M.D., c'est l'Italie qualifiée de « terre promise ». Cette cristallisation permet d'alléger le poids de la violence du passé et la solitude du voyage, sans pour autant effacer l'angoisse de l'inconnu. Surtout fuite dans l'imaginaire, l'espoir est fondé sur une vision volontairement stéréotypée de l'Italie que M.D. s'est construite en regardant la télévision et en écoutant le récit des autres migrants roumains de retour au pays. Une image stéréotypée où s'affrontent la peur du vide et le besoin de liberté :

Nel mio immaginario una terra promessa, un luogo dove tutto è colore e vita, come vedevo in televisione e sentivo raccontare dai connazionali che vi lavoravano quando tornavano in vacanza a Botoșani... un paese che mi era entrato nel cuore: l'Italia. Cercando di sedimentare nella memoria uno stralcio di vita ormai passato, mi faccio cullare dal movimento del pullman dallo sgomento all'idea di dover affrontare una nuova vita senza lavoro, senza conoscere la lingua, senza... ma libera²¹.

Nous retrouvons le même traitement temporel dans *Lampedusa Beach*. Mais, l'espace défini par l'immensité de la Méditerranée ne permet pas d'entrevoir la concrétisation d'un espoir. Il est d'emblée donné comme un espace tragique où le personnage est conscient que la seule issue certaine est la mort. Cette conclusion inéluctable est représentée par le champ sémantique de la verticalité, de la descente, de l'abîme et Shauba tente de résister à cette issue tragique par la poésie de la parole qui attribue une fonction magique à certains objets quotidiens. Cependant, de plus en plus, apparaissent autour d'elle des signes de mort, des objets appartenant aux autres migrants qui étaient sur le même bateau qu'elle : « *Mi inabisso tra passaporti falsi,/ borse di plastica, jeans logori,/ tavole umane senza più ossa,/ carte sbiadite... pochi panini già addentati.../ solo uno spazzolino da denti* »²².

²⁰ *Ibid.*, p. 158-159.

²¹ « Dans mon imaginaire une terre promise, un lieu où tout est couleur et vie, telle que je la voyais à la télévision et l'entendais raconter par mes compatriotes qui travaillaient là-bas quand ils rentraient à Botoșani pour les vacances... un pays qui m'était entré dans le cœur : l'Italie. En essayant de faire décanter dans ma mémoire une tranche de vie désormais passée, je me laisse bercer par le mouvement de l'autobus, effrayée par l'idée que je devrai affronter une nouvelle vie sans travail, sans savoir parler la langue, sans... mais libre ». A. D'AMARO, *op. cit.*, p. 159-160.

²² « Je sombre parmi de faux passeports, des sacs en plastique, des jeans élimés, des planches humaines sans plus d'os, des papiers délavés, quelques sandwichs déjà mordus et une seule brosse à dents ». L.

La verticalité est le fil rouge qui détermine l'organisation dramaturgique du monologue polyphonique alternant présent et passé. À l'aide d'un dialogue imaginaire avec sa tante Mahama, dont Shauba donne les répliques, la jeune femme décrit la situation dans laquelle elle se trouve, la honte d'être trop découverte et l'obsession d'un contact avec les cadavres des migrants qui flottent dans l'« immensité opaque » de l'espace marin. La description du présent est interrompue par la vision fantomatique du marin qui l'a violée sur le bateau. Cette apparition déclenche le récit du naufrage et le passé récent prend le dessus sur la situation présente. Par procédé anaphorique, les phrases qui composent le récit au passé se suivent jusqu'à déclarer l'innocence de la nature et à dénoncer la culpabilité des hommes :

*Scendo dove finisce il mare.
In caduta verticale.
Una grande pressione alla testa mi spinge in giù.
Ha la presa della mano di un assassino.
Mahama sono sott'acqua.*

*Via, via marinaio dell'inferno.
Via da me.
La sola idea che in questa immensità opaca
Qualcosa mi sfiori mi fa venire il crepacuore.
Mahama, lo sai, odio qualunque contatto fisico.
Sono troppo scoperta.
Non voglio morire così, di vergogna.
Mi vengono addosso pesci mai visti prima.
Cadaveri, Cadaveri umani.*

*Il naufragio è stato totale.
Ma è stato di una semplicità assurda.
Lo sai perché? Non c'è stata tempesta.
Non c'è stata lotta, resistenza.
Nessuna manovra di perizia marinara.
Nessuna chiamata di capitano.
Nessun avviso. Nessuna campanella.
Non c'è stato innalzamento di onda.
Niente che riguardasse il mare.
Il mare è innocente²³.*

PROSA, *op. cit.*, p. 38. Pour les extraits en français de cette pièce, nous citons *Lampedusa Beach*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 37-38.

²³ « Je descends jusqu'où la mer finit./ En chute verticale./ Une grande pression sur la tête me pousse vers le/bas./ Elle a la prise de la main d'un assassin./ Mahama, je suis sous l'eau./ Allez, allez marin de l'enfer./ Écarte-toi de moi./ La seule idée que dans cette immensité opaque/ quelque chose m'effleure, fait crever mon cœur./ Mahama, tu le sais, je hais tout contact physique./ Je suis trop découverte./ Je ne veux pas

Comme dans *Atlassib*, mais d'une manière moins systématique, dans *Lampedusa Beach* le procédé de diffraction temporelle est appliqué à travers une sorte de remontée du temps jusqu'à l'origine des causes qui ont déterminé le départ de Shauba : la misère, bien sûr, et la jeunesse de la protagoniste, vue comme un atout pour réaliser ses espoirs. Cette narration à rebours permet le passage de l'« immensité opaque » de la mer, où l'issue est la mort de Shauba, à un autre espace d'attente : celui du bateau où étaient entassés plus de sept cent personnes privées de tout espace vital. Sur le bateau, les rapports entre les migrants et les passeurs sont décrits avec un réalisme cru :

*Ogni tanto uno scafista, il più giovane, mi guardava fisso
in mezzo alle gambe.
Io avevo il pensiero alla ciotola di cocco e mi tiravo la
pancia dentro.
Per dare spazio all'oggetto clandestino.
Lui pensava alla mia fica.
E per certi versi anche lui stava soffrendo.
Lo scafista capo, pur di fare più soldi,
Aveva proibito di lasciare spazi liberi nel barcone,
Per cui non c'era più spazio neanche per violentare le ragazze
cosa che il giovane aveva messo in programma sin dalla
partenza.
In pratica avevano stipato clandestini
anche nello spazio riservato alla violenza carnale.
Mahama tu non ci crederai, lo hanno fatto lo stesso.
Lo hanno fatto lo stesso senza spazio.
Tu ti chiederai com'è stato possibile.
Tu credi nello spazio, perché mi dicevi,
niente accade se non ci si può muovere dentro le cose.
Ne facevi una questione morale.
Mentre annego ho bisogno di dirtelo,
ti devo dire la verità:
le affffricane devono andare in Europa in aereo,
non in barca²⁴.*

mourir comme ça, de honte./ Des poissons jamais vus auparavant se jettent sur/ moi./ Cadavres. Des cadavres humains./ Le naufrage a été total./ Et d'une simplicité absolue./ Tu sais pourquoi ? Il n'y a pas eu de tempête./ Pas de lutte, de résistance./ Aucune manœuvre d'expertise de la marine./Aucun appel du capitaine./Aucune alerte. Aucune alarme./ Il n'y a pas eu de soulèvement de vague./ Rien qui concerne la mer. La mer est innocente », *ibid.*, p. 18.

²⁴ « De temps à autre un matelot, le plus jeune, regardait/ fixement/entre mes jambes./ Moi j'avais la tête à mon bol de coco et je rentrais/mon ventre./ Pour donner de l'espace à l'objet clandestin./ Lui, il pensait à mon con./ Et d'une certaine manière lui aussi souffrait./ Le chef matelot, pour faire plus de fric./ avait interdit de laisser des espaces libres dans le bateau./ et il n'y avait pas d'espace pour violer les filles./ ce que le jeune homme avait programmé dès/le départ./ Ils avaient pratiquement entassé les clandestins/ jusque dans l'espace réservé à la violence charnelle./ Mahama, tu ne le croiras pas, ils l'ont fait quand même./ Ils

Mise à part la conclusion qui tente d'atténuer le caractère violent de la situation, cet extrait présente une véritable réflexion sur la notion d'espace dans le rapport de domination homme-femme. Ce rapport est développé selon un fonctionnement binaire clos / ouvert qui remplace le fonctionnement haut / bas caractérisant la descente verticale de Shauba vers le fond de la Méditerranée. Le mot « espace » est répété d'une manière obsessionnelle d'abord avec une valeur négative, de « manque d'espace » et d'« espace comme lieu de violence », pour ensuite aboutir à une vision éthique d'espace vital, celle de la tante Mahama, qui permet à l'être humain de se sentir libre. À l'univers étouffant, écrasant et violent des passeurs s'oppose ainsi celui des femmes qui revendiquent le besoin d'un espace ouvert, de liberté, même quand ce sentiment est accompagné par la peur de l'inconnu. Cette idée qui relie l'espace à la liberté de mouvement et de pensée revient vers la fin de la pièce, dans le « dialogue » entre Shauba et le lieutenant de la caserne de Lampedusa, confirmant l'importance du rapport enfermement-liberté dans ce premier volet de la *Trilogie du Naufrage*. En effet, la requête d'asile politique que Shauba formule alors qu'elle est sur le point de mourir est une manière d'affirmer la nécessité de vivre dans un espace où exercer sa liberté de pensée²⁵.

Tout autre est la vision de la liberté dans *Le nuvole tornano a casa* de Laura Forti. Les deux personnages de cette pièce l'expriment de manière opposée puisqu'elles appartiennent à deux mondes différents. Pour l'Albanaise Nadia, la liberté est une condition à laquelle on peut renoncer en échange de conditions de vie plus humaines ou qu'on peut vivre de manière éphémère pendant le temps d'une danse. Pour l'Italienne Cristina, la liberté se pose en termes de choix, d'alternative, d'altérité, comme elle tente de l'expliquer à Nadia, sans y parvenir :

LA DONNA: Cosa vuol dire « alternativo »?

*CRISTINA: Ah, giusto... È un modo di dire... Hai presente Verdone quando fa... »
Alternativo è una cosa intrigante... È essere diversi da tutti, libberi, libberi come*

l'ont quand même fait sans espace./ Tu te demanderas comment ç'a été possible./ Tu crois, toi, à l'espace, car tu me disais:/ "Rien n'arrive si on peut pas bouger à l'intérieur/ des choses."/ Tu en faisais une question morale./ Au moment où je me noie j'ai besoin de te le dire./ je dois te dire la vérité:/ les Affricaines doivent aller en Europe en avion,/ pas en bateau », *ibid.*, p. 25.

²⁵ Monsieur le lieutenant de la caserne de Lampedusa Beach./ Je demande l'asile politique./ Vous me dites : quel sens cela a-t-il en point de mort ?/ Je vous dis : je pense différemment, je marque mon désaccord./ Pour ceux qui pensent différemment un lieu n'en vaut pas un autre./ Comme pour tous ceux qui demandent du pain./ Je demande un lieu qui garantisse ma diversité de pensée », *ibid.*, p. 39-40.

l'aria ». (vede che LA DONNA la guarda senza capire) *Certo, Verdone in Albania... Un'alternativa è quando puoi scegliere tra una cosa e l'altra...*²⁶

Opposée est aussi leur manière de vivre l'espace. Si Cristina peut circuler librement et quitter la chambre de Nadia quand cet espace lui devient insupportable, pour Nadia, cette chambre d'hôtel est un lieu de confinement, un espace cloisonné, étouffant où l'unique fenêtre est condamnée, ce qui empêche l'air et la lumière d'entrer. C'est une prison, voire une tombe, d'où elle ne peut sortir que pour se rendre sur les lieux de prostitution, seuls espaces extérieurs qu'elle connaît de Florence²⁷. Comme pour M.D. dans *Atlassib*, la connaissance que Nadia a de l'Italie se limite elle aussi à ce qu'elle voit à la télévision et aux vieilles chansons italiennes qu'elle écoute.

Le passé entre progressivement dans cet espace cloisonné à travers la forme dialoguée, mais sans véritables ruptures temporelles, contrairement à ce qu'on constate dans les deux monologues précédents. Le passé est sollicité par la curiosité de Cristina qui est « visiblement attirée par l'univers de la femme »²⁸. Un tel procédé permet au spectateur-lecteur de partager le point de vue de Cristina, qui est aussi celui de l'auteur, afin de mieux comprendre l'univers de Nadia :

CRISTINA: Ti manca casa tua?

LA DONNA: (visibilmente commossa) Tu che dici?... Casa è casa. Hai fratelli?

CRISTINA: No, sono figlia unica. Mi sarebbe piaciuto avere una sorella, un fratellino... Sono cresciuta sola e vizziata.

LA DONNA: Io ne ho otto. Ana è la più piccola.

CRISTINA: Ah, Ana è tua sorella!

LA DONNA: Noi ci sediamo sempre con mie sorelle la sera fuori a parlare... Con intorno tutte le montagne... Il mio paese è proprio in mezzo alle montagne...

CRISTINA: E di che parlavate?

LA DONNA: (accende una sigaretta) Tante cose. Anche di Italia. « Tu cosa vorresti fare là? »... Dicevamo nostri sogni. Io pensavo tante volte di partire... che tutto era diverso in Italia...

CRISTINA: E i tuoi lo sanno che...?

²⁶ « LA FEMME. Ça veut dire quoi « alternatif » ?/ CRISTINA. Ah oui... C'est une façon de dire... C'est être différent des autres, original, non conventionnel... libre quoi, libre comme l'air... En fait... c'est le contraire de Meryl Streep dans le film *Sur la route de Madison*, tu l'as vu ce film ? (*Elle s'aperçoit que la femme la regarde sans comprendre*) Non ? Bon, c'est sûr, Meryl Streep en Albanie ... En gros, dans l'histoire, elle doit choisir entre l'enfermement du mariage et la liberté... Eh bien une alternative c'est ça, quand tu peux choisir entre une chose et l'autre... C'est un choix de vie ». L. FORTI, *Les nuages retournent à la maison*, op. cit., p. 32.

²⁷ *Ibid.*, p. 19, 21-22, 32.

²⁸ L. FORTI, *Les nuages retournent à la maison*, op. cit., p. 27.

LA DONNA: (scuote la testa) *Neanche mio marito.*

CRISTINA *la guarda interrogativamente.*

LA DONNA: *Sono andata via da lui. Lavo i suoi piedi quando torna la sera. Lavo i piedi di suoi fratelli, di suo padre. Non va bene per me. Spenge la sigaretta Poi incontro Sergi, diventa mio ragazzo, dice vieni in Italia, ci ho amici, vieni che andiamo a vivere lì, insieme, io trovo lavoro e tu stai in casa, io dico quando? Lui dice stanotte. Io dico sì, subito. Però Ana sente e vuole venire con me²⁹.*

À la violence de l'enfermement s'ajoute la violence physique qui fait irruption dans la chambre d'hôtel à travers les coups que Sergi a porté sur Nadia et par l'histoire d'Ana que Nadia raconte à Cristina. Nadia décrit le viol que sa sœur, âgée de quatorze ans, et elle-même ont subi. Elle raconte comment Ana a été tuée parce qu'elle refusait de se prostituer. C'est le véritable dénouement tragique de la pièce, car Cristina comprend que son propre père est impliqué dans ce trafic en tant que client et elle s'enfuit. Quand elle revient Nadia a disparu, tout signe de sa présence a été effacé, la chambre a été rangée et prête à être relouée.

Un univers théâtral féminin

Les espaces définis par l'attente des personnages dans les trois pièces qui font l'objet de notre analyse sont des lieux féminins par leur focalisation sur la condition migratoire contemporaine ainsi que sur les rapports hommes-femmes à l'intérieur de cette condition. La jeune femme roumaine en fuite dans *Atlassib* vit une situation d'isolement et de dévalorisation de soi qui est affirmée dès le début de la pièce dans le discours adressé aux lecteurs-spectateurs « *forse non vi interessa nemmeno sapere qualcosa di me [...] Vi*

²⁹ « CRISTINA. [...] Ta maison te manque ? LA FEMME. Qu'est-ce que tu racontes ?... La maison c'est la maison. T'as frères et sœurs ? CRISTINA. Non, je suis fille unique. J'aurais bien aimé avoir une petite sœur, un petit frère... J'ai été élevée seule et gâtée. LA FEMME. Moi j'ai huit. Ana est la plus petite. CRISTINA. Ah, Ana c'est ta sœur ! LA FEMME. Nous on s'assoit toujours avec mes sœurs le soir dehors pour parler...Avec autour toutes les montagnes... Mon pays est vraiment au milieu des montagnes... CRISTINA. Et de quoi vous parliez ? [...] LA FEMME. Beaucoup de choses. Aussi de ton pays. "Toi, qu'est-ce que tu veux faire là-bas ?" On disait nos rêves. Moi je pensais souvent partir... Que tout était différent ici... CRISTINA. Et ta famille, elle le sait que tu... LA FEMME. Mon mari non plus. Je suis partie de chez lui. Là-bas, je lave ses pieds quand il rentre le soir. Je lave les pieds de ses frères, de son père. Moi ça ne me va pas, ça. (*Elle éteint sa cigarette.*) Après je rencontre Sergi, il devient mon petit ami, il dit : "Viens en Italie, j'ai des amis là-bas, viens on va vivre là-bas, ensemble, moi je trouve travail et toi et toi tu restes à la maison", moi je dis : "Quand ça ?" Lui il dit : "Cette nuit". Moi je dis oui, tout de suite. Mais Ana entend tout et elle veut venir avec moi. » *Ibid.*, p. 33-34.

capisco, avete ragione : come posso destare interesse, io che non valgo nulla...»³⁰. Elle n'a pratiquement pas d'échanges ni pendant le voyage ni dans la vision rétrospective des événements qui sont à l'origine de sa situation actuelle. Le lecteur-spectateur regarde la réalité à travers le point de vue du personnage et surtout il est plongé dans l'introspection de ce dernier. Cet isolement du personnage semble être l'une des conséquences de la réification opérée par son mari et de la violence du rapport conjugal dont elle décrit les différentes étapes :

Perché non ho reagito prima, perché? Forse perché la violenza non era cominciata all'improvviso, ma lentamente: osservazioni brusche, battute dispregiative talvolta a conferma di quello che già pensavo di me. Poi una sistematica distruzione di un'autostima sempre più vacillante. Poi l'isolamento dagli amici e dai familiari, dai quali avevo paura di non essere creduta o di sentirmi dire «Te l'avevo detto, ma tu...», oppure «Ma come te la caveresti con lo stipendio che prendi...» o ancora «Saresti la prima tra noi a divorziare, cosa direbbe la gente?». Insomma ecco perché non avevo reagito prima e, dopo un processo di demolizione lentissimo, erano cominciate le violenze vere e proprie. E a questo punto ero così fragile e insicura da non essere più in grado di sottrarmi... Sono di sua proprietà, punto e basta³¹.

La situation n'est pas la même dans *Le nuvole tornano a casa*, d'abord parce que le personnage de la femme migrante n'est pas soumis à un processus d'autodénigrement, mais surtout parce que la forme dialogique choisie par Laura Forti vise à élaborer une construction dramaturgique fondée sur la rencontre accidentelle de deux femmes issues de deux sociétés différentes. Au début de la pièce, cette rencontre est une confrontation, un affrontement entre deux réalités féminines : l'univers clos d'une femme migrante réduite à une condition d'esclave et le monde d'une étudiante qui rêve de devenir journaliste. Cet affrontement est produit par un banal rapport commercial entre une cliente

³⁰ « Peut-être que cela ne vous intéresse même pas de savoir quelque chose de moi. [...] Je vous comprends. Vous avez raison : comment pourrais-je susciter de l'intérêt, moi qui ne vauds rien ?... » A. D'AMARO, *op. cit.*, p. 155.

³¹ « Pourquoi je n'ai pas réagi plus tôt, pourquoi ? Peut-être parce que la violence n'avait pas commencé soudainement, mais lentement : des remarques brusques, des plaisanteries méprisantes qui parfois confirmaient ce que je pensais déjà de moi-même. Puis une destruction systématique d'une estime de soi toujours plus fragilisée. Puis l'isolement par rapport aux amis et à la famille par qui j'avais peur de ne pas être crue ou de m'entendre dire "Je te l'avais dit, mais toi..." ou bien "Mais comment t'en sortiras-tu avec ton petit salaire..." ou encore "Tu serais la première d'entre nous qui divorcerait, que diraient les gens ?". En somme, voilà pourquoi je n'avais pas réagi plus tôt et, après un processus de démolition très lent, les coups ont commencé. Et à ce moment-là, j'étais si fragile et vulnérable que je n'étais plus capable de me soustraire. Je lui appartiens, un point c'est tout », *ibid.*, p. 160.

et une femme de chambre, mais également par les différences et des stéréotypes culturels qui émergent surtout dans le discours de l'Italienne, dont la dimension essentialiste tend à réduire Nadia à la catégorie des migrants sales qu'il faut assister : « *CRISTINA: (sottovoce) Ha ragione lo zio Pino. Siete dei maiali! Ve lo farei pulire a voi!* »³². Puis, à partir du troisième tableau³³, une forme d'échange se met progressivement en place entre les deux femmes. Cristina apporte un café à Nadia, un radiocassette pour qu'elle puisse écouter de la musique, elle lui raconte sa vie, ses problèmes sexuels. Les deux femmes se retrouvent autour de la télévision, mais surtout autour de la chanson qui leur permet de se rapprocher et d'inverser les rôles. Nadia, la prostituée ignorante qui ne sait pas parler italien, lui explique les instruments musicaux utilisés dans la chanson albanaise qu'elles écoutent, le contexte dans lequel la chanson est chantée et elle lui explique les paroles très poétiques sur le thème du retour qui donnent le titre à la pièce³⁴. La relation entre les deux femmes se poursuit malgré les désaccords, jusqu'à ce que Cristina découvre que son père, Antonio, était l'un des clients de la jeune sœur de Nadia.

Si dans *Atlassib* le personnage féminin est caractérisé par un isolement qui rend impossible tout échange avec le monde extérieur et que, dans *Le nuvole tornano a casa*, la relation entre les deux femmes est rendue complexe par leurs différences, *Lampedusa Beach* de Lina Prosa présente un véritable réseau féminin qui permet à Shauba de tenter la traversée de la Méditerranée. À l'origine de ce réseau, il y a Mahama, la tante de Shauba, qualifiée « d'agence de voyage pour femmes en quête de fortune »³⁵. Véritable *deus ex machina* de l'organisation du départ de Shauba, Mahama procède à l'acculturation de sa nièce en l'envoyant dans une mission de religieux pour qu'elle acquière les connaissances nécessaires sur l'Italie. C'est Mahama qui trouve la barque des passeurs pour lui permettre de rejoindre Lampedusa. C'est toujours Mahama qui fournit à Shauba une série d'objets « magiques » (lunettes de soleil et cartes postales) pour lui faciliter la traversée de la Méditerranée³⁶.

³² « *CRISTINA. (à voix basse) L'oncle Pino a raison. Vous êtes des porcs ! J'aimerais bien vous y voir... Laver cette crasse !* » L. FORTI, *Les nuages retournent à la maison*, op. cit., p. 11.

³³ La pièce est constituée de neuf tableaux.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁵ L. PROSA, op. cit., p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 20, 22-23.

Ce réseau est un aspect de la culture d'origine qui permet aux femmes de s'organiser entre elles pour résoudre des problèmes quotidiens comme les maladies ou la survie :

*Dove sono nata, se una donna ha un problema,
Va dall'Affricana e l'Affricana glielo risolve.
Ovvero la cliente dell'Affricana smette di soffrire anche
se deve aspettare
molto tempo per risolvere il problema.
Se durante l'anno il problema sussiste e la cliente
ricade nella malinconia come il mulinello di una ventola
al tronco della vita, sensazione che noi tutti abbiamo
conosciuto,
lei spiega tutto con il CCappitalissmmo.
[...] Le clienti di mia zia hanno tutte un problema di fame.
Pure mia madre è andata da lei ponendole un problema.
Ma si è rivelato un problema più grande dell'Affrica stessa:
«Cosa facciamo io e i miei figli il giorno no?»
Mahama rispose:
«Fai partire la più piccola, falla partire il giorno no.
Chi resta starà a guardare la sua partenza,
Sarà impegnato a piangere.
Quando il cuore soffre non si pensa a mangiare»³⁷.*

Mais cet univers culturel féminin définit également une ligne de partage dans le processus de migration : le monde des femmes âgées qui ne partent pas et celui des femmes jeunes qui vont chercher leur avenir ailleurs. Ces deux conditions trouvent un équilibre paradoxal et poétique dans la douleur que les femmes qui restent éprouvent lorsque les plus jeunes partent. L'émigration des jeunes femmes se révèle être un remède à la faim et à la misère aussi bien pour celles qui partent que pour celles qui restent. La référence au réseau de migration féminin revient dans l'appel que Shauba adresse au chef de l'État italien. À travers l'image du collier de perles cassé la jeune Africaine compare les femmes migrantes aux perles d'un collier brisé. Comme ces perles se dispersent sur

³⁷ « Là où je suis née, si une femme a un problème,/ elle va chez l'Affricaine et l'Affricaine le lui résout./ Ou bien la cliente de l'Affricaine cesse de souffrir/ même si elle doit attendre/ beaucoup de temps pour résoudre son problème./ Si pendant l'année son problème demeure et la cliente/ retombe dans la mélancolie comme le tourbillon d'une hélice/ au tronc d'une vie, sensation que nous avons tous/ connue,/ elle explique tout avec le Cappitalissmme, [...] Les clientes de ma tante ont toutes un problème de faim./ Ma mère aussi est allée la trouver en la plaçant devant un problème./ Mais ça s'est révélé comme un problème plus grand que l'Affrique même./ "Que faisons-nous, mes enfants et moi, le jour non ?"/ Mahama a répondu :/ "Fais partir la plus jeune, fais-la partir le jour non./ Ceux qui resteront regarderont son départ,/ seront occupés à pleurer./ Quand le cœur souffre on ne pense pas à manger" », *ibid.*, p. 16-17.

le sol dans plusieurs directions, de nombreuses femmes décident de partir chacune dans une direction différente, vers un destin qui peut être heureux ou tragique³⁸. Malgré cet ancrage dans la culture féminine d'origine, la tentative de Shauba n'aboutit pas. Comme les personnages féminins des deux pièces précédentes, Shauba est victime de la violence masculine qui la condamne à mort.

Conclusion

Dans les trois pièces qui ont fait l'objet de notre analyse, il n'est plus question de Pénélopes qui attendent le retour de leur mari, leur fils ou leur frère car aussi bien les conventions théâtrales que le monde ont évidemment changé. Les trois protagonistes des pièces analysées sont dans une quête de liberté qu'elles recherchent à travers l'espace idéalisé de la migration, mais ce dernier demeure une attente dont l'objectif est inatteignable et l'issue tragique dans les cas étudiés. L'espace d'attente dans lequel elles agissent occupe tout l'espace dramaturgique et contraint les personnages à une réflexion sur soi qui devient le moteur de la représentation.

Si les trois pièces en question sont construites selon un rapport espace-enfermement-liberté, ce rapport est développé d'une manière différente dans chaque pièce. Le personnage anonyme d'*Atlassib* d'Armando d'Amaro est enfermé dans une solitude et dans un processus de dévalorisation de soi. Aucun contact n'est possible et l'espace d'attente, représenté par l'autocar, ne fait que renforcer sa volonté d'invisibilisation jusqu'à l'échec final. En revanche, *Lampedusa Beach* de Lina Prosa renforce la logique espace-enfermement-liberté en présentant une vision éthique de l'espace vital à travers la multiplicité et la variété du monde féminin dans la question migratoire. Shauba n'est jamais seule, mais fait partie « d'un collier où chaque perle » représente une femme qui a décidé de suivre le chemin de la migration. La diffraction temporelle qui articule le monologue de Shauba présente deux espaces d'attente : l'espace liquide de la Méditerranée où la jeune femme tente d'échapper à la mort à travers son imagination poétique et le bateau des passeurs où le rapport de domination passeurs-migrants et homme-femme touche son point de violence extrême et empêche toute réflexion.

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

Enfin, la construction dramaturgique du texte de Laura Forti *Le nuvole tornano a casa* s'articule selon une manière opposée de vivre l'espace grâce à la forme dialoguée entre deux femmes appartenant à deux mondes différents. Si pour Nadia, la prostituée albanaise, la chambre d'hôtel est un lieu de confinement qui exclut toute forme de liberté, pour Cristina, la femme de chambre italienne, les obstacles à la liberté de circulation sont beaucoup moins contraignants.

Malgré cette diversité, l'univers féminin représenté en contexte migratoire demeure ici tragique car la prison ou la mort semblent être l'unique aboutissement possible. Cette dimension tragique fait de ces trois personnages les symboles universels d'une tragédie humaine contemporaine dont l'histoire n'est pas encore écrite.

Francesco D'Antonio est maître de conférences de langue et civilisation italiennes à l'université de Strasbourg et membre de l'équipe CHER (Culture et histoire de l'espace roman). Spécialiste de l'histoire du théâtre italien des XVI^e, XVII^e, XX^e et XXI^e siècles, ses travaux plus récents portent sur l'analyse des rapports entre théâtre et migration (Lina Prosa, Teatro delle Albe, Laura Forti). Parmi ses dernières publications, on peut citer trois recueils d'études sur la *Théâtralisation de l'espace urbain* (Paris, Éditions Orizons, 2017), la *Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques* (Zurich, Lit Verlag, 2017) et *Voir des fantômes* (Paris, Édition Kimé, 2018).

Bibliographie

BANU, Georges, UBERSFELD, Anne, *L'Espace théâtral*, Paris, CNDP, 1979.

BROCCHINI, Ilaria, *L'attente en philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2021.

BROOK, Peter, *The Empty Space*, Londres, Mc Gibbon and Kee, 1968.

D'AMARO, Armando, *Atlassib. Monologo teatrale*, Gênes, Fratelli Frilli Editori, 2016.

D'ANTONIO, Francesco, « Il Trauma dell'Altro. Teatro e migrazione in Italia (1987-2016) », in *Senza traumi? Le ferite della storia e del presente nella creazione letteraria e artistica del nuovo millennio*, Maria Pia De Paulis et Ada Tosatti (dir.), Florence, Franco Cesati Editore, 2021, p. 125-141.

DE NICOLA, Francesco, *Gli scrittori italiani e l'emigrazione*, Formia, Ghenomena (éd.), 2008.

FORTI, Laura, *Les nuages retournent à la maison*, traduit de l'italien par Federica Martucci, Arles, Actes Sud, 2010.

GUERRY, Lynda et THÉBAUD, Françoise, « Femmes et genre en migration », *Femmes, genres et histoire, Clio*, n° 51, 2020, p. 19-32.

MAUCERI, Maria Cristina, NICCOLAI, Marta, *Nuovo scenario italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*, Rome, Ensemble, 2015.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019.

_____, *Le théâtre contemporain. Analyse de textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2011.

PIRANDELLO, Luigi, *L'altro figlio*, Florence, Bemporad, 1925.

PROSA, Lina, *Trilogia del Naufragio*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2013.

_____, *Lampedusa Beach*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

SCHORVER, Marlou, « Feminization and problematization of migration: Europe in the nineteenth and twentieth centuries », in *Proletarian and Gendered Mass Migrations: a global perspective on continuities and discontinuities from the 19th to the 21st centuries*, Dirk Hoerder, Amarjit Kaur (dir.), Leiden, Brill, 2013, p. 103-131.

SERKOWSKA, Hanna, « "... per mare si soffre o non si soffre?" : alcune osservazioni a margine dell'emigrazione nelle novelle pirandelliane » in *Centomila Pirandello. Saggi critici*, Joanna Szymanowska, Izabela Napiórkowska (éd.), Vicchio, LoGisma, 2014, p. 139-148.

SORIANI, Simone, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Pise, Editions Titivillus, 2007.

VIDAL, Laurent et MUSSET, Alain (dir.), *Les territoires de l'attente. Migration et mobilité dans les Amériques (XIX^e et XX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2015.

S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latines