

# Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego - Les personnages des récits de Laura Pariani

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego - Les personnages des récits de Laura Pariani. Denis Ferraris. Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp.77-96, 2008, 978-2-87854-422-0. <hal-01645070>

**HAL Id: hal-01645070**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01645070>**

Submitted on 23 Nov 2017

**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.

## Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego Les personnages des récits de Laura Pariani

Brigitte URBANI

### Préambule

Parmi les auteurs convoqués dans le cadre de ce colloque sur « les habitants du récit », Laura Pariani n'est pas aussi connue que Volponi, Calvino, Tabucchi, Del Giudice ou Lucarelli. Et pour être intelligible, cette contribution devra en tenir compte. C'est la seule femme écrivain dont il sera question dans ce volume : un élément qui forcément colore de manière spécifique la façon de mettre en scène personnages et situations. Des personnages en chair et en os et porteurs de vie, d'espoirs, de souffrances ; non point des figures inachevées, éclatées, fragmentées. Des situations bien concrètes, ancrées dans un temps historique et un espace géographique déterminés s'étendant du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, de la région lombarde du Lago d'Orta à l'extrême Sud de l'Argentine, la « Tierra del Fuego ». Le tout servi par une écriture originale, séduisante, incitant inévitablement le lecteur arrivé au bout d'un récit ou d'un roman à en entamer un autre, surtout si un heureux hasard lui a d'abord mis entre les mains ces deux réussites que sont *L'uovo di Gertrudina* et *Quando Dio ballava il tango*.

Laura Pariani est née en 1951, elle est originaire de la région de Busto Arsizio (au Nord-Ouest de Milan) et du Lago d'Orta où elle réside. Entre 1993, date de parution de son premier recueil de nouvelles, et 2006<sup>1</sup>, elle a publié douze recueils de récits ou romans<sup>2</sup>. Sur elle il n'existe à ce jour aucune bibliographie. Les seuls maigres renseignements que l'on puisse grappiller se limitent aux jaquettes des livres et au site internet qui dresse la liste de ses publications et reproduit les comptes rendus dont elles ont fait l'objet<sup>3</sup>. C'est donc uniquement sur la base de lectures et d'analyses personnelles que nous tenterons de mettre en relief les caractéristiques dominantes des personnages créés par Laura Pariani, de cerner la façon dont ils sont mis en scène dans les récits qu'ils habitent, et de dégager le message qu'ils délivrent au lecteur par l'acte d'écriture de l'auteur. Il en ressortira un type de personnage différent de ceux forgés par les écrivains examinés dans ce volume d'actes, mais qui, du fait de l'arc temporel légèrement postérieur de leur création, amorce peut-être une nouvelle phase dans la construction des êtres de fiction, comme semblent le confirmer les récentes productions d'autres auteurs jeunes et moins jeunes tels que Melania Mazzucco ou Rosetta Loy. À moins qu'il ne s'agisse là d'une spécificité toute féminine ?

### Les « habitants des récits » de Laura Pariani. Fiche identitaire

---

<sup>1</sup> Depuis la date d'écriture de cet article, Laura Pariani a bien entendu publié plusieurs autres romans et nouvelles.

<sup>2</sup> Ce sont : des recueils de nouvelles : *Di corno e d'oro* (Palermo, Sellerio, 1993), *Il pettine* (Palermo, Sellerio, 1995), *La perfezione degli elastici (e del cinema)* (Milano, Rizzoli, 1997), *L'uovo di Gertrudina* (Milano, Rizzoli, 2003) ; des romans : *La spada e la luna* (Palermo, Sellerio, 1995), *La Signora dei porci* (Milano, Rizzoli, 1999), *La foto di Orta* (Milano, Rizzoli, 2001), *Quando Dio ballava il tango* (Milano, Rizzoli, 2002), *La traduzione* (Milano, Rizzoli, 2004) ; des « racconti lunghi » : *Il paese delle vocali* (Bellinzona, Casagrande, 2000), *Tango per una rosa* (Bellinzona, Casagrande, 2005) ; un récit de voyage : *Patagonia blues* (Effigie, 2006). Dès 1975, toutefois, elle a commencé à écrire des bandes dessinées et des nouvelles qui ont été publiées de manière isolée dans des revues, dans des ouvrages collectifs ou dans des anthologies. Elle est également scénariste.

<sup>3</sup> [www.omegna.net/pariani](http://www.omegna.net/pariani)

Tous les personnages inventés ou réinventés par Laura Pariani ont une relation avec les lieux rattachés aux expériences de vie de l'auteur. L'action des romans *La foto di Orta*, *La Signora dei porci*, *Il paese delle vocali* se situe dans la région de Busto et du lac d'Orta, celle de *Quando Dio ballava il tango*, *La straduzione*, *Tango per una rosa* se déroule en Argentine, le plus souvent à Buenos Aires et dans l'extrême Sud de la Patagonie. Les recueils de nouvelles (*Di corno e d'oro*, *Il pettine*, *L'uovo di Gertrudina*) se partagent entre péninsule italienne et Amérique du Sud.

Laura Pariani a une préférence pour le passé. Les histoires qu'elle raconte vont du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours et toutes sont ancrées dans une réalité socio-historique définie, mais brossée de manière plus allusive que lourdement didactique : l'émigration en Amérique du Sud dès les années 1850, les difficultés rencontrées en Argentine, le refuge des anarchistes en Patagonie, les massacres d'Indiens jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la dictature militaire des années 70 et les *desaparecidos* ; mais aussi le passage des armées piémontaises en Lombardie et les procès pour sorcellerie du XVI<sup>e</sup> siècle, les obstacles à l'alphabétisation en milieu rural à la fin du XIX<sup>e</sup>, la condition très dure des enfants et des femmes dans les villages de la campagne lombarde. Ces personnages subissent « le torrent de l'histoire » et se sont forgé ou transmis une philosophie qui, selon les textes, oscille entre une résignation à la Verga et une volonté rebelle de lutte.

Les personnages protagonistes de Laura Pariani sont en majorité des femmes. *Quando Dio ballava il tango* se compose de seize récits de femmes ; *La Signora dei porci* relate un complot fomenté par trois générations de femmes d'une même famille aidées par les femmes du village. Les épouses abandonnées par des maris qui émigrent sont généralement mères d'au moins trois filles et ont elles-mêmes des sœurs aussi malheureuses qu'elles. La plupart du temps, elles sont de condition modeste. Dans le cas contraire, ce sont des figures qui, dans la littérature d'aujourd'hui, sont considérées comme dépassées, telles la jeune maîtresse d'école de *Il paese delle vocali* ou les religieuses : *L'uovo di Gertrudina* (un livre passionnant) se compose de cinq récits ayant tous pour protagoniste une religieuse<sup>4</sup>.

Quand le protagoniste est un homme, il s'agit d'une figure célèbre de la culture européenne. Mais il est présenté sous un jour insolite qui met en valeur le côté humain : dans *La foto di Orta*, il s'agit de Nietzsche ; dans *La straduzione* de l'écrivain polonais Witold Gombrowicz ; dans *Tango per una rosa* d'Antoine de Saint-Exupéry.

Mais à côté de ces figures du passé, inventées ou recomposées selon une perspective toute personnelle, il y a, de façon presque constante, un être bien présent, personnage à part entière. C'est la narratrice – ou la « Scrittrice » – figure de l'auteur (souvent insomniaque, cigarette à la main, devant son ordinateur dont le curseur « pulsa sullo schermo »<sup>5</sup>) : un auteur qui s'invente à son tour une histoire, entre Lago d'Orta et Argentine, qui se donne le rôle d'intermédiaire, voire de médium entre voix du passé et lecteurs d'aujourd'hui. Cette figure évolue d'un livre à l'autre, de voix *off* à personnage vu à son tour par un narrateur<sup>6</sup>. Dans les deux derniers romans, *La straduzione* et *Tango per una rosa*, le protagoniste assume également ce rôle puisqu'il s'agit d'un écrivain.

---

<sup>4</sup> Luigi Santucci en 1951 a publié un délicieux recueil de nouvelles, plein d'humour et de gentillesse, dont les protagonistes sont des prêtres (*Lo zio prete*, Milano, Mondadori, 1951). Mais la tonalité du recueil de Laura Pariani est toute différente. Aucune trace d'humour dans ce livre, mais beaucoup d'amour.

<sup>5</sup> *La foto di Orta*, cit., p. 51.

<sup>6</sup> C'est le cas de *La foto di Orta*, où un narrateur masculin décrit « la Scrittrice » en proie aux tourments de la création littéraire.

Les personnages de Laura Pariani ne sont jamais impliqués dans des histoires comiques ou légères. Ils vivent une réalité souvent difficile. Mais la dramatisation est toujours effectuée avec retenue et pudeur<sup>7</sup>.

### Leur habitat : structure et type du récit habité

L'ensemble de la production de Laura Pariani fait apparaître une préférence pour les formes brèves ou plutôt brèves (quatre romans proprement dits et deux récits d'une centaine de pages sur une totalité de douze livres auxquels s'ajoutent de nombreuses nouvelles publiées isolément). Dans les récits comme dans les romans, la narration n'est jamais continue, elle est fragmentée en autant de mini récits successifs. *Quando Dio ballava il tango*, que l'auteur qualifie de roman, se compose en réalité de seize récits autonomes centrés sur seize femmes appartenant à quatre familles d'origine italienne que des alliances matrimoniales relient de près ou de loin, si bien que chaque récit fait intervenir des personnages déjà apparus dans d'autres. Chacun des chapitres du roman *La foto di Orta* se situe en un lieu d'Italie différent à une période différente de l'existence de Nietzsche, le point commun étant le souvenir de Lou. De même, nombre de nouvelles fragmentent le discours en moments isolés que le lecteur devra ensuite rassembler.

Une autre caractéristique récurrente est la présence soit d'une *cornice* (comme dans les recueils de nouvelles du type *Décameron*), soit d'un feuilletage d'interventions de la narratrice, soit d'un épilogue de synthèse rassemblant les fils des différentes intrigues. Cette *cornice* ou ce feuilletage revêtent généralement une typographie en italiques qui les distingue du récit proprement dit. Dans le recueil *Il pettine*, la *cornice* est elle-même une nouvelle (dramatique) scindée en huit épisodes encerclant et feuilletant l'ensemble des nouvelles internes. Dans *Il paese delle vocali*, la *cornice* permet à l'histoire de démarrer puis de se conclure, car elle la fait apparaître comme le récit fabuleux (mais vrai) d'une grand-mère d'origine italienne à ses petites-filles argentines. C'est aussi l'espace de parole de la « scrittrice » : dans *La Signora dei porci*, le narrateur décrit les tourments de sa compagne et reproduit ses souffrances de semi-médium<sup>8</sup>. Dans *La traduzione*, chacun des dix-sept chapitres du livre est suivi d'une ou deux pages en italiques où la narratrice raconte, en parallèle avec l'arrivée de son protagoniste – l'écrivain polonais débarqué par hasard en 1939 à Buenos Aires au moment précis où Hitler envahit la Pologne –, sa propre arrivée en Argentine – au moment du coup d'État de 1966 –, puis son retour en 2002 à Buenos Aires, afin d'y retrouver ses propres lieux et ceux de son protagoniste. Dans *L'uovo di Gertrudina*, un court chapitre final rassemble en une synthèse élargie les cinq intrigues du recueil et les met en relation avec l'éternelle histoire des opprimés et la revanche que peut apporter l'écriture. En somme, tous les récits, longs ou courts, de Laura Pariani présentent, à l'intérieur du texte lui-même, des interventions directes et ponctuelles de la Narratrice.

Si l'on veut conserver la métaphore filée du personnage comme habitant du récit, on dira que son habitat est mutualisé. En effet il est rare qu'il y ait un seul protagoniste dans les textes de Laura Pariani, même si l'on fait abstraction du personnage récurrent de la narratrice. À l'image des recueils de nouvelles, les romans présentent eux-mêmes plusieurs récits mineurs à l'intérieur d'un récit majeur. On l'a signalé avec les seize récits de femmes de *Quando Dio*

---

<sup>7</sup> Écriture féminine ? Oui, sans doute.

<sup>8</sup> S'y insèrent des souvenirs d'Argentine, en relation thématique avec l'histoire lombarde narrée dans le roman : c'est dire l'importance de ces deux pôles, Lago d'Orta et Argentine, dans l'œuvre de Laura Pariani. Cf. également, plus loin, la note suivante.

*ballava il tango*. *La foto di Orta* offre trois histoires parallèles à part entière : celle décrite dans la *cornice*, celle du texte lui-même (Nietzsche et Lou), et celle de la narratrice, qui contemple des photos du philosophe, depuis sa maison sur le Lago d'Orta. La *cornice* met en scène les dernières années de Nietzsche, devenu fou et grabataire, veillé par Elisabeth, sa sœur, présentée par l'auteur comme une sorte d'âme damnée sous son masque de dévouement<sup>9</sup>. *La Signora dei porci* met au centre de son action trois protagonistes, Pulónia (la mère), Ipólita (la fille) et Sanguèta (la petite-fille) : entre elles leur victime (le peintre Antóni), et, autour d'elles, tout le village de Magnágu. Il en est de même pour bien des nouvelles. *Il pettine*, par exemple, qui a donné son titre au recueil homonyme, raconte l'histoire de trois personnages : Batística, sa fille Pía (qu'il fait passer pour un garçon) et le Piémontais qui l'a séduite ; cette nouvelle est scindée en trois rubriques dont chacune est centrée sur un personnage ; c'est le tout qui permet au lecteur de reconstituer l'histoire.

Cette coexistence de personnages aussi importants les uns que les autres dans l'économie du récit crée une polyphonie d'autant plus efficace que la narratrice, par le biais de la focalisation interne, adopte tour à tour le point de vue de la personne à l'intérieur de laquelle elle se glisse. La multiplicité des voix et des points de vue a pour effet un récit choral, en syntonie avec la choralité de la vie en communauté des religieuses ou de celle des villageois d'autrefois, en Italie comme en Argentine. Une choralité que l'on peut rapprocher de celle observée chez un Verga vériste.

Les effets de polyphonie atteignent souvent un degré d'orchestration particulièrement réussi. Par exemple, dans le récit *Se tu ti formi rosa* du recueil *L'uovo di Gertrudina*, nous écoutons les différentes versions des religieuses interrogées par un chanoine venu enquêter sur un meurtre commis au couvent. Chacun des dix témoignages (dix récits enchâssés) est suivi d'une portion de texte en italiques qui reproduit le délire de la victime agonisante, laquelle, si l'on recolle les morceaux, raconte, en voix *off*, sa propre histoire.

Dans l'habitable de leurs récits, ces personnages vivent (ou racontent ou se rappellent) de vraies histoires, toujours riches, ancrées dans la réalité, datées<sup>10</sup>. Ce sont des vies héroïques, à la mesure de leur condition sociale : héroïsme de la survie des plus humbles (le plus souvent des paysans de la région de Busto et d'Orta) ; désillusion des émigrés partis en Argentine ou au fin fond de la Patagonie, dans les glaces de la « Tierra del Fuego ». Héroïsme de ceux qui ont voué leur vie à tenter de les aider : comme la jeune institutrice de *Il paese delle vocali*, qui tente d'enseigner les rudiments de la lecture à une classe de cent vingt élèves mal nourris, dans une école dépourvue de bancs, de chaises, de tableaux, de livres... ; ou comme sœur Assunta, protagoniste du récit *Il colore del silenzio* (*L'uovo di Gertrudina*) qui quitte volontairement sa Lombardie tranquille pour la Terre de Feu et passe quinze ans dans l'île Dawson à s'occuper des communautés indiennes de Patagonie capturées par les Blancs et parquées là sous la sévère houlette des Pères Salésiens. Héroïsme de ceux qui tentent de survivre à la dictature, quitte à s'enfuir pour ne pas « disparaître », comme le fait Corazón, petite-fille d'émigrés, qui sert de fil conducteur principal aux histoires individuelles narrées dans *Quando Dio ballava il tango* ; ou sœur Alice, protagoniste de *La voladora* (*L'uovo di Gertrudina*), torturée et jetée encore vivante à la mer depuis un avion parce qu'elle militait en faveur de la recherche des *desaparecidos*.

Quand ce ne sont pas de véritables héros au sens épique ou picaresque du terme, les personnages représentés par Laura Pariani ont néanmoins des destinées hors du commun. Du

---

<sup>9</sup> Si le personnage de Nietzsche est relié à l'expérience de l'auteur par son séjour sur le Lago d'Orta, Elisabeth, de son côté, a passé quelques années avec son mari au Paraguay, et donc dans un pays limitrophe de l'Argentine (années où le frère a pu être libéré de sa tyrannie). Le texte y fait allusion à trois reprises.

<sup>10</sup> L'auteur a souvent soin de préciser les lieux et les dates, généralement à la suite du titre de la nouvelle ou de chacun des chapitres du roman.

moins est-ce ainsi sont racontées les dix premières années à Buenos Aires de Witold Gombrowicz, années de galère pour cet écrivain qui devait faire carrière en Argentine et ne jamais rentrer en Pologne ; ou les affres de Nietzsche souffrant dans le souvenir de Lou sur son lit de grabataire.

Enfin, autre caractéristique constante de cet habitat : le fond musical. Deux des livres de Laura Pariani portent dans leur titre le mot tango<sup>11</sup>. Le tango, musique des émigrés, musique transgressive, exprimant la douleur, la nostalgie, est effectivement la note dominante des récits dont l'action est située en Argentine, où l'on dit que même Dieu danse le tango<sup>12</sup>. Mais affleurent aussi quantité de chansons populaires et de comptines. Tous les récits de Laura Pariani sont émaillés de fragments de chansonnettes ou de chants, en italien, en dialecte, en espagnol, en allemand, en français, en latin, selon le personnage ou la situation décrite. Et comme il est inévitable que le lecteur, de temps en temps, en reconnaisse, sa lecture s'en trouve tout illuminée<sup>13</sup>. De même, récurrente est la présence de personnages musiciens : Carlén, le protagoniste de la nouvelle *Di corno e d'oro* (qui a donné son titre au recueil), joue de « l'armandolino » et de la « quena » dans les foires ; « l'organetto » du marchand conteur ambulant est au centre d'une nouvelle homonyme du même recueil ; sœur Ersilia, la religieuse musicienne et chef de chœur du couvent où a été commis le crime<sup>14</sup>, est la personne la plus humaine et la plus intelligente de la communauté. Tous les types de musique sont présents, y compris la musique d'opéra : *La foto di Orta* évoque à plusieurs reprises l'amitié puis la brouille de Nietzsche et de Wagner ; les épigraphes de chacun des chapitres reproduisent des répliques de *Tristan et Isolde* ; plusieurs chapitres ont une construction itérative imitant un chant avec refrain<sup>15</sup>. Car la musique a un énorme pouvoir de consolation, même si elle sert aussi à chanter la douleur<sup>16</sup>. « [L]a musica per me è eternamente vera come la vostra Sacra Teologia, benché certo appartenga a un ordine inferiore di verità », dit sœur Ersilia au chanoine enquêteur<sup>17</sup>. Pour certaines religieuses au passé douloureux, elle est « zattera di salvataggio »<sup>18</sup>.

## Mise en scène des personnages dans le récit

---

<sup>11</sup> *Quando Dio ballava il tango et Tango per una rosa.*

<sup>12</sup> « come la musica di tango che Dio balla con noi giorno dopo giorno » (*Quando Dio ballava il tango*, cit., p. 111). « anche Dio è argentino » (*ibidem*, p. 289).

<sup>13</sup> Deux exemples : Le deuxième récit de *Quando Dio ballava il tango* reproduit un long voyage en autocar de la vieille Encarnada, sur fond musical de « La cucaracha la cucaracha ya no pue' navigá »... Le supplice de sœur Alice, dans *La voladora (L'uovo di Gertrudina)*, est couvert comme par une sorte d'écran par une comptine qui tourne sans cesse dans la tête de la religieuse française : « j'ai vu le loup, le renard et la belette... ».

<sup>14</sup> *Se tu ti formi rosa*, in *L'uovo di Gertrudina*.

<sup>15</sup> Cf. également la nouvelle *Non so se ti ricordi (Il pettine)*, toute structurée musicalement (Adagio, Adagio molto, Silenzio, etc.).

<sup>16</sup> Dans la maison de passe où Carlén s'est arrêté une prostituée pleure car la patronne l'a grondée : « [I] Carlén tira fuori il suo armandolino, che porta sempre con sé nella bisaccia a tracolla, e suona per consolarla. Allora intorno a lui il vociare del locale si acquieta, perché la musica del Carlén ha qualcosa di magico. Eh, qué ? Non serve a niente piangere – dice la melodia dello strumento – tutto va come deve andare, come il destino vuole. Non so se c'è Dio, continua la musica, ma c'è l'infanzia in cui tutti noi attendevamo un domani fatto di cose belle e grandi ; c'è l'amore che quasi sempre è un inferno, ma qualche volta è fatto anche di cielo, in pochi momenti precari... c'è il sogno. La Teresa si asciuga le lacrime. Dalle stanze più interne le coppie ascoltano anche loro e le carezze si fanno per un attimo più intense e più vere, perché l'armandolino del Carlén parla anche del piacere, come di un frutto polposo che profuma in un piatto al sole ». (*Di corno e d'oro*, cit., pp. 20-21).

<sup>17</sup> *Se tu ti formi rosa*, in *L'uovo di Gertrudina*, cit., p. 124.

<sup>18</sup> *Arcangeli di fumo*, in *L'uovo di Gertrudina*, cit., p. 200.

Tous ces personnages appartiennent au passé. La narratrice, par contre, quand elle intervient directement, s'exprime au présent. D'où la présence simultanée de deux temps : celui du récit habité par les personnages, et celui du présent habité par la narratrice.

Très souvent, le point de départ est une photo, une lettre, un objet. L'origine du roman *La foto di Orta*, est une série de clichés relatifs au séjour effectué par Nietzsche et Lou sur les bords du Lac et quelques photos mortuaires : deux suites d'images en relation avec les deux époques racontées par la narratrice : celle du souvenir de Lou et les derniers mois du philosophe dément et malade. Le point de départ de *Il paese delle vocali* est une vieille malle de la grand-mère où les petites-filles découvrent un manuel scolaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; le livre s'achève sur la découverte d'une enveloppe contenant une photo de classe de la maîtresse et de ses élèves. L'origine du récit de la vie sœur Assunta (*Il colore del silenzio*) est une lettre conservée par un ami de la narratrice. À partir de ces éléments la mémoire, la recherche, l'enquête, se déclenchent. De même, à l'intérieur du récit principal, des photos appellent fréquemment de mini récits dans le récit qui complètent l'histoire.

Dans d'autres cas, le roman naît de recherches effectuées par la narratrice. Elle dit explicitement, au début de *La straduzione*, qu'elle a accumulé « le opere, i diari, le lettere, le interviste sui giornali, le fotografie » de Witold Gombrowicz afin de bâtir son récit<sup>19</sup>. Quant à d'autres textes, tels *La Signora dei porci* qui relate minutieusement un procès pour sorcellerie, ils sont le résultat, inventé ou transfiguré par l'imaginaire et l'écriture, d'authentiques faits advenus dans la région, transmis par la tradition orale ou exhumés au cours de recherches en bibliothèque.

Contrairement à tant de romans qui, au XX<sup>e</sup> siècle, peuvent laisser le lecteur frustré, le fatiguer ou même l'ennuyer, les romans et récits de Laura Pariani racontent sans verboiserie des histoires achevées, par le truchement d'un narrateur omniscient éclaté. En effet, dans la quasi-totalité des cas, les faits sont présentés selon divers points de vue<sup>20</sup>. Les expédients du miroir, de la lettre, des lieux que l'on parcourt déclenchent des mécanismes de description, brossent des portraits, rappellent les antefacts... Si bien que les habitants du récit, qui au départ sont opaques, se dévoilent peu à peu, donnant corps à une œuvre que l'on peut qualifier de fermée car tous les éléments sont fournis au lecteur. Un lecteur qui finit non seulement par s'attacher aux personnages mais aussi par s'identifier à la narratrice. Car celle-ci témoigne envers eux d'un lien affectif marqué. Non seulement elle les regarde évoluer et tire les ficelles, mais souvent elle intervient directement, les interpellant à la deuxième personne : « Tremende sono certe tue storie, ul mé Isácu »<sup>21</sup> ; « Ti senti smorto e inceppato. Si fa nella tua mente un bianco quasi perfetto di qualche minuto »<sup>22</sup> ; « Allora ti è venuta in mente la tó Madalèna, cosa le avevano fatto i Francesi. Perciò l'hai colpito col badile. »<sup>23</sup>, etc.

Néanmoins, malgré les éléments fournis, nous sommes loin du récit tranquille où le lecteur est pris par la main et n'a qu'à suivre le guide. D'une part la narratrice passe fréquemment et sans avertir de la troisième à la première ou à la deuxième personne ; d'autre part la narration n'est jamais totalement linéaire. Mais les allées et venues dans la diégèse

---

<sup>19</sup> *La straduzione*, cit., p. 8.

<sup>20</sup> Souvent, même, l'auteur superpose les discours, et apparaissent de façon croisée le discours du personnage (entre guillemets), ce qu'il ne souhaite pas dire (en italiques), et le discours de la narratrice qui regarde son personnage et complète les blancs.

<sup>21</sup> *La Signora dei porci*, cit., p. 79.

<sup>22</sup> *La foto di Orta*, cit., p. 110.

<sup>23</sup> *Il pettine*, ct., p. 21.

s'effectuent toujours au service d'une intrigue : les bouleversements chronologiques, les usages ponctuels d'analepse et de prolepse participent au suspense.

Voici quelques exemples de ces procédés qui tous permettent au lecteur attentif de reconstituer progressivement l'intrigue.

Très réussie est la narration à l'envers de la nouvelle *Di corno e d'oro* où l'auteur nous fait remonter le temps par un voyage dans la mémoire de Carlén, voyage comparé d'entrée à un chemin parcouru. « E il passato non è più il passato, ma il presente, quello che il Carlén è : il viandante stanco si volta indietro e vede la strada percorsa »<sup>24</sup>. À partir de là s'enclenche le retour dans le passé, à rebours, selon une série de sous-chapitres datés : 1887, 1884, 1883, etc. C'est peu à peu que le lecteur découvre le passé et les secrets qui ont fait de Carlén ce qu'il est au moment où le récit commence.

La nouvelle *Il pettine* présente une structure plus complexe, car les rubriques centrées sur Batísta, Píu-Pía et le Piémontais sont elles-mêmes mêlées d'allées et venues entre présent et passé, qui modifient le sens de l'histoire du fait du changement de focalisation. Néanmoins l'ensemble de l'intrigue se reconstitue assez aisément, avec en prime une découverte finale inattendue qui clôt définitivement l'histoire.

Dans *Arcangeli di fumo*, l'un des cinq passionnants récits de *L'uovo di Gertrudina*, la tournée de la vieille sœur Tránsito dans les différentes pièces du couvent délabré, envahi par la végétation tropicale, permet de décrire ce lieu mystérieux et d'évoquer la vie qu'il abritait autrefois. Mais c'est surtout l'occasion de raconter, par bribes, au fur et à mesure du trajet, l'histoire de cette religieuse étroitement mêlée à celle d'une de ses compagnes. Le tout n'est pleinement reconstruit qu'à la fin, et la vérité est... époustouflante.

Le roman *La Signora dei porci* présente une structure à la fois simple et complexe. Au premier plan, bien sûr, il y a le procès pour sorcellerie intenté par le peintre Antóni aux trois femmes accusées, Pulónia, Ipólita et Sanguèta. Le déroulement des faits est peu à peu dévoilé à travers les questions des inquisiteurs, les réponses des trois accusées et les témoignages des gens du village : et donc de façon éparpillée, selon des points de vue différents. Mais le narrateur ne se limite pas à la transcription des monologues, il raconte aussi. Le lecteur doit donc d'une part reconstituer une chronologie, d'autre part comprendre à quel moment le narrateur s'adresse à lui, et à quel moment il s'adresse aux juges, se glissant sans avertir dans la peau des personnages. Au final, le lecteur devient lui-même juré : il a en main les éléments nécessaires, éléments qui le conduisent évidemment à un verdict différent de celui qui est prononcé.

Quand le récit se fait purement chronologique, comme c'est le cas dans *La straduzione*, il ne s'agit pas d'une chronologie continue. Chacun des chapitres du livre se réfère à une époque différente des dix années couvertes par le roman et les ellipses temporelles ne sont pas toutes comblées. En outre, à l'intérieur des chapitres s'opère souvent le procédé cher à l'auteur du retour en arrière par la mémoire, qui remet en scène une rencontre, une époque.

Quant à *Quando Dio ballava il tango*, on a déjà dit qu'il s'agit de seize récits isolés qui en partie se recourent. Mais là encore la structure n'est pas chronologique, même si le premier récit constitue le début de l'histoire (Corazón, réfugiée en Italie en 1978, fait la connaissance de sa grand-mère, Venturina) et le dernier la fin provisoire (en 2000, Corazón, qui désormais vit en Italie, repart en Argentine faire un reportage sur les Italiens émigrés, et, dans une maison de retraite bien nommée « Villa Remembranza », retrouve une vieille tante). D'une femme à l'autre nous allons et venons à l'intérieur d'un siècle entier d'histoires. Et dans la plupart des récits, les discours se superposent et se complètent. Dans le premier, par exemple, le lecteur doit distinguer : entre guillemets le discours de Venturina à cette jeune femme qui est sa petite-fille d'Argentine et qu'elle ne connaît pas ; en italiques, les pensées de Venturina, qui

---

<sup>24</sup> *Di corno e d'oro*, cit., p. 15.

complètent pour le lecteur le discours prononcé à haute voix, car la grand-mère ne peut ni ne veut, par pudeur et retenue, raconter toute la vérité ; sans guillemets, le discours de la narratrice, qui décrit la scène et reproduit au style indirect libre les pensées de Corazón.

Et donc plaisir, oui, réel plaisir de lire de vraies histoires, passionnantes, sans se torturer à l'excès, mais sans demeurer passif non plus. En effet, la coopération du lecteur demeure active, ne serait-ce qu'en raison de la langue forgée par l'auteur, une langue que l'on peut qualifier de « métisse ».

### Habitats métissés pour habitants métisses

Le métissage est au cœur de l'expérience des émigrants, et tout particulièrement en Amérique du Sud où les populations indigènes ont survécu aux invasions et aux massacres perpétrés par les *gringos*. Les émigrés italiens (les hommes) s'y sont parfois construits une double famille, comme le racontent plusieurs récits de Laura Pariani<sup>25</sup>. Sœur Tránsito, religieuse métisse protagoniste de *Arcangeli di fumo*, décline toutes les catégories de métisses que l'on distingue en cette partie du monde<sup>26</sup>.

Or ce métissage – et en cela consiste l'originalité des textes de notre corpus – Laura Pariani le traduit également au niveau de la langue, l'étendant à tout type de récit, en fonction de la nationalité des personnages, de leur état, de l'époque où ils vécurent.

Les récits dont l'action se situe en Argentine sont écrits dans un italien mêlé d'espagnol :

Certo, il Pidrö era fascista, come tutti gli italiani della aldea, con la camisa negra y brazo en alto. E aveva in casa le foto del duce, ritagliate dal giornale : a torso nudo falciando il grano, o al balcone coi dos puños en el cinturón. Ma bisognava per forza far così. Era la Sociedad Italiana che lo imponeva a tutti.<sup>27</sup>

Dans *La foto di Orta* où le protagoniste est Nietzsche, la langue se teinte à l'occasion d'allemand ou de latin :

A volte il professore dubita della propria memoria. Ma questo capita a tutti, nicht wahr ?<sup>28</sup>

Il cameriere aspetterà, sfacciato, la mancia, dimostrandoti ad oculos, e purtroppo ad saccum, quanto questi pelandroni siano venali.<sup>29</sup>

Dans *Tango per una rosa*, italien, français et espagnol se croisent :

– Mi ami, Consuelo ?

je ne peux te donner aucune raison de m'aimer parce qu'il n'en existe pas, ma ti ripeto :

---

<sup>25</sup> Dans *Quando Dio ballava il tango*, l'arrière-grand-père de Corazón, Togn Majna, abandonne sur le continent sa famille italienne et refait sa vie avec une jeune indienne ; Filippo Bellati, père de Corazón, mène de front, en Argentine, famille blanche et famille indienne.

<sup>26</sup> « un Bianco e una India, fanno un Mestizo ; una Mestizia e un Bianco fanno un Castizo ; un Bianco e una Negra, un Mulatto ; da Bianco y Mulata, Morisco ; da Bianco y Morisca, Alvino ; da Bianco y Alvina, Negro-torna-Atrás. Per finire con gli schiavi : de Indio y Negra, Lobo ; de Lobo y Negra, Chino ; de Chino y India, Cambujo ; de India y Cambuyo, Tente-en-el-Aire ; de Tente-en-el-Aire y Mulata, Arvarassado ; de Arvarassado y India, Barsino ; de Barsino y India, Campa-Mulato ; de Indio y Mestiza, Coyote... » (*Arcangeli di fumo, L'uovo di Gertrudina*, cit., pp. 180-181).

<sup>27</sup> *Quando Dio ballava il tango*, cit., pp. 102-103.

<sup>28</sup> *La foto di Orta*, cit., p. 20.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 111.

– Lo sai che ti amo alla follia ?  
e tu rispondi con una voce in cui vibra una tristezza profonda :  
– Sì, lo so che mi ami, Tonio, yo también te quiero.<sup>30</sup>

Mais c'est surtout l'usage du dialecte de la région d'Orta, systématiquement utilisé pour tous les récits dont l'action se situe dans cette zone, qui colore le plus fortement la langue façonnée par Laura Pariani, qu'il s'agisse de phrases au style direct ou de récits en focalisation interne et au style indirect libre. Certains textes, relativement courts comme *Il pettine*, ou longs comme le roman *La Signora dei porci*, sont intégralement écrits dans une langue fortement pétrie de dialecte, qui peut rendre le texte difficile d'accès.

È triste invece il ricordo del piamuntés ucciso – pòr cristu ànca lü – la sua bocca che voleva allargarsi in un ultimo urlo e non ci riuscì.<sup>31</sup>

In cucina diede ul ruf alla brace, ci mise sopra della legna e appese al gancio ul caldâr dell'acqua per paragià la minestra di rape del mattino. [...] Le donne di Magnágu metton le scuèle a scaldarsi nella scéndra cólda. Dall'angolo tra ul fogurâ e la cassa della legna prendono 'na mastella, la depongono sul pavimento. Poi afferrano il paiolo dove le rape bollono dall'alba, tenendolo per l'ansa ganciata alla catena [...]<sup>32</sup>

D'une manière générale, Laura Pariani adapte la langue au personnage dont il est question à chaque moment de son discours et dose savamment les insertions. Dans la nouvelle *Di corno e d'oro*, par exemple, les premières pages, qui concernent l'Argentine, sont mêlées d'espagnol, langue que désormais parle Carlén. Mais dans les passages relatant les années précédentes, et surtout lorsqu'il s'agit de camper les deux frères, Carlén et Míliu, l'espagnol diminue fortement. Quand le texte nous fait remonter à l'Italie, il disparaît et s'alternent ou se mêlent italien et dialecte, selon que la narratrice se glisse dans le personnage ou reprend sa fonction référentielle<sup>33</sup>.

Mais d'une manière générale, il s'agit toujours d'une langue fortement travaillée, où lyrisme et prosaïsme se côtoient, où l'on savoure de véritables réussites stylistiques, mais où, inversement, les éléments de la vie la plus concrète sont nommés par leur nom, sans que jamais toutefois le discours ne bascule vers la scatologie, le voyeurisme ou le sadisme malsain. Les allusions suffisent à suggérer les scènes<sup>34</sup>.

L'intertextualité est une autre forme de métissage. Rien d'exceptionnel, a priori. Toute la littérature post-moderne est caractérisée par une très forte intertextualité. Et Laura Pariani y a abondamment recours, se référant aux grands textes de la littérature internationale, comme la plupart de ses contemporains<sup>35</sup>. Toutefois, l'intertextualité la plus riche, la plus nouvelle, en

---

<sup>30</sup> *Tango per una rosa*, cit., p. 68.

<sup>31</sup> *Il pettine*, cit., p. 30.

<sup>32</sup> *La Signora dei porci*, cit., pp. 115-116.

<sup>33</sup> Dans *La Signora dei porci*, quand la focalisation se fait sur les Inquisiteurs, la langue est de l'italien mêlé de quelques mots de dialecte et d'expressions latines, ou bien elle reproduit le langage juridique typique des procès de l'époque. Quand le récit concerne les villageois, l'intensité du dialecte varie selon les gens : intensité moyenne quand il s'agit du peintre Antóni, intensité très forte quand s'expriment les habitants de Magnágu, intensité plus douce quand il s'agit de la jeune Sanguèta qui n'a que treize ans.

<sup>34</sup> Délicatesse féminine ? Oui, sans doute.

<sup>35</sup> Chaque livre comporte une ou plusieurs épigraphes puisées dans les littératures les plus variées (Rilke, Goethe, Voltaire...). La reconstitution de l'aventure de sœur Assunta en Terre de Feu se fait sous le signe de Melville. Dante, la Bible, Cervantès, Dostoïevski. Sous l'enquête menée par le chanoine autour de l'assassinat de sœur Carla

relation avec l'intérêt fortement marqué de l'auteur pour l'Argentine, concerne la littérature hispano-américaine. Le dernier roman, dont l'action se situe à Buenos Aires, *La traduzione*, est ouvertement garni de références aux écrivains hispano-américains : Borges (qui fut directeur de la bibliothèque où la narratrice aimait aller lire), Julio Cortázar, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti...

Mais ce qui contribue le plus au métissage italo-latino-américain des textes de notre corpus, c'est la reprise de manières, d'éléments, de procédés, qui autorise à dire que l'originalité et la séduction que ces textes opèrent sur le public dérive en grande partie du fait qu'ils sont nourris avec profit de cette littérature qui en Italie jouit actuellement, à juste titre, d'un vif succès<sup>36</sup>.

Le métissage linguistique, en effet, est une caractéristique de certains écrivains latino-américains, et notamment du Paraguayen Augusto Roa Bastos, qui fut un fervent défenseur de la survie du guarani au même titre que de l'espagnol, et l'ardent partisan d'un bilinguisme qu'il mit en œuvre au niveau de l'écriture : du castillan semé à bon escient de termes ou de phrases en guarani. Les textes de Laura Pariani dont l'action se situe en Argentine présentent cette même hybridation, mais selon un dosage encore plus maîtrisé. Car non seulement, pour faire parler les personnages, elle reproduit la langue inévitablement contaminée de ceux qui vivent depuis longtemps à l'étranger sans projet de retour, mais elle-même l'utilise dans son propre discours. Cette hybridation de l'italien par l'espagnol – une technique déjà pratiquée auparavant par le mélange de l'italien et du dialecte de la région d'Orta –, confère à l'écriture une vérité des plus convaincantes, et constitue selon nous l'une des grandes réussites de l'auteur.

Le souffle vivifiant de la littérature hispano-américaine se perçoit également au niveau des aventures passionnelles qui sont racontées. Le couvent désert et envahi par la forêt vierge tropicale depuis la chute mystérieuse d'un astéroïde pestilentiel et que parcourt, solitaire, l'énigmatique sœur Tránsito de *Arcangeli di fumo (L'uovo di Gertrudina)*, méditant son incroyable secret, semble nourri de passionnantes lectures comme *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez<sup>37</sup>. D'ailleurs l'arc des cent ans que recouvrent exactement les seize récits foisonnants de *Quando Dio ballava il tango* (où la solitude des personnages féminins est si souvent mise en avant), fait de cette œuvre magistrale une autre grande fresque épique, où l'absence de l'élément fantastique et du détachement qui caractérisaient le roman colombien confère au livre une forte impression d'authenticité.

Le souffle hispano-américain se perçoit également – bien sûr – au cœur des récits historiquement ancrés sous la dictature militaire. L'histoire de sœur Alice et de sœur Léonie (*La voladora*), torturées et assassinées par les tortionnaires de la milice argentine, histoire vraie, comme le souligne une note finale, est nourrie de façon très réussie par l'insertion dans l'intrigue d'un personnage satanique-angélique qui pourrait être dérivé du célèbre roman de l'écrivain guatémaltèque Miguel Angel Asturias, *Monsieur le Président*<sup>38</sup>.

---

Francesca, on perçoit une trame à la Umberto Eco, annoncée par le clin d'œil d'un titre contenant le terme « rose » (*Se tu ti formi rosa*). De même, les procès pour sorcellerie tels que celui de *La Signora dei porci* ont déjà montré qu'ils éveillaient l'intérêt du public : on pense à *La chimera* de Sebastiano Vassalli (1990). Une intertextualité qui concerne aussi l'iconographie : les peintres les plus divers sont souvent convoqués.

<sup>36</sup> On constate en effet que bien des livres sont traduits en italien avant de l'être en français. Les rayons des librairies italiennes sont garnis de romans hispano-américains. Un succès dû sans doute au besoin de dépaysement, d'exotisme. La narratrice de *La traduzione* écrit à quel point la découverte de l'Argentine fut importante pour elle : « Ma è come se nella mia mente quel tempo italiano, vissuto con regolarità e senza che nessuna fiamma mi agitasse, non abbia importanza : resta per me l'epoca di una solitudine vuota, senza storia. Invece conta di più nel mio cuore la scoperta del mondo, ignea e gelida al contempo, che avvenne qui a Buenos Aires » (cit., pp. 151-152).

<sup>37</sup> Ou la reprise personnalisée qu'en fit Isabel Allende avec *La maison aux esprits*.

<sup>38</sup> Le jeune, beau et blond Gustavo Niño de *La voladora* est une autre image de « Visage d'Ange » du roman d'Asturias, mais en plus noir, car on ne le voit pas se repentir et changer de route. De même la scène dans le cachot

Enfin, le mécanisme même de l'inspiration, d'où procède la création littéraire, évoque un grand classique de la littérature hispano-américaine, *Pedro Páramo*, de l'écrivain mexicain Juan Rulfo. Dans ce court roman de la fin des années 50, un texte de référence pour les études hispaniques, un fils recherche son père, tyranneau d'une province mexicaine, et se rend pour cela sur les lieux d'un village qui fut victime de sa domination. Mais il n'y trouve que des fantômes dont il entend les voix, lesquelles, de manière désordonnée et déroutante, racontent leur histoire. Le protagoniste narrateur entend des bribes de scène et celles-ci envahissent l'espace du texte<sup>39</sup>. En voix *off*, de temps en temps, les paroles de sa mère, récemment décédée, se distinguent par une typographie en italiques. Perdu dans cette mosaïque éclatée de morceaux de vies, le lecteur non averti a du mal à reconstituer l'histoire.

C'est ainsi qu'est présenté de manière presque systématique le mécanisme de création de Laura Pariani : des voix de défunts qui lui parlent, des histoires qui sont restées imprimées dans les murs des lieux où elles se sont déroulées. Ainsi, dans la *cornice* de *La Signora dei porci* le narrateur, après avoir évoqué le lieu où travaille « la Scrittrice », une grande maison sur les bords du Lac d'Orta, confie :

[...] davvero qualche volta la Scrittrice mi ha chiesto se non credo ci sia rimasta imprigionata l'invisibile presenza di precedenti abitanti, non ancora staccatisi dai luoghi in cui trascorsero la loro vita.<sup>40</sup>

Mais les textes fragmentés de Laura Pariani ne présentent jamais l'extrême confusion du roman de Rulfo et ne déroutent pas à ce point le lecteur. L'écoute des voix des morts est constante<sup>41</sup>, toute la production de l'auteur, entièrement tournée vers l'évocation du passé, en découle, mais un ordre est introduit, en relation avec le souci constant de se faire entendre, conformément au message que délivre l'auteur par l'intermédiaire des personnages.

## Des personnages qui délivrent un message

On rencontre, à l'occasion, d'explicites références proustiennes chez Laura Pariani : rien n'est plus naturel, toute sa production étant parcourue par les thèmes majeurs de la mémoire

---

complètement obscur où sont enfermées les victimes relève de l'atmosphère de scènes analogues dans ce même roman d'Asturias. Quant à l'évocation des sévices (on se limitera à des œuvres célèbres au plan international) rappelons que ce roman d'Asturias et les romans de Roa Bastos centrés sur le thème de la dictature (*Fils d'homme*, *Moi le Suprême*, *Le procureur*) y recourent largement, hélas pour cause.

<sup>39</sup> « Je suis arrivé sur la place [...] ; je me souviens que je m'appuyais aux murs, comme si je marchais avec les mains. Et ces murs semblaient distiller les murmures à travers leurs crevasses et leurs écorchures. Je les entendais. C'étaient des voix, mais pas distinctes ; des voix secrètes, comme si des gens me murmuraient quelque chose au passage, ou qui bourdonnaient à mes oreilles. Je m'écartai des murs pour marcher au milieu de la rue ; mais je les entendais toujours ; elles avançaient avec moi, tantôt devant, tantôt derrière. » (Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 71).

<sup>40</sup> *La Signora dei porci*, cit., p. 5.

<sup>41</sup> La voix de sœur Assunta par exemple : « la voce dei defunti, dagli abissi di quella infinitamente lontana dimensione in cui sono relegati, si fa molto esigente agli orecchi di chi è disposto ad ascoltare. » (*Il colore del silenzio*, in *L'uovo di Gertrudina*, cit., pp. 14-15). Ou celle de Witold Gombrowicz qui parfois lui arrive « forte, altre volte si fa flebile » (*La traduzione*, cit., p. 30). La narratrice elle-même est revenue à Buenos Aires revoir ses fantômes : « sono tornata a Buenos Aires a cercare il luogo di certe ferite antiche, a convocare i miei spettri ». (*ibidem*, p. 7). Dans le dernier chapitre de *Quando Dio ballava il tango*, Corazón effectue un reportage sur les Italiens émigrés en Argentine : « le tornano comunque le voci delle persone perdute [...]. Ché Corazón ha preso l'abitudine di parlare ai morti » (cit., pp. 286-287). La grand-mère de la *cornice* de *Il paese delle vocali* évoque les voix des morts qui surgissent tout à coup : « te asalta de improvviso la voz de los muertos, viene a ráfagas, cuando quiere... » (cit., p. 116).

et du passé<sup>42</sup>. Mais le message le plus évident, celui qui parcourt l'ensemble de l'œuvre, concerne, plus que l'exploration, le devoir de mémoire. Plusieurs textes, et tout particulièrement *Quando Dio ballava il tango* et *La straduzione*, sont gouvernés par le souci de transmettre la mémoire des familles : car plus elles sont modestes, plus elles sont riches, dans le combat pour la vie qu'elles ont mené. D'où l'importance, dans l'embranchement des récits, des vestiges et des témoignages comme les photos ou les lettres<sup>43</sup>. Dès le quatrième chapitre de *Quando Dio ballava il tango* s'exprime, chez la vieille Catterina, le souci que la mémoire soit conservée : elle cherche parmi les siens une personne « in grado di diventare il depositario dei suoi ricordi »<sup>44</sup> ; pour elle la mémoire fait partie de l'héritage ; d'où la nécessité de « coltivare [...] il gusto del ricordare »<sup>45</sup> et de « trasmettere la memoria di quei tempi lontani a qualcun'altra »<sup>46</sup>. Elle a l'intuition que sa petite fille Corazón aura cette capacité. De même quand Corazón va jusqu'en Patagonie, voir un grand-père mourant, la compagne de celui-ci, la vieille Soccorro, lui remet une boîte contenant des lettres et des photos :

« Portati via queste cose, [lui dit-elle] così almeno ti ricorderai di noi [...] Per tutti quelli che vissero in questa casa non c'è castigo peggiore che el olvido...<sup>47</sup>

La mémoire des familles s'élargit à celle de toute une société. Les recherches qui précèdent l'écriture des textes relatifs à la région d'Orta et de Busto (textes ancrés dans un temps qui va du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle) sont gouvernés par le souci que ne tombe pas dans l'oubli ce monde extrêmement rude, jusque-là en partie occulté au profit d'une littérature méridionaliste envahissante. Ainsi les récits de Laura Pariani rappellent-ils des actes héroïques qui ne pouvaient être voués qu'à l'échec : la vengeance des femmes dans *La Signora dei porci*, le dévouement de sœur Assunta envers les Indios de Patagonie, face à l'intransigeance obtuse des Pères Salésiens, la révolte de la Moretta conduisant la manifestation des ouvriers agricoles ou de la petite Lucia mettant le feu aux cages des vers à soie dans les nouvelles de *Di corno et d'oro*. Car tandis que chez Verga les révoltes manquées des pauvres visent à dispenser une leçon de résignation, ici elles délivrent une leçon d'espoir. Même si le progrès n'a pas vraiment modifié la situation des gens humbles, comme semble le signifier la mort du protagoniste de *L'ultimo treno*, à la fin de ce même recueil.

Ce devoir de mémoire va de pair avec un devoir de justice. En effet, raconter des histoires, c'est aussi rendre justice aux victimes et châtier les tyrans en leur tressant une couronne d'infamie. Dans l'épilogue à *L'uovo di Gertrudina*, la narratrice évoque « il Seicento manzoniano in cui qualcuno spasima sul serio e non per le solite schermaglie amorose di Filli... »<sup>48</sup> et voit dans la littérature l'instrument d'une victoire :

<sup>42</sup> Par exemple, au début de *La straduzione*, ce clin d'œil si bien venu au *Temps retrouvé* proustien : « E, ripercorrendo la stessa strada di allora, i passi sul marciapiedi di piastrelle mi fanno una strana eco nella testa [...]. Sto recuperando il tempo perduto [...] ». (cit., p. 7).

<sup>43</sup> « [...] questo è lo strano, il magico del mondo : un uomo muore, ma i luoghi che ha visto conservano qualcosa di lui » (*ibidem*, p. 75).

<sup>44</sup> *Quando Dio ballava il tango*, cit., p. 70.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 248. Cf. également le début de la nouvelle *Di corno e d'oro*. Carlén est venu à Tilcara jouer pour la fête des morts. Car lui aussi a un mort à pleurer, son frère Míliu : « L'uomo ha due nascite, pensa il Carlén [...], una quando esce dal ventre di sua madre e l'altra quando crepa : muore ma comincia a vivere nella memoria degli altri » (cit., p. 10). Oublier quelqu'un, c'est accepter sa mort, c'est le faire mourir une seconde fois, comme l'affirme un proverbe italo-hispano-américain (cf. A. Roa Bastos, *Fils d'homme*, chap. 1).

<sup>48</sup> *L'uovo di Gertrudina*, cit., p. 218.

[...] la letteratura può anche essere gesto di libertà, di salvezza, perfino di redenzione [...] i principi padri e fratelli despoti, un tempo vincenti, ora sono schiacciati per l'eternità dalla luce del nostro disprezzo.<sup>49</sup>

Cette victoire ne concerne pas seulement les pauvres et les jeunes filles nobles tyrannisées par leur famille, elle peut aussi viser au rétablissement d'une possible vérité, contre les mystifications dont certains ont été victimes. C'est ce que souhaite faire passer la narratrice de *La foto di Orta* :

Non sono mai riuscita a capacitarmi che la malattia del professore, conclusasi in una paralisi progressiva del cervello, fosse dovuta a una banale infezione da lue.<sup>50</sup>

Cette vérité, elle la recherche dans la sensibilité de Nietzsche, dans son enfance, dans la tyrannie exercée par la redoutable Elisabeth sur son frère<sup>51</sup>. Elle veut croire en un « Giorno del Giudizio », écrit-elle : « Credo al tribunale assoluto in cui tutti coloro che hanno sofferto troveranno finalmente ascolto. Dies ultionis »<sup>52</sup>.

Mais surtout – et là est l'essentiel de ce devoir de justice – l'auteur veut donner la parole aux femmes et dénoncer l'état de sujétion, voire d'esclavage, auquel elles ont été soumises, en Italie comme en Argentine, les Blanches comme les Indiennes. D'où des récits habités par une forte majorité de protagonistes et de figurantes féminines. Le leit-motiv de la femme qui doit se taire, qui n'a pas besoin d'étudier, qui doit travailler dès l'enfance, qui doit satisfaire les besoins des hommes, qui doit accepter d'être abandonnée... parcourt bon nombre de récits au passé<sup>53</sup>. Des femmes toujours généreuses, qui ont beaucoup d'amour à donner et qui pardonnent.

Justice aussi envers les laissés pour compte. L'incipit de *Il paese delle vocali* est une déclaration abrupte, volontairement polémique : « Non sono belli i bambini di Malniscióla. Tutti i bambini del mondo lo sono, pure all'orsa pàjon belli i só orsacchini ; ma in questo paese a l'é differenti »<sup>54</sup>. Ils ne sont pas beaux car ils sont maltraités, mal nourris, déjà vieux ; ils ont le dos voûté par les fardeaux portés dès leur plus jeune âge. Quant aux adultes, les bonnes gens de la ville les voient comme des bêtes, « malarazza senza storia »<sup>55</sup>. De même que les Indios de Patagonie sont considérés par les Blancs comme des animaux et sont l'objet de parties de chasse. Par l'intermédiaire de personnages comme la maîtresse d'école ou sœur Assunta, effarées au départ<sup>56</sup>, dévouées ensuite, l'auteur leur rend justice.

D'où le pouvoir de l'écriture, des « palabras », de toute parole. C'est le sens du très beau récit qu'est *Il paese delle vocali* où la maîtresse d'école, en dépit du dénuement matériel dans lequel elle enseigne, et de l'inadéquation absolue en ce milieu rural des méthodes d'apprentissage imposées par les institutions, persiste à enseigner l'alphabet aux enfants, à l'encontre de la légende que lui a racontée une élève : que Dieu avait donné la parole au riche

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>50</sup> *La foto di Orta*, cit., p. 190.

<sup>51</sup> « Scrivere la vicenda di altri è quasi come raccontare un sogno : non invento, ricostruisco, intuisco tutt'al più », écrit la narratrice. (*ibidem*, p. 51). Dans le livre, Nietzsche est toujours nommé « il professore » ; jamais il n'est fait allusion à sa célébrité de philosophe. Licenciée en philosophie, Laura Pariani a forcément avec la pensée Nietzsche une familiarité qui l'autorise à tracer de lui cette image originale.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 211. Un « Giudizio » auquel elle apporte sa pierre par le livre qu'elle a édifié.

<sup>53</sup> Notamment *Quando Dio ballava il tango* et *Il paese delle vocali*. Dans *Il pettine*, Batista coupe la langue de sa fille avec le couteau qui lui sert à raser les moutons, parce qu'il l'a surprise en train de chanter.

<sup>54</sup> *Il paese delle vocali*, cit., p. 13.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>56</sup> « Fuori il cielo di Maniscióla mostra le sue stelle come il lupo i só dénci » (*Ibidem*, p. 25).

et le besoin de manger au pauvre : « riempire il piatto sarà l'unico pensiero della sua vita. Tanto più che i poveri meno parlano e meglio a l'é... »<sup>57</sup>. Bientôt tout le village résonne de la comptine des voyelles que l'institutrice fait répéter aux enfants et qui finit par accompagner la prière du soir, comme un sésame susceptible d'ouvrir une porte.

D'où le métissage linguistique caractéristique de la quasi-totalité de la production de Laura Pariani : les personnages s'expriment dans une langue que le travail d'écriture réussit à rendre parfaitement intelligible, démontrant que le dialecte est aussi noble que l'italien.

D'où les réflexions sur l'acte de traduire d'une langue dans l'autre – par exemple du polonais au castillan – quand on ne connaît pas ou mal l'une des deux : c'est là, l'un des sujets de *La straduzione*.

Et d'où, surtout, les fréquentes réflexions sur l'écriture de ce véritable personnage qu'est « la Scrittrice ».

Car, dit-elle, raconter, c'est donner un sens à la vie<sup>58</sup>.

## Epilogue

Sans doute est-il permis, dans le cadre d'un colloque sur « les habitants du récits » de donner un point de vue de lectrice. Ceci au nom de la dynamique auteur-lecteur, comme l'ont montré tous ceux qui se sont penchés sur les problèmes de réception et de sociologie de la littérature.

L'auteur de ces pages espère avoir fait comprendre qu'elle apprécie beaucoup les textes du corpus qu'elle a choisi. C'est pourquoi elle s'autorise à dire que Laura Pariani est moins convaincante dans des écrits de genre minimaliste : il y en a quelques-uns, fort bien rédigés, mais qui ont l'air tout pâle à côté des épopées rustiques ou exotiques auxquelles elle nous a habitués<sup>59</sup>. Les personnages sans histoire paraissent bien falots à côté des figures de chair, de passions, de couleurs qui habitent la majorité des textes.

Le personnage qu'est la narratrice réitère qu'elle ne sait rien faire d'autre que raconter des histoires. Vice versa, les personnages qu'elle met en scène aiment les histoires et sont tout illuminés quand on leur en raconte. Écoutons la brave sœur converse de la nouvelle *Se tu ti formi rosa* qui se confie ingénument à l'Inquisiteur :

Ché è bello la sera sedersi in circolo intorno al camino e ascoltare le storie di quei mondi lontani : ti senti il cuore che palpita, tum tum tum, e vuoi sapere come la va a finire...<sup>60</sup>

Le passé est un très vaste réservoir d'histoires qui permettent de plonger dans des destinées d'autant plus fabuleuses qu'elles sont véridiques. Ainsi les présente, dans la *cornice* de *Il paese delle vocali*, la grand-mère italo-argentine qui s'apprête à en raconter une – celle de la jeune institutrice – à ses petites-filles :

« La quieres verdadera o inventada ? »

« Hay tanta diferencia ? » La voce di Antonia, entrando nella discussione, ha un tono leggermente canzonatorio, come spesso fanno gli adolescenti quando ribattono alle osservazioni delle persone anziane.

« No tanta », risponde pacatamente la nonna, « pero las verdaderas resultan más misteriosas ».

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>58</sup> « Niente ha significato se non viene raccontato » (*La straduzione*, cit., p. 46).

<sup>59</sup> Par exemple, dans *Il pettine : Amapola, Di madre in figlia*.

<sup>60</sup> *L'uovo di Gertrudina*, cit., p. 85.

« Pues una verdadera »<sup>61</sup>

« L'ultimo rifugio contro la solitudine è il passato » pense la vieille sœur Tránsito qui a entrepris d'écrire sa propre histoire<sup>62</sup>. Et si tant de gens sont méchants et aigris aujourd'hui, c'est aussi parce qu'ils n'ont pas de passé, pense la douce sœur Ersilia (« una pagina bianca, un insieme di anni spenti nella solitudine »<sup>63</sup>). Face à l'énorme réceptacle de récits passionnants qu'offre le passé, le présent apparaît bien gris, bien vide. C'est ce que « la Scrittrice » de *La Signora di porci*, figure de l'auteur, a confié au narrateur qui la décrit dans la *cornice* :

[...] un giorno lei m'ha confessato che il mondo di adesso le pare talmente logoro da darle l'impressione che sia senza sangue e che stia sprofondando nel nulla.<sup>64</sup>

D'où des récits qui font plonger dans des mondes différents mais réels. Qui permettent aux lecteurs de partager les émotions des personnages, d'habiter eux aussi, le temps de leur lecture, les terres lointaines du passé, et, comme la brave sœur converse citée plus haut, de sentir eux aussi, le temps de leur lecture, leur cœur faire « tum tum tum ».

---

<sup>61</sup> *Il paese delle vocali*, cit., p. 11.

<sup>62</sup> *Arcangeli di fumo*, in *L'uovo di Gertrudina*, cit., p. 187. « Le piaceva questo momento della notte, non solo per la frescura dell'ora : il destino di Verapaz e la sua solitudine le apparivano a un tratto insignificanti quando cominciava a scrivere. [...] stava entrando in una terra di sogni, de recuerdos. Scrivere la storia sua e di Candelaria : questo voleva. » (*ibidem*, pp. 206-207).

<sup>63</sup> *Se tu ti formi rosa*, in *L'uovo di Gertrudina*, cit., p. 123.

<sup>64</sup> *La Signora di porci*, cit., p. 6.