



**HAL**  
open science

## Entre opprobre et fascination : portraits de femmes de mauvaise vie dans le roman italien contemporain.

### L'exemple de Corrado Alvaro

Vincent d'Orlando

#### ► To cite this version:

Vincent d'Orlando. Entre opprobre et fascination : portraits de femmes de mauvaise vie dans le roman italien contemporain. L'exemple de Corrado Alvaro. Corrado Alvaro. Du paradis perdu aux couleurs du monde ou les itinéraires d'un écrivain voyageur., Loffredo, 2007. hal-02279327

**HAL Id: hal-02279327**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02279327v1>**

Submitted on 5 Sep 2019

**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.

**ENTRE OPPROBRE ET FASCINATION: PORTRAITS DE FEMMES DE MAUVAISE VIE  
DANS LE ROMAN ITALIEN CONTEMPORAIN. L'EXEMPLE DE CORRADO ALVARO.**

(Article publié in *Corrado Alvaro. Du paradis perdu aux couleurs du monde ou les itinéraires d'un écrivain voyageur*, Actes du colloque de Caen d'octobre 2004 publiés sous la direction d'Antonella di Nallo et Vincent d'Orlando, Loffredo (Naples, Italie), 2007, p. 155-187)

La rencontre promet davantage que ne peut contenir l'étreinte  
HUGO VON HOFMANNSTHAL

La critique alvarienne, attachée à mettre en avant les dualités d'une œuvre parcourue d'oppositions tels que les couples dichotomiques que forment la Calabre et l'Europe, l'enfance idéalisée et la maturité inquiétante ou encore la société archaïque et la modernité<sup>1</sup>, et portée par cette approche souvent exclusive, a curieusement négligé d'autres thèmes quantitativement tout aussi importants. C'est ainsi que la question de la représentation des femmes, pourtant centrale dans les textes de notre auteur, n'a été que rarement évoquée<sup>2</sup>.

Notre réflexion portera donc sur cet aspect qui rejoint la problématique du voyage chez Alvaro puisque la femme est chez lui un vecteur d'exotisme autour du topos de la belle étrangère, décelable dans presque tous ses textes, ou bien de manière plus classique un moyen poétique pour réactiver la roue de la mémoire et aboutir à une identification entre le paradis perdu de l'enfance et de la nature et l'image maternelle. Considérant l'étendue du sujet et l'impossibilité de proposer dans le cadre de ce travail une typologie complète des personnages féminins dans l'œuvre d'Alvaro, nous concentrerons notre recherche sur une catégorie précise de ces personnages : la prostituée.

Trois éléments justifient ce choix : la sur-représentation de la "meretrice" dans les romans, nouvelles, articles et pages de journal d'Alvaro ; l'insertion d'une telle représentation dans une tradition romanesque du 20ème siècle que notre auteur confirme ou anticipe ; la symbolique attachée au personnage de la femme perdue à l'ingénuité bafouée et victime d'une violence liée au pouvoir masculin car la brutalité, le pouvoir et l'innocence constituent, et pas seulement en rapport avec la femme, des thèmes centraux de l'œuvre de l'écrivain calabrais.

Partant d'une réflexion générale sur la représentation et les fonctions de la prostituée dans la société et sa présence dans l'imaginaire masculin, interrogeant ensuite l'œuvre de quelques romanciers italiens qui ont choisi la catin comme personnage, nous pourrions mettre en avant la spécificité du traitement de la question péripatéticienne chez Alvaro. Nous montrerons que la présence récurrente de créatures dévoyées obéit chez lui, par le biais d'une interrogation sur la sexualité, à l'illustration du nœud autour duquel s'enroule toute son œuvre : comment réussir l'osmose entre le respect des origines et l'ancrage dans le temps présent, osmose que symbolise justement la figure féminine, à la fois mémoire de l'humanité, garante de la transmission et muse à la source de l'imaginaire que propose l'art ?

Figure totale, emblème de réconciliation, incarnation d'une transcendance qui tient à la fois de l'éthique et de l'esthétique, la femme prostituée chez Alvaro se situe précisément à la

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet la mise au point de S. DE FIORES, *Approcci della critica letteraria agli scritti di Corrado Alvaro* in *Atti del convegno di Mappano Torinese*, Reggio Calabria, Falzea, s.d.

<sup>2</sup> A l'exception notable de L. REINA, *Corrado Alvaro. Itinerario di uno scrittore*, Catanzaro, Rubbettino, 1994, en particulier le chapitre *Civiltà ed Eros*.

croisée de ces différents chemins, plaçant les hommes dans l'obligation de choisir entre leur affirmation d'une volonté de puissance et l'acceptation d'un besoin de rédemption. Elle acquiert alors une fonction de dévoilement des vices mais aussi des vertus du personnage masculin que met en crise le possible renversement de son désir en amour. En quoi Alvaro s'inscrit-il dans une tradition et comment parvient-il à personnaliser cet emploi de la fonction prostitutionnelle pour illustrer son propre univers d'écrivain méridional ?

### **De l'idéalisation du mal : approche théorique et historique de la représentation de la femme de mauvaise vie**

Partons de l'idée exprimée dans notre introduction. Comme le confirme le cas d'Alvaro, on peut parler d'une sur-représentation de la putain dans des discours littéraires qui oscillent entre attrait et condamnation. Le personnage de la catin s'inscrit dans un éventail d'images qui prouve qu'en art la femme prostituée, cela est valable pour la littérature qui nous concerne ici mais aussi pour la peinture ou le cinéma, est surtout mise en scène comme révélatrice d'une présence qui dépasse la simple description naturaliste de son activité, même si cette dernière peut se retrouver dans certains textes depuis L'Arétin jusqu'à Pasolini<sup>3</sup> mais jamais, on le constatera, chez Alvaro. Mais que révèle donc la prostituée ? En premier lieu le rapport de l'homme à la Femme déclinée en fonctions - la putain versus l'épouse ou la mère, voire la maîtresse, création hybride entre l'épouse et la putain, que l'on retrouve dans le théâtre et le roman du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>4</sup> -, mais aussi à la nature puisque la prostituée incarne une femme anonyme qui se résume à sa matrice alors même qu'elle affranchit l'homme du rôle de géniteur que lui assigne la société. La putain permet aussi de dévoiler le mode de fonctionnement d'une société qui, vis-à-vis d'elle, oscille entre condamnation de principe et acceptation ou tolérance, comme le rappellent les maisons du même nom, de cette créature qui apparaît souvent comme le produit de l'hypocrisie bourgeoise<sup>5</sup>. Le stade le plus élevé de l'exploitation allégorique du personnage de la prostituée consiste à faire d'elle une voie d'accès à une transcendance d'autant plus forte qu'elle part d'une créature égarée recelant pourtant une sorte d'innocence et de pureté certes paradoxales, si l'on se réfère à son activité, mais ressenties ainsi par des hommes en quête de vérité et de salut.

Le personnage de la prostituée hésite donc, d'un écrivain à l'autre, parfois chez un même auteur, entre ces différentes facettes d'ailleurs plus complémentaires que contradictoires. Pour résumer cette première approche définitionnelle, nous pouvons dire que la putain est investie de significations multiples qui vont d'un simple support érotique au paradoxe d'un accès au mystère de la divinité. C'est ce qui explique sa fréquence par rapport à la réalité quantitative de sa présence dans la société. Mais un tel écart entre réalité et représentation ne doit pas nous surprendre. En effet, sauf à croire encore naïvement à une sorte d'identification entre le réel et l'art, on sait que la littérature se nourrit de l'objet qu'elle investit, la putain en l'occurrence, pour le phagocytter et le dévoyer<sup>6</sup>, bref le transformer en une autre vérité, celle du regard que l'artiste porte sur son objet.

---

<sup>3</sup> On considère généralement l'Arétin comme le premier écrivain à avoir consacré des œuvres entières à des personnages de prostituées : il s'agit des textes intitulés *Ragionamento* et *Dialogo* (1534-1536). Nous aborderons le cas de Pasolini dans la deuxième partie de notre article.

<sup>4</sup> La maîtresse partage avec l'épouse une certaine reconnaissance sociale. Elle est tolérée, voire affichée, et se présente comme une figure de compromis entre la rigueur du ménage et la débauche du bordel. De ce point de vue, on peut même dire qu'elle constitue un élément de stabilisation du couple bourgeois. C'est une épouse de second rang, d'où son omniprésence dans la littérature romanesque et le théâtre de boulevard.

<sup>5</sup> On pense aux *Misérables* de Victor Hugo (1862) et en particulier au personnage de Fantine.

<sup>6</sup> Pour reprendre le mot du titre *La Traviata* de Giuseppe Verdi (1853) d'après le roman d'Alexandre Dumas (1848).

La littérature théorique sur la spécificité du commerce du corps au sein de la question plus vaste de la sexualité est abondante. Elle correspond à une multiplicité d'approches méthodologiques qui puisent à la fois à l'histoire, à la sociologie et à l'anthropologie - quelle est, selon les époques, la place de la prostituée dans nos sociétés ? -, à la psychologie et à la psychanalyse - à quelle pulsion de l'homme répond le besoin d'une relation tarifée?<sup>7</sup> - ou à la philosophie. Ces dernières sont les mieux à même de fournir des clés pour une interprétation de la représentation littéraire de la prostituée, en particulier pour définir l'ambivalence évoquée en préambule et dont nous démontrerons la pertinence dans le cas d'Alvaro. Résumé à sa plus stricte expression, le paradoxe du personnage de la putain tient à ce qu'il propose un raccourci saisissant entre la vie - visée naturelle du coït - et la mort puisque l'acte sexuel commercial est posé dès l'origine comme non procréateur. La réflexion sur le type particulier de sexualité que représente la prostitution, préalable à toute exégèse littéraire, ne peut s'affranchir de ce passage par la théorie et l'histoire qu'incarnent parmi d'autres deux penseurs comme Michel Foucault et Georges Bataille<sup>8</sup>.

*L'Érotisme* de Bataille propose une réflexion sur cette spécificité propre à l'homme qu'est l'amour déconnecté de la procréation et qu'il définit comme une "recherche de la continuité entre les êtres" que leur solitude enferme habituellement dans un état de "discontinuité". Georges Bataille est l'un des premiers, dans le sillage de Freud, à avoir mis l'accent sur le lien existant entre sexe, mystique - c'est-à-dire dépassement de soi par la recherche d'une transcendance confondue ici avec la jouissance - et violence pouvant conduire à la mort. Le désir est toujours un désir de mort, comme le prouve l'histoire de Gilles de Rais auquel Bataille a consacré une longue enquête<sup>9</sup>. Sa démarche, qui est à la fois anthropologique et psychanalytique, puise ses exemples essentiellement dans l'histoire de l'art, de l'Antiquité à la Renaissance. Explorant les différents interdits universels que sont, parmi d'autres, le respect des cadavres et le tabou de l'inceste, Bataille démontre que l'érotisme est une invention culturelle destinée à contourner ces interdits. Un chapitre de *L'Érotisme* est plus particulièrement consacré à la prostitution<sup>10</sup>. Il propose un rappel historique de la prostitution sacrée qui correspond à une époque pré-chrétienne où n'existait pas la dissociation brutale, née avec le christianisme, entre sexe et divinité. Le sexe était alors

---

<sup>7</sup> Sur le plan psychanalytique, Freud montre que tout individu est naturellement porté vers la satisfaction de ses propres désirs (les pulsions) même si ces derniers s'exercent au détriment d'autrui. Heureusement, la société fonctionne comme une école d'apprentissage de refoulement de ces pulsions, et c'est généralement le cas sauf chez certains pervers pour qui elles sont trop fortes car liées à un traumatisme de l'enfance et, à l'opposé, chez certains névrosés qui par peur de la transgression ont refoulé à l'excès leurs désirs, alors que la société en tolère certains peu dangereux pour canaliser les plus violents. L'individu dit normal est capable de contrôler ses pulsions sans les supprimer totalement. C'est là, explique Freud, que la prostituée a une fonction à la fois sociale et psychologique. Elle représente la possibilité, en marge de la vie publique et du regard réprobateur, d'assouvir certaines pulsions, surtout à une époque où l'épouse n'avait pas ce rôle. C'est surtout dans *La vie sexuelle* (Paris, PUF, 1969, 1<sup>ère</sup> édition en 1905 sous le titre *Trois essais sur la théorie sexuelle*) que Freud expose ces théories. Ouvrage de base de la psychanalyse, composé de textes d'articles et de conférences tenues par Freud dans les deux premières décennies du siècle, il montre que la sexualité est au centre, et à la source, de toute action humaine car tout s'explique par elle. C'est ce que Freud appelle le pansexualisme. L'inconscient est tout entier habité par la sexualité et les refoulements qu'elle a provoqués. Les femmes sont divisées en objet de respect (la mère) et de désir (l'amante potentielle, la putain). L'épouse est censée tenir de l'une et de l'autre : "la femme chaste et insoupçonnable n'exerce jamais l'attrait qui l'élèverait au rang d'objet d'amour ; seule l'exerce la femme qui d'une façon ou d'une autre a une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle" (*Ibidem*, p. 48). Ce choix caractérise un type d'hommes, le client des prostituées, que Freud regroupe sous la formule crue de "l'amour de la putain".

<sup>8</sup> De Georges Bataille, en particulier *L'Érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957, repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. X, 1987. De M. FOUCAULT *L'histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 3 volumes (*La volonté de savoir*, 1976 ; *L'usage des plaisirs*, 1984 et *Le souci de soi*, 1984).

<sup>9</sup> G. BATAILLE, *Le procès de Gilles de Rais*, *Œuvres complètes*, op. cit.

<sup>10</sup> *L'objet du désir : la prostitution*, op. cit.

un accès reconnu à la transcendance, parfois mis en scène dans des orgies, et l'expression de la volonté de restaurer une "continuité" - pour reprendre le mot clé de l'analyse de Bataille - avec l'au-delà. L'érotisme n'était pas une action honteuse et intime mais une pratique religieuse. C'est avec l'essor du christianisme que l'érotisme devient péché. Pour relier cette thèse à notre problématique, on peut dire que la femme prostituée change alors de fonction. Son corps n'est plus un support mystique qui élève l'homme vers Dieu mais devient un "vase impur"<sup>11</sup> qui l'enferme en lui-même. On retrouve la même hypothèse, mais exposée de manière plus poétique et synthétique, dans *Les Larmes d'Eros*<sup>12</sup>.

Bataille rappelle dans son essai que les sociétés fonctionnent selon le principe de la recherche de l'objet du désir et que dans cette quête les rôles entre les sexes sont figés. La femme fait naître le désir et a entériné cette fonction, la facilitant d'ailleurs de son plein gré par une stratégie de la séduction qui fait d'elle une victime consentante, habile à utiliser des méthodes où le corps devient un objet culturel qui se lit et s'interprète. C'est le rôle du maquillage ou de la mode qu'Alvaro évoque souvent dans ses textes fictionnels ou ses reportages<sup>13</sup>. Bataille résume cette posture par une formule qui replace le commerce sexuel au cœur de sa conception du rapport entre les sexes: "Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine"<sup>14</sup>. La séduction passe par une succession de phases d'approche et de dérobades, de consentement et de refus, sorte de dialogue gestuel et d'échanges de regard qui accroissent le désir et dont rend bien compte, par exemple, la pratique de la promenade<sup>15</sup>, typique des sociétés méridionales. De ce point de vue, la différence entre mariage et prostitution est minime, ce qui explique l'entente et la complémentarité qui ont longtemps régné entre ces deux modes de

---

<sup>11</sup> Pour reprendre la formule récurrente par laquelle les prêtres de l'école religieuse où est envoyé Rinaldo Diacono désignent la femme. Tout est mis en œuvre dans cet établissement pour dégoûter les enfants de la femme, comme les images de la fleur qui écœure par excès de parfum ou la référence aux coquillages, images clairement sexuelles qui attirent et dégoûtent à la fois: "Ne aveva una profonda ripugnanza e nel medesimo tempo una attrazione spaventata", *L'età breve*, in C.A. *Opere, Romanzi e racconti*, a cura e con Introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1990, p. 690, désormais édition de référence de nos citations alvariennes. Cette préparation morale n'empêche pas les fantasmes de Rinaldo mais explique son sentiment de culpabilité et la confusion des sentiments - la formule de Zweig est dans le roman, *Ibidem*, p. 720 - propre à ce type d'éducation d'où la femme est exclue. Cette croyance en la femme dangereuse est bien ancrée dans la société méridionale et ses représentations littéraires sont innombrables. Outre *L'età breve*, et en nous limitant à des citations tirées d'Alvaro, rappelons seulement les paroles de mise en garde d'Argirò à son fils avant le départ de ce dernier pour la ville: "Attento alle donne. Non ti invischiare, non t'innamorare, altrimenti siamo perduti" (*Gente in Aspromonte, Opere, cit.*, p. 394). Quant à Rinaldo, sa maturation passera par la remise en cause de ce principe d'impureté de la femme qu'il applique d'abord lui-même aux fillettes croisées comme celle qu'il qualifie, plus pour la plaindre que pour la condamner, d'"antro di impurità". Rinaldo est animé du désir de la sauver de ce mal dont elle est innocente, selon une logique du rachat de la femme dévoyée, de claire ascendance chrétienne dont nous trouverons de nombreux exemples dans l'œuvre d'Alvaro, comme à la fin du chapitre XX de *L'età breve* où Rinaldo, en pensant à la prostituée Antonia, se sent "capace di riscattare con la sua presenza la vita di quella donna", *cit.*, p. 852. De même dans *Mastrangelina*: "È dunque vero che si possono riscattare, quei tipi di donne", *cit.*, p. 982. Plus généralement, disons rapidement que la tradition culturelle catholique (issue du "Tota mulier in utero" de saint Thomas d'Aquin) a éduqué les Italiens à mépriser la femme tentatrice liée à la sexualité et à vénérer par compensation une mère idéalisée, voire considérée comme asexuée. Ce thème apparaît moins chez Alvaro que chez Moravia. Ainsi *Agostino* (Milano, Bompiani, 1945) décrit l'angoisse du jeune protagoniste lorsqu'il se rend compte que sa mère est aussi une femme frivole et sexuée. *Agostino* raconte la désacralisation de la mère en femme comme *Lo scialle andaluso* d'Elsa Morante (Roma, "Botteghe oscure", 1951).

<sup>12</sup> 1961, livre censuré à l'époque, in *Œuvres complètes, op. cit.*, vol X.

<sup>13</sup> Voir par exemple ses reportages à Paris de 1950, comme *Il passo dell'indossatrice*, publiés dans le journal "La Stampa" dont certains ont été traduits en français (C. ALVARO, *Paris sans fard*, traduction de V. d'Orlando et M.J. Tramuta, préface d'A.C. Faitrop-Porta, Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2005).

<sup>14</sup> G. BATAILLE, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 131.

<sup>15</sup> Alvaro décrit à plusieurs reprises le rituel de "la passeggiata". Citons l'article *Le donne di Roma* publié en 1926 dans "La Stampa" et repris in C. A., *Scritti dispersi*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-135.

concrétisation de l'art de la séduction. Seule les différencie la gestion de la durée, la prostitution s'apparentant à une économie d'efforts et à un gain de temps.

C'est surtout dans *La volonté de savoir* et *L'usage des plaisirs*<sup>16</sup> que Michel Foucault aborde la question de la prostitution par le biais d'une interrogation plus vaste sur les pratiques sexuelles. Il propose une étude historique de la sexualité en partant de l'Antiquité et en remontant chronologiquement les étapes d'une répression dictée par le besoin de contrôle, voire d'éradication, de comportements jugés dangereux pour la préservation des normes sociales. L'érotisme n'est pour Foucault qu'un aspect parmi d'autres de la manière dont les hommes ont considéré leur corps<sup>17</sup>. Selon les époques le rapport au corps varie, allant de l'acceptation à la honte ou au sentiment du péché. Ces différences de comportement dépendent directement du poids des prescriptions sociales sur l'individu. La société est une machine normative qui exclut ceux qui ne se soumettent pas à la loi générale, surtout depuis l'essor du christianisme et du puritanisme qu'il a engendré. C'est pourquoi elle va reléguer dans les marges ceux qui expriment des désirs contraires à la bonne marche de la collectivité. Foucault introduit un parallèle entre deux lieux symboliques de cette relégation : l'asile psychiatrique et le bordel où l'on s'adonne à une sexualité illégitime, mais conventionnelle et bourgeoise dans sa transgression.

La prostituée ou la courtisane, dans l'époque antique, correspond à une fonction précise du féminin liée au plaisir de l'instant dissocié d'une obligation de durée, à la différence de la concubine ou de la maîtresse qui obéit à une relation intermittente mais suivie, et surtout de l'épouse qui est associée à la permanence du foyer et à la transmission des valeurs auprès des enfants<sup>18</sup>. Une telle discrimination perdure dans l'histoire et l'art en a proposé de nombreuses représentations<sup>19</sup>. Cette triangulation des fonctions s'appuie sur une différenciation que les Grecs proposent dans la définition de l'amour en distinguant en particulier *Philia*, "la ressemblance du caractère et de la forme de vie, le partage des pensées et de l'existence, la bienveillance mutuelle"<sup>20</sup>, *Eros* qui est de l'ordre de la passion, du désir et de la souffrance, et *Agapé* qui renvoie à la charité, à l'amour sans attente de réciprocité qu'illustre par exemple la foi. La courtisane permet une variation de l'amour érotique puisque le désir qu'elle éveille est exempt des risques de passion et de souffrance. Elle était donc tolérée dans la société antique jusqu'à l'apparition des religions monothéistes qui enferment la femme dans des rôles précis et développent une morale conjugale. C'est cette dernière qui instaure une hiérarchie entre les femmes.

Le christianisme, on le sait, institue une distinction entre la femme vertueuse - la mère, la femme fidèle - et la pécheresse. Notons que celle-ci peut toujours être sauvée par le repentir car la chute porte en elle la rédemption. L'histoire d'Eve nous apprend que le lien est naturel entre la femme et le péché. Marie incarne la maternité sans péché de chair. Le culte marial aura beaucoup fait pour l'apparition de cette dichotomie entre femme idéalisée - la mère - et

---

<sup>16</sup> *Op cit.*

<sup>17</sup> Foucault évoque aussi le rôle de la médecine et de l'éducation dans la définition et la représentation du corps.

<sup>18</sup> Alvaro propose dans *Mastrangelina* (*cit.*, p. 1056) une définition de la prostitution qui corrobore cette opposition entre la permanence du mariage et la discontinuité du commerce sexuel : "amore che muta, passa, non serba memoria".

<sup>19</sup> On peut dire que la cocotte ou la demi-mondaine proustienne est un personnage qui se trouve à la jonction de ces différentes fonctions. D'abord prostituée, elle aspire au minimum à la reconnaissance du statut de maîtresse officielle et, dans le meilleur des cas, au mariage. Madame Swann, ex Odette de Crécy, en représente l'archétype. D'autres ont moins de chance, comme la Rosanette de *L'éducation sentimentale* de Flaubert (1869). La cocotte est présente dans la littérature italienne du début du 20<sup>ème</sup> siècle, nommée ainsi, entre autres, dans la poésie *Cocotte* de Guido Gozzano (in *I colloqui*, 1911) et dans la pièce synthétique *Simultaneità* de Marinetti (1915). Alvaro met aussi en scène des cocottes dans *Mastrangelina* et emploie d'ailleurs le mot français : "Non me la so immaginare, una cocotte delle nostre parti", *cit.*, p. 930.

<sup>20</sup> M.F., *L'usage des plaisirs*, *op. cit.*, p. 222.

femme dangereuse : l'amante ou la prostituée. La femme mariée est une voie médiane entre perfection virginale et faute tolérée car tournée vers l'enfantement. Le personnage emblématique de cette ambivalence naturelle de la femme, dans la tradition chrétienne, est Marie-Madeleine. Elle incarne la pécheresse - c'est une ancienne prostituée - que le Christ a sauvée et qui s'est relevée par la foi, devenant le symbole de la repentie et de la convertie. Le modèle de Madeleine a inspiré de nombreux artistes désireux de décrire ce mouvement en deux temps de la chute et de la rédemption par la foi<sup>21</sup>. Dans tous ces cas, la prostituée devient une figure christique et cet aspect, on le verra, n'est pas absent de l'œuvre d'Alvaro.

Pour en revenir au rôle de l'église dans cette condamnation des unes et ce salut des autres, disons que la distinction se fait entre "femme privée" - la mère, l'épouse - et "femme publique", périphrase qui pendant longtemps a défini la prostituée. Cette méfiance institutionnelle et culturelle de l'Eglise envers la femme a profondément modelé les esprits. C'est donc dans les marges du discours dominant de l'Eglise que va se développer une littérature qui chante les plaisirs de l'amour, sur un versant idéaliste - la poésie courtoise et le Dolce Stil Novo - ou plus réaliste - les nouvelles grivoises de Boccace ou, à la même époque, de l'anglais Chaucer<sup>22</sup>. La littérature érotique, dans laquelle la putain est un personnage de premier plan, a donc une fonction historique de remise en cause du pouvoir moral de l'Eglise dont l'aboutissement est la création blasphématoire des libertins du 18<sup>ème</sup> siècle chez qui la prostituée est un personnage récurrent et chargé d'une intention fortement contestatrice et sacrilège<sup>23</sup>. Alvaro, sans en écrire lui-même, s'est intéressé au genre érotique d'un point de vue sociologique<sup>24</sup>. Dans cette approche historique, le lien entre sexualité et mort, caractéristique de l'œuvre sadienne, représente la transgression absolue.

Avant de proposer quelques illustrations littéraires tirées de romans et récits italiens et plus précisément de l'œuvre de l'auteur calabrais, précisons l'image de la triangulation ébauchée dans cette partie théorique de notre propos. Le triangle est une figure qui possède plusieurs atouts pour évoquer la prostituée et le réseau d'opinions qui l'enserme, entre volonté d'exclusion et attrait. Sur le plan symbolique, comme l'a montré Freud, le triangle renvoie à la pilosité du pubis féminin dont on ne sait pas si elle a pour objet de désigner le sexe ou de le masquer. Dans le cadre de l'hésitation dans la perception de la prostituée qui est à l'origine de notre réflexion, lisons cette alternative comme la confirmation d'une ambiguïté fondamentale,

---

<sup>21</sup> Pour nous limiter à la littérature, citons le personnage des *Promessi sposi* de Manzoni (1825-1827) : la Monaca di Monza. On peut penser aussi, parmi d'autres avatars de la figure magdalénienne, au personnage de Sonia dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski (1865), aux pieds de qui Raskolnikov se jette comme Marie-Madeleine s'est jetée aux pieds du Christ. Dans tous ces cas, la prostituée est une figure christique. De façon peut-être plus anecdotique, et pour montrer que la figure de Marie-Madeleine dépasse le cadre de la peinture et de la littérature, citons la chanson éponyme d'Antonello Venditti (1976) ou le film *The Magdalene sisters* de Peter Mullan (2002) qui raconte l'histoire d'un couvent catholique où étaient recueillies les filles considérées comme perdues parce qu'elles avaient fauté hors mariage. Pour une présentation plus générale, voir les travaux de Silvia Fabrizio-Costa consacrés à Marie-Madeleine, comme sa thèse ou ses nombreux articles comme par exemple *Edification et érotisme : le personnage de M.M dans la Galeria de Francesco Pona* in *Au pays d'Eros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, CIRRI, 1986.

<sup>22</sup> Le *Décameron* (1350-1355) et *Les contes de Canterbury* (1387). Ce n'est pas un hasard si Pier Paolo Pasolini, un des artistes contemporains qui a le plus traité la question de la prostitution dans son œuvre littéraire et cinématographique, a adapté ces deux textes.

<sup>23</sup> Citons seulement *La Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (1731), histoire d'une prostituée qui sera déportée au nouveau monde ou le célèbre *Moll Flanders* de l'anglais Defoe (1722) qui relate les heurs et malheurs d'une prostituée londonienne. Dans une version plus violente, toute l'œuvre de Sade illustre cette fonction de la littérature érotique ainsi que certains textes de Rétif de la Bretonne comme un essai justement consacré à la prostitution : *Le Pornographe*, sous-titré *Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées* (1769).

<sup>24</sup> Voir par exemple les articles *Ritorni alla natura* ("La Stampa", 6 novembre 1930) et *Eroticon* (*Ibidem.*, 21 septembre 1952) repris in *Scritti dispersi, op. cit.*, respectivement pp. 305-310 et 1180-1183.

d'un signe polysémique qui indique simultanément une chose et son contraire, mettant en scène le lieu du plaisir mais l'occultant en même temps, se déplaçant donc entre don et manque, satisfaction et frustration. Au-delà de cette image, le triangle fonctionne aussi comme figure servant à positionner la prostituée dans un entrelacs de relations qui rappellent qu'elle ne peut être considérée comme une figure autonome, à la différence de la Femme éternelle, la Muse des poètes, dont la perfection se suffit à elle-même.

Le rapport à trois dont la prostituée constitue un côté peut se décliner de plusieurs façons. La première triangulation est interne à la condition féminine et correspond au regard porté par les hommes et à leur propension à répartir la femme en différentes fonctions. Ces dernières sont liées à la relation que la femme entretient avec le pouvoir dominant, c'est-à-dire masculin. On pourrait parler d'une théorie de la dissociation, dont on trouve de nombreuses confirmations dans la littérature. L'homme distingue différentes figures de la femme selon un processus lié à la structuration culturelle de sa personnalité. Dans ce schéma, la femme est mère, placée du côté du devoir de l'enfantement et de la préservation de l'espèce que lui a assigné la nature. C'est le premier élément. Mais la femme est aussi épouse, deuxième élément du triangle, ce qui renvoie à une fonction moins naturelle que sociale, liée à une norme d'organisation de la communauté universelle. Les sociétés fortement patriarcales, comme l'Italie fasciste qui sert de toile de fond à de nombreux romans d'Alvaro, auront tendance à confondre ces deux fonctions. Enfin, dernière pointe de ce triangle : la femme prostituée, considérée en dehors des fonctions précédentes - naturelle ou sociale - et qui renvoie, nous l'avons vu, au présent absolu du désir. Notons que la distinction entre les éléments de ce premier triangle, longtemps rigide, est devenue plus souple, à une époque récente où la frontière entre femme mariée respectable et prostituée semble plus poreuse. Pensons au titre sartrien *La putain respectueuse*<sup>25</sup> où l'oxymoron témoigne de cette confusion des genres. La pièce de Sartre, qui se passe dans le "deep south" américain où règnent racisme et violence, montre que la prostituée Lizzie est empreinte d'une dignité morale dont sont dépourvus les bourgeois blancs et notables, l'un d'eux est même sénateur, qui la poussent à un faux témoignage contre un noir. La morale et l'honneur sont donc du côté de la putain. C'était aussi le cas dans le récit de Maupassant, *Boule-de-suif*<sup>26</sup> où la prostituée vaut mieux que ses clients bourgeois car elle est prise d'une pulsion de patriotisme en refusant de coucher avec un officier prussien.

Il est probable que cette atténuation de l'opposition manichéenne entre épouse et prostituée est une conséquence de la libération sexuelle et de l'acceptation, récente dans nos sociétés et inégalement répartie, du désir et du plaisir de la femme. Si l'épouse peut, dans le secret de l'alcôve familiale, revendiquer sa jouissance et donc, symboliquement, empiéter sur le terrain qu'on a longtemps pensé réservé à la prostituée, de même la putain peut avoir parfois un rôle maternel avec son client ou avec son souteneur qu'elle entretient comme une mère prend soin de son enfant. Les exemples artistiques de tels cas de figure ne manquent pas. Federico Fellini, dont presque tous les films mettent en scène des prostituées, aime beaucoup le personnage de la putain matrone et callipyge, comme le confirment *Le notti di Cabiria*, *Roma*, *Amarcord* ou *La città delle donne*<sup>27</sup>. Dans le même ordre d'idée, le roman de Romain Gary *La vie devant soi*<sup>28</sup> raconte l'amour d'une vieille prostituée pour un enfant abandonné depuis que ses parents ont été déportés.

Une autre triangulation place au sommet la prostituée qui se trouve reliée aux deux figures que sont le client et le maquereau, symboles respectifs de l'oppression sociale et masculine. Notons que le thème de la prostitution de misère, considérée comme l'unique

---

<sup>25</sup> Paris, Gallimard, 1946.

<sup>26</sup> In *Les soirées de Médan*, 1880.

<sup>27</sup> Respectivement 1957, 1971, 1973 et 1979.

<sup>28</sup> Paris, Gallimard, 1975.



moyen de survivre offert à une femme que la société opprime, est bien représenté dans le roman naturaliste<sup>29</sup>. Si la misère excuse la faute de l'ouvrière ou de la paysanne, le choix d'une prostitution de loisir qui concerne la bourgeoise désœuvrée symbolise le comble de la dépravation. Ce type de chute n'apparaît pas dans l'œuvre d'Alvaro pour qui le commerce du corps s'inscrit toujours, on le verra, dans une perception compréhensive de la femme. Ce n'est ni par intérêt ni par vice que la femme se prostitue chez Alvaro mais par envie de changement, esprit d'aventure, goût du voyage<sup>30</sup>.

L'œuvre d'Alvaro s'inscrit en partie dans ce type de problématique et de présentation de la prostituée. Mais elle illustre également une autre approche de la question, plus sociétale ou idéologique. Souvent cette façon de considérer la prostitution recoupe certaines des observations précédentes. C'est le cas, pour nous limiter ici à l'exemple peut-être le plus célèbre, de la position de Simone de Beauvoir sur le sujet. Elle aborde le problème selon un point de vue féministe sans rapport, pourrait-on penser de prime abord, avec l'œuvre de Corrado Alvaro. Dans le chapitre *Prostituées et hétaires* du *Deuxième sexe*<sup>31</sup>, Simone de Beauvoir définit la prostitution comme étant le "corrélatif immédiat" du mariage, idée que reprendra Foucault, on l'a vu, puisqu'elle entérine l'existence d'une division des rôles entre l'épouse et la prostituée, ce que l'auteur résume d'une formule restée célèbre : "l'homme voue son épouse à la chasteté mais il ne se satisfait pas du régime qu'il lui impose"<sup>32</sup>. Il existe donc une ambiguïté fondamentale du regard masculin sur la femme qu'a révélée la pensée féministe. L'homme recherche une partenaire qui, par son plaisir, reconnaît sa virilité et le flatte mais qui, par ce même plaisir, se dévoile comme ce qu'elle ne devrait pas être d'un point de vue moral. Puisque la femme ne peut être à la fois chaste et passionnée, il faut qu'honneur et plaisir soient dissociés en deux individu(e)s différentes que sont l'épouse et la putain. Mais là intervient un autre paradoxe : la prostituée, qui est payée pour donner et avoir du plaisir - fantasme masculin - n'en éprouve pas et doit le feindre. L'interdit de l'une - l'épouse - et le mensonge de l'autre - la catin - sont les deux faces d'une même absurdité, aujourd'hui quelque peu datée après la révolution sexuelle.

C'est pourquoi les féministes de l'après-guerre ont mis au premier plan de leurs luttes d'alors cette nécessité de réconcilier la femme de devoir et la femme de plaisir pour n'en faire qu'une seule. Le combat était d'autant plus difficile que pendant longtemps cette répartition des tâches était si stricte que le passage de la fonction d'épouse à celle de courtisane était proscrit. Son impossibilité était entérinée par quelques théories oscillant entre morale

---

<sup>29</sup> Citons le roman des frères Goncourt *Germinie Lacerteux* (1865) qui présente un personnage glissant naturellement du statut de domestique à celui de prostituée. Ce cas de figure est fréquent dans l'œuvre d'Alvaro, comme le montre l'histoire de Irmene dans *Tutto è accaduto*. Dans le cas de l'écrivain calabrais, ce changement d'activité semble recherché par le personnage et est présenté comme une promotion sociale (passage de la campagne à la ville). Sebastiano Vassalli a publié il y a quelques années un roman historique, *Il cigno*, (Einaudi, 1993), situé dans la Palerme de la fin du 18<sup>ème</sup> où figurent de jeunes paysannes venues en ville et contraintes à se prostituer. La même année a été publié *Senza spirito santo* de Pietro Carlini (Genova, Graphos, 1993), un roman pasolinien, noir et sans concession au mythe de la prostituée joyeuse et vitaliste. L'action se déroule dans la Gênes des années 50 et raconte la vie de Rachele, une ancienne paysanne qui a suivi son mari mécanicien en banlieue et améliore son ordinaire en se prostituant avec la complicité de son frère qui est son souteneur et a d'ailleurs des rapports incestueux avec elle.

<sup>30</sup> La prostituée étrangère à la région ("forestiera") voyage d'hôtel en hôtel comme Ivonne, le personnage de *Mastrangelina*. La paysanne quitte sa campagne pour la ville à l'instar de Mastrangelina dans le récit éponyme ou de Germina (hommage aux Goncourt ?) dans *Tutto è accaduto*. Cela ne correspond pas au thème classique de l'embourgeoisement de la putain comme le présente, par exemple, Eduardo De Filippo dans *Filumena Martorano* (Torino, Einaudi, 1946).

<sup>31</sup> Paris, Gallimard, 1949, 2 vol.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 246.

chrétienne et positivisme et que rappelle<sup>33</sup> l'ouvrage de Simone de Beauvoir. Mais c'est un autre passage de son essai qui éveille chez le lecteur d'Alvaro un écho particulier. Il est consacré à l'explication du mot hétéraïe choisi pour le titre. Ce dernier renvoie à la société antique où les hétéraïes étaient des "femmes qui trait[ai]ent, non leur corps seulement, mais leur personne entière comme un capital à exploiter"<sup>34</sup>. C'étaient des femmes plus libres que les prostituées modernes, plus proches des geishas, des courtisanes ou des favorites de la Renaissance qui usaient de leurs charmes pour s'approcher du pouvoir masculin. Simone de Beauvoir considère les actrices comme les descendantes des anciennes hétéraïes car la femme diva est livrée "aux rêves des hommes qui lui donnent en échange fortune et gloire"<sup>35</sup>. De nombreux passages d'Alvaro, surtout dans la trilogie de Diacono, mettent en effet en scène des comédiennes ou des "sciantose" qui, en s'offrant au regard des hommes, font naître un désir qui ne reste pas toujours cantonné aux fantasmes. Quelques prostituées alvariennes sont précisément d'anciennes artistes de music-hall<sup>36</sup>.

Depuis la parution du *Deuxième siècle*, des polémiques sont apparues au sein du féminisme au sujet de l'interprétation de la prostitution<sup>37</sup>. Deux écoles se sont affrontées, l'une considérant la prostitution comme la forme la plus aboutie de libération puisque la femme dispose de son corps au point de décider qu'elle peut le louer selon des modalités qu'elle croit maîtriser. Epuisant le paradoxe, certaines féministes considèrent la prostitution comme le signe d'une victoire absolue de la femme sur l'homme et sur la société puisque la putain aurait la possibilité de choisir son client, à la différence de l'ouvrière assujettie à son patron ou de la femme mariée soumise à son conjoint. Face à cette présentation qui parvient à concilier prostitution et féminisme, d'autres penseurs de la question considèrent que la péripatéticienne est au contraire le symbole de l'aliénation de la femme, soit à un individu - le souteneur qui a nourri un certain imaginaire littéraire et cinématographique -, soit à une société incarnée par le client, selon un principe capitaliste qui réifie la femme et la transforme en objet d'échange commercial. On notera dès maintenant que les prostituées d'Alvaro revendiquent assez curieusement ce statut d'objet, se montrant réticentes à toute tentative d'idéalisation de leur fonction<sup>38</sup>. Cette double soumission, à l'homme individuel et à la société, aboutit à la plus terrible de toutes les exploitations : l'aliénation à soi-même, pour reprendre la célèbre formule de Proudhon : "On ne se prostitue pas en réalité à un autre ; on ne se prostitue qu'à soi-même".

C'est à partir de la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, quand à la suite de la révolution industrielle se généralisent l'organisation capitaliste des sociétés européennes et l'exode rural qu'elle favorise, que se développe dans les discours alternatifs, socialistes, anarchistes puis communistes d'origine marxiste, l'idée que la prostituée constitue une parfaite image de la perversité du système économique libéral. Elle devient une marchandise qui subit les lois du marché et qui, pour reprendre la terminologie de Marx et d'Engels, possède à la fois une valeur locative - elle loue son corps - et une valeur propre puisque son corps constitue son

---

<sup>33</sup> Citons seulement la référence à Cesare Lombroso, le criminologue italien de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle qui a appliqué à la prostituée sa théorie sur l'origine génétique des criminels in *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, 1893. Sur la condition des prostituées dans l'Italie du 19<sup>ème</sup> siècle, voir MARY GIBSON, *Stato e prostituzione in Italia*, Milano, Il saggiatore, 1995.

<sup>34</sup> S. DE BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 266.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>36</sup> C'est le cas du trio Ivonne, Flora et Magda de *Mastrangelina*.

<sup>37</sup> Dans la production en italien, voir en particulier A. CAVARERO, *Corpo in figure. Filosofia e poetica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995 ; R. TATAFIORE, *Sesso al lavoro. Da prostituta a sex worker. Miti e realtà dell'eros commerciale*, Il Saggiatore, 1995. Citons aussi les enquêtes anthropologiques et les témoignages d'ex prostituées : C. CORSO, *Ritratto a tinte forti*, Firenze, Giunti, 1991 et A. TADDEO, *Io, Arcangela*, Ediz Lett Boccaccio, 1995.

<sup>38</sup> C'est surtout le cas d'Ivonne dans *Mastrangelina*.

unique capital. Ces deux valeurs dépendent des fluctuations du marché, comme les autres articles de la société marchande<sup>39</sup>. Ainsi, en cas de crise économique ou de guerre, le développement de la misère augmente mécaniquement le nombre de prostituées entraînant une baisse des prix<sup>40</sup> de leurs prestations. La prostitution est donc une des conséquences négatives du principe en soi condamnable, selon la doxa communiste, de la propriété privée. C'est bien ce qu'expriment les célèbres formules d'Engels - "Fondée sur la propriété privée, la prostitution disparaîtra avec cette dernière" - et de Marx : "La prostitution n'est qu'une expression particulière de la prostitution générale de l'ouvrier"<sup>41</sup>.

Dans une telle approche politique de la prostitution comme aliénation de la femme, le bordel, lieu sur-représenté dans la littérature et la peinture, devient la métaphore de la société où les exploités - souteneur, mère maquerelle, clients - profitent des filles exploitées<sup>42</sup>. Le bordel est d'ailleurs de façon plus générale présenté dans les œuvres comme un microcosme où l'on retrouve en miniature l'organisation de la société. C'est le cas avec Alvaro dans *Mastrangelina*. Sa représentation du bordel n'a pas une telle dimension de condamnation idéologique. Il constitue un démenti à l'expression de maison close puisque le lieu de rendez-vous est un espace ouvert - la pension ou l'hôtel - où, dans une tradition dont le modèle est le Maupassant de *La maison Tellier*<sup>43</sup>, l'accent est mis sur une certaine joie insouciantes des prostituées qui apparaissent davantage comme des hôtes recevant des invités que comme des esclaves sexuelles. La conversation semble plus importante que le commerce de la chair et le portrait de la vie de groupe prédomine sur l'évocation de drames individuels. De plus, la maison close, comme le foyer familial, a pour effet de fixer la femme en un lieu dont elle n'a guère l'occasion de s'éloigner. Le contrôle de l'homme s'exerce donc plus facilement et c'est là un avatar du partage des rôles déjà évoqué, dont les anthropologues et les paléontologues nous ont montré qu'il aboutit à faire de l'homme un voyageur, un explorateur de son milieu, alors que sa compagne reste cantonnée à des tâches domestiques. Cette différence serait à l'origine de la hiérarchisation culturelle entre les sexes, le pouvoir devenant la prérogative de celui qui enrichit ses connaissances par la confrontation à un environnement hostile<sup>44</sup>. Mais le bordel prend une valeur symbolique toute différente dans *Tutto è accaduto* où il devient la métaphore de la corruption et de la décadence générale de la société totalitaire. C'est un lieu de pouvoir et un microcosme qui voit la vie - la prostituée

---

<sup>39</sup> En termes renvoyant à une lecture houellebecquienne de la question de la prostitution. Michel Houellebecq porte jusqu'à son extrême conséquence cette logique d'identification entre capitalisme et prostitution. Dans ses romans publiés dans les années 1990, *Extension du domaine de la lutte* (Paris, Maurice Nadeau, 1994), *Les Particules élémentaires* (Paris, Flammarion, 1998) et *Plateforme* (Paris, Flammarion, 2001), il montre que logique économique et logique sexuelle obéissent aux mêmes principes, celui de la possession qui distingue les privilégiés (riches ou épanouis dans leur vie intime) des misérables (pauvres ou individus seuls). Les défavorisés sur le plan sentimental ne sont pas nécessairement ceux qui le sont sur le plan économique comme le prouve justement la prostitution dans les pays du tiers monde à l'usage presque exclusif des riches occidentaux. C'est le sujet de *Plateforme* qui évoque Pattaya, le gigantesque bordel de Bangkok, défini de façon provocatrice et volontairement scandaleuse par le narrateur comme étant une "vision possible du paradis".

<sup>40</sup> Voir à ce sujet les textes romanesques évoquant la prostitution en temps de guerre comme *Kaputt* (Napoli, Casella, 1944) et *La pelle* de Malaparte (Roma-Milano, Aria d'Italia, 1949) ou *Spaccanapoli* de Domenico Rea (Milano, Mondadori, 1947).

<sup>41</sup> Voir à ce sujet M. CHALEIL, *Prostitution. Le désir mystifié*, Paris, Parangon, 2002.

<sup>42</sup> C'est par exemple le thème de *L'opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht (1928).

<sup>43</sup> 1881, adaptation de Max Ophüls sous le titre significatif du *Plaisir* (1952). Outre le thème général commun, on trouve des détails similaires comme par exemple la promenade en calèche. Une telle représentation joyeuse et bon enfant s'oppose au portrait d'un lieu sinistre qu'on peut trouver dans *Le voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (Paris, Denoël, 1932) ou à la description objective, presque clinique, d'un Robbe-Grillet (*La maison de rendez-vous*, Paris, Ed de Minuit, 1970) ou d'un Kawabata (*Les belles endormies*, 1961) qui reprend la confusion entre Eros et Thanatos.

<sup>44</sup> Voir à ce propos les travaux de F. HERITIER : *Masculin-féminin, la pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996 et *Masculin-féminin 2, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, O. Jacob, 2002.

enceinte - côtoyer la mort : une prostituée s'est suicidée. La joie y est artificielle et c'est l'idée d'une innocence perdue qui prédomine : "Tutto era perduto, e della fanciulla di un tempo non rimaneva che quello sguardo"<sup>45</sup>

Sur le plan esthétique, enfin, on remarquera que la fascination qu'exerce la prostituée est liée au fait que, plus que l'amante ou la mère qui sont les autres figures dominantes de la représentation de la femme en art, elle permet la fusion symbolique d'Eros et de Thanatos. Dans l'optique de Bataille rappelée précédemment, elle s'identifie donc à la vie elle-même considérée dans ses plaisirs et ses angoisses, dans sa vitalité - le culte phallique et la confusion entre sexualité et pouvoir<sup>46</sup> - et sa promesse d'anéantissement. C'est l'école décadente et symboliste qui illustre le mieux ce type d'iconographie dont témoigne le récit *La vengeance d'une femme* de Barbey d'Aurevilly<sup>47</sup> qui propose l'épisode célèbre d'un rapport sexuel entre le protagoniste et une catin. Cette dernière, sous ses yeux horrifiés, se transforme en cadavre. Baudelaire n'est pas loin, en particulier certains poèmes des *Fleurs du mal* qui associent la mort et l'amour, la mort de l'amour et l'amour de la mort, comme *Une charogne* ou *Le vampire*<sup>48</sup>.

A propos de ce compagnonnage ambigu entre Eros et Thanatos qu'instaure la prostituée, on peut encore évoquer dans le domaine italien le jeune Verga qui montre dans ses récits pré-véristes, selon le modèle de la Dame aux camélias dumassienne, le lien entre amour et maladie<sup>49</sup>. La représentation de la chair putrescente de la prostituée est un moyen de rappeler aux hommes que le désir porte à la mort comme nous l'apprennent déjà les tableaux des Vanités de l'époque ancienne quand, par exemple, le visage d'une belle jeune femme, vu sous un angle différent, se mue en crâne. La beauté de surface est illusion momentanée, et la prostituée facilite ce passage entre la vie et la mort. Placée sous le signe de la duplicité, à la fois victime de son sort et instrument de l'angoisse des hommes, elle devient dans le paysage littéraire européen de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle une figure récurrente, souvent figée dans des stéréotypes, mais représentative d'une peur des femmes qui caractérisera aussi les personnages masculins d'Alvaro<sup>50</sup>.

---

<sup>45</sup> *Tutto è accaduto*, *Opere*, cit., p. 1412. *Belmoro* (Milano, Bompiani, 1957) reprend cette idée sur un plan plus idéologique. Le bordel, appelé la "casa equivoca", est une micro-société qui échappe au regard de Big Brother. Les filles qui y travaillent s'y trouvent soit pour des raisons économiques - c'est le cas de Maddalena, au nom prédestiné - soit pour exprimer une aspiration de liberté politique et d'émancipation qui, dans le cas de Vivian, ira jusqu'au suicide. Mais dans tous les cas prévalent une certaine éthique (Magda se suicidera pour ne pas céder à l'inspecteur Sette) et un esprit de résistance au pouvoir.

<sup>46</sup> Rendue par cette scène de *Tutto è accaduto* où Elena Palidoro raconte à Rinaldo Diacono l'étrange perversion de son ancien amant qui la possédait pendant qu'elle parlait au téléphone avec le chef suprême (cit., *Opere*, p. 1302). Il est question plus loin de la "testa fallica" du "dominatore" (*Ibidem*, p. 1367) et du bordel de Germina fréquenté par les hiérarques. On apprendra quelques pages avant la fin du roman que le despote déchu s'appelle Lamazza, ce qui est un patronyme à connotation sexuelle évidente. Plus généralement Alvaro assimile les bourgeoises fascinées par le dictateur à des prostituées "possedute mille volte non materialmente ma certo dall'idea della potenza e della riuscita" (*Ibidem*, p. 1388). C'est tout le quatrième chapitre de la deuxième partie qui voit Rinaldo aborder de façon théorique et historique la question de la prostitution, mettant en avant une période révolue où la prostituée avait un rôle religieux et produisait du lien social. Cette position rappelle celle de Bataille présentée plus haut.

<sup>47</sup> In *Les diaboliques*, 1874.

<sup>48</sup> Section *Spleen et Idéal* des *Fleurs du mal* (1840-1857). Sur l'image de la prostituée chez Baudelaire, voir R. MAC GINNIS, *La prostitution sacrée*, Paris, Belin, 1994. L'ouvrage, dans une approche bataillienne, montre de manière convaincante comment Baudelaire parvient à renouer ce que le christianisme a justement essayé de séparer : la prostitution et le sacré.

<sup>49</sup> En particulier dans *Eros*, 1875.

<sup>50</sup> On connaît la culture européenne d'Alvaro. Nul doute qu'il a lu et a été influencé par des œuvres comme *A rebours* de Huysmans (1884), *Professor Unrat* de Heinrich Mann (1905) et naturellement *Il trionfo della morte* de D'Annunzio (Milano, Treves, 1894) qui est le héros de la société romaine fréquentée par Diacono dans la trilogie qui lui est consacrée. Mais avant ceux consacrés à Diacono, des textes précédents d'Alvaro présentaient ce thème de la peur de la femme. C'est le cas dans le chapitre *Che ore sono* de *L'uomo è forte* (*Opere*, cit.), où le

## Quelques exemples italiens contemporains de la représentation littéraire de la prostituée

Reprenant la figure du triangle, et avant d'aborder de manière spécifique les textes d'Alvaro, nous nous intéresserons à l'œuvre de Elio Vittorini, Alberto Moravia et Pier Paolo Pasolini, trois écrivains majeurs appartenant à sa génération<sup>51</sup>. Leurs récits qui mettent en scène des prostituées ont l'intérêt d'offrir une représentation différente de la putain, ce qui facilitera le travail de comparaison/distinction que leurs œuvres proposent et permettra de dégager la spécificité du positionnement alvarien. Chez nos trois auteurs, la prostituée est une figure récurrente qui n'est jamais limitée à un simple élément folklorique du décor. C'est un personnage chargé d'une signification symbolique qui dépasse une simple dimension mimétique. Elle est, à nouveau, métaphore d'autre chose. Disons en schématisant que Vittorini propose une idéalisation de la prostituée qui combine innocence et initiation<sup>52</sup> alors que Pasolini crée des personnages presque toujours rebutants et ridiculisés, ce qui est peut-être la conséquence de sa misogynie d'homme que les femmes n'attirent pas. Quant à Moravia, il est des trois écrivains celui qui offre les portraits les plus variés. Ils oscillent entre naturalisme et humanisme, avec cependant souvent chez ses personnages masculins une hésitation entre pitié pour une femme victime des circonstances - la guerre par exemple dans le cas de *La Ciociara*<sup>53</sup> - et désir machiste d'exercer son pouvoir sur un être considéré comme simple adjuvant de sa quête de plaisir et pour cela transformé en objet<sup>54</sup>. Voyons quelques exemples susceptibles d'affiner cette première approche.

Avec Vittorini se mettent en place les modalités du passage de la femme de chair à la femme mythifiée. Ses personnages, c'est en particulier le cas d'Alessio dans *Il garofano rosso*<sup>55</sup>, ne considèrent jamais l'individu comme étant prisonnier de sa fonction. Ainsi Alessio ne juge pas Zobeida au regard de la réalité pénible de sa situation de femme sicilienne exploitée et menacée par des voyous. Il voit plutôt en elle le support de fantasmes moins sexuels qu'amoureux. Partant d'une simple image, Alessio s'invente une histoire d'amour qui prend le relais de la déception que lui a causée Giovanna, sa compagne d'école. Alessio surinvestit le corps nu et offert de la femme prostituée d'une symbolique qui conduit à un processus d'idéalisation et de purification. On peut parler à son sujet d'un déni de la réalité toujours sordide de la prostitution. Le jeune lycéen ne recherche pas chez Zobeida le simple support d'un soulagement organique ou d'une éducation du corps, selon le topos littéraire et cinématographique du déniaisement de l'adolescent par une professionnelle du sexe<sup>56</sup>. C'est

---

soldat Isidoro est toujours vierge à vingt-cinq ans par crainte des femmes qui sont difficiles à définir autrement qu'a contrario : "Perché alla fine, che cos'è una donna ? Non lo sa nessuno. Non è un uomo" (*Ibidem*, p. 643). Quant aux peurs de Rinaldo Diacono, elles sont peut-être la conséquence, d'une part de l'angoisse de castration liée à la mauvaise blague de ses camarades d'enfance qui lui racontaient pour se moquer de lui que les femmes du village le cherchaient pour lui couper "la cosa" (*L'età breve, Opere, cit.*, p. 673), et d'autre part de cette idéalisation de la mère qu'aucune femme ne pourra égaler. On pourrait aussi parler d'une homosexualité latente du jeune Rinaldo, provoquée par l'ambiance du collège religieux et qui se manifeste par son attirance pour ses camarades les plus efféminés, aux noms significatifs - Blondini, Luisella - et par une perception peu virile de son propre corps : "fianchi grandi e rotondi", "forza femminile", *Ibidem*, p. 699 et 701.

<sup>51</sup> Nous considérons qu'entre Alvaro né en 1895, Vittorini et Moravia nés en 1908 et 1909 et Pasolini né en 1922, le terme de génération n'est pas usurpé même si leurs œuvres présentent des thématiques très différentes.

<sup>52</sup> Erica de *Erica e i suoi fratelli* (écrit au début des années trente mais publié en volume seulement en 1956, Milano, Bompiani) pour sa pureté inaliénable et Zobeida de *Il garofano rosso* (écrit dans les années 1933-1935 et publié en volume en 1956, Milano, Bompiani) pour la dimension initiatique.

<sup>53</sup> Milano, Bompiani, 1957.

<sup>54</sup> C'est le cas de *La Romana* (Milano, Bompiani, 1947) ou, bien qu'elle ne soit pas une prostituée au sens strict du mot, de la Cecilia de *La noia* (Milano, Bompiani, 1960).

<sup>55</sup> E. VITTORINI, *cit.*

<sup>56</sup> Les exemples sont si nombreux que nous n'en citerons que deux, pris au hasard dans le réservoir immense de cette présentation du dépucelage masculin : *Les désarrois de l'élève Törless* de Robert Musil (1906), roman dans

moins la réalité d'un corps qu'il poursuit qu'une illusion facilitée par le rituel d'une séduction savamment mise en scène. On passe d'une fonction naturelle - le rapport sexuel - à une fonction culturelle voire esthétique. La Zobeida vittorinienne est donc à la fois femme désirée et négation de la femme réelle qui est transformée en abstraction, non sans rapport avec la tradition de la "donna angelicata", succédané du divin et médiatrice vers une transcendance qui, dans le cas d'Alessio, est moins religieuse qu'idéologique ou éthique<sup>57</sup>. Son rôle initiatique existe mais passe au second plan.

Un autre texte d'Elio Vittorini présente une prostituée innocente et pure : Erica de *Erica e i suoi fratelli*<sup>58</sup>. Dans le texte de Vittorini, la prostitution de la protagoniste est liée à l'abandon de sa mère qui oblige l'enfant à se substituer à elle pour élever ses petits frères. Erica a la structure d'un conte de fée, dans la lignée des récits d'abandon d'enfant dont les archétypes sont *Le Petit Poucet* de Charles Perrault et *Hansel et Gretel* des frères Grimm<sup>59</sup>. Dans le cas de l'écrivain sicilien, l'aspect tragique de l'expérience racontée - une enfant obligée de se prostituer - est gommé par le parti pris esthétique du sous-entendu et de l'implicite et par le refus du naturalisme auquel aurait pourtant été bien adapté le sujet. La mère indigne d'Erica entre dans une tradition de la mauvaise maman dont un autre modèle possible se trouve dans *Moll Flanders* de Daniel de Foe<sup>60</sup>.

Pasolini constitue l'antithèse du regard vittorinien sur la prostitution. Il décrit dans ses récits de nombreuses scènes sordides de relations sexuelles avec des putains où domine une dimension morbide. C'est le cas en particulier dans ses récits romains<sup>61</sup> situés dans le sous-prolétariat de la banlieue où les prostituées sont grotesques et monstrueuses. Elles n'ont qu'une fonction hygiénique pour les hommes qui les fréquentent. Elles apparaissent souvent comme doublement victimes, de la société qui est responsable de leur misère, mais aussi et surtout de leurs compagnons d'infortunes, tout aussi misérables qu'elles et à qui elles servent d'exutoire commode et inoffensif. Ils se vengent sur elles de leurs frustrations sociales et sentimentales. Dans ce monde de violence et d'individualisme désespéré, aucune possibilité de rédemption n'est offerte à la prostituée<sup>62</sup>. On retrouve une même noirceur dans le cinéma de Pasolini, en particulier dans les films où les putains sont les personnages principaux : *Accattone* qui décrit les relations pitoyables d'un proxénète avec sa protégée et *Mamma Roma*<sup>63</sup>, portrait du couple improbable que forment une mère prostituée et son fils. La putain est pour Pasolini le symbole de la violence d'une société machiste où le sexe est définitivement dissocié de l'amour, grand absent de la banlieue romaine. Loin d'offrir une

---

lequel le couple Törless/Bozena fait penser à celui que forment Alessio et Zobeida ; *Le terre del Sacramento* de Francesco Jovine (Torino, Einaudi, 1950), où Luca Marano suit ses amis au bordel de la "zia Maddalena", au nom bien choisi.

<sup>57</sup> L'amour de la femme comme propédeutique à l'amour de l'humanité. D'autres personnages auront dans le roman cette fonction, comme l'ouvrier de l'usine de briques que rencontre Alessio de retour chez lui pendant les vacances. C'est une des versions du populisme vittorinien.

<sup>58</sup> *cit.* Le récit de Vittorini évoque la question de la prostitution infantine d'un point de vue qui n'est pas sociologique ou moralisant. Ce thème, régulièrement traité par la littérature et le cinéma, a été repris récemment, dans une approche plus réaliste, par Dacia Maraini : *Buio*, (Milano, Rizzoli, 1999) recueil de récits tirés de faits divers qui fait suite à son précédent *Voci* (Milano, Rizzoli, 1994) consacré à la violence dont les femmes sont victimes, quel que soit leur âge.

<sup>59</sup> Respectivement 1697 et 1812.

<sup>60</sup> Le titre complet du roman est *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders* (1722). Sur le thème de la mauvaise mère, voir en particulier G. BOSETTI, *La mère mauvaise dans la culture italienne contemporaine à travers romans et récits (1916-1968)* in *La mère mauvaise*, centre d'Etudes Féminines de l'Université de Provence 1981/1982, 1982.

<sup>61</sup> *Ragazzi di Roma* (Milano, Garzanti, 1955) et *Una vita violenta* (Milano, Garzanti, 1959)

<sup>62</sup> On trouve un même type de représentation misogyne et fortement dévalorisante dans le premier roman d'Italo Calvino à travers la sœur du protagoniste Pin, qui se donne aux soldats allemands et sera exécutée pour cela : *Il sentiero dei nidi di ragno* (Torino, Einaudi, 1947).

<sup>63</sup> Respectivement 1961 et 1962.

transcendance et une évasion sentimentale, la prostituée pasolinienne renvoie aux personnages masculins l'image de leur misère et de leur brutalité. Ils se haïssent à travers elle et leur mépris pour le corps de la femme ne trouve même pas l'apaisement habituel d'une image maternelle rassurante<sup>64</sup>. L'absence de tout espoir et la constance dans la peinture du malheur confèrent aux textes pasoliniens une dimension tragique dont la prostituée apparaît comme une victime d'autant plus absolue que rien en elle ne peut éveiller la compassion et donc le désir d'accompagner une possible rédemption.

Il n'en est pas ainsi dans les textes d'Alberto Moravia qui se situent à mi-chemin de l'édulcoration problématique de Vittorini et de la caricature par excès de malheur de Pasolini. Le regard de Moravia est généralement plus réaliste que celui idéalisant d'un Vittorini tendant à l'abstraction ou que la perception dépréciative de Pasolini. Il est vrai que les classes sociales représentées par l'auteur de *Gli indifferenti* sont moins marquées par le malheur qui caractérise le sous-prolétariat. Les personnages moraviens oscillent entre prolétariat et bourgeoisie mais c'est rarement la misère qui les conduit à la prostitution. Prenons le cas de *La Romana*. La protagoniste et narratrice, Adriana, raconte sa vie de jeune fille exploitée par sa mère qui la pousse à la débauche en se servant d'elle par procuration pour se venger d'une société qui l'a condamnée à la misère du travail salarié - elle était couturière - et à l'ennui du mariage qu'elle considère comme un esclavage autorisé. Adriana, elle, ne rêve que de vie de famille. Elle devient la chose de différents personnages qui la trahissent et décident de se servir de sa beauté pour arriver à cette richesse qui ne leur semble pas accessible autrement. La suite du roman reprend certains codes mélodramatiques. Adriana tombe amoureuse d'un anti-fasciste qui sera arrêté et se retrouve enceinte d'un garçon brutal et assassin qu'elle n'aime pas. L'intérêt du personnage d'Adriana est qu'il permet à Moravia un portrait à la fois humaniste et clinique<sup>65</sup>, fidèle à son goût pour le récit psychologique, qui n'évite certes pas tous les stéréotypes mais qui a le mérite de sortir de l'alternative idéalisation/abjection qui caractérise l'essentiel du corpus souvent manichéen consacré par la littérature à la prostituée..

*La ciociara* propose un itinéraire féminin conditionné par les horreurs de l'histoire. Rosetta est une jeune fille simple et heureuse qui subit un viol dans une église<sup>66</sup>. Ce drame va transformer son caractère et faire d'elle une femme immorale et prête à tout pour s'en sortir. L'événement extérieur - ici la double violence de la guerre et des hommes - est à l'origine d'une chute dont le personnage ne se relèvera pas. Rosetta n'est pas une prostituée à proprement parler mais une victime qui trouve dans le mal, c'est-à-dire le renoncement aux valeurs qu'elle a reçues, une fausse réponse à sa souffrance. Moravia, comme à son habitude, ne juge pas. Il fait de l'histoire de Rosetta la parabole des ravages qu'a subis l'Italie à cette époque.

*La noia* déplace le milieu social représenté au sein de la bourgeoisie et le monde intellectuel et artistique romain. Le protagoniste, Dino, peintre et intellectuel en crise et perdu dans une dépression et un détachement de la réalité, tombe amoureux d'une modèle, Cecilia, qui se donne sans tabou aux hommes qui la désirent. Elle constitue donc pour Dino un mystère que le sexe ne parvient pas à percer. Cecilia semble liée à une force naturelle qui l'anime et que Dino envie sans pouvoir la comprendre ni la partager, se heurtant à l'opacité de

---

<sup>64</sup> Ce thème n'entre pas dans le sujet de cet article mais on peut juste indiquer qu'il n'existe aucune représentation d'un amour heureux dans les récits romains de Pasolini, ni familial, ni hétéro ou homosexuel. C'est un moyen de renvoyer les personnages à leur solitude. Seul Tommaso, le protagoniste de *Una vita violenta*, tentera à la fin du roman de devenir humain en accomplissant un acte de bravoure (sauver une vieille femme lors d'une inondation). Il le payera lourdement.

<sup>65</sup> On pense à la formule de Cioran : "La sexualité est une opération où l'on se fait tour à tour chirurgien et poète".

<sup>66</sup> Le détail du lieu où est commis le viol n'est pas anodin. Il renvoie à la fusion des contraires (le sacré et le profane, le religieux et l'humain) qui est un écho du télescopage entre la vie et la mort qu'incarne la prostituée.

la jeune femme<sup>67</sup>. Même la promesse d'un mariage, qui dans la classe sociale dont est issu Dino constitue habituellement une garantie pour la femme, ne suffit pas à fixer Cecilia qui échappe une dernière fois au protagoniste. Tout comme Rosetta, Cecilia n'est pas une prostituée au sens sociologique du terme. Mais comme la prostituée traditionnelle, elle symbolise l'idée que le don du corps, monnayé ou pas, n'est jamais une garantie de connaissance ni de possession de la femme. Demeure, grand thème moravien, une incompréhension inaliénable qui engendre une lutte dont la sexualité apparaît comme la forme la plus commune<sup>68</sup>.

### La prostituée dans l'œuvre d'Alvaro, ou la belle étrangère

Dès le premier roman de l'écrivain calabrais, *L'uomo nel labirinto*, se met en place un type de rapport homme/femme qui n'évoluera guère par la suite. Le personnage masculin, tel un enfant face à une idole, regarde avec fascination et crainte une femme qui symbolise tour à tour la permanence de la nature et l'attrait de l'étrangeté. Dans l'incipit du roman, les femmes sont ainsi comparées au renouveau printanier après l'hiver symbolique qu'a été la guerre. Le protagoniste, Babe, est affublé d'un nom qui le situe clairement dans cet état d'infériorité lié à sa peur de l'autre sexe<sup>69</sup>. Cette dernière explique en partie ses fantasmes de conquête qui touchent des femmes inaccessibles, ce que l'on peut interpréter comme la volonté de demeurer au stade d'un désir qui ne risque pas de se transformer en possession. La femme désirée, si elle est inatteignable, perdure comme objet fantasmatique, à la différence de l'épouse qui rassure mais endort le besoin d'évasion imaginaire des personnages masculins d'Alvaro. Quant à la prostituée, par sa fonction même qui est de l'ordre de la déviance par rapport aux règles de la société bourgeoise, elle intrigue et s'offre tout en demeurant fondamentalement étrangère, inassimilable et pour cela précieuse. Babe est séduit par des ballerines qui, comme artistes, représentent une forme atténuée de prostitution dans la mesure où elles s'offrent au regard et au désir du public masculin<sup>70</sup>. Elles attirent Babe dans la mesure même où il ne les possède pas, à la différence des quelques femmes mariées qui ont été ses maîtresses et qui, le regardant avec leur "sguardo materno"<sup>71</sup>, le maintenaient justement dans cet état enfantin qui empêche le voyage vers des terres inconnues.

Ce besoin d'exotisme amoureux touche aussi les personnages féminins comme Anna, l'épouse narcissique et coquette de Babe, d'ascendance clairement bovarienne, femme à la recherche d'aventures pour fuir la monotonie de la vie conjugale<sup>72</sup>. Mais l'excitation de la possible transgression - la femme mariée sortant seule - se heurte à la peur de transgresser vraiment et Anna se hâte de rentrer "felice di essersi liberata da un pericolo"<sup>73</sup>, comme rattrapée par son statut de femme bourgeoise. On remarquera une inversion des rôles traditionnels dans la mesure où Babe est du côté de la contemplation, que rend bien l'image récurrente chez Alvaro de la fenêtre d'où l'on observe le monde mais qui est habituellement

---

<sup>67</sup> La trame rappelle le roman de Dino Buzzati, *Un amore* (Milano, Mondadori, 1963), qui met en scène l'histoire en partie autobiographique d'un intellectuel, le professeur Dorigo, et d'une prostituée, Laide, à Milan.

<sup>68</sup> Idée qu'a illustrée récemment un roman de Pierre Mérot, *Mammifères*, (Flammarion, 2003) où on peut lire que "l'amour dure le temps de détruire l'autre" (p. 25). La relation tarifée, de ce point de vue, propose un combat moins douloureux que la passion car beaucoup plus rapidement expédié.

<sup>69</sup> Le nom tient à la fois de bébé et de "babbeo" c'est-à-dire simplet, bête.

<sup>70</sup> Voir l'analyse beauvarienne de l'hétaïre rappelée précédemment. On retrouve ce glissement naturel entre spectacle et prostitution dans *Tutto è accaduto* à propos des conseils prodigués par Diacono à ses élèves-commédiennes : "Lasciate la vostra verginità o il vostro pudore dietro le quinte. Prostituetevi !", *cit.*, p. 1225.

<sup>71</sup> C. ALVARO, *L'uomo nel labirinto*, p. 20, in *Opere*, *cit.*

<sup>72</sup> Dans la lignée des récits de *Piccola borghesia* d'Elio Vittorini (Firenze, Ed di Solaria) et en particulier du texte *Sola in casa* (1931)

<sup>73</sup> C.A, *L'uomo nel labirinto*, *cit.*, p. 11



un seuil non franchi investi par la femme, alors qu'Anna quitte le foyer familial où elle devrait rester cantonnée. Dans une lecture romantique, Anna sera d'ailleurs puni de sa tentative d'émancipation en étant frappée d'une maladie mortelle.

Libéré par la disparition de sa femme, Babe entre alors dans une période de réactivation de désirs banals, de nature ancillaire<sup>74</sup>, ou liés au fantasme de la possession d'inconnues entendues à travers les murs de sa chambre d'hôtel, lieu anonyme par excellence, ou encore aperçues par la fenêtre ouverte<sup>75</sup>. Babe se lance alors dans la quête de cette femme étrangère mais il comprend que derrière des apparences de surface, physiques ou onomastiques se cache un type de femme qui reste fondamentalement identique et ne permet donc pas l'évasion imaginaire<sup>76</sup>. Reste alors la possibilité d'un autre voyage à la recherche de la femme, non plus spatial mais temporel. Babe, revoyant des femmes connues et aimées dans sa jeunesse, est sur le point de se contenter d'un simple souvenir du désir mais cette voie régressive ne le satisfait pas car la femme réelle, par la force de sa présence, annihile toute fuite dans l'idéalisation du passé. C'est particulièrement vrai dans l'épisode de ses retrouvailles avec Adele dont il avait été amoureux douze ans auparavant. Elle a maigri et lui fait pitié, sentiment qui ne peut que tuer le désir. Ce changement est clairement dû au mariage qui, encore une fois, fige la femme dans un rôle qui entrave le fantasme. Babe est alors confronté à l'aporie qui caractérise nombre de personnages masculins : n'aimant plus Adele, il acquiert une position de supériorité et peut donc envisager de la posséder. Mais c'est justement parce qu'elle s'offre à lui et devient accessible qu'il perd tout désir.

Il ne reste plus à Babe qu'à explorer une nouvelle voie d'accès au mystère féminin qui propose un autre type de régression, celui vers la femme mère, rassurante et protectrice. C'est la fonction qu'incarne le personnage de Renata décrit de façon à mettre en avant sa dimension maternelle<sup>77</sup>. Sa générosité corporelle, à opposer à la maigreur d'Adele, touche aussi le décor et l'ameublement de sa chambre. Celle-ci est "ampia", possède "una poltrona larga" et tout dans la pièce est "rotondo, bianco, gonfio, morbido". Les draps sont "gravidi"<sup>78</sup>. Il se dégage de Renata un air d'innocence : "la scorgeva supina come una montagna" et une autre image l'assimile à un "mostro fanciullesco"<sup>79</sup> qui n'est pas sans rappeler les ogres des fables. Cette femme est peut-être une prostituée, le texte n'est pas explicite à ce sujet, mais on peut interpréter en ce sens les propos qu'elle tient sur sa femme de chambre : "È lei che può mandarmi all'aria tutti i miei calcoli e il mio avvenire perché è lei che apre e chiude le mie porte"<sup>80</sup>.

A défaut de la posséder, Babe lui expose sa théorie sur les femmes mariées. Si elles ne peuvent nourrir les fantasmes du fait même de leur disponibilité entérinée par la loi conjugale,

---

<sup>74</sup> Il est attiré par la fille de sa concierge à la fin du chapitre 5. D'une manière générale, la fonction de domestique est décrite comme s'apparentant à la prostitution. Cela est confirmé par les personnages d'Antonia dans *L'età breve* et d'Irmene et Germina dans *Tutto è accaduto*.

<sup>75</sup> La symbolique de la fenêtre, plus rarement de la porte, change selon qu'elle est ouverte ou fermée. La fermeture engendre des pensées angoissantes et une solitude qui renvoient à l'idée de souffrance (l'image des bruits de douleur de la maison, *Ibidem*, p. 41) et de mort (l'anecdote du bateau qui coule, *Ibidem*, p.43). L'ouverture rend possible un processus imaginaire gratifiant. C'est bien, encore une fois, un moyen symbolique pour indiquer le besoin de voyage du personnage masculin qui va rechercher des femmes susceptibles de déclencher cette mise en route.

<sup>76</sup> La déception est provoquée par un détail linguistique, la traduction de l'exotique nom de Mademoiselle May en plus banal Signorina Maggio (*Ibidem*, p. 45). "Maledizione ! pensava. È possibile che al mondo esista che una donna, una sola donna e io sia destinato ad incontrare sempre la stessa" (*Ibidem.*, p. 46).

<sup>77</sup> Dimension si forte qu'elle apparaît déjà inscrite dans le comportement des petites filles méridionales, comme le montre l'épisode de *Gente in Aspromonte* où Antonello, le fils de l'Argirò, joue avec la fille de Camillo qui a "l'aria assonnata e materna che distingue le bimbe meridionali", *Opere, cit.*, p. 365.

<sup>78</sup> *L'uomo nel labirinto, cit.*, p. 57.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>80</sup> *Ibidem*. Où l'on retrouve la symbolique, de claire nature sexuelle cette fois, de la porte ouverte ou fermée.

elles peuvent toutefois garder une part de ce mystère indispensable au désir. Il provient de leur passé, et de la capacité d'imaginer leurs frasques, entre jalousie rétrospective et excitation, bref de déceler la femme inconnue derrière le visage trop familier de l'épouse. Mais le mariage finit par avoir raison des souvenirs. Il faut alors envisager une autre femme, la "donna nuova"<sup>81</sup> qui constitue pour Babe une variation du fantasme de la femme inconnue. La possession d'une femme entièrement résumée à un corps d'autant plus tangible qu'il est imposant<sup>82</sup>, et ne laissant donc pas de prise au fantasme de l'imagination, est un moyen pour Babe de fuir ses penchants pour un amour lié au voyage. C'est donc une mauvaise solution qui s'apparente à un refoulement qui recouvre le désir sans l'apaiser.

Si nous sommes partis dans notre analyse d'un roman où la prostituée occupe une place secondaire, c'est parce que *L'uomo nel labirinto* pose les jalons de la question de la représentation de la femme chez Alvaro, oscillant entre nostalgie d'une femme maternelle et attirance pour celle que nous avons définie la belle étrangère. Notre réflexion doit maintenant s'attacher à trouver dans les textes fictionnels successifs une confirmation de cette intuition<sup>83</sup>. Nous ne prétendons pas ici prendre en considération tous les textes narratifs d'Alvaro mais ceux qui, dans les domaines que nous avons rappelés, sont les plus représentatifs de l'image féminine, symbolisée pour nous par le personnage de la prostituée, que propose l'écrivain calabrais. Quelle est précisément la fonction de la femme dans ses textes et en quoi illustre-t-elle la poétique d'Alvaro ? Comment relier la question féminine et la question méridionale ? Faut-il prendre à la lettre, enfin, cette note retrouvée dans ses papiers où Alvaro a indiqué que le but de *Mastrangelina*, deuxième volet de la trilogie consacrée à Rinaldo Diacono, était de décrire "che cosa è un uomo, e un meridionale di fronte alla donna"<sup>84</sup>.

La femme nourricière, attachée à la terre et assumant sa dimension maternelle est une des figures les mieux représentées dans l'œuvre d'Alvaro. Gardienne des traditions et présence rassurante qui renvoie à l'enfance et à la campagne, elle a pour fonction de perturber l'appel du large, physique - le départ du village natal - ou sentimental - la quête d'une amante

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 60. Le thème de la femme nouvelle sera repris dans *Mastrangelina* dans un rapport plus étroit avec la prostitution à propos de Flora dont il est écrit : "come se essere una donna che si può comperare fosse il prodotto di una civiltà raffinata e costituisse una nuova morale", *cit.*, p. 1054.

<sup>82</sup> Il est attiré par les femmes grosses, comme cette femme du peuple étendue sur son lit et qui n'est que "materia, lontana da tutte le luci e da tutti i sentimenti", *L'uomo nel labirinto*, *cit.* p. 67. De même, un tableau accroché chez Ruggero qui a peut-être été le premier amant d'Anna, le frappe parce qu'il représente une femme au physique paradoxal puisqu'elle possède des "cosce grosse sostenute da esili caviglie", *Ibidem*, p. 73, ce qui rappelle la description de Renata : "caviglie strette reggevano miracolosamente quel corpo alto e grosso", *Ibidem*, p. 59. Cette contradiction physique n'est pas une simple curiosité anatomique car elle est récurrente dans l'œuvre d'Alvaro (voir par exemple le récit *L'amata alla finestra* du recueil éponyme où le personnage masculin est un fétichiste des chaussures surmontées de chevilles trop fines, qui sont le double symbole de la fragilité féminine et du voyage). C'est un moyen de concilier les deux types de femmes entre lesquelles oscillent ses personnages masculins : la femme terrienne ou maternelle bien accrochée au sol et la femme aérienne prête à l'envol. Dit autrement, c'est, inscrite dans le corps féminin, la dialectique du rester et du partir que la prostituée permet de dépasser.

<sup>83</sup> Pour d'évidentes raisons de place, nous ne traiterons pas de la vaste production journalistique et diariste d'Alvaro qui fera l'objet d'un prochain travail. Il faut savoir que la présence de prostituées et d'une réflexion sur la prostitution y sont très importantes, en particulier dans *Quasi una vita* (Milano, Bompiani, 1950) et *Ultimo diario* (Milano, Bompiani, 1959) dont nous montrerons qu'ils constituent souvent, en particulier pour la question qui nous occupe ici, un réservoir d'annotations et d'anecdotes dont beaucoup ont été transformées en textes de fiction. Le ton y est précis, le style parfois cru et quelques passages révèlent un Alvaro assez éloigné de l'image véhiculée par une certaine critique qui le cantonne dans un rôle d'écrivain chrétien et nostalgique. La prostitution lui permet d'aborder en termes économiques et sociologiques les effets particuliers d'une modernité qui a fait de la logique capitaliste la base de son système d'organisation. La prostitution est vue par Alvaro comme la pratique particulière d'un phénomène plus vaste, la sexualité, dont l'étude systématique par le biais de la psychologie ou de la littérature - de nombreuses pages sont consacrées à la production érotique -, renseigne sur la détresse des hommes liée à la perte des valeurs de solidarité qui, selon Alvaro, caractérisaient les sociétés paysannes.

<sup>84</sup> Cité par A. FRATELLI, *Avvertenza* à *Mastrangelina*, in *Opere*, *cit.*, p. 914.

inconnue -, qui touche de nombreux personnages masculins de notre auteur. Ce type de femme est à l'origine, par exemple, de la plupart des récits du recueil *L'amata alla finestra*<sup>85</sup>. Ainsi Melusina, dont le portrait donne son nom au premier texte de l'ouvrage, est-elle présentée comme la gardienne d'une civilisation en péril, l'ultime lare de ces montagnes calabraises, l'héritière d'une tradition féminine liée à la terre et seule capable de la repeupler. Ce monde archaïque obsède Alvaro, non dans un sens de nostalgie improductive, mais parce qu'il véhicule des valeurs que la modernité, vers laquelle tend l'Alvaro voyageur, met en péril et qu'il faut donc inlassablement répéter pour concilier le respect des origines et la prise en compte lucide et optimiste de l'évolution des sociétés, ce que l'auteur de *Gente in Aspromonte* recoupe sous la notion chez lui très précise, incarnée dans l'histoire, d'espérance<sup>86</sup>. D'autres personnages du recueil assument une fonction analogue. C'est le cas de la jeune fiancée qui est décrite comme une enfant ne supportant pas d'être arrachée à sa campagne pour se marier en ville. La porte, à nouveau, considérée comme une variante de la fenêtre déjà évoquée, symbolise ce seuil dont le franchissement est vécu davantage comme un traumatisme que comme une libération<sup>87</sup>. Le protagoniste du long récit qui donne son titre au recueil est celui qui illustre le mieux ce lien entre féminité et enfance que l'homme doit justement briser pour atteindre la plénitude de son amour car quand la femme devient accessible et proche, par la parole et les pleurs, le charme est rompu<sup>88</sup>. Voilà pourquoi Giustino préfère rêver des femmes plutôt que de les connaître et risquer d'être déçu, comme il le sera par cette inconnue du train qui le fascine dès lors qu'elle reste mystérieuse : "egli non desiderava affatto di conoscerla"<sup>89</sup>. Giustino, comme tant de personnages masculins d'Alvaro, est en proie à l'hésitation entre la volonté de possession et le désir de fuite face aux femmes : "La vide : voleva incontrarla e nello stesso tempo fuggirla"<sup>90</sup>. L'observation de la femme qui s'offre au regard permet de concilier ces deux aspirations contradictoires, en plaçant l'homme à un point d'équilibre entre fuite et possession.

C'est pourquoi le thème du spectacle des femmes - au double sens du mot spectacle, ce qui est vu et ce qui se joue - est si courant dans l'œuvre d'Alvaro. La représentation que permettent la danse, le théâtre ou la station à la fenêtre donne aux personnages féminins d'Alvaro la possibilité de mettre en scène une beauté qui fusionne les charmes naturels et l'artifice de la mode et du maquillage, auxquels, on le sait, Alvaro écrivain et reporter a souvent été sensible. Ainsi se rejoignent "primitive funzioni della donna" et "segni del proprio mestiere"<sup>91</sup>.

La fréquence des images animalières par lesquelles Alvaro décrit les personnages féminins est un autre indice de cette première présentation de la femme tournée vers le rappel de ses liens ataviques avec la nature. La danse, évoquée dans la section *Il ballo* du récit *L'amata alla finestra*, fait naître une métaphore filée autour du thème de la conquête de

<sup>85</sup> C.A, *Opere*, cit.

<sup>86</sup> C. A, *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Milano, Bompiani, 1952. Cet ouvrage n'est pas exempt de considérations renvoyant à la thématique des romans d'Alvaro comme la division entre l'homme qui pense et la femme qui agit : "Ella ha più sentimento della realtà di voi. Così nella vita sociale : se non vi fossero le donne a moderare l'esistenza, essa sarebbe assai più drammatica di quanto solitamente non sia. Sono esse a riportarci coi piedi sulla terra, noi fantasiosi e inquieti, inventori di tutte le astrazioni, di molte grandi follie" (in *La casa nuova*, *Ibidem*, p. 11). Il aborde aussi la question de la prostitution à travers l'anecdote d'un ouvrier qui a épousé une putain pour la sauver. Ce thème du rachat, nous l'avons montré, est fréquent dans l'œuvre de fiction d'Alvaro.

<sup>87</sup> C.A, *La corona della sposa*, in *L'amata alla finestra*, cit.

<sup>88</sup> "Gli occhi della donna si empirono di lagrime, ed egli senti che ella era divenuta piccola come lui. Questo gli dispiacque. Ora potevano parlare come se si conoscessero da molto tempo" in *L'amata alla finestra*, cit., p. 240.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 266.

femmes comparées à des juments<sup>92</sup> bridées par la main de leur cavalier . Dans un autre roman, il sera question de la “riottosità e domabilità”<sup>93</sup> de Mastrangelina.

Le thème de la nudité est un autre élément qui permet à Alvaro d’explorer la question de la femme attachée à la nature. *Stagione sull’Jonio*, le texte qui clôt *L’amata alla finestra*, explicite l’opposition traditionnelle dans une certaine littérature misogyne entre l’homme qui pense et la femme qui agit ou qui se contente d’être. Décrivant les femmes au bain, Alvaro formule ainsi cette répartition des rôles : “Un uomo pensa, e si può stupidire coi suoi pensieri. Ma le donne restano sempre vicine alla realtà, gli elementi parlano ad esse, e l’acqua è loro amica”<sup>94</sup>. Le début de *L’età breve* indique clairement ce contraste, voire cette scission, entre monde des hommes et des femmes. Ce dernier fascine et intrigue Rinaldo enfant à travers la nudité entraperçue et l’apparition d’une conscience encore vague de l’infériorité sociale de femmes esclaves<sup>95</sup>. L’identification entre la femme et la nature s’opère par le biais d’images où le corps féminin devient fruit : “visi di frutto”, “fianchi rotondi come un frutto”<sup>96</sup>. Dans le même ordre d’idée, c’est-à-dire la femme renvoyant aux éléments primordiaux du monde paysan, il est question, dans une imagerie sabienne, de “seni [che] gli ricordavano il pane” ou de “fianchi [che] gli ricordavano le galline, o meglio le tortore”<sup>97</sup>. Mais l’attachement à la femme-mère n’a qu’un temps. L’histoire de Rinaldo Diacono traduit justement cette maturation qui passe chez l’adolescent par la quête d’une image différente de la féminité.

Face au personnage féminin lié à la nature, à l’enfance et aux traditions, Alvaro présente un autre type de femme, tournée vers l’ailleurs ou l’incarnant aux yeux d’hommes timorés et fascinés par l’énergie et le désir de conquête dont elles témoignent. C’est le cas de deux personnages de *L’amata alla finestra*. La capitaine du récit éponyme est une femme émancipée qui assume des fonctions exclusivement masculines. Elle ne peut donc qu’être exceptionnelle et le texte insiste sur cette dimension monstrueuse d’un personnage hybride qui n’est pas sans rappeler La Garibaldina de Vittorini<sup>98</sup>. Mais la confusion entre sa nature et sa fonction rend difficile son idéalisation. Le sentiment d’étrangeté, nécessaire on l’a dit à la fascination des personnages masculins, s’incarne mieux dans la figure de “la forestiera” qui apparaît régulièrement dans les œuvres d’Alvaro. Le récit *La donna di Boston* de *L’amata alla finestra* aborde ce thème en décrivant une étrangère qui revient au village de son mari, un bandit calabrais condamné à mort en Amérique. Elle devient un objet de curiosité et son effort d’intégration n’aboutit que lorsque les signes de sa différence, en l’occurrence sa chevelure blonde, sont sacrifiés par les femmes du village qui n’acceptent pas la fascination qu’elle exerce sur leurs compagnons<sup>99</sup>. Présenté du point de vue féminin, ce qui est rare dans les textes d’Alvaro, le thème est bien celui de la confrontation entre des cultures qui constitue un

---

<sup>92</sup> “Le donne sul primo passo scalpitano e fanno fremere i fianchi come cavalle generose sul punto di staccare la corsa (...) trattenute dalla mano ferma dietro alle loro spalle”, *Ibidem*, pp. 267-268.

<sup>93</sup> *Mastrangelina*, cit., p. 989.

<sup>94</sup> *Stagione sull’Jonio*, in *L’amata alla finestra*, cit., p. 340. La description des femmes se baignant est fréquente dans l’œuvre d’Alvaro. Citons seulement le texte *Ermafrodito* du même recueil.

<sup>95</sup> Déjà dans *Gente in Aspromonte*, on trouvait cette curieuse image de femmes réifiées et transformées en bâtons par leurs maîtres : “Alto, grosso, enorme, si puntellava con la mano alla testa di una delle due donne come su un bastone”, cit., p. 360.

<sup>96</sup> *L’età breve*, *Opere*, cit., pp. 668-669.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 670.

<sup>98</sup> Milano, Bompiani, 1956.

<sup>99</sup> Les cheveux comme synecdoque de la femme est un thème récurrent chez Alvaro. Pensons à l’épisode de *Gente in Aspromonte* qui montre les femmes du village cachant entre les pierres des murs des mèches de leurs cheveux qu’elles vendront au marchand ambulant. Ce geste peut signifier la honte de devoir ainsi se séparer d’un élément important de leur beauté. Dans *L’amata alla finestra*, le même épisode est décrit avec une explication différente qui renvoie à la superstition qui caractérise la culture primitive de ces femmes (voir *Viaggio di nozze a Napoli*).

danger pour les femmes attachées à la défense des habitudes et apparaît comme un attrait pour des hommes qu'attire l'ailleurs, surtout quand il prend les traits d'une belle étrangère<sup>100</sup>.

Le lien entre l'étrangère et la prostituée apparaît pour la première fois dans un cadre romanesque dans *L'uomo è forte*. Le récit évoque le retour dans un pays dictatorial, une Italie non nommée, d'un personnage qui a longtemps vécu à l'étranger et qui pense souvent à ses années d'exil. C'est dans ce texte qu'apparaît pour la première fois sous la plume d'Alvaro romancier le mot prostituée<sup>101</sup>. Revenant d'une ville qu'on peut supposer être Berlin, où les femmes sont "fragili e cascanti, sui tacchi troppo alti, preoccupate di piacere e di sembrare tutt'altre da quelle che fossero in realtà (...) bocca truccata (labbra strette e pettegole (...) indizio di menzogne accumulate in una vecchia vita senza più scopo"<sup>102</sup>, le protagoniste Dale va retrouver dans sa compatriote Barbara un corps sain et musculeux qui lui rappelle la force naturelle des femmes de son pays. Le propos de ce roman consacré aux méfaits du totalitarisme est de montrer comment le fascisme a progressivement corrompu cette énergie du peuple italien en le contraignant à aller contre sa nature, à l'image de Barbara qui va finir par trahir en livrant à la police l'homme qu'elle aime.

Mais c'est dans *Mastrangelina* que la présence de prostituées étrangères est la plus fréquente, occupant une bonne partie du roman qui décrit l'effervescence d'une petite ville provinciale à l'arrivée de trois prostituées septentrionales, justement recherchées parce qu'elles sont "allegre, moderne, disinvolve" et c'est pourquoi "gli uomini vanno dietro alle forestiere"<sup>103</sup>. Les reines de l'hôtel sont les trois danseuses aux noms exotiques dont chacun porte un symbole différent: Ivonne l'étrangère, Flora la femme fleur et Magda, la pécheresse par antonomase. Un autre élément contribue à la fascination qu'exerce la prostituée parmi les classes privilégiées qui fréquentent l'hôtel de Turio transformé, comme l'indique son lourd rideau rouge, en maison de rendez-vous : une éducation libertine, véhiculée par le théâtre et le roman, qui fait de la prostituée étrangère ou artiste un personnage recherché, s'ajoutant aux modèles féminins traditionnels de la société méridionale que sont "la madre, la sorella, la sposa"<sup>104</sup> et révélant a contrario leur archaïsme, comme le montrent les couples problématiques et n'ayant pas de rapports intimes formés par Cupis et Carola et par Feronti et Florestana. Pour eux, le mariage n'est plus qu'une convention dénuée de sens qui voit s'affronter deux ennemis irréductibles<sup>105</sup>. Une lutte moins violente oppose un autre couple alvarien : Mastrangelina et son vieil époux qui n'ont jamais fait l'amour. Dans tous les cas, le thème récurrent chez Alvaro de la virginité conjugale confirme l'idée de l'inaccessibilité de la femme. Son idéalisation devient alors un moyen de rendre acceptable le fait qu'elle ne se

---

<sup>100</sup> Le personnage de *La donna di Boston*, ceux de Hélène dans le récit *Il mare* ("la misteriosa e intangibile donna straniera che dà a tutti una impotente frenesia") et de la Karin de la pièce *Caffè dei naviganti* sont très proches Voir à ce sujet la monographie d'A. BALDUINO, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965.

<sup>101</sup> "A una certa ora della notte, dai locali aperti le prostituteolgevano il viso rigido sulla strada", *L'uomo è forte*, *Opere*, cit., p. 424.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 423.

<sup>103</sup> *cit.*, p. 931. Même idée quelques pages plus loin dans les propos de la propriétaire de la pension qui voudrait pousser Mastrangelina à fréquenter ses clients : "preferiscono le forestiere. Dietro a quelle si venderebbero l'anima", *Ibidem*, p. 962. On retrouvera un personnage identique dans le dernier volet des *Memorie del mondo sommerso*, bien qu'écrit en premier : Madame Passafiume dont le nom évoque l'idée dantesque d'un passage du gué entre deux mondes - la femme mère de l'enfance et la femme maîtresse de la maturité - qui résumant l'itinéraire non linéaire de Diacono. Même adulte, il conserve sa peur des femmes, refusant par exemple de profiter de son statut de professeur de théâtre pour les séduire. Il n'abandonnera jamais non plus la nostalgie du "tempo dell'innocenza, età verde in cui gli amori si esplicano alla finestra", *Tutto è accaduto*, *Opere*, cit., p. 1213. Une demi-mondaine du même roman, qui navigue entre salons dorés et bordel pour hommes de pouvoir, s'appelle Olga Parisiana, nom empreint d'un exotisme russo-français.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 972.

<sup>105</sup> On songe à la formule de Guido Ceronetti : "Soppressi i combattimenti dei gladiatori, i cristiani istituirono la vita coniugale", *Il silenzio del corpo*, Milano, Adelphi, 1996, p.79.

donne pas, comme le montre le personnage de Gismano qui, grâce à son amour platonique pour Carola, subit une métamorphose : “da rozzo che era divenne un uomo sensibile”<sup>106</sup>. La femme facile et aguicheuse peut donc contribuer à l’élévation morale de l’homme qui l’aime, ce qui constitue un renversement de l’opinion traditionnelle et explique l’idéalisations dont elle est l’objet et qu’elle ne comprend d’ailleurs pas, pleine comme Ivonne d’une lucidité envers elle-même dont les hommes semblent dénués<sup>107</sup>. En outre la prostituée acquiert une fonction sociale d’apaisement des tensions machistes qui parcourent la société méridionale. Elle permet de déconnecter l’amour du péché et du risque de vengeance d’un mari jaloux<sup>108</sup> tout en préservant l’honneur des femmes du Sud. C’est aussi une solution pour moderniser le rapport hommes-femmes mise en application par Verbasco, Berardo et Gismonno, les aristocrates de Turio. Symboliquement, la prostitution apparaît comme une contestation du droit de propriété, une démarche révolutionnaire, et les amateurs de relations payantes font œuvre de charité et d’engagement politique : “Quel che prima era considerato un vizio, diventava ora una missione ; salvare le donne traviate”<sup>109</sup>. Le salut, pour rester dans le registre des images économiques, passe par la privatisation des corps puisque la femme publique, une fois mariée, réintègre la sphère privée du couple et de la famille. Mais avant cela, la prostituée incarne la “ribell[e] di una società”<sup>110</sup>.

Dans de plus rares cas, on rencontre dans l’œuvre d’Alvaro des prostituées dissociées du fantasme de l’ailleurs. Ainsi l’Antonia de *L’età breve* qui appartient à la famille des domestiques pour qui le passage vers la fonction de prostituées n’est qu’une variante de la tradition archaïque des amours ancillaires. Mais la spécificité de son cas est rendue par une présentation qui insiste, même si le groupe la tolère, sur son isolement par rapport au chœur féminin. Elle est maigre, exempte des signes de la maternité qui définissent les autres femmes, et si elle est elle aussi comparée à un fruit, c’est un fruit “che non matura”<sup>111</sup>. Sa fin tragique - elle est assassinée par des vagabonds la nuit où Rinaldo n’est pas venu au rendez-vous qu’il lui avait donné - prouve que la prostituée paysanne, dépourvue de l’attrait exotique de ses consœurs étrangères, ne peut satisfaire la quête amoureuse des personnages masculins. Certes, Rinaldo avait été attiré par l’originalité de cette femme, “una fuori legge, non aveva legami, rappresentava quella fuga e quella evasione che egli cercava”<sup>112</sup>. C’est d’ailleurs elle qui avait été à l’origine de pensées érotiques de Rinaldo pensionnaire, considérées comme la toute première manifestation de son désir d’émancipation de la mère, désir facilité par le physique anguleux de la jeune prostituée<sup>113</sup>. Mais l’étrangeté d’Antonia n’ouvre sur aucune promesse d’évasion. Enfermée dans sa condition de femme misérable, intimement attachée à cette terre

<sup>106</sup> *Mastrangelina*, cit., p. 1009.

<sup>107</sup> A Gismano qui la traite comme une grande dame dont il se propose d’être le sigisbée, elle rappelle : “Io sono una prostituta”, *Ibidem*, p.1062. C’est d’ailleurs Ivonne, qui défend avec pugnacité son statut de femme réelle, qui déniaisera Rinaldo lors d’une scène qui annihile tout risque d’idéalisations ou de sentimentalisme puisque la chambre des ébats évoque au jeune homme un cabinet médical. Mais l’horreur de sa condition, d’autant plus forte qu’elle est justement regardée en face, la poussera au suicide.

<sup>108</sup> Alvaro, comme beaucoup d’écrivains du Sud, fait référence à la pratique du *sfregio* : “Qualcuno di quei visi di donna, che era stato bello, recava lo sfregio d’una rasoiata inferta da chi aveva voluto rendere ingrata ad altri quella grazia”, *Ibidem*, p. 1104. Déjà au chapitre 11, il avait été question de “la guancia sfregiata (...) [donne] condannata dalla prepotenza virile a una condizione inferiore, segnata da uno solo per sempre, e divenuta proprietà deserta di quell’uomo” (*Ibidem*, p. 1014). On notera la différence entre la prostituée qui loue son corps et la femme mariée qui le cède. A rapprocher de certaines pages de *L’oro di Napoli* de Giuseppe Marotta (Milano, Bompiani, 1947) ou de *Spaccanapoli* de Domenico Rea (*op. cit.*) où est évoquée la pratique napolitaine du *sfregio*.

<sup>109</sup> *Mastrangelina*, cit., p. 1104.

<sup>110</sup> *Tutto è accaduto*, cit., p. 1238.

<sup>111</sup> *L’età breve*, cit., p. 670. Antonia fait penser à La Lupa verghienne.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 851.

<sup>113</sup> “non aveva quasi seni”, *Ibidem*, p.698.

du Sud dont elle n'aura pas le loisir de s'évader, Antonia ne peut satisfaire le besoin d'évasion de Rinaldo.

Son aspiration au départ se concrétise à la fin de *L'età breve* où est décrit l'arrachement à la terre matricielle dans une scène curieuse où Rinaldo semble faire l'amour avec une terre-ventre vivante<sup>114</sup>. Le voyage vers la ville, en compagnie de Mastrangelina et de son mari, s'accomplit en emportant l'objet qui symbolise cette civilisation où la femme vit en osmose avec la nature. La statue de Demetra, dont le nom signifie étymologiquement mère de la terre, fait fonction de talisman, d'objet transitionnel entre le monde archaïque et la société urbaine. Image de la perfection féminine, Déméter représente aussi la quête sans fin dans le monde à la recherche de sa fille Perséphone, de la même façon que Rinaldo part à la conquête de l'Italie à la recherche d'une image féminine inédite que son village ne lui offre pas. La fin tragique de la statue, dont les morceaux seront achetés par des collectionneurs, résume symboliquement la mort d'une certaine représentation de la femme attachée aux valeurs maternelles de la nature. Les deux figures antithétiques que sont la prostituée Antonia et la déesse Demetra subissent donc le même sort, signifiant ainsi la mort d'un monde et la nécessité de lui trouver une forme de substitution. C'est ce que tente Mastrangelina mais elle sera rattrapée par son destin de femme prisonnière de sa misère, finissant comme prostituée à l'hôtel Pitagora de Turio parmi les courtisanes étrangères que préfèrent les hommes méridionaux : "E' raro che in questo ambiente s'incontri una donna delle nostre parti. Di solito le nostre donne si danno alla prostituzione come a un apostolo. La prendono per quello che è : una maledizione"<sup>115</sup>.

Mais de quelle malédiction s'agit-il réellement ? Peut-être Mastrangelina est-elle moins punie de son activité de prostituée que de l'obligation de revenir dans son Sud natal, confirmant ainsi que le destin des femmes méridionales est bien de rester enchaînées à leur terre d'origine d'où elles agissent à la fois sur la mémoire<sup>116</sup> et sur la propension à l'imagination et à la rêverie des hommes. C'est précisément sur ces deux points que la question féminine rejoint dans l'œuvre d'Alvaro la question méridionale. La fascination pour l'étrangère rejoint l'attrait du pays étranger qui est à l'origine des nombreux voyages de l'écrivain calabrais<sup>117</sup>. Comme la prostituée, le Sud est idéalisé ou méprisé. Sa beauté, comme la maquillage de la putain, masque mal une misère atavique qui est la conséquence d'une exploitation ancestrale et d'un abandon historique. La femme méridionale est donc victime d'une double oppression et elle a envers l'homme, écrit Alvaro dans son Journal en 1944, "lo sguardo della pecora verso il mattatore"<sup>118</sup>.

Toute l'œuvre d'Alvaro a consisté à comprendre les raisons de cette soumission de l'une face à la violence de l'autre qu'incarne mieux que n'importe quelle autre figure féminine la prostituée, à la fois symbole d'une sujétion réelle et source d'une idéalisation trompeuse qui n'est en fin de compte, comme le montrent les personnages masculins de ses romans, que le moyen élégant par lequel l'homme a tenté de transformer un abus historique en création artistique.

---

<sup>114</sup> "La terra si screpolava, i seni dei suoi colli e dei suoi monti balzavano da tutte le parti (...). Buttandosi sulla terra, egli la sentì sobbalzare come un ventre, e ricordandosi che la terra si muove, egli ne sentiva i movimenti nello spazio vertiginoso. Vi si coricò sopra, sentendo salire l'esaltazione della natura. Era una voluttà spaventosa", *Ibidem*, p. 863.

<sup>115</sup> *Mastrangelina*, *cit.*, p. 1140.

<sup>116</sup> C'est ce qu'indique la parabole de Melania, le personnage de *Belmore*, qui s'offre aux hommes uniquement pour laisser une trace dans leur mémoire, *Belmore*, *cit.*, p.30.

<sup>117</sup> Voir à ce sujet les nombreux travaux d'Anne-Christine Faitrop-Porta, grande spécialiste d'Alvaro voyageur dont nous ne citerons ici que les plus récents : *Colore di Berlino. Viaggio in Germania, Viaggio in Turchia et I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*. Tous ces ouvrages ont été publiés par Falzea.

<sup>118</sup> *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, *cit.*, p. 313.