



HAL
open science

Dire je chez Rosetta Loy : diversité des voix entre récit de vie et réflexion sur l'écriture de soi

Cécile Mitéran

► **To cite this version:**

Cécile Mitéran. Dire je chez Rosetta Loy : diversité des voix entre récit de vie et réflexion sur l'écriture de soi. Littératures. 2020. dumas-03264325

HAL Id: dumas-03264325

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03264325v1>

Submitted on 18 Jun 2021

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

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



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

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

**UFR Langues, Littératures, Cultures et Sociétés Étrangères
Département d'Études Italiennes et Roumaines**

**DIRE *JE* CHEZ ROSETTA LOY :
DIVERSITÉ DES VOIX ENTRE RÉCIT DE VIE
ET RÉFLEXION SUR L'ÉCRITURE DE SOI**

Mémoire Master 2 ILCT

Italie : littérature, langue, arts et société (ILLS)

présenté par

Cécile Mitéran

Directrice : Madame Maria Pia DE PAULIS

Année académique : 2019-2020



Sommaire

Introduction	4
I - Un <i>je</i> polymorphe, à la croisée des genres	10
1. Panorama générique de l'écriture du <i>je</i> chez Rosetta Loy	10
1.1 <i>La porta dell'acqua</i> : un cas d'ambiguïté générique	10
1.1.1 « Raccontare la breve storia di una passione infelice »	10
1.1.2 Vers une définition générique : roman autobiographique et autofiction	12
1.2 <i>La prima mano</i> : un « autoportrait » d'auteur	15
1.2.1 L'autoportrait : un présupposé éditorial	15
1.2.2 De l'autoportrait à l'autobiographie	17
1.3 <i>Forse</i> : l'autobiographie assumée	20
1.3.1 « Scrivere è il modo migliore per comprendere se stessi »	20
1.3.2 Le retour à une forme de classicisme autobiographique : une autrice légitimée ?	22
2. Décliner l'identité du <i>je</i>	23
2.1 Le rôle du paratexte dans la mise en place des pactes de lecture	25
2.1.1 Formes et fonctions du péri-texte	25
2.1.2 Épitéxte et intertextualité : des détours par le hors-livre	28
2.2 Un réseau d'indices au fil du texte	30
2.2.1 L'identité manifestée par l'image : les photographies dans <i>La prima mano</i>	30
2.2.2 Au fil du texte : l'identité suggérée	32
2.3 La question du nom : un brouillage de l'identité	34
2.3.1 De l'importance du nom dans l'écriture de soi	34
2.3.2 Comment s'appelle <i>je</i> ?	36
3. Les voix du <i>je</i> : des niveaux de parole qui se croisent	39
3.1 Une approche particulière : le récit d'enfance	39
3.2 Polyphonie du <i>je</i>	42
3.2.1 Narrateur et narré : un croisement de voix	42
3.2.2 <i>La prima mano</i> : une structure dialectique	46
3.3 Une troisième voix du <i>je</i> : la photographie	48
3.3.1 Le texte comme photographie : un trait récurrent	48

3.3.2 Quand l'image dit <i>je</i>	51
II - La construction d'un sujet à travers la mise en place d'un espace autobiographique	54
1. Logique(s) de l'espace autobiographique : un système signifiant	55
1.1 L'espace autobiographique comme clef de lecture	55
1.1.1 Un système de <i>tuilage</i> narratif	55
1.1.2 Un jeu d'ellipses narratives, éclairé par l'espace autobiographique	57
1.2 Une écriture du <i>même</i>	59
1.2.1 L'idée de collage	59
1.2.2 Spécificités de l'idée de collage appliquée à l'écriture de soi	62
1.3 Espace autobiographique et espace physique	65
2. Dire le passé à travers l'espace autobiographique : poétique de la mémoire	66
2.1 L'usage des temps verbaux : entre mise à distance et actualisation de la mémoire	67
2.1.1 L'imparfait itératif de <i>La porta dell'acqua</i>	67
2.1.2 Le « presente visivo » de Rosetta Loy : vivacité du souvenir et actualisation	70
2.1.3 Temps verbaux et niveaux de récit dans <i>La prima mano</i>	72
2.2 Restituer le point de vue de l'enfance : une mise en scène stylistique	73
2.2.1 Parler le langage de l'enfance	73
2.2.2 Le monde à hauteur d'enfant	76
3. L'émergence d'un sujet cohérent à travers l'espace autobiographique	79
3.1 La constitution d'un sujet dans l'Histoire	80
3.1.1 Histoire personnelle et Histoire collective	81
3.1.2 La guerre comme expérience de l'altérité	85
3.2 Autrui dans la constitution du <i>je</i>	88
3.2.1 Un réseau de personnages, entre référentialité et fiction	88
3.2.2 Dire l'Autre, une problématique au cœur de <i>La prima mano</i>	90
3.2.3 L'Autre comme interlocuteur : une parole adressée	92
3.3 L'espace autobiographique pour dire une souffrance	94
3.3.1 Le monde douloureux du <i>je</i>	94
3.3.2 Les alter ego du <i>je</i>	97
3.3.3 La famille, « un piège mortel »	99

3.4 L'émancipation du <i>je</i> dans l'espace autobiographique	101
3.4.1 L'émancipation et la révolte au cœur des trois textes	101
3.4.2 Une lecture au féminin de l'espace autobiographique de Rosetta Loy	103
III - Un espace de réflexion sur l'écriture de soi	107
1. Une remise en question de l'homogénéité de l'espace autobiographique	108
1.1 L'illusion du collage : une variation de sens par-delà la variation formelle	108
1.2 La variété générique : réfléchir à la possibilité même d'un sujet autobiographique	111
1.2.1 Du récit de l'expérience vécue à la réorganisation romanesque du récit	111
1.2.2 Un sujet autobiographique est-il possible ?	113
2. S'écrire pour interroger son identité	115
2.1 Suis-je <i>je</i> ?	116
2.1.1 La distance insoluble entre « Je » et « Moi »	116
2.1.2 Se ressaisir par la fiction	118
2.1.3 Se retrouver comme écrivaine et <i>écrivain</i>	120
2.2 Qui aurais-je pu être ? Identité et contingence	123
3. Un espace de réflexion sur la mémoire	126
3.1 Une écriture de la fragmentation	127
3.1.1 L'écriture comme représentation phénoménologique de la mémoire	127
3.1.2 La photographie, une fragmentation visuelle	130
3.2 De la nécessité d'explorer et d'interroger sa mémoire	131
3.2.1 La mémoire individuelle : échapper au « lupo » de l'oubli	131
3.2.2 La mémoire collective : contre l'oubli coupable	133
3.3 La mémoire en question	137
3.3.1 Une mémoire lacunaire	137
3.3.2 La photographie : une mémoire mensongère ?	139
3.4 De la caractérisation du <i>je</i> à une universalisation de l'écriture de soi	142
Conclusion	145
Bibliographie	148

Introduction

« L'écriture exprime toujours les expériences transfigurées de l'auteur »¹, déclare Rosetta Loy dans un entretien avec Fabio Gambaro paru en 2001, à l'occasion de la réédition de *La porta dell'acqua* ; pour un auteur qui doit alors sa renommée à une production essentiellement romanesque, cette observation a valeur de profession de foi littéraire. Rosetta Loy postule en effet le primat de l'expérience personnelle dans toute œuvre littéraire, celle-ci devant toujours être ancrée dans un réel qui la précède - y compris pour les œuvres les plus ouvertement romanesques : l'écriture ne serait pas pure création, mais re-création - transfiguration, pour reprendre ses propres termes. Ainsi, souligne Gianluca Cinelli dans un article consacré à *La parola ebreo*, « la narrativa di Rosetta Loy è attraversata in filigrana da una diffusa ispirazione autobiografica »² : sa conception du roman postule un mouvement du *je* de l'écrivain vers l'autre que soi qu'est le personnage. Cela se traduit par des narrations essentiellement hétérodiégétiques, c'est-à-dire, selon la classification de Gérard Genette, dont le narrateur est extérieur au récit³ : le *je* de l'écrivain, transfiguré, est délégué au *il* ou *elle* du personnage, mettant ainsi en évidence la distance qu'instaure, dans le roman, la fictionnalisation lorsqu'elle se surimpose à l'expérience vécue.

Lors de la parution de cet entretien, Rosetta Loy doit encore essentiellement sa renommée à son activité de romancière - bien que *La parola ebreo*, son premier ouvrage ouvertement autobiographique, date de 1998. Or, les années 2000 verront son œuvre tendre de plus en plus vers une écriture qui se réapproprie cette inspiration autobiographique, pour en faire la matière même du récit - nous emploierons pour l'instant le terme *autobiographique* dans un sens large, pour désigner la coïncidence, même partielle, entre auteur, narrateur et personnage, bien que tous les textes mettant en scène un sujet autobiographique ne soient pas à proprement parler des autobiographies. Aux narrations hétérodiégétiques qui, entre les deux pôles que constituent la réalité de l'expérience préexistante à l'écriture et sa fictionnalisation, partaient du premier pour aller vers le second, répondent ainsi des narrations autodiégétiques (dont le narrateur, qui s'exprime à la première

¹ GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy, la tentation autobiographique », *Le Magazine littéraire*, n°404, décembre 2001, p. 98-103.

² CINELLI, Gianluca, « Silenzio e verità ne *La parola ebreo* di Rosetta Loy », *MLN*, Vol. 123, n°1, 2008, p. 8.

³ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 503.

personne, est non seulement interne au récit, mais en est le héros⁴), dont l'expérience vécue est la matière même et qui redonnent sa primauté à l'expression directe d'un *je* : ce dernier troue, pour ainsi dire, l'écran ténu qui sépare la fiction de l'expérience réelle, raccourcit la distance entre le soi de l'écrivain et celui du personnage, annulant ainsi le détour par la troisième personne et assumant son autoréférentialité. Ainsi, tandis que, comme le souligne Louise Pommeret dans son mémoire de maîtrise, « Le 'moteur' principal de tous les romans de Loy est l'exploration du thème du temps, la mémoire apparaissant comme le seul moyen pouvant faire revivre le passé et figer les expériences reçues »⁵, cette mémoire trouve son expression directe dans ces textes en première personne : elle n'est plus seulement matériau à partir duquel broder un récit mais objet unique, central, de l'écriture.

Dire *je*, en littérature, n'est jamais anodin : la première personne est « l'instrument propre à une saisie interne »⁶ selon Jean Rousset, qui a consacré un ouvrage entier à cette question. Cela suppose une exposition de soi, une mise à nu que le roman permet en partie de masquer : la première personne a des implications éthiques et littéraires non négligeables, qui jouent tout autant dans la narration elle-même que dans sa réception par le lecteur. L'on peut dès lors s'interroger sur les raisons d'un tel virage vers l'écriture du *je*, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'un exercice isolé, d'une sorte de passage obligé ; Rosetta Loy revient plusieurs fois, sous des formes différentes, à ce *je* autobiographique ; tout se passe comme s'il s'agissait pour elle de le cerner, de lui trouver une forme adéquate d'expression littéraire. Cette diversité est l'une des spécificités majeures de cet aspect de son travail : l'écriture de soi n'est pas unique, ni définitive. Cela est d'autant plus notable que le *je* qui s'y exprime, lui, devrait l'être : la tension entre singularité et diversité est, à divers niveaux, structurante dans son écriture autobiographique et pointe une forme d'inquiétude, peut-être, quant aux formes trop définitives de l'identité et de l'écriture. Ainsi, de l'autobiographie de facture relativement classique à l'essai, en passant par l'autoportrait et l'autofiction, le *je* explore les genres de l'écriture de soi, exploitant leurs spécificités respectives et la manière dont ils proposent, à chaque fois, un point de vue nouveau sur le *je*.

Cette diversité, qui nous a semblé fondamentale pour saisir les implications de l'expression d'un *je* autobiographique chez Rosetta Loy, a guidé la constitution du corpus autour duquel nous avons structuré notre étude : il s'agit de trois ouvrages qui relèvent tous d'une écriture du *je*, tout en

⁴ *Ibid.*, p. 504.

⁵ POMMERET, Louise, *Mémoire individuelle et mémoire collective dans La parola ebreo de Rosetta Loy*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Dominique Budor, 2005 (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), p. 15.

⁶ ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, p. 9.

présentant des formes narratives (et donc des points de vue sur l'écriture de soi) très diverses. Le premier de ces textes est *La porta dell'acqua*, dans sa version de 2001⁷. Présenté comme un roman autobiographique - faut-il parler plutôt d'autofiction ? Nous aborderons cette question dans le cours de notre réflexion -, il est le plus hybride du point de vue de la référentialité : la narratrice y mêle, de son propre aveu, souvenirs personnels et insertions fictionnelles, ouvrant ainsi la voie à une réflexion sur les rapports entre fiction et écriture de soi qui fait écho, nous le verrons, à une interrogation largement partagée au cours du XX^e siècle. Nous avons fait le choix - et, s'il s'agit d'un parti-pris, il est conforté par les déclarations de l'auteur -, de le considérer d'abord comme un texte relevant d'une écriture référentielle. À ce premier texte répond *La prima mano*, qui relève pleinement, quant à lui, d'une écriture autobiographique et plus précisément d'une entreprise d'autoportrait. Paru en 2009, il s'agit du plus singulier des trois textes sur le plan formel : non seulement différents niveaux de narration s'y entrecroisent, mais ceux-ci sont en outre doublés par une série de photographies. Rosetta Loy y met en évidence l'art de *se montrer* qui est, depuis Rousseau, au cœur de l'écriture autobiographique, en soulignant les problèmes soulevés par un tel projet : nous accorderons une large place à la manière dont ces divers niveaux de récit fonctionnent les uns par rapport aux autres, l'image faisant partie intégrante du texte. À ces deux premiers ouvrages s'ajoute *Forse*, publié en 2016, une autobiographie de facture pour ainsi dire moins expérimentale, dans laquelle le discours, plus linéaire, semble se conformer aux canons de l'autobiographie classique : ce classicisme est pour le moins surprenant, et nous nous interrogerons sur ses raisons et sur ses répercussions quant à l'expression du *je*.

Nous étudierons ces ouvrages en tentant de les faire dialoguer, dans un jeu à la fois diachronique et synchronique qui nous permettra d'étudier l'évolution de l'écriture de soi chez Rosetta Loy et la manière dont ces textes, dans les relations qu'ils entretiennent, font émerger un questionnement sur le *je* autobiographique. Ils semblent en effet véritablement faire système, permettant ainsi l'émergence de questions qui naissent de leurs ressemblances mais également de leurs frictions : non seulement l'on y retrouve une même portée autobiographique, mais Rosetta Loy les constitue en réseau signifiant grâce à un ensemble de ponts d'un texte à l'autre. Au-delà de la mise en évidence d'un pivot commun, ce *je* que l'on retrouve de texte en texte, Loy semble en suggérer une lecture croisée, grâce à laquelle ils acquièrent une tout autre consistance et se

⁷ *La porta dell'acqua*, d'abord paru en 1976, a été entièrement réécrit avant d'être republié en 2001 ; nous n'avons malheureusement pas pu, du fait des circonstances de rédaction de ce mémoire, nous procurer la première version, nous privant ainsi d'une comparaison qui se serait certainement avérée féconde. Toutefois, dans la mesure où les deux textes très différents, il ne semble pas préjudiciable à notre analyse de nous concentrer sur la deuxième version qui, étant la plus récente, est également celle que Rosetta Loy considère comme définitive.

propagent en se ramifiant dans ce que nous appellerons, empruntant l'expression à Philippe Lejeune, un espace autobiographique⁸.

Le choix de ces textes relève tout d'abord d'une volonté de resserrer notre interrogation autour d'un corpus restreint, qui nous permettait de ne pas disperser notre propos outre mesure : dans leur diversité, ils nous ont semblé offrir un échantillonnage intéressant des possibilités ouvertes à l'écriture du *je* chez Rosetta Loy. Il a été également motivé par ce que nous avons constaté de l'état de la recherche : si Rosetta Loy ne fait pas l'objet d'une littérature critique foisonnante, il n'en reste pas moins qu'un nombre non négligeable d'études lui a été consacré. Or, *La parola ebreo* est certainement la plus étudiée de ses œuvres : nous avons par conséquent fait le choix de la laisser de côté - bien que nous y fassions référence dans le cours de notre étude, car il s'agit d'une véritable pierre angulaire de son œuvre. Par ailleurs, dans la mesure où nous souhaitons nous concentrer sur le *je* de l'autobiographe, *La parola ebreo* ne semblait pas un ouvrage particulièrement indiqué : il aurait probablement rapidement orienté le propos vers une dimension plus large, puisque l'autobiographie y sert de point de départ explicite à une écriture essayiste qui dénonce l'implication du Vatican et de la bourgeoisie catholique dans les lois raciales visant la population juive sous le fascisme. Il nous a dès lors semblé plus intéressant d'aborder des œuvres davantage centrées sur ce *je* et qui ont été, de manière générale, laissées de côté par les études universitaires : c'est notamment le cas de *La prima mano* et de *Forse*, sur lesquelles rien, à notre connaissance, n'a été écrit. Que cela soit dû au fait qu'il s'agit d'œuvres récentes - dans le cas de *La prima mano* et de *La porta dell'acqua*, l'on peut en douter - ou à un désintérêt plus général pour l'œuvre de Rosetta Loy, il nous a semblé que ces textes se prêtaient à une approche critique féconde.

Cette étude sera l'occasion d'une exploration de ce que *dire je* implique dans cet espace autobiographique dont *je* est le ciment et grâce auquel il se construit en retour - car le sujet littéraire qui se donne à voir dans la mise en relation des textes est-il véritablement réductible à Rosetta Loy ? La récurrence de la première personne ne conduit pas à une autocontemplation sans cesse recommencée ; au contraire, la diffraction du *je* entre différents textes aux genres variés introduit une multiplicité au sein du monologisme que suppose normalement la première personne, permettant ainsi aux *je* des différents textes d'entrer en relation non sur le mode du ressassement mais sur celui du dialogue. Pris dans une dynamique centrifuge, *je* ouvre des perspectives qui

⁸ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 166.

dépassent largement le récit de vie individuel, un faisceau de questionnements éthiques, mémoriels, historiques, mais avant tout littéraires.

Notre propos visera ainsi à démontrer que le *je* censé représenter, dans chaque texte pris comme une unité indépendante, une réalité extérieure, préexistante, change en quelque sorte de nature dès lors qu'on le considère dans la perspective du jeu entre les textes induit par l'espace autobiographique. Ce *je*, qui devient alors pur objet littéraire, n'est pas non plus réductible à un personnage mais, dans sa récurrence de texte en texte, pris dans une tension entre identité et différence, permanence et rupture, devient plutôt le creuset d'une réflexion inquiète sur l'écriture de soi, interrogeant sa possibilité même d'existence et le champ qu'elle ouvre à un discours moral et historique qui dépasse l'histoire individuelle.

Il nous faudra étudier chaque texte individuellement pour dégager, dans chacun d'entre eux, les caractéristiques de l'expression du *je* ; notre étude ne sera pas à proprement parler comparative : s'il s'agira de mettre les textes en regard, ce sera principalement pour souligner la manière dont ils fonctionnent ensemble pour recréer le *je* comme entité littéraire à l'intérieur de l'espace autobiographique ; notre propos trouvera donc son équilibre entre analyse micro et macrostructurelle des trois œuvres de notre corpus. Nous chercherons ainsi, en balayant les caractéristiques de cet espace autobiographique, à comprendre ce qui nous pousse, intuitivement, à considérer que ces trois œuvres font système. Cela nous mènera en particulier à étudier les dynamiques croisées qui permettent de constituer une identité du *je* : ses particularités stylistiques et linguistiques, le rapport qu'il entretient avec une histoire collective, sa dimension genrée... Nous nous attacherons à dresser le tableau le plus exhaustif possible de *ce qu'est* - plutôt que de *qui est* - le *je* de Rosetta Loy en tant qu'objet littéraire.

Notre propos se nourrira des perspectives sur l'écriture de soi ouvertes par un certain nombre d'auteurs, critiques et théoriciens de la littérature à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Philippe Lejeune en particulier nous fournit un point de départ passionnant : désormais devenue *doxa*, la manière dont il conçoit l'autobiographie comme genre indépendant du roman nous permet en effet de considérer l'écriture du *je* chez Rosetta Loy comme un ensemble spécifique, doté de logiques propres, à distinguer de son œuvre romanesque. Nous verrons que sa pensée a été approfondie, remise en question, que la perception de sa conception de l'autobiographie a évolué au fur et à mesure que l'écriture de soi adoptait des formes nouvelles ; nous nous appuierons sur ces débats pour penser l'œuvre de Rosetta Loy et la réinsérer dans le panorama de ce vaste questionnement : c'est à la lumière de ces interrogations que son écriture se déploie peut-être véritablement comme espace de problématisation littéraire.

Nous nous attacherons dans un premier temps à dresser une sorte d'état des lieux du *je*, en étudiant ses caractéristiques formelles d'un texte à l'autre : cette première étape est essentielle, dans la mesure où elle nous permettra de prendre la mesure de la complexité de ce sujet en apparence si simple à appréhender et, surtout, à attribuer. Nous verrons que derrière cette instance unique se cache un véritable jeu de masques, entre les ouvrages mais également à l'intérieur de chacun d'entre eux, doublé d'une véritable complexité énonciative et générique. Nous chercherons ainsi à mettre en évidence les principaux ressorts qui nous permettent d'affirmer que le *je* est en réalité un sujet moins univoque qu'il n'y paraît à première vue.

Nous nous pencherons ensuite sur la question de la constitution de l'espace autobiographique : le *je* tisse un ensemble de liens qui nous permettent de considérer les textes comme faisant partie d'un même ensemble, au sein duquel ils ne prennent tout leur sens que considérés les uns par rapport aux autres. Nous étudierons dans cette partie à la fois les ressorts structurels et stylistiques de cet espace autobiographique, c'est-à-dire ce qui nous suggère cette lecture croisée, mais également la place qu'y occupe le *je* : c'est dans l'interaction des ouvrages qu'émerge un *je* cohérent qui est avant tout un sujet littéraire, né par et dans le texte, malgré son ancrage premier dans le hors-texte de la vie de l'écrivain.

Nous reviendrons pour finir sur l'impression d'homogénéité véhiculée par l'espace autobiographique, pour la mettre en doute : une lecture attentive des textes met à jour des brèches qui permettent un questionnement métalittéraire sur l'écriture de soi. C'est dans cette dernière partie que l'idée de constitution du *je* comme sujet (ou objet) littéraire prendra tout son sens, car nous le concevrons comme point de départ d'une réflexion qui dépasse le récit de vie. Nous verrons ainsi que la diversité générique des textes est centrale dans une réflexion sur la possibilité même d'un *je* autobiographique et sur ses implications, en particulier en ce qui concerne les questions liées à l'identité, à la mémoire et à l'Histoire.

I- Un je polymorphe, à la croisée des genres

1. Panorama générique de l'écriture du je chez Rosetta Loy

1.1 La porta dell'acqua : un cas d'ambigüité générique

1.1.1 « Raccontare la breve storia di una passione infelice »⁹

Dans *La porta dell'acqua*, Rosetta Loy fait le récit d'une relation asymétrique où la recherche d'affection se heurte sans cesse à l'indifférence de l'Autre ; l'histoire d'un « amore impossibile »¹⁰, dont les protagonistes sont une fillette - ce je qui sature l'espace narratif de ses souvenirs et de sa voix - et sa gouvernante, Anne Marie. *La porta dell'acqua* retrace quelques mois de cette vie à deux, faite de violence sourde et d'incompréhension, à laquelle le monde de la grande bourgeoisie romaine des années 1930 sert de décor : domestiques, parents, voisins, institutrices gravitent autour du duo central et forment un système socio-économique révélateur d'une société italienne aux prises avec le fascisme et avec un antisémitisme de plus en plus prégnant.

La « passione infelice » est celle de la petite fille pour sa gouvernante, passion infantile conçue dans les termes d'un désir de possession absolue, mentale et physique :

Ma era sempre lei che finivo per inglobare, per succhiare con la bocca a ventosa sulla gomma quasi Anne Marie fosse stata bevibile [...]. Era soltanto mia: mi piaceva l'ombra del mento, il suo collo appena riverso. L'abbracciavo e la leccavo, la chiamavo attraverso il pallone [...].¹¹

À ce désir s'oppose sans cesse l'indifférence d'Anne Marie : « non mi sentiva »¹² ; cette dialectique sert de fil conducteur à *La porta dell'acqua* et fait du récit de vie quotidienne la scène d'un conflit sans issue. Le quotidien de *La porta dell'acqua*, caractérisé par la récurrence d'habitudes en apparence immuables, est marqué par deux « avvenimenti chiave »¹³ qui, situés l'un au début et

⁹ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua* (2000), Milano, BUR, 2001, p. 101.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 102.

l'autre à la fin du récit, structurent l'œuvre : « la storia della valigia di fibra nel corridoio e quella di Paulinchen »¹⁴. Dans l'ordre du récit, Paulinchen - un personnage du recueil de comptines à visée morale *Der Struwwelpeter*, qui meurt brûlée vive après avoir désobéi à sa mère et joué avec des allumettes - intervient dès les premières pages ; à travers son histoire, la fillette se trouve confrontée à une mort d'autant plus insupportable que la victime lui ressemble dangereusement :

Finita in un mucchietto di cenere tra due pantofoline tondeggianti in punta con asola e bottone come le pantofole di tutte le bambine che corrono sui parquet. Morta, come Danilo, il figlio della balia. Ma Danilo era piccolo e la balia povera e ignorante [...].¹⁵

Anne Marie, par la voix de laquelle l'histoire de Paulinchen parvient à la fillette, apparaît comme une figure impitoyable, à la fois conteuse et bourreau :

C'era da urlare dal panico, sentivo in bocca la polvere del tappeto. « Stehe auf » Anne Marie mi ordinava di alzarmi; ma con la faccia a terra continuavo a piangere e le lacrime colavano sulle inutili invocazioni di Paulinchen.¹⁶

Le second épisode-clef advient dans les dernières pages : un matin, alors qu'elle est sur le point de partir à l'école, la fillette comprend qu'Anne Marie s'apprête à quitter le service de la famille sans le lui dire. La valise devient alors l'objet-symbole de cette trahison : « avevo appena varcato la soglia che la vedevo : grande, rettangolare, di fibra marrone »¹⁷. Le départ de la gouvernante - qui s'apparente donc à un abandon - marque, dans la vie de la protagoniste, une rupture déjà annoncée quelques pages auparavant : « gli eventi precipitavano »¹⁸. Entre ces deux épisodes, et dans le bref espace temporel circonscrit par l'ouvrage, se dessinent les contours d'un récit de formation, dans lequel l'histoire de Paulinchen devient l'aune à laquelle mesurer les changements de la narratrice. Une affirmation de puissance et d'indépendance émerge ainsi de cette scène, située dans les dernières pages du livre, où Anne Marie lui lit, comme à son habitude, les comptines de *Struwwelpeter* :

Ogni volta, forse in ricordo della mia prima ribellione, quando arrivava a quel punto Anne Marie smetteva di leggere e io giravo in silenzio le pagine immaginando le parole di fuoco e di morte [...].

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

Ma questa volta sarebbe stato diverso; e come era comparsa Paulinchen avevo bloccato la pagina. Un gesto perentorio, sicuro. Infrangevo una regola, ne imponevo una nuova.¹⁹

1.1.2 Vers une définition générique : roman autobiographique et autofiction

L'originalité et la force de ce récit résident dans le choix d'une narration à la première personne et d'une focalisation interne qui recrée un regard d'enfant. Ce choix narratif fait entrer le texte dans le vaste domaine des écritures à la première personne, et nous amène à nous interroger sur son positionnement entre ce que nous pourrions considérer comme les deux pôles d'un spectre : le roman à la première personne, fictionnel, et l'autobiographie, référentielle. Bien que Maryline Maigrone, dans un article consacré à *La porta dell'acqua*, le qualifie de « roman »²⁰, il semblerait que cette définition soit insuffisante, dans la mesure où elle fait pencher sans nuances le *je* vers le roman. Un autre indice nous est donné par l'édition Rizzoli²¹ (antérieure à l'édition BUR), dans laquelle le texte est présenté comme un « romanzo autobiografico » : bien que les classifications éditoriales soient souvent trompeuses, il n'en reste pas moins que celle-ci a le mérite de réintégrer la dimension référentielle dans la classification générique du récit²². Peut-être plus prudent, le choix de faire figurer une citation de la critique de Simonetta Fiori parue dans *La Repubblica* sur la quatrième de couverture de l'édition BUR souligne la dimension ambivalente du texte : « tra autobiografia e voci inventate »²³. Rosetta Loy explicite en effet cette dimension autobiographique dans la postface datée de décembre 1999 : « Ad alcuni frammenti strettamente autobiografici si mescolano episodi e voci inventate, memoria e fantasia hanno galoppato insieme »²⁴. Outre les éléments « inventati », la fictionnalité du texte repose sur le réagencement chronologique des deux « pilastri portanti »²⁵ :

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁰ MAIGRON, Maryline, « Les petites filles de la bourgeoisie italienne des années 1930 et la religion chez Rosetta Loy et Fabrizia Ramondino », *Cahiers d'études italiennes*, n°9, 2009, p. 25.

²¹ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, Milano, Rizzoli, 2000.

²² Mis à part celle-ci, toutes les occurrences de *La porta dell'acqua* présentes dans notre étude se référeront à l'édition BUR de 2001.

²³ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., quatrième de couverture.

²⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁵ *Ibid.*, p. 103.

appartengono a due momenti diversi della mia infanzia. Anne Marie, che mi lesse la prima volta la storia di Paulinchen e mi raccontava le favole di Grimm, è arrivata dopo, insieme alla lingua tedesca. Quando lo strappo era già avvenuto.
La ragazza che se ne andava con la valigia di fibra era di Livorno [...].²⁶

Bien que ces événements aient un fondement autobiographique, leur réorganisation les fait glisser vers la fiction : le parcours narratif qui se dessine alors - et ses implications sur la psychologie du personnage - est en effet nécessairement différent de la réalité pour ainsi dire historique des faits.

Une fois cette coexistence entre fictionnalité et référentialité établie, il n'est plus possible de considérer *La porta dell'acqua* comme pur roman, ou pure autobiographie : il faut désormais lui reconnaître une forme d'hybridité, qui donne au *je* une véritable épaisseur littéraire. Cette indécision générique relève d'une « stratégie de l'ambiguïté [...] qui combine les deux modes de communication antagonistes »²⁷ et qui serait le propre du roman autobiographique comme de l'autofiction selon Philippe Gasparini. Les possibilités de définition générique se trouvent ainsi considérablement réduites et cela nous amène à nous demander si l'expression *roman autobiographique* suffit réellement à condenser toutes les potentialités du texte. Ne pourrait-on pas examiner *La porta dell'acqua* à la lumière du concept d'autofiction ?

La recherche d'une ligne de partage entre roman autobiographique et autofiction a fait couler beaucoup d'encre. Notre propos ne visera pas à départager les critiques sur ces questions épineuses, mais plutôt à mettre à profit les perspectives théoriques offertes par ces réflexions pour nous interroger sur le genre de *La porta dell'acqua*, et ouvrir des pistes de travail quant à la place du *je* et à son mode d'expression spécifique. Ainsi, le même Philippe Gasparini, qui a cherché à réhabiliter le roman autobiographique, largement discrédité par la critique du XX^e siècle²⁸, postule une filiation entre ces deux catégories : l'autofiction serait un avatar postmoderne du roman autobiographique. Mais cette identité est fortement contestée et cette confortable perspective diachronique vole en éclats. Ainsi, Philippe Vilain, dans un ouvrage sur l'autofiction et sa mise en forme théorique, insiste sur l'irréductibilité de ce genre au roman autobiographique²⁹, et avance en particulier le critère onomastique :

²⁶ *Ibid.*

²⁷ GASPARI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 299.

²⁸ Pour Jacques et Éliane Lecarme, le roman autobiographique n'est rien de moins qu'un « fléau du discours critique dont on peut espérer aujourd'hui l'extinction prochaine », dans LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 24.

²⁹ VILAIN, Philippe, *L'autofiction en théorie, suivie de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Chatou, Les éditions de la transparence, 2009.

l'homonymat distingue précisément l'autofiction du roman autobiographique, et modifie, cela va sans dire, à la fois le contrat de lecture et la responsabilité, totale et engagée, de l'auteur qui doit ici assumer ses écrits sous son identité réelle, non sous une identité d'emprunt comme il est facile de le faire.³⁰

C'est à partir de cette condition constitutive qu'il propose une définition possible de l'autofiction : « Fiction homonymique ou anominale³¹ qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci »³² qui semble correspondre à ce que l'on observe dans *La porta dell'acqua*. En effet, le *je* qui s'exprime ne décline jamais son identité : faut-il considérer que cela suppose une hétéronomie qui nous fait pencher vers le roman autobiographique ou au contraire une homonymie implicite qui tendrait vers l'autofiction ? Les deux possibilités restent ouvertes, et nous étudierons dans un second temps leurs implications narratives. Revenir à la définition du roman autobiographique proposée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* nous offre un autre point de vue sur la question :

j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir de ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer.³³

Dans *La porta dell'acqua*, cette identité n'est pas niée : au contraire, l'auteur affirme son identité partielle avec le personnage-narrateur dans la postface : « Sono io quella bambina ? Sì, ma anche no »³⁴ ; la stratégie d'ambiguïté de Rosetta Loy est dès lors revendiquée, autoréflexive, et pose une question essentielle : que devient le réel lorsqu'on lui fait subir des modifications - même minimales - par l'écriture ? Cela nous ramène à une autre réflexion de Philippe Vilain :

L'autofiction semble ainsi se démarquer des autres genres par sa capacité autoréférentielle à proposer avant et contre tout une réflexion sur l'écriture, un roman sur l'écriture, une sorte de méta-autobiographie, en somme, plus centrée sur son fonctionnement interne que sur l'histoire qu'elle raconte et qui n'est, pour elle, que le prétexte et l'occasion de s'immerger dans le romanesque.³⁵

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ Le critère de l'identité explicite est en effet insuffisant, comme le souligne Philippe Vilain, dans la mesure où certains narrateurs de textes autofictionnels sont anonymes, tout en indiquant par des voies détournées leur identité avec l'auteur de l'ouvrage : à condition que l'on accepte de le considérer comme une autofiction, c'est le cas par exemple de *L'Amant* de Marguerite Duras.

³² VILAIN, Philippe, *op. cit.*, p. 74.

³³ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, *cit.*, p. 25.

³⁴ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, *cit.*, p. 102.

³⁵ VILAIN, Philippe, *op. cit.*, p. 48.

Il semblerait donc fécond d'envisager *La porta dell'acqua* à travers le prisme de l'autofiction, qui, par son ancrage postmoderne, ouvre davantage que le roman autobiographique (mais peut-on encore parler de roman autobiographique aujourd'hui ?) la réflexion sur des questions métalittéraires et relatives à la question de l'identité. Bien que nous penchions dans cette direction, il semblerait peu intéressant, à ce stade de notre réflexion, de nous enfermer dans une définition unique, en excluant définitivement l'idée de roman autobiographique : les définitions des deux genres sont labiles, sans cesse rediscutées, et évoluent l'une par rapport à l'autre dans un rapport d'identité ou de distinction. C'est dans cette tension que nous nous engagerons pour mettre à jour les questionnements soulevés par la place du sujet, son identité et la dimension autoréflexive du texte, qui rejoint le problème posé par la mémoire et la possibilité de sa mise en mots. Cette conclusion en apparence aporétique nous fournira, nous l'espérons, des pistes de réflexion pour la suite de notre travail.

1.2 *La prima mano* : un « autoportrait »³⁶ d'auteur

1.2.1 L'autoportrait : un présupposé éditorial

En 2007 paraît en France *La première main*, traduit de l'italien par Françoise Brun³⁷ ; la version originale, sous le titre que nous lui connaissons, ne paraîtra en Italie qu'en 2009. C'est donc un itinéraire singulier que celui de ce texte qui répondait à l'origine à une proposition des éditions Mercure de France : il fait en effet partie de la collection « Traits et portraits »,

[qui] accueille et réunit écrivains, poètes, cinéastes, peintres ou créateurs de mode. Textes en forme d'autoportrait ponctués d'illustrations qui habitent les livres comme une autre voix en écho, formant presque un récit souterrain [...].³⁸

Rosetta Loy revient dans cet ouvrage sur ses années d'enfance, dont elle dresse un tableau qui excède les limites de *La porta dell'acqua* : le discours retrace en effet les années allant de sa

³⁶ Texte de présentation de la collection sur le site du Mercure de France : <https://www.mercuredefrance.fr/Catalogue/traits-et-portraits>.

³⁷ LOY, Rosetta, *La première main*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2007.

³⁸ Site internet du Mercure de France : <https://www.mercuredefrance.fr/Catalogue/traits-et-portraits>.

naissance, en 1931, jusqu'à la fin de la guerre. Elle y raconte le quotidien douloureux d'une enfant de la grande bourgeoisie romaine, souvent malade, en permanence surveillée par diverses gouvernantes : comme *La porta dell'acqua*, *La prima mano* nous offre une passionnante plongée dans cette société, vue à travers le regard de l'enfant. L'Histoire s'impose comme une composante essentielle du récit : la guerre en particulier y occupe une place de choix, intimement liée au récit individuel.

Le fait qu'il s'agit d'un écrit de commande n'est pas anodin : comment cet ouvrage s'insère-t-il dans une œuvre plus vaste qui, elle, ne naît pas d'une demande extérieure ? D'autre part, dans la mesure où *La prima mano* est paru en Italie indépendamment de toute collection, il a acquis une forme d'autonomie : un lecteur italophone le considérera pour lui-même, comme un texte isolé, et non comme faisant partie d'un ensemble éditorial cohérent et caractérisé par un certain nombre de codes. À cet égard, la dédicace initiale est intéressante, dans la mesure où elle marque une dette et établit un lien entre les deux éditions tout en soulignant l'antériorité de la version française : « A Colette Fellous [directrice de la collection], perché senza di lei questo libro non sarebbe mai stato scritto »³⁹. La dette est éditoriale, mais elle concerne également l'expression du *je* : la commande et ses contraintes, sur lesquelles nous reviendrons, ont permis d'ouvrir une perspective nouvelle à l'écriture de soi pour Rosetta Loy, plus étendue dans le temps, davantage totalisante et - en apparence du moins - centrée sur le sujet en tant qu'individu⁴⁰. L'ouvrage se veut donc, selon les termes de Colette Fellous, un autoportrait, fondé sur une double modalité expressive caractéristique de la collection, dans laquelle l'écriture se veut « souple et intime, profonde, comme un travail d'archéologue pour chacun »⁴¹ : d'un côté, un récit visant, par des voies plus ou moins détournées, à se dire, et de l'autre une série d'images, de sorte que l'autoportrait qui se dessine est à la fois littéraire et visuel. Le récit d'enfance est par ailleurs ponctué d'*excursus* dans la vie d'adulte de la narratrice, qui prennent appui sur le souvenir de diverses mains : les siennes, mais également et surtout celles des hommes qu'elle a aimés et en particulier celles du père, auquel renvoie la « *prima mano* » du titre. Les images qui accompagnent le texte sont dans leur grande majorité des photographies de personnes ou d'objets, prises à divers moments de la vie de la narratrice. Dans ce qui s'apparente à une sorte d'album de famille, deux images sont des reproductions d'œuvres d'art :

³⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, Milano, Rizzoli, 2009, p.7.

⁴⁰ Si *La parola ebreo* relève déjà d'une écriture de soi, il s'agit avant tout d'une sorte d'autobiographie à thèse, dans laquelle le *je* n'est pas à proprement parler l'objet central du récit.

⁴¹ FERRATO-COMBE, Brigitte, « Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection « Traits et portraits » », *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/374>.

le *Christ mort* d'Hans Holbein le Jeune⁴² et un *Plongeur*⁴³ antique, issu de la fresque de la Tombe du Plongeur découverte à Paestum.

1.2.2 De l'autoportrait à l'autobiographie

Par l'autoportrait, l'artiste - peintre, écrivain, photographe... - fixe une image de soi ; si *La prima mano* semble bel et bien témoigner d'une volonté de se dire, de se peindre peut-être, pour filer la métaphore, il n'en reste pas moins que l'autoportrait littéraire constitue un genre à part entière, doté d'une définition propre⁴⁴. S'il fait partie de la vaste galaxie des écritures de soi, il est ainsi nécessaire de le distinguer d'autres types d'expression du *je* (en sa qualité de sujet référentiel) et tout particulièrement de l'autobiographie. Bien que le terme soit séduisant, et ouvre à un imaginaire visuel que corrobore l'inclusion de photographies et d'œuvres picturales, il n'est pas certain que nous puissions subsumer *La prima mano* sous la catégorie narrative de l'autoportrait. Selon la définition désormais canonique de Philippe Lejeune, l'autobiographie est un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁴⁵. Plus loin, le théoricien souligne le fait que l'autoportrait n'est pas un récit, et ne présente pas de dimension rétrospective. Cinq ans plus tard, Michel Beaujour consacre un important ouvrage théorique à l'autoportrait et prend soin, dès l'introduction, de marquer la différence entre les deux genres :

[l]’autoportrait se distingue de l’autobiographie par l’absence d’un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d’éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement « thématiques ».⁴⁶

De même, dans *L'autobiographie en France*, Philippe Lejeune propose un critère permettant de distinguer les deux genres : il préconise de déterminer, pour chaque texte, si sa structure est

⁴² LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 176-177.

⁴³ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁴ On pensera en particulier aux *Essais* de Montaigne ou, plus récemment, au *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui font autorité en la matière. Il est par ailleurs intéressant de noter que Colette Fellous a été élève de Barthes, et ne cache pas l'influence de ce dernier dans l'idée de fonder la collection « Traits et portraits ».

⁴⁵ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 14.

⁴⁶ BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 8.

davantage narrative ou logique, analytique⁴⁷. Or, *La Prima Mano*, malgré sa structure narrative faite de fragments organisés en paragraphes relativement courts, malgré les interruptions du récit et les prolepses, est bel et bien un récit, structuré de façon chronologique, et ne présente pas de dimension essayiste explicite. Le déploiement du récit de la naissance jusqu'à la fin de l'enfance recoupe des structures classiques de l'autobiographie : le *je* se dévoile dans une perspective rétrospective et diachronique qui donne bien au lecteur la sensation de voir un sujet se constituer.

Par l'autoportrait, « l'énonciateur tente de dire ce qu'il est maintenant tandis qu'il écrit »⁴⁸ ; s'il est vrai qu'un auteur, en retraçant son passé, parle toujours, de manière plus ou moins consciente, de la personne qu'il est au moment où il écrit, dans la mesure où temps de l'écriture et temps du récit s'interpénètrent nécessairement - constituant ainsi l'une des problématiques majeures du genre autobiographique : comment dire celui que j'étais alors que je suis autre aujourd'hui ? -, il n'en reste pas moins que, dès lors que le récit d'enfance entre en jeu, dès lors qu'il fait l'objet d'un récit suivi, chronologique, la question « qui suis-je ? » se double d'une autre question : « qui ai-je été ? », qui domine et nous fait sortir de ce champ du présent. La constitution pour ainsi dire historique de la personnalité devient l'objet de la quête de soi, tout autant que le résultat présent de cette constitution : on est alors pleinement dans le domaine de l'autobiographie.

Dans *La prima mano*, l'insertion dans le récit d'enfance d'épisodes vécus par la narratrice adulte permet de tisser un lien entre les deux périodes de sa vie. Ainsi, la narratrice fait à la fin du récit mention d'une dépression qui s'inscrit dans la continuité narrative et psychologique du récit d'enfance : « Nel caldo soffocante di un'estate senza respiro si sono sciolti i lacci che si avvitarono al cuore, io sono sgusciata via da un male antico »⁴⁹. Et, plus loin, « il mio male di infanzia e di vecchiaia, un male che ha afferrato i due lembi per strizzarli insieme, molla la presa »⁵⁰. Tout se passe comme si, pour se ressaisir dans son actualité, le sujet devait reparcourir les étapes constitutives de son identité - à cet égard, la littérature du XX^e siècle a largement reconnu sa dette envers la psychanalyse. De plus, cette guérison n'est que le terme d'un parcours, et pas l'objet central du récit. Il serait donc impropre de parler d'autoportrait : *La prima mano* relève plutôt, dans sa structure générale, d'une écriture autobiographique.

Faut-il voir dans le fait de qualifier d'autoportraits les textes de la collection « Traits et portraits » un simple procédé rhétorique, visant à contourner l'opprobre éditorial qui pèse sur le

⁴⁷ LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France, 2e édition*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2010, p. 24-25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 184.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 188.

genre autobiographique⁵¹ ? Ou peut-être, malgré une sincère intention d'écrire des « autoportraits » littéraires, cela nous ramène-t-il à la rareté, dans les faits, de ce type d'écrits, comme l'affirme Philippe Lejeune : « Les livres-autoportraits sont rares. Le fait que quelques-uns soient célèbres fait illusion et masque le désert dans lequel ils se dressent »⁵². En revanche, si l'autoportrait pour ainsi dire pur, ou intégral, est rare, Lejeune souligne que « l'autoportrait, plutôt qu'œuvre entière, est en général un moment, ou une série de moments : jalons d'une histoire, explorations curieuses ou angoissées de soi, efforts pour camper une identité face à autrui »⁵³. Ces « moments » d'autoportrait sont « toujours [des] passages limités, subordonnés à une logique d'écriture différente, où le temps joue un rôle essentiel - le temps raconté, pour l'autobiographie »⁵⁴. Enfin, l'autoportrait aurait besoin, dans la grande majorité des cas, de s'intégrer dans une structure narrative car

[peut-être] notre identité a-t-elle absolument besoin du récit pour se constituer, comme l'a montré Paul Ricœur en proposant le concept d'« identité narrative »⁵⁵. Si nous cherchons à faire de nous un portrait qui échappe à l'histoire, peut-être allons-nous rencontrer le vide, ou la plénitude d'un être qui nous dépasse ?⁵⁶

Nous nous interrogerons donc sur la présence de ces moments d'autoportrait dans *La prima mano* : pouvons-nous en déceler au fil du texte ? Quel est, dans cette perspective, le rôle de l'interaction entre texte et image ? Peut-être enfin l'autoportrait ne constitue-t-il qu'un horizon d'attente pour *La prima mano* et ne devons-nous voir dans cette dénomination que l'expression d'une intention d'écriture du *je* : celle de se peindre, qui passe souvent dans l'écriture de soi par des voies détournées car, comme le suggère Lejeune, l'écrivain qui se confronte réellement à l'autoportrait fait peut-être l'expérience d'une inquiétante aporie, d'une impossibilité fondamentale. Cette lecture « intentionnelle » serait moins le constat d'un échec à se conformer aux codes d'une collection que

⁵¹ Des exemples de ce type de contournement existent : l'une des raisons pour lesquelles Serge Doubrovksy qualifie *Fils* d'autofiction, en 1977, est due au fait que l'autobiographie, en tant que genre référentiel, est considéré comme manquant de littéarité : dès lors, la mention « roman » permet de faire glisser le texte vers le champ de la fiction et de la littérature. Nous avons hérité, dans notre manière d'envisager la fiction, d'une conception aristotélicienne de l'écriture : l'art tirerait sa valeur de la généralité de ce qu'il dépeint. Ainsi, la poésie, selon Aristote, peut prétendre à un niveau d'universalisation plus élevé que la chronique (et donc le récit référentiel en général), qui se rapporte nécessairement à des faits précis, non universalisables.

⁵² LEJEUNE, Philippe, « Moi, de A à Z. Les dictionnaires de soi », *Autoportraits*, dossier de *La Faute à Rousseau*, n°43, Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, octobre 2006, p. 29.

⁵³ *Autoportraits*, dossier de *La Faute à Rousseau*, cit., p. 21.

⁵⁴ LEJEUNE, Philippe, « Moi, de A à Z. Les dictionnaires de soi », cit., p. 30.

⁵⁵ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, « Le soi et l'identité narrative », p. 167-198.

⁵⁶ LEJEUNE, Philippe, « Moi, de A à Z. Les dictionnaires de soi », cit., p. 30.

l'éclairage de l'œuvre sous un jour nouveau, qui pose la question fondamentale de l'autobiographie : peut-on s'écrire ? Si oui, comment, selon quelles modalités ?

1.3 Forse : l'autobiographie assumée

1.3.1 « Scrivere è il modo migliore per comprendere se stessi »⁵⁷

Paru en Italie sept ans après *La prima mano*, *Forse* explore un temps qui déborde le cadre de l'enfance et se prolonge dans les années de formation de la narratrice, entre l'adolescence et le début de l'âge adulte. Cette dernière formule en effet le projet d'« addentrar[si] negli anni che si infilano giù per un imbuto »⁵⁸ entre la fin de l'enfance et les premières années de son mariage, une période dont le traitement autobiographique est un hapax dans l'œuvre de Rosetta Loy. La nouveauté de cette perspective est soulignée dès les premières pages : « non sono [...] mai riuscita a raccontare l'altra, la giovane donna »⁵⁹. Le récit se structure entre deux moments de passage, marqués par un deuil et le début d'une ère nouvelle. Il s'ouvre ainsi sur un déménagement : « Noi traslochiamo : cambiano quartiere, luce, orizzonte. Spariscono i ventagli di pasta sfoglia del panificio Cantiani »⁶⁰. Dans les dernières pages, la phrase « La morte di papà avrà un impatto anche sulla mia nuova vita »⁶¹ rappelle, comme un écho, la mention initiale de la « nuova casa dove approdiamo »⁶².

Entre ces deux moments de rupture, sur la toile de fond des transformations de l'Italie d'après-guerre, se déploie le récit des premières fêtes, des amitiés adolescentes, des premiers émois amoureux et, surtout, de la rencontre avec Peppe Loy, dont elle dira, dans une interview donnée à *La Repubblica* à l'occasion de la sortie du livre :

⁵⁷ GNOLI, Antonio, « Rosetta Loy : « Nella mia vita ho amato due uomini e la letteratura » », *La Repubblica*, 6 mars 2016, https://www.repubblica.it/cultura/2016/03/06/news/rosetta_loy_nella_mia_vita_ho_amato_due_uomini_e_la_letteratura_-134884545/.

⁵⁸ LOY, Rosetta, *Forse*, Torino, Einaudi, 2016, p. 7.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

⁶² *Ibid.*, p. 12.

[mi sono innamorata] di un ragazzo. Che si staccava dalla fauna che frequentavo. Credeva nei valori del comunismo. Si occupava di fotografia e di cinema. Si chiamava Peppe, era il fratello di Nanni Loy. Ci mettemmo insieme nel 1949. Mio padre provò ad ostacolare in tutti i modi la relazione. Convinto che le sue idee avrebbero portato scompiglio. Ma alla fine ce la facemmo. Ci sposammo nel 1955.⁶³

Tandis que l'enfance, qui occupe une place de choix dans l'œuvre de Rosetta Loy, est un temps fondamental de formation de l'individu, l'adolescence apparaît comme la matrice d'importantes transformations personnelles, intimement liées à une prise d'indépendance du sujet par rapport à sa famille. Ainsi, comme dans les deux autres ouvrages du corpus, le monde de la haute bourgeoisie romaine sert de décor au récit ; mais elle devient ici, plus clairement encore que dans les autres textes, un carcan dont la protagoniste tente de se défaire.

Ces thématiques, cet âge si particulier trouvaient déjà une expression littéraire dans *La bicicletta*⁶⁴, le premier roman de Rosetta Loy, qui présente un certain nombre de points communs avec *Forse* : de l'aveu même de l'écrivain, *La bicicletta* est d'ailleurs « un récit en grande partie autobiographique »⁶⁵. De l'inspiration autobiographique - qui laisse le champ libre au romanesque et mène à un récit dont Natalia Ginzburg a dit qu'il s'agissait d'un « somnesso bisbiglio corale dove si alza a tratti una voce più acuta, una più impaziente e ansiosa interrogazione e ricerca di libertà »⁶⁶ - l'on passe désormais à une écriture autobiographique qui se veut non contaminée par le roman et par essence monologique : c'est ici un sujet *je* référentiel qui s'exprime, assumant toutes les dimensions de son récit. Et celui-ci prend la forme d'une narration suivie, chronologique, qui, malgré l'absence de volonté totalisante - ce n'est qu'une partie de la vie de la narratrice qui est ici prise en compte - semble répondre à la définition lejeunienne de l'autobiographie. L'aspect le plus surprenant - et paradoxalement novateur, chez Rosetta Loy - de *Forse* réside dès lors dans la facture relativement classique de l'expression du *je* : alors que *La porta dell'acqua* ou *La prima mano* ouvraient des interrogations quant à la possibilité de se raconter sans passer par les expédients de la fiction ou par les voies détournées offertes par l'interaction entre image et texte, *Forse* semble postuler le contraire. Des trois ouvrages, *Forse* est ainsi le moins problématique du point de vue de la définition générique.

⁶³ GNOLI, Antonio, op. cit.

⁶⁴ LOY, Rosetta, *La bicicletta* (1974), Torino, Einaudi, 1989.

⁶⁵ GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy. Une transformation inquiétante » (2001), *L'Italie vue par ses écrivains*, Paris, Éditions Liana Levi, 2002, p. 84.

⁶⁶ LOY, Rosetta, *La bicicletta*, cit.

1.3.2 Le retour à une forme de classicisme autobiographique : une autrice

légitimée ?

Comment justifier, dès lors, ce retour à une forme de canon autobiographique, après les expérimentations narratives et formelles de *La porta dell'acqua* et de *La prima mano* ? Quel sens lui donner ? Dans la même interview accordée à *La Repubblica*, Rosetta Loy souligne ce passage du roman au récit strictement référentiel, qui semble résulter moins d'un choix que d'une impossibilité à mobiliser les ressources de la fiction : « Non ho più il desiderio di storie inventate. Sarei molto felice di affidarmi alla fantasia. Ma non ce la faccio. La mia vita si è asciugata. Mi restano la storia e la memoria »⁶⁷. Il est par ailleurs opportun de noter que, depuis *Forse*, Rosetta Loy n'a publié aucune œuvre de fiction : son dernier ouvrage, *Cesare*⁶⁸, consacré à Cesare Garboli, est un texte hybride dans lequel se mêlent souvenirs personnels et extraits de textes critiques de Garboli. Plus loin, elle ajoute :

Col passare degli anni l'atteggiamento verso se stessi se per un verso si fa più magnanimo, dall'altro diventa più esigente. Quando prevale quest'ultimo allora avverti il bisogno di comprendere chi sei, senza eccessivi schermi. In me è la scrittura, prima di ogni altra cosa, che mi mette a nudo.⁶⁹

Faut-il voir dans *Forse* un texte dépouillé de ces « schermi » qui permettent au sujet autobiographique de louvoyer ? On retrouve ici un mythe persistant de l'autobiographie : celle-ci permettrait de se montrer sans filtres et de se ressaisir à travers l'écriture. Si ces exigences personnelles et littéraires peuvent aller de pair avec le passage des années, et donc avec une maturité qui exigerait cette transparence, cela ne doit pas nous faire oublier que c'est en tant qu'écrivain reconnu que Rosetta Loy adopte cette perspective autobiographique : au moment où *Forse* est publié, elle a déjà derrière elle une œuvre dense, saluée par la critique. Il n'est pas impensable que sa production littéraire antérieure lui fournisse ainsi une base solide pour se placer, dans cet ouvrage, dans une sorte de position en surplomb : son œuvre lui donne l'assise nécessaire pour raconter son histoire, dans une perspective désormais purement référentielle. On se souviendra ainsi que Serge Doubrovsky, sur la quatrième de couverture de *Fils*, affirmait « Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau

⁶⁷ GNOLI, Antonio, op. cit.

⁶⁸ LOY, Rosetta, *Cesare*, Torino, Einaudi, 2018.

⁶⁹ GNOLI, Antonio, op. cit.

style »⁷⁰. Peu importe que l'on veuille y voir une affirmation ironique, ou au contraire parfaitement sincère : il est certainement plus facile de s'attirer les grâces des éditeurs et des lecteurs pour un auteur jouissant d'une reconnaissance littéraire et médiatique bien établie. À cela s'ajoute le fait qu'historiquement l'autobiographie a été conçue comme un genre plutôt masculin, tandis que les femmes étaient incitées à se limiter au roman : il n'est pas à exclure que ces schémas aient perduré, inconsciemment ou non, dans la seconde moitié du XX^e siècle, c'est-à-dire au moment où Rosetta Loy commence à écrire. Ainsi, Christine Planté, qui a travaillé sur les femmes écrivains, explique :

l'autobiographie n'est pas un genre-femme [...]. [C]'est une œuvre publique, d'homme public et connu, cette condition est pour Philippe Lejeune nécessaire à l'établissement du pacte autobiographique : pour que le lecteur s'intéresse à l'histoire d'une personnalité, il faut que cette personnalité ait préalablement mérité son intérêt. Reste de plus à savoir si une femme peut raconter l'histoire de sa personnalité, son évolution individuelle, dans la mesure où la normativité sociale autorise peu de variantes individuelles aux femmes, et ne peut en juger le récit recevable.⁷¹

Bien qu'il y ait aujourd'hui nombre d'autobiographies féminines et que celles-ci aient désormais acquis une légitimité littéraire, l'on peut se demander, avec un certain scepticisme, si *La porta dell'acqua* aurait été accueilli de la même manière s'il n'avait pas été qualifié de roman lors de sa parution. De plus, écrire son autobiographie, pour une femme, revient à mettre en avant des expériences intimes, qui ont longtemps été reléguées dans le champ de l'indicible, du honteux. Peut-être est-il ainsi possible de voir dans *Forse* le signe d'une légitimité acquise par l'écrivain suite à une longue carrière, qui permet au *je* de se présenter enfin sans artifices.

2. Décliner l'identité du *je*

Ce tour d'horizon générique de l'écriture à la première personne chez Rosetta Loy nous a permis d'en souligner la diversité et l'évolution dans le temps. Nous avons également compris que les désignations éditoriales sont quelquefois insuffisantes et masquent souvent des discours plus complexes qu'une simple catégorisation générique de quatrième de couverture. Une fois ces premières réflexions établies, une question fondamentale se pose : qui est précisément ce sujet *je* qui s'exprime et comment établir son identité ? Si ces trois textes relèvent tous d'une écriture de

⁷⁰ DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

⁷¹ PLANTÉ, Christine, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, « Leur histoire à elles, c'est le roman », p. 233-234.

soi, selon des modalités différentes et dans une approche diversifiée du rapport entre référentialité et fictionnalité, la narratrice autodiégétique qui s'y exprime n'établit pas de pacte pour ainsi dire rousseauiste : aucun des trois textes ne présente d'équivalent à la présentation initiale des *Confessions*, « Je suis né à Genève en 1712 d'Isaac Rousseau Citoyen et de Suzanne Bernard Citoyenne »⁷², doublée des protestations de sincérité qui fondent tout l'édifice confessionnel : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi »⁷³. Pourtant, nous avons pu établir avec certitude qu'il était possible de mobiliser les deux catégories du roman autobiographique et de l'autofiction pour *La porta dell'acqua*, de l'autoportrait et de l'autobiographie pour *La prima mano*, et que *Forse* relevait d'une écriture autobiographique. Dans *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Philippe Gasparini dit :

En laissant vacante la nomination du narrateur, nombre d'auteurs, sciemment, laissent le champ libre à une interprétation autobiographique du lecteur. Et, dans la mesure où cette interprétation est confirmée par d'autres indices, le lecteur l'adopte.⁷⁴

Cette réflexion, qui s'applique à l'origine au roman autobiographique, pourrait être étendue à tout type d'écrit à la première personne : l'usage du *je* n'est en effet pas anodin, dans la mesure où il peut produire un certain effet de référentialité, qu'il s'agit dès lors de vérifier. Dans le cas de Rosetta Loy, quels sont les signes, disséminés dans le texte et hors du texte, qui nous permettent de situer le sujet entre référentialité et fiction et de lui attribuer une forme d'identité ? Celle-ci se déclinerait selon une double perspective : il s'agirait à la fois d'établir un état civil (dans la mesure où la narratrice suggérerait une identité composée de nom, prénom, profession...), mais également de prendre en compte les variations de l'identité du *je* entre les différents textes. Ce qui nous intéresse ici n'est pas de vérifier l'identité entre le *je* et Rosetta Loy : cela réduirait, nous semble-t-il, la portée proprement littéraire du sujet. Nous nous intéresserons plutôt à la manière dont les indices de l'identité du *je* sont disséminés, de manière à orienter la lecture du texte : en tant que lecteurs, nous n'appréhenderons pas de la même manière un texte fictionnel ou référentiel ; des implications éthiques et littéraires diverses en découlent, et il semble dès lors nécessaire d'étudier la manière dont le lecteur est incité à situer le *je*. Posée en d'autres termes, la question reviendrait à se demander quels sont les pactes de lecture qui sous-tendent les trois textes. L'approche pragmatique

⁷² ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions, Livres I à VI*, Paris, Le livre de poche, 2012, p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁴ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 42.

des écritures du moi proposée par Philippe Lejeune, qui consiste à prendre en compte l'horizon d'attente du lecteur et le contrat de lecture instauré explicitement ou implicitement par l'auteur⁷⁵ nous semble particulièrement féconde dans le cadre de notre corpus.

2.1 Le rôle du paratexte dans la mise en place des pactes de lecture

2.1.1 Formes et fonctions du péri-texte

Nous commencerons cette étude dans les marges, dans ce qui, sans être le texte, lui est associé et l'éclaire, dans ce réseau de signes souvent révélateurs que constitue le paratexte : celui-ci est une aide précieuse dans le travail herméneutique qui est confié au lecteur par toute écriture du *je*. Dans la mesure où le sujet n'est pas toujours clairement identifié, dans le texte, comme fictionnel ou autobiographique, il se pourrait que cette démarcation nous soit suggérée - au moins en partie -, par ces « seuils » identifiés par Gérard Genette, et que ceux-ci nous permettent de comprendre comment s'articule précisément le rapport entre auteur et narrateur autodiégétique. Selon la définition de Genette, le paratexte est composé de tous les éléments qui entourent le texte :

un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent [...].⁷⁶

Celui-ci a un caractère « fonctionnel »⁷⁷, et joue un rôle majeur dans l'établissement du pacte de lecture : il est en effet

toujours [porteur] d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, [et] constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente [...].⁷⁸

⁷⁵ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, cit.

⁷⁶ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 3.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 3-4.

Dans le cas des écritures du *je*, il est intéressant de noter que le paratexte peut avoir la valeur « d'un engagement : certaines indications génériques (autobiographie, histoire, mémoires) ont, on le sait, une valeur de contrat plus contraignante (« Je m'engage à dire la vérité ») que d'autres (roman, essai) »⁷⁹.

Le paratexte est composé de deux volets : d'un côté l'épitéxte, constitué de tout ce qui ne se situe pas - du moins à l'origine - à l'intérieur du livre, mais qui peut nous apporter un éclairage plus ou moins direct sur sa lecture (interviews, production critique, correspondance...) ⁸⁰. De l'autre le périexxte, qui se situe justement au seuil physique du texte, dans le même volume (titre, intertitres, préface...) ⁸¹. C'est à ce dernier que nous nous intéresserons d'abord : quels indices sont disséminés dans ces seuils, qui nous permettent de situer l'identité du *je* ? Le cas le plus évident est certainement la postface de *La porta dell'acqua*, qui non seulement donne des indications sur l'histoire de l'ouvrage, mais se révèle essentielle pour comprendre qui est le sujet en première personne qui s'y exprime : tandis que la narratrice était restée parfaitement anonyme tout au long du texte, la postface apporte un éclaircissement a posteriori sur son identité. En effet, Rosetta Loy - car c'est bien l'auteur qui s'exprime dans ce commentaire - y affirme : « Sono io quella bambina ? Sì, ma anche no, perché è una creatura nata da un impasto come tutti i protagonisti dei romanzi »⁸². Selon Genette, préface et postface ont pour fonction de

guider la lecture, chercher à obtenir une bonne lecture [...]. Cela consiste également, et peut-être d'abord, à mettre le lecteur – définitivement supposé – en possession d'informations jugées, par l'auteur, nécessaires à cette bonne lecture.⁸³

Il est intéressant de noter que, des trois ouvrages, *La porta dell'acqua* est le seul qui fasse l'objet d'un tel commentaire : peut-être l'ambiguïté constitutive du texte le rendait-il nécessaire aux yeux de Rosetta Loy. Toutefois l'éclaircissement ne vient qu'a posteriori, comme si elle tenait à ce que le lecteur se mesure à l'ambiguïté du propos, se laisse prendre au piège d'une narration qui semble autobiographique, avant de lui révéler les ficelles de son écriture : la « fonction curative, ou correctrice »⁸⁴ de la postface prend ici tout son sens. Le sujet de *La porta dell'acqua* serait donc en

⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 102.

⁸³ GENETTE, Gérard, *Seuils*, cit., p. 206.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 234.

partie un sujet référentiel, qui s'appellerait Rosetta Loy, et en partie un personnage fictif, sans référent hors du texte et sans identité d'état civil : la postface invite le lecteur à une relecture qui tienne compte de cette indétermination, une lecture en équilibre entre deux pôles, qui rejoue le pacte ambigu caractéristique de l'autofiction⁸⁵. La postface de Rosetta Loy apporte toutefois un éclairage sur ce que le lecteur doit considérer comme du roman ou comme de l'autobiographie dans le récit qu'il vient de lire : « Mi appartengono nel profondo la storia della valigia di fibra nel corridoio e quella di Paulinchen »⁸⁶. La postface n'est plus seulement un lieu de réflexion sur le texte qui précède, elle ne vise plus seulement à l'expliquer et à l'éclairer, mais elle devient à son tour l'occasion de déployer un récit :

La ragazza che se ne andava [...] è stata « mia » fino a quando non ho avuto quattro anni e mezzo. Lo so con certezza perché a quell'età sono stata molto malata, sono stata per morire, e lei non c'era già più. Con lei dormivo, uscivo, giocavo, prendevo il caffè a letto al mattino, vero il suo, di orzo il mio.⁸⁷

Ici, le pacte autobiographique, qui affirme l'identité entre auteur, narrateur et personnage, est implicitement établi - d'autant plus que l'identité entre le sujet qui s'exprime et l'auteur est le cas le plus courant dans une préface ou une postface⁸⁸. Ce premier pacte se double d'un pacte référentiel, par lequel le sujet affirme que son récit évoque des faits réellement advenus : la conjonction de ces deux pactes est au fondement de l'écriture autobiographique, qui semble bien caractériser ces quelques lignes. Cette réflexion nous amène à penser que, par contraste, ces bribes référentielles permettent en fin de compte de souligner ce qu'il y a de fictif dans le corps du texte, de mettre en avant la distance qui sépare Rosetta Loy de la protagoniste de *La porta dell'acqua* et donc de désamorcer une nouvelle fois toute tentation de lecture purement autobiographique.

Dans le cas de *La prima mano*, la dédicace initiale, que nous avons déjà mentionnée, est un indice intéressant qui crée un pont entre périphrase et épitexte. En effet, elle fait partie du périphrase mais renvoie en réalité à un épitexte : en mentionnant Colette Fellous, Rosetta Loy marque plus qu'une forme de reconnaissance, elle réaffirme le lien entre son texte et la collection française pour laquelle il a été d'abord écrit. Ce faisant, elle affirme implicitement son identité avec la narratrice,

⁸⁵ Philippe Vilain dit ainsi que « l'autofiction joue de son « pacte contradictoire », de sa transitivité, de se donner à la fois comme absolument *référentielle*, puisqu'elle se soumet à un principe d'exactitude factuelle, et *non référentielle*, puisque, revendiquée comme un roman, elle atteste son entrée en fiction. », op. cit., p. 14.

⁸⁶ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 102.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁸ Gérard Genette souligne l'existence de préfaces et de postfaces dans lesquelles s'exprime non pas l'auteur, mais un personnage intérieur au récit : toutefois on peut penser qu'en l'absence d'indication allant en ce sens, on puisse partir du principe que le *je* qui s'exprime ici correspond bel et bien à l'auteur.

car il s'agit d'une collection fondée sur l'idée d'autoportrait, et donc d'une écriture autoréférentielle.

Dans le cas de *Forse*, c'est d'abord quelques mots sur la quatrième de couverture, « la scrittrice sulle tracce di se stessa da giovane »⁸⁹, qui autorisent, dès le seuil du récit, à associer la narratrice et Rosetta Loy.

2.1.2 Épitexte et intertextualité : des détours par le hors-livre

Loin de considérer tous les à-côtés du texte comme des données secondaires, Genette propose de les prendre pleinement en considération dans notre appréhension de la littérature : ainsi, il nous suggère de considérer toutes les pratiques qui relèvent de l'épitexte

comme des lieux susceptibles de nous fournir des bribes (d'intérêt parfois capital) de paratexte, qu'il faut souvent chercher à la loupe, ou pêcher à la ligne : ici [...], effet (plutôt que fonction) de paratexte.⁹⁰

Notre enquête nous fait donc nous éloigner du texte à proprement parler pour mieux l'appréhender.

Dans le cas de *Forse*, interviews et argumentaires publicitaires nous fournissent de précieuses indications : ainsi, une interview donnée à *iO Donna* (supplément hebdomadaire du *Corriere della Sera*) à l'occasion de la parution du livre, est introduite par ces mots : « questa volta non si tratta di un romanzo ma di un'autobiografia. Le vicende che racconta sono le sue »⁹¹. Le terme « autobiografia » revient dans les questions, ce qui laisse penser à une caution de l'auteur quant à son utilisation. Enfin, et pour corroborer cette supposition, à la question « Lei è sempre stata una persona molto riservata e ha sempre temuto di portare i suoi ricordi privati sulla pagina. Che cosa le ha fatto cambiare idea ? »⁹², Rosetta Loy répond : « L'aver capito che scrivere è il modo migliore per comprendere se stessi. Racconto di me per conoscermi »⁹³.

⁸⁹ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., quatrième de couverture.

⁹⁰ GENETTE, Gérard, *Seuils*, cit., p. 340.

⁹¹ VIRGILI, Monica, « Letti per voi : « Forse » di Rosetta Loy », *iO Donna*, 26 mars 2016, <https://www.iodonna.it/attualita/eventi-e-mostre/2016/03/22/letti-per-voi-forse-di-rosetta-loy/>.

⁹² Nous pourrions toutefois formuler quelque réserve quant à cette question dans la mesure où, nous l'avons vu, *Forse* n'est pas le premier cas d'écriture autobiographique dans l'œuvre de Rosetta Loy.

⁹³ *Ibid.*

Un second aspect significatif est la question de l'intertextualité. Celle-ci ne fait pas à proprement parler partie de ce que Genette qualifie d'épitéxte, dans la mesure où il ne s'agit pas ici d'un discours médiatique mais d'un discours littéraire au sens strict. Il nous semble toutefois logique de rattacher cet aspect à l'étude que nous avons entreprise, qui consiste à rechercher des indices quant à l'identité du *je* et au pacte de lecture qui en découle dans tout ce qui n'est pas le texte lui-même : cela semble relever de la même logique et offrir des pistes de lecture intéressantes.

Lorsque *La porta dell'acqua* paraît dans sa première version, en 1976, le lecteur peut le lire comme un roman à la première personne : rien n'indique alors que l'usage de la première personne ait des résonances autobiographiques. Au contraire, lors de la parution de la seconde version, en 2000, la donne a changé : entre-temps, *La parola ebreo* est paru, et a connu un certain succès. Or, de nombreux épisodes sont communs aux deux livres (par exemple celui de la rencontre avec Regina, ou celui de la circoncision du fils des voisins), et Rosetta Loy le souligne dans la postface de *La porta dell'acqua*, indiquant de la sorte qu'elle a pleinement conscience de leur parenté : « quando ho voluto scrivere *La parola ebreo* [...] mi servivano alcuni frammenti autobiografici, così glieli ho sottratti senza tanti scrupoli »⁹⁴. L'auteur nous invite ainsi - et nous autorise - à relire ces « frammenti » dans une perspective autobiographique. Enfin, et c'est là le point le plus éloquent de ce rapprochement, *La parola ebreo* est un texte ouvertement autobiographique ; en témoigne cette indication de Rosetta Loy, à la fin du texte : « Questa memoria autobiografica non è un saggio, ma neppure un racconto di fantasia e chiama specificamente in causa fatti e avvenimenti realmente accaduti »⁹⁵. Si tout ce qui est raconté dans *La parola ebreo* est autobiographique, et que certains passages sont communs aux deux ouvrages, nous pourrions considérer non seulement cette déclaration de référentialité comme une sorte de caution autobiographique d'une partie de *La porta dell'acqua*, mais aller jusqu'à penser que le statut du *je* qui s'y exprime n'est véritablement éclairé qu'à la lumière de cette double lecture, et que le pacte de lecture de *La porta dell'acqua* se trouve, en partie, formulé dans *La parola ebreo*.

⁹⁴ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 102.

⁹⁵ LOY, Rosetta, *La parola ebreo* (1997), Torino, Einaudi, 2018, p. 149.

2.2 Un réseau d'indices au fil du texte

2.2.1 L'identité manifestée par l'image : les photographies dans *La prima mano*

Gérard Genette, dans *Seuils*, souligne le « sentiment très vif de la capacité paratextuelle, bien ou malvenue, des illustrations »⁹⁶, et nous amène ainsi à nous interroger quant au rôle de la photographie dans l'établissement d'un contrat de lecture. À cet égard, les couvertures de *La prima mano* et de *Forse* sont intéressantes, car elles présentent des photographies représentant une jeune femme : la quatrième de couverture de *La prima mano* nous informe qu'il s'agit de « l'autrice fotografata da Giuseppe Loy »⁹⁷. Dans la mesure où, la plupart du temps, la couverture a une fonction d'illustration du récit, il y a fort à parier que la personne photographiée sur la couverture de *Forse* soit également Rosetta Loy : ces photographies introductives nous suggèrent ainsi, dès le premier coup d'œil, une lecture autobiographique⁹⁸. Nous pourrions par ailleurs considérer comme significatif - mais peut-être ne s'agit-il que d'un hasard éditorial - le fait que, des trois livres, *La porta dell'acqua* soit le seul à ne pas être accompagné d'une photographie, peut-être précisément parce que l'identité du personnage n'y est pas réductible à l'entité auctoriale.

Toutefois, si la photographie sur la couverture de *Forse* est un hapax au sein du livre et remplit avant tout un rôle promotionnel - une annonce du contenu narratif -, le cas de *La prima mano* semble plus complexe : nous l'avons dit, le texte est assorti d'images, qui entrent en résonance avec cette première photographie. Celles-ci n'ont pas valeur de péritexte, mais font partie intégrante du récit : l'idée étant, dans la collection « Traits et portraits », d'associer image et récit, celui-ci serait sensiblement appauvri - et perdrait, en quelque sorte, sa raison d'être - sans cette composante iconographique. Ces images, nous l'avons dit, sont diverses ; nous nous intéresserons ici à ce qui, en elles et dans leur articulation avec l'écrit, nous donne des pistes quant à l'appréhension qui doit être faite du sujet autobiographique : il semblerait en effet que l'insertion de photographies induise ici un pacte de lecture particulier, unique dans notre corpus.

Nous l'avons dit, l'intention affichée de *La prima mano* est de donner à lire un texte référentiel. Dès lors, le premier réflexe du lecteur à la vue des photographies est de chercher à

⁹⁶ GENETTE, Gérard, *Seuils*, cit., p. 400.

⁹⁷ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., quatrième de couverture.

⁹⁸ Cela serait différent dans le cas d'une collection savante telle que les Meridiani, dans laquelle les couvertures présentent toujours une photographie ou un portrait de l'auteur : dans ces ouvrages qui regroupent différentes œuvres du même auteur, c'est en effet tout autant ce dernier que le contenu des textes qui sert d'argument de vente. Mais il ne s'agit pas dans le cas de Rosetta Loy d'éditions de ce type, et l'image en couverture nous semble devoir se rapporter directement au texte.

reconnaître les personnes qui y figurent, d'établir l'identité des sujets représentés : il identifiera ainsi immédiatement la fillette de la première photographie⁹⁹ avec Rosetta Loy. Toutefois, cette identification spontanée interroge : au même titre que le *je* qui s'exprime dans un texte, quelle que soit son apparente référentialité, ne devient autobiographique qu'à partir du moment où un pacte de lecture le détermine comme tel, les photographies doivent être soumises à vérification afin que le lecteur puisse y identifier le sujet autobiographique autour duquel se structure le texte. La photographie, selon Barthes, a pour caractéristique essentielle d'être indissociable de son référent : l'on ne peut faire abstraction de ce qui y est représenté. Elle a une « force d'évidence »¹⁰⁰ :

Dans l'image, l'objet se livre en bloc et la vue en est certaine - au contraire du texte ou d'autres perceptions qui me donnent l'objet d'une façon floue, discutable, et m'incitent de la sorte à me méfier de ce que je crois voir.¹⁰¹

La photographie « [atteste] que cela que je vois, a bien été »¹⁰². Tandis que l'écrit peut poser des problèmes en termes de référentialité et de fictionnalité, la photographie pose avant tout la question de l'identité : qui est cette personne que je vois et à laquelle je voudrais d'autant plus attribuer une identité qu'elle est incluse dans un récit qui implique tout un système de figures, de noms, de relations ? L'identification de Rosetta Loy dans cette première photographie est rapidement corroborée par le texte : « Partiamo dalla bambina davanti alla casa di Mirabello su un'automobilina di ferro. Forse rossa ? Mi sembra di ricordare rossa »¹⁰³. L'usage du pronom réfléchi « mi » établit explicitement le lien entre la narratrice, à laquelle le souvenir est bel et bien attribué, la « bambina » et l'enfant sur la photographie. Voici donc un cas où le texte sert de commentaire à l'image et explicite l'identité du sujet représenté. Toutefois, les exemples de ce type sont rares, et la plupart des images et photographies ne font pas l'objet d'un commentaire direct.

Le texte n'est donc pas toujours suffisant, et il faudra souvent se référer aux légendes des images, placées à la fin du volume et qui semblent constituer un autre type d'indication péritextuelle. Le fait que ces légendes n'ont pas été insérées au fil des pages a des conséquences sur la lecture : l'information n'est pas donnée de manière immédiate, elle fait partie du hors-texte, comme si ces visages avaient vocation à rester anonymes au sein de l'espace strict du récit. De plus,

⁹⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 8.

¹⁰⁰ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 165.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 129.

¹⁰³ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 9.

elles constituent un bloc à part dans lequel s'exprime un sujet *je* : loin de la dépersonnalisation qu'implique en général la forme brève, purement informative, de la légende, la voix du sujet autobiographique se fait entendre ici, à travers les relations qu'elle établit avec certains sujets représentés - « La mamma, maggio o giugno 1926 »¹⁰⁴ - ou en s'identifiant sur certaines photographies : « Isabella, Teresa, Fiammetta, io e Barbara a Santa Cristina, 1948 »¹⁰⁵.

Notons au passage que cette identification n'apparaît que dans les cas où ce « io » est accompagné d'autres personnes : pour les photographies où la narratrice apparaît seule, tout se passe comme si l'identification relevait de soi et ne devait pas être explicitée - au bout d'un certain nombre de photographies, et grâce à l'existence médiatique de Rosetta Loy, le lecteur est en mesure d'attribuer une identité à la personne photographiée, de la *reconnaître*. C'est bien une forme de pacte de lecture qui se joue ici, par lequel le sujet autobiographique affirme au lecteur : je suis auteur, narrateur et personnage de ce livre, mais également le sujet présent sur les photographies qui le ponctuent. Celles-ci sont à lire, en quelque sorte, dans la perspective de la première personne - elles disent *je*. Elles ajoutent une sorte de plus-value de référentialité et doublent le pacte autobiographique d'un pacte référentiel : grâce à l'articulation entre texte et image, le *cela a été* de Barthes n'est plus seulement valable pour la photographie mais pour l'ensemble du récit.

Enfin, dans la mesure où ces légendes sont de la plume de Rosetta Loy, qui conserve ici sa posture de narratrice, peut-être pourrait-on les considérer non comme un péri-texte mais comme une partie intégrante du récit : on y retrouve la fonction de la note d'auteur selon Genette, qui « prolonge, ramifie et module [le texte] plutôt qu'elle ne le commente »¹⁰⁶.

2.2.2 Au fil du texte : l'identité suggérée

Afin de clore cette analyse des différents pactes de lecture mis en œuvre dans notre corpus, nous reviendrons, après nous en être éloignés, sur la manière dont la narratrice établit, au sein même du texte, un pacte de lecture plus ou moins explicite. Nous l'avons dit, pour *La porta dell'acqua*, c'est dans la postface que s'exprime l'essentiel du pacte de lecture. Dans *Forse*, celui-ci se concentre dans les premières pages et est interne au récit. Il ne relève pas d'une forme de

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ GENETTE, Gérard, *Seuils*, cit., p. 321.

commentaire métanarratif à visée explicative, mais sert plutôt à exposer une intention d'écriture - et donc à indiquer la manière dont le texte doit être lu :

È con questo arco di tempo che vorrei arrivare a misurarmi. Addentrarmi negli anni che si infilano giù per un imbuto lasciando a galleggiare solo dei frammenti, dove al centro compare il tetto della casa simile a un gigantesco cappello e una miriade di amici vestiti alla moda degli anni Sessanta-Settanta. Ho un acutissimo desiderio di rianimarli e ridargli il suono dell'abbaiare dei cani mentre scorrazzavano fra gli alberi appena piantati.¹⁰⁷

La forte concentration de verbes à préfixe itératif est révélatrice : « rianimarli »¹⁰⁸, « ridargli »¹⁰⁹, « resuscitare »¹¹⁰, « restituiregli »¹¹¹ sont autant d'indications d'une volonté de retour, de répétition du passé par l'écriture : un passé auquel il s'agirait de rester fidèle afin de le retrouver dans son authenticité. Implicitement, la narratrice formule ainsi un pacte référentiel. Outre cette ouverture, qui propose un pacte de lecture relativement explicite, la narratrice ne dit jamais « Moi, Rosetta Loy, écrivain et narrateur » ; toutefois cette identité est suggérée par des détails, des indices disséminés dans le texte à la manière d'un jeu de piste et qu'il s'agira pour le lecteur de glaner au fil de sa lecture. Ainsi, lorsque la narratrice revient sur sa première rencontre avec celui qui deviendra son époux : « ha detto di chiamarsi Loy Sanjust, in realtà il suo cognome è Loy Donà »¹¹². Le nom de famille fonctionne comme un signal de référentialité et souligne, au détour d'une page, l'identité de l'auteur et de la narratrice.

Philippe Gasparini propose, afin de déterminer l'identité du narrateur et de l'auteur dans un roman autobiographique, de se référer à un certain nombre d'indices de référentialité : bien que *La prima mano* et *Forse* ne relèvent pas du roman autobiographique, il n'en reste pas moins que ces axes de lecture nous semblent opératoires, dans la mesure où nous nous trouvons également face à des cas où le *je* ne déclare pas ouvertement son identité. Parmi ces indices, il avance celui de l'« identification professionnelle »¹¹³ :

¹⁰⁷ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 6-7.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 82.

¹¹³ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, cit., p. 71.

S'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste.¹¹⁴

La narratrice évoque quelquefois son activité d'écrivaine, et fait référence à des ouvrages qu'un lecteur averti reconnaîtra aisément. Ainsi, au début de *La prima mano*, elle déclare au sujet de sa nourrice : « Ho scritto più volte su di lei senza mai chiamarla con il suo nome »¹¹⁵. Or, une nouvelle entière de *All'insaputa della notte*, intitulée « La balia-ragazza »¹¹⁶, est consacrée à une nourrice dont l'histoire est très proche de celle racontée dans *La prima mano*. De même, au début de *Forse*, elle affirme : « ho scritto molto della bambina sopravvissuta alla prima morte »¹¹⁷. Cette « bambina » semble bien être celle que nous retrouvons dans les deux autres textes de notre corpus. La narratrice est ainsi identifiée non seulement du point de vue de son identité d'état civil, mais également par son identité d'écrivain.

2.3 La question du nom : un brouillage de l'identité

2.3.1 De l'importance du nom dans l'écriture de soi

Il semble à présent fondamental d'aborder plus en détail une question centrale dans les réflexions sur l'écriture de soi, que nous n'avons pour l'instant traitée que de manière oblique : la question du nom. La critique relative à l'autobiographie, au roman autobiographique et à l'autofiction en fait souvent un pivot essentiel : ainsi, pour Philippe Lejeune, l'homonymie entre le personnage, le narrateur et l'auteur est un critère déterminant dans l'établissement du pacte autobiographique. Selon lui, il faut tenir compte de deux critères : l'emploi de la première personne grammaticale et l'identité de l'individu auquel cette première personne renvoie ; c'est précisément dans le nom propre, lorsqu'il est exprimé, que s'articulent ces deux dimensions¹¹⁸ :

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 24.

¹¹⁶ LOY, Rosetta, *All'insaputa della notte*, Milano, Garzanti, 1990, « La balia-ragazza », p. 57-70.

¹¹⁷ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 6.

¹¹⁸ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 23.

C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.¹¹⁹

Le nom revêt une « valeur contractuelle »¹²⁰, d'autant plus primordiale que l'on a affaire à un texte entièrement ou en partie référentiel. De même, Philippe Vilain, nous l'avons vu, avance l'argument de l'homonymat afin de différencier le roman autobiographique de l'autofiction. Il souligne l'engagement qui caractérise l'auteur d'autofiction, dans la mesure où, en faisant apparaître son identité réelle dans le texte, c'est sa personne qu'il met en jeu¹²¹ : l'homonymat devient le lieu d'un enjeu éthique, d'une prise de responsabilité et donc de risque ; Doubrovsky lui-même, au moment où il emploie pour la première fois le terme d'autofiction, en fait un critère *sine qua non* de ce « genre » aux contours mal définis.

Le critère homonymique ne fait toutefois pas l'unanimité : il a été souligné que l'anonymat n'empêchait pas de considérer certains textes comme des autofictions, si l'identité nominale était suggérée par d'autres moyens. Nous avons également pu observer, au sein même de notre corpus, que nous pouvions qualifier d'autobiographiques - en prenant toutes les précautions nécessaires - des textes où l'homonymat n'était pas clairement exprimé. Notre propos n'est pas ici de départager les critiques, mais plutôt de prendre acte de l'importance du critère homonymique dans la critique de l'écriture de soi, et de nous interroger sur la place du nom dans notre corpus. En effet, dans la mesure où le nom est la première chose par laquelle un sujet énonçant s'identifie - dans un contexte d'écriture, mais également à l'oral, lorsque l'on ne peut pas attribuer une identité à un locuteur de manière immédiate -, il semblerait que la manière qu'a la narratrice de ne pas se nommer dans ces textes, ou de le faire par des voies détournées, pourrait être intéressante et conduire à analyser le statut du *je* sous un nouvel angle.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ GENETTE, Gérard, *Seuils*, cit., p. 40.

¹²¹ VILAIN, Philippe, op. cit., p. 16.

2.3.2 Comment s'appelle je ?

Cette question a priori banale ouvre une double interrogation : l'une, la plus évidente, consiste à se demander quel est le nom du *je* qui s'exprime. L'autre, plus intéressante de notre point de vue, suppose de reconsidérer la valeur du pronom réfléchi dans « se nommer » : le *je*, malgré sa dimension référentielle, est avant tout une créature littéraire, une entité textuelle qui naît du processus de coucher sur le papier une expérience vécue. Il y a dans l'écriture de soi un processus d'auto-engendrement du sujet par l'écriture et, dans les noms par lesquels le narrateur se désigne, une forme de baptême ; dès lors, le nom que le sujet se donne à lui-même le définit profondément et révèle la manière dont le narrateur souhaite se présenter au lecteur.

Concernant la question du nom, le cas le plus extrême de notre corpus est celui de *La porta dell'acqua*. En effet, le *je* y est caractérisé par un anonymat complet : de la même manière qu'un locuteur n'aurait pas besoin de décliner son identité lorsqu'il parle car son discours ne pourrait être attribué à quelqu'un d'autre, la narratrice fait ici l'économie d'une présentation d'état civil. Tout se passe en effet comme si l'omniprésence du *je*, la focalisation interne que ce point de vue induit, rendait inutile à la narratrice de décliner son identité : elle est *je* et cela suffit. Cela pose une nouvelle fois la question du pacte de lecture ambigu de *La porta dell'acqua* ; selon Philippe Vilain,

Ne pas nommer sa première personne n'est-il pas une façon de se nommer par défaut, quand l'identité de cette première personne se réfère tacitement à celle de l'auteur ? Disant *je* sans désigner nominativement un autre personnage, l'auteur n'a pas besoin de se nommer pour suggérer que l'histoire qu'il raconte le concerne [...]. Ainsi que dans un texte à caractère autobiographique, l'instance d'énonciation sans référence se révèle être une caractéristique de l'autofiction.¹²²

Si la narratrice s'était nommée Rosetta Loy - en prenant en compte le sens du réfléchi -, cela aurait orienté la lecture, dès le début, vers une interprétation ouvertement autobiographique, tandis qu'en lui attribuant un autre nom le lecteur aurait sans doute opté d'emblée pour une lecture fictionnelle.

Comme Philippe Vilain, Philippe Gasparini souligne le fait qu'en omettant volontairement de nommer le narrateur, l'auteur laisse la porte ouverte à une interprétation autobiographique du récit¹²³ : c'est ce flottement qui nous intéresse ici, dans la mesure où il permet de construire un texte en trompe-l'œil, dont la clef de lecture n'est donnée qu'à la fin. Le flottement nominal est d'autant plus notable que l'œuvre romanesque de Rosetta Loy fourmille de petites filles identifiées par leur nom, y compris dans des romans d'inspiration ouvertement autobiographique. Tout nous pousse

¹²² *Ibid.*, p. 70.

¹²³ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, cit., p. 42.

donc à croire que Rosetta Loy fait ici consciemment le choix d'une narratrice anonyme : le texte devient dès lors un espace ouvert, dans lequel s'exprime un sujet dont l'identité n'est jamais clairement et définitivement établie. Un *je* masqué, proustien en quelque sorte.

L'anonymat constitue ainsi un cas limite du *je*, qui devient en quelque sorte auto-suffisant, sans référent fixe. Dans les deux autres textes du corpus, le nom n'est pas véritablement omis comme ici, mais fait l'objet d'un jeu de déguisements, de dissimulations, de semi-révélation. La narratrice, lorsqu'elle aborde la question du nom, le fait par des voies détournées, périphrastiques : tout se passe comme si elle était réticente à le révéler. Ainsi, au sujet de celui que sa mère portera après son mariage - et qui est donc aussi le sien -, elle évoque « Un cognome prestigioso che campeggia in grandi lettere sui cantieri dal nord al sud d'Italia »¹²⁴ - elle donne toutefois un indice dans *Forse*, lorsqu'elle évoque « l'azienda di mio padre, la Provera & Carrassi »¹²⁵. De même, au sujet de son propre prénom : « I nomi delle due nonne sono già stati usati per le mie sorelle, così al fonte battesimale mi viene dato il nome della sorella di papà che la mamma detesta e da cui è a sua volta cordialmente detestata »¹²⁶. Le prénom est ici remplacé par l'évocation de ses connotations négatives et devient un signe de mauvais augure. Plus loin, il est substitué par le matricule attribué à l'école, qui devient une identité à part entière : « sul velo, sul cartone, sul grembiule o qualsiasi altro oggetto di uso scolastico c'è un numero: io sono il 256. Lo sarò dalla terza elementare alla terza liceo »¹²⁷.

Ce nom que la narratrice tait, c'est son nom d'enfant, le nom qui la rattache à sa famille ; il s'oppose à celui qu'elle accepte de révéler dans *Forse*, le nom d'auteur qui rappelle son mariage avec Peppe Loy. Nous avons déjà signalé la manière dont le nom de ce dernier était glissé dans le récit : il s'agit de la seule identité que la narratrice explicite. Dans l'interview donnée à *iO Donna*, elle explique que son nom de plume « [fu] un suggerimento dell'editore. Rosetta Provera non suonava bene come Rosetta Loy »¹²⁸. Si ce choix peut en effet dépendre de raisons commerciales, probablement en partie liées à la notoriété de Nanni Loy, cela n'explique pas l'insistance sur ce nom au sein même du texte : peut-être s'agit-il du seul nom qu'il est acceptable de révéler parce qu'il correspond à une mise à distance de son milieu d'origine extrêmement bourgeois. En insistant sur ce patronyme, la narratrice revendique son appartenance au monde bohème des Loy : c'est

¹²⁴ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 11.

¹²⁵ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 26.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 94.

¹²⁸ VIRGILI, Monica, op. cit.

véritablement un nom d'artiste qu'elle arbore. Genette souligne ainsi l'importance du choix du nom, porteur d'un grand nombre d'indications quant à « l'identité de l'auteur : souvent son sexe, qui peut être d'une pertinence thématique décisive, parfois sa nationalité, ou son appartenance sociale [...], ou sa parenté avec quelque personne plus connue »¹²⁹. Ici, le nom est porteur d'indications quant à l'identité d'auteur créée par Rosetta Loy : la réappropriation du patronyme va de pair avec l'affirmation d'une existence d'écrivain.

Le nom qu'un sujet *je* se donne au sein de son récit n'est-il pas en effet le seul qui compte véritablement ? Il est de ce point de vue intéressant de noter l'unique mention de son prénom, dans *Forse* ; ce n'est toutefois pas le nom de baptême qui apparaît ici, mais le surnom donné par Francesco, le chauffeur de la famille :

le rare volte che Francesco viene a prendermi a scuola e appena spunto dal cancello su via Panama « Donna Rosa, annamo... » mi urla, io mi vergogno come una ladra per quel modo di apostrofarmi così poco « Carafa Lancelloti » [...].

Non so ancora che di lì a qualche anno, quando quell'antica pallottola rimasta conficcata nella sua gamba durante la ritirata di Caporetto gli renderà impossibile guidare, quel *donna Rosa* che tanto mi imbarazzava all'uscita di scuola continuerà il suo percorso fino a diventare, fra i ragazzi che la sera riempiranno delle loro urla e del loro sudore lo stanzone del ping pong, un modo di sfoffermi. Fino a trasformarsi in breve tempo in *donna Rò*.¹³⁰

Ce surnom qui se transmet, qui fait l'objet de réappropriations et de mutations, est ainsi le seul nom par lequel la narratrice se désigne. Celle-ci souligne de la sorte son lien indéfectible avec Francesco, figure éminemment positive et investie d'une forte charge affective ; ce nom est le seul qui vaille la peine d'être déclaré et transmis au sein du récit : c'est une sorte de second baptême qui se joue ici. Fait surprenant, la même anecdote est racontée à nouveau une centaine de pages plus loin, presque à l'identique. Cette fois, cependant, l'usage du passé modifie la perspective : nous ne sommes plus ici dans le champ d'une évocation vivante, présentifiée, mais dans celui du pur souvenir nostalgique,

Quando veniva a prendermi a scuola e appena spuntavo dal cancello di Villa Heritz « Donna Rosa, annamo... », mi gridava impaziente e provocatorio in mezzo a quello sciamare di « squinziette », come lui le chiamava. Io come una cretina mi vergognavo davanti alle mie compagne di quel modo di apostrofarmi così poco « Carafa Lancellotti ». [...]

Ma il *donna Rosa* con cui mi apostrofava avrebbe invece negli anni continuato il suo viaggio e i ragazzi che a fine giornata venivano a giocare a ping pong lo avrebbero trasformato in un appellativo un poco sfofferente. Fino a diventare, con Peppe e i suoi amici, semplicemente *donna Rò*.¹³¹

¹²⁹ GENETTE, Gérard, *Seuils*, cit., p. 40.

¹³⁰ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 29.

¹³¹ *Ibid.*, p. 139.

3. Les voix du *je* : des niveaux de parole qui se croisent

Nous interroger sur la manière dont l'identité du *je* se manifeste nous permet de mettre en évidence les différentes modalités par lesquelles sont exprimés ou suggérés les pactes de lecture de chaque œuvre. Cela nous permet également - tout en prenant acte de leur porosité - de replacer le sujet de l'énonciation dans des perspectives génériques porteuses d'héritages littéraires et de problématiques spécifiques.

Derrière l'apparente simplicité du *je* - comme dans un discours oral, nous serions tentés dans un premier temps de l'attribuer sans plus de questions à l'instance productrice du discours, c'est-à-dire à Rosetta Loy elle-même -, le sujet de l'énonciation est porteur d'une complexité qu'exprime le caractère souvent détourné de ces pactes de lecture : ainsi, même lorsque le sujet est le plus aisément identifiable, dans le cas de l'autobiographie déclarée, son identité n'est jamais postulée de manière frontale. Il serait réducteur de considérer ce jeu de masques comme une simple coquetterie littéraire : l'identité, qui n'est jamais une donnée fixe et éternelle, est ici véritablement problématisée, non seulement dans chaque texte mais dans l'ensemble que forme notre corpus, au sein duquel les œuvres entrent en résonance les unes avec les autres. Loin de constituer un sujet unifié et parfaitement récurrent, le *je* se diffracte en diverses instances d'énonciation, dont l'identité n'est pas toujours clairement établie : entre fiction et autobiographie tout d'abord, mais également, au sein de chaque ouvrage, entre les diverses possibilités d'expression qu'offre le texte.

Ainsi, à cette complexité de l'identité correspond une complexité discursive : quelle est la voix qui parle quand nous lisons « je » ? L'énonciation en première personne et la focalisation majoritairement interne véhiculent l'impression d'une énonciation monologique, d'un discours non médiatisé. Or, le *je* peut masquer une forme de polyphonie, ou du moins un croisement de niveaux, temporels et narratifs, d'énonciation : dans ce jeu, chaque voix est porteuse d'un point de vue, d'un angle d'approche bien particulier qu'il nous faudra interroger.

3.1 Une approche particulière : le récit d'enfance

Les trois textes de notre corpus sont placés sous le signe d'une narration rétrospective, qui se focalise sur une période bien particulière : celle de l'enfance - pour *La porta dell'acqua* et *La prima mano* - et de l'adolescence dans *Forse*. Ce dernier ouvrage serait à aborder d'un point de vue légèrement différent, dans la mesure où il fonctionne à la fois comme une suite et une mise à distance : la narratrice déclare ouvertement sa volonté de dépasser ces premières années de vie. Toutefois, ce qui rapproche ces trois textes est d'une part le fait qu'ils se déroulent dans un temps lointain par rapport à celui de la narration, et d'autre part le fait qu'ils traitent de moments-charnière dans la vie de l'individu, où se donne à voir toute la complexité du devenir. Cette perspective ne relève en effet pas seulement d'un certain goût pittoresque et vaguement décoratif : l'enfance chez Rosetta Loy est le théâtre d'authentiques drames. La première personne nous offre ainsi une plongée intime dans ces années de formation. Divers critiques ont souligné la centralité de l'enfance chez Rosetta Loy, dans son œuvre autobiographique comme dans son œuvre romanesque : celle-ci ne semble pas être un simple choix thématique, mais bien « un aspetto centrale della poetica di Loy »¹³², qui ouvre un certain nombre de questionnements. Pour un écrivain tel que Rosetta Loy, dont l'œuvre tourne autour de la question d'une mémoire problématique, fragmentaire, l'enfance ouvre des perspectives de réflexion riches sur le temps et sur la construction de l'individu :

È [...] possibile, a partire dal passato, costruire retrospettivamente un ordine teleologico in cui la totalità dei frammenti dell'esperienza si articolino in una forma provvista di senso intelligibile, e questo spiega il costante ritorno di Loy all'infanzia.¹³³

Cette focalisation sur l'enfance s'inscrit dans une tendance générale de la littérature du XX^e siècle : comme l'a souligné Anne Chevalier lors d'un colloque intitulé *Le récit d'enfance et ses modèles*, « l'enfant est devenu le miroir où l'on interroge le sens de la vie humaine »¹³⁴. Le récit d'enfance n'est pas une invention récente : il existe depuis longtemps et a une place privilégiée dans les narrations autobiographiques, qui ont vocation à montrer le déroulement d'une vie, en partant donc de son commencement. Toutefois, les récits d'enfance au XX^e siècle sont caractérisés par le

¹³² CINELLI, Gianluca, « Silenzio e verità ne *La parola ebreo* di Rosetta Loy », cit., p. 8.

¹³³ *Ibid.*, p. 9-10.

¹³⁴ CHEVALIER, Anne, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », *Le Récit d'enfance et ses modèles*, [en ligne] actes de colloque sous la direction d'Anne Chevalier et de Carole Dornier, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, à présent aussi in <http://books.openedition.org/puc/10023>.

fait qu'ils « isolent l'enfance, en font un récit achevé »¹³⁵ : celle-ci n'est désormais plus traitée comme une porte d'entrée vers le monde adulte, mais comme un objet littéraire à part entière.

Cette revalorisation est en grande partie tributaire des apports de la psychanalyse, qui a amplement souligné le rôle fondamental des premières années de vie dans la formation psychique de l'individu : nombreux sont les auteurs pour lesquels l'analyse a été décisive et qui ont pris en compte cette nouvelle vision de l'homme dans leur production littéraire. Plus généralement, les sciences humaines, à partir de la fin du XIX^e siècle, connaissent un bouleversement qui fait reconsidérer radicalement la place de l'enfant : celui-ci devient un sujet historique et social autonome¹³⁶. Le témoignage de et sur l'enfance acquiert dès lors une véritable légitimité, tant du point de vue historiographique que littéraire. Dans un ouvrage intitulé *L'infanzia nelle guerre del Novecento*, l'historien Bruno Maida souligne ainsi le caractère proprement révolutionnaire d'un tel changement de perspective :

L'attenzione crescente nei confronti dell'infanzia rivela una sorte di rivoluzione copernicana avvenuta nel corso del Novecento. Essa diventa una protagonista dei processi storici, sociali e politici, anziché solo vittima passiva, iconica o esemplare di un fenomeno. [L'infanzia] viene legittimata nel suo ruolo di [attrice], quindi portatrice di scelte, strategie, pensieri e azioni, attiva nell'organizzare le proprie conoscenze.¹³⁷

Il était dès lors légitime de donner à l'enfance la place littéraire qu'elle méritait. Gilbert Bosetti a souligné le fait que les écrivains italiens en particulier ont témoigné d'un intérêt croissant pour la représentation de l'enfance, ou pour sa remémoration¹³⁸.

Rosetta Loy semble bien s'inscrire dans ce mouvement : loin de noyer son propos sous des stéréotypes rebattus, elle s'attache au contraire à explorer la complexité de la vie enfantine. Un autre historien, Antonio Gibelli, souligne : « possiamo parlare di quello infantile e adolescenziale come di un « mondo », anzi di « mondi », dotati di una loro specificità »¹³⁹. Loy s'attache à faire revivre ce monde particulier, en lui restituant ses codes, son regard, ses sentiments propres : l'enfance reprend ses droits dans l'espace narratif. Le cas de *La porta dell'acqua* est le plus éloquent en ce sens : le récit d'enfance se suffit à lui-même, sa dimension fictionnelle lui confère

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ MAIDA, Bruno, *L'infanzia nelle guerre del Novecento*, Torino, Einaudi, 2017, p. 25.

¹³⁸ BOSETTI, Gilbert, *L'enfant-dieu et le poète : Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XXe siècle*, Nouvelle édition, Grenoble, UGA Éditions, 1997, à présent aussi in <http://books.openedition.org.proxy.rubens.ens.fr/ugaeditions/5208>, « Mythe et poésie de l'enfance », p. 5-10.

¹³⁹ GIBELLI, Antonio, « Bambini, bambine e storia del Novecento : testimonianze scritte e figurate », *Contemporanea*, Vol. 13, n°2, aprile 2010, p. 386.

une sorte de clôture ; c'est bien l'enfance pour elle-même qui y est mise à l'honneur. Dans *La prima mano*, les *excursus* dans la vie d'adulte de la narratrice ne font pas l'objet d'une narration suivie, mais semblent souligner, par l'effet de miroir dont parle Anne Chevalier, l'importance de ces premières années et leur influence durable.

Toutefois, le récit d'enfance - et nous comprendrons également dans cette perspective le récit d'adolescence de *Forse* - pose des questions d'énonciation très spécifiques : celles-ci croisent les problématiques récurrentes du récit rétrospectif (quel est le rapport entre le *je* qui raconte et le *je* raconté ? À quel point le souvenir est-il modifié par le processus de narration ? À quel point le vécu devient-il littérature, fiction ?), mais sont amplifiées par la distance temporelle et psychique qui sépare l'adulte de l'enfant. Ainsi, comme le souligne Philippe Gasparini dans un article consacré à la manière dont l'autofiction naît de la prise de conscience des failles de l'autobiographie, « l'écriture autobiographique est affaire de reconstruction selon une vision du monde, une idéologie, un système de valeurs »¹⁴⁰. Le souvenir d'enfance est nécessairement remodelé par l'adulte qui tente de le faire revivre : « inevitabilmente riunisce in sé il punto di vista del bambino e dell'adulto »¹⁴¹. Le *je* est l'endroit même de l'expression de cette imbrication : dans son discours, dans la parole qu'il porte se révèle la fracture fondamentale qui marque le récit d'enfance du sceau de l'inauthenticité. Dès lors, il nous semble nécessaire de nous interroger plus précisément sur le sujet de l'énonciation dans les trois textes de notre corpus et sur le rapport narratif qu'il établit avec l'enfance : quelles sont les voix, entre narrateur et narré, qui s'expriment à travers *je* ?

3.2 Polyphonie du *je*

3.2.1 Narrateur et narré : un croisement de voix

Dans l'expression d'un *je* se croisent donc deux niveaux de parole : celui, présent, du narrateur, et celui, passé, du narré. Dans le temps du récit, le *je* du passé prévaut - avec tous les filtres impliqués par le regard rétrospectif. Tandis que le narrateur pourrait avoir tendance à vouloir masquer ces filtres, en rendant une apparence d'immédiateté au *je* de l'enfance, Rosetta Loy donne

¹⁴⁰ GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence, Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines*, n°97, automne 2011, p. 16.

¹⁴¹ GIBELLI, Antonio, op. cit., p. 387.

à voir, pour ainsi dire, les ficelles de la réminiscence. Ainsi, cette réflexion de Jean Rousset¹⁴² semble correspondre à sa manière de présenter le souvenir, qui tient compte du statut présent de l'énonciateur :

Un passé ne se vit qu'à partir d'un présent, qui est l'origine de toute mémoire en activité. On s'attendrait d'une autobiographie rétrospective qu'elle se ressente de cette liaison du passé avec le présent, qu'elle fasse une place à la situation actuelle du narrateur, au moment et au lieu d'où il se souvient [...].¹⁴³

Chez Rosetta Loy, la narratrice n'est pas seulement l'instance qui génère le souvenir : elle a une place à part entière au sein du texte ; elle constitue une voix en surplomb, en tension entre identité et rupture avec l'enfant. Cette présence sourde de la narratrice, qui se fait entendre de manière nette par moments, est un élément essentiel de sa stratégie narrative.

Dans *La porta dell'acqua*, c'est essentiellement l'usage de l'imparfait, qui marque une distance entre le temps du récit et le temps de la narration, qui souligne l'écart entre voix du narrateur et voix du narré ; dès les premières lignes, nous sommes dans le champ de la réminiscence, de l'exploration d'un temps lointain : « Lo stridio del tram che abbordava la curva apriva una prima fessura sul giorno »¹⁴⁴. L'imbrication des voix narratives se fait plus complexe dans *La prima mano* et dans *Forse*, dans lesquels la narration se fait majoritairement au présent : peut-être peut-on avancer l'hypothèse que, encore une fois, la dimension romanesque de *La porta dell'acqua* permet au récit d'être davantage clos sur lui-même, de se concentrer sur une temporalité en quelque sorte unidirectionnelle : un regard présent dirigé vers le passé, qui ne s'exprime pas en son nom propre mais cherche à faire revivre un temps révolu. Au contraire, la perspective ouvertement autobiographique laisse la porte ouverte à un « après » qui dépasse le seul cadre du récit : le *je* enfant est devenu quelqu'un, qui à présent nous raconte son histoire. Il semble dès lors naturel que la voix de l'adulte se fasse davantage entendre. Ici, la voix de la narratrice remplit diverses fonctions énonciatives et narratives ; tout d'abord, elle expose de manière transparente la manière dont un adulte peut relire et analyser des comportements passés à l'aune d'un regard qui n'est plus celui de l'enfance : « sono adesso una bambina infagottata in maglie e magliette, disposta a trasformarsi in giullare per trovare consensi »¹⁴⁵. Sous couvert de présent de l'indicatif, c'est bien la narratrice qui s'exprime ici, et qui porte un jugement négatif. Ce regard peut également être teinté

¹⁴² Il est à noter que Jean Rousset considère l'autobiographie comme un type de roman, ce qui sera contesté deux ans plus tard par Philippe Lejeune.

¹⁴³ ROUSSET, Jean, op. cit., p. 58.

¹⁴⁴ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 9.

¹⁴⁵ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 42.

d'ironie, et souligner l'écart qui sépare le monde de l'enfant de celui de l'adulte : ainsi, lors du goûter d'anniversaire des enfants Marchesi, la fillette renverse un peu de chocolat chaud sur la nappe de ses hôtes. Pétrifiée à l'idée que la tache soit découverte, elle ne prend pas part aux jeux des autres enfants et reste assise à table : « Mi sembra tremendo »¹⁴⁶. Par l'emploi du modalisateur, la narratrice met à distance le sentiment de l'enfant, et souligne la disproportion de sa crainte par rapport à la gravité réelle de la situation. De même, au sujet d'une poupée :

Ho portato con me una singolare bambolina di celluloido che mi è stata regalata per il mio compleanno: indossa un costume da bagno azzurro e in mano regge un ombrellino da sole. Non la lascio mai perché mi appare di estrema rarità e bellezza e perfino la notte l'appoggio accanto a me sul cuscino.¹⁴⁷

Le verbe « mi appare » rappelle le point de vue particulier de l'enfant en soulignant avec une tendresse teintée d'ironie la fascination typiquement enfantine pour des objets somme toute relativement banals. Dans ces passages, la narratrice semble moins chercher à créer un effet de réel, une sorte de couleur locale de l'enfance, qu'à souligner l'écart qui sépare le personnage de la narratrice adulte : ce qui est intéressant ici est le regard rétrospectif en lui-même, en tant qu'il est chargé d'un système de valeur nouveau. Rosetta Loy nous donne en quelque sorte à lire une illustration de ce commentaire de Philippe Lejeune sur le récit d'enfance :

[La] duplicité de l'énonciation est particulièrement évidente dans le récit d'enfance, parce que les deux sources d'émission sont relativement éloignées l'une de l'autre : la perspective, les jugements de valeur et les attitudes de l'enfant dont on parle et du narrateur adulte sont différents.¹⁴⁸

En exhibant ainsi le rapport de la narratrice à son propre passé, Rosetta Loy ne laisse pas de place à un quelconque suspens narratif, qui donnerait une teinte romanesque au texte : la voix de la narratrice fonctionne au contraire comme une sorte d'instance proleptique, qui annonce le futur dans le récit du passé. Une tension se met ainsi en place entre l'omniscience rétrospective de la narratrice et l'innocence de l'enfant, qui accentue le sens du drame sur le point de se jouer en Europe ; ainsi, au sujet d'une boîte de chocolats offerte par le directeur d'un hôtel, elle déclare : « non sapevo che quella scatola, ingentilita da alcune rose in rilievo, sarebbe diventata lapide, culto

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁸ LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 21.

e memoria del più sublime fra i cibi »¹⁴⁹. À travers cette voix, c'est en quelque sorte l'inéluctabilité d'un destin qui se profile. Elle se fait l'écho de dégradations, de pertes, et fait résonner une sorte de *memento mori* au sein du texte, quelquefois au détour d'une parenthèse : « ci ritroveremo ogni pomeriggio nel « boschetto », la collinetta alberata al centro del nostro triangolo (che un giorno diventerà un giardino pubblico) »¹⁵⁰. Ou encore, au sujet des timbres que la famille recouvre de talc pendant la guerre,

Con indosso uno spolverino estivo da autista o un vecchio grembiule di Letizia, anch'io devo fare il mio contributo immergendo un batuffolo di ovatta nel grande barattolo di borotalco al centro del tavolo e passarlo uno per uno sul retro dei fogli dei francobolli, altrimenti l'umidità, incollandoli fra loro, renderebbe inutilizzabile il bene-rifugio (cosa che in parte accadrà).¹⁵¹

Tout se passe comme si la voix de la narratrice coupait court à tout espoir en annonçant immédiatement la faillite partielle de la tentative, en soulignant ainsi la vanité. Ce sens de la fatalité est un trait récurrent de *La prima mano*, qu'illustre une référence aux Parques : « Ci guarda immobile vestita di nero, forse ci aspetta al varco come Atropo, la Parca pronta a recidere il filo dei nostri giorni »¹⁵².

La narratrice porte ainsi le sens d'une rupture : le monde passé est révolu, et elle se fait le témoin et l'annonciatrice par avance de cette disparition. Ce qui se joue dans ce croisement de voix semble être une conception du temps plus complexe qu'une simple rétrospection, qui se bornerait à reparcourir des événements passés ; la narratrice rend sensible l'intervalle de temps qui sépare le passé du présent, le vécu de l'écriture. Mais elle ne se perd pas pour autant dans les atermoiements d'un récit stérilement nostalgique parsemé de *ubi sunt* : à la prise en compte de la rupture fait face le sentiment d'une permanence. Ainsi, la narratrice reconnaît le caractère fondateur de certains épisodes : « La ripulsione per l'ago, che buca la fragile parete bluastra che affiora inerme dalla mia carne serrata in un laccio, non mi abbandonerà mai più »¹⁵³. Elle souligne ainsi la pérennité de certains traits de personnalité, d'interrogations restées en suspens : « La *dava*, ma a chi ? ancora oggi non so darmi una risposta »¹⁵⁴, « lo ignoro ancora oggi »¹⁵⁵. Rosetta Loy construit ainsi un

¹⁴⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 115.

¹⁵⁰ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 14.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵² LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 70-72.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁵ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 13.

pont entre le passé et le présent : la narratrice rétablit une intimité avec cette petite fille dont des dizaines d'années la séparent, souligne une identité qui n'est pas seulement une identité d'état civil, un « j'ai été et je suis maintenant », mais une identité qui s'impose face au passage du temps, un « je suis toujours ». Le *je* souligne la complexité du temps, qui se construit chez Rosetta Loy dans un permanent aller-retour entre différentes temporalités et niveaux d'énonciation, entre rupture et continuité.

3.2.2 *La prima mano* : une structure dialectique

Des trois ouvrages qui composent notre corpus, *La prima mano* est celui qui présente la structure la plus complexe, sur laquelle nous nous attarderons brièvement. Ici, la double énonciation du *je*, entre narrateur et narré, se double d'une narration à deux niveaux : d'un côté, le récit d'enfance, sur lequel repose l'essentiel du texte et, de l'autre, des passages en italiques de quelques pages, insérés au fil du récit, qui s'en distinguent thématiquement et stylistiquement. Les italiques ont d'abord une fonction visuelle : elles permettent de déterminer de manière nette les limites de ces passages et indiquent au lecteur le changement de régime d'énonciation.

Ces italiques servent également de cadre à un récit rétrospectif. Toutefois celui-ci ne porte plus sur le temps de l'enfance mais sur une période successive de la vie de la narratrice. Les épisodes qui y sont rapportés ne font pas l'objet d'une narration suivie, mais sont présentés par bribes et ne sont pas replacés précisément dans son histoire personnelle : ils appartiennent à un passé indéterminé, sans dates, dont on devine qu'il relève de son histoire d'adulte, mais dont la temporalité et la chronologie restent floues. La réminiscence semble ainsi relever ici d'une tout autre logique que dans le reste de *La prima mano* : l'idée semble être moins de fournir un récit que des bribes de souvenir qui s'intercaleraient dans un cadre plus vaste.

Dans ces pages, la narratrice explore son rapport aux hommes - désormais tous disparus - qui ont marqué sa vie, désignés métonymiquement par leurs mains¹⁵⁶. Ces fragments, indépendants du récit principal, semblent se dérouler sur un autre plan et avoir des modalités d'énonciation propres : tout se passe comme si nous avions affaire à deux récits parallèles, à deux voix différentes exprimées par un même sujet *je*. D'un point de vue stylistique, les deux niveaux sont nettement

¹⁵⁶ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 43-47.

différenciés : tandis que le récit d'enfance est caractérisé par la clarté et la concision du discours, la voix qui se fait entendre dans les italiques est marquée par une syntaxe plus complexe, et le recours à un ton beaucoup plus lyrique. Ce passage en est un exemple parmi d'autres :

È una storia solo di gesti dove le parole prive di suono affondano nel vuoto. E il desiderio resta incolmabile, infantile e adulto insieme quasi appartenessero, quei gesti, a una bambina ma anche al suo contrario. Una bambina solitaria e affamata di gratificazione e una adulta esperta, disincantata.¹⁵⁷

Il semblerait néanmoins que le sens de ces insertions, de ces détours, soit à chercher dans un rapport dialectique entre les deux niveaux de discours : à la simplicité du ton employé pour décrire les drames de l'enfance répond la complexité du langage des italiques, non pour les distinguer, mais pour montrer l'envers et l'endroit d'une même médaille - d'un même sujet. Ainsi, cette dernière citation rappelle la critique précédemment exprimée sur l'enfant qui devient un « giullare »¹⁵⁸ pour obtenir attention et affection. Ici, la souffrance de l'enfant n'est pas seulement évoquée au détour d'une phrase : elle est exposée, devient objet d'analyse et plus seulement de narration, est réinsérée dans un cheminement psychologique plus vaste. Dans les italiques, Rosetta Loy interroge en particulier son rapport à son père, présenté comme une source de souffrance : « Perché l'assenza di parole può anche trasformarsi in dolore, così era, papà, quando la sera tornavi dall'ufficio »¹⁵⁹.

Or, cette relation n'apparaît pas comme particulièrement problématique dans le reste du texte : tout se passe comme si les italiques, tout en suivant leur logique propre, servaient de révélateur, de lieu d'expression à un discours qui ne trouverait pas de place ailleurs, et nous invitaient à reconsidérer le texte sous ce nouveau prisme. Les italiques fonctionnent comme un discours de vérité qui viendrait contrecarrer une parole policée en lui opposant un cri de douleur sans fards : elles expriment une sorte d'inconscient du *je*. Ainsi, le sujet semble entretenir un dialogue avec lui-même : silence et discours sont en tension dans un même sujet d'énonciation. Le *je* du récit d'enfance et le *je* des italiques fonctionnent de pair : l'enfant éclaire l'adulte, et réciproquement. C'est précisément cette spécularité qui donne au sujet de l'énonciation une plus grande épaisseur narrative, une complexité mimée par l'imbrication des niveaux de narration.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 168.

3.3 Une troisième voix du *je* : la photographie

3.3.1 Le texte comme photographie : un trait récurrent

Dans ce croisement de voix, une troisième modalité d'énonciation se fraie un chemin : la photographie. Bien que ne portant pas de discours verbal au sens strict, on peut la considérer comme un moyen d'expression du *je* et étudier le rapport, dans cette perspective, entre écriture de soi et image. L'on rappellera dès lors l'affinité que soulignait Georges Gusdorf entre écriture de soi et photographie : « Comme la photographie instantanée fixe définitivement une expression de visage, un mouvement du corps, l'écriture fixe et fige, éternise des moments, des incidents mineurs »¹⁶⁰. Il est intéressant de noter que la photographie, en tant que manière de représenter le monde, est extrêmement prégnante dans l'œuvre de Rosetta Loy : comme le souligne Gianluca Cinelli, la vue est le sens dominant de son écriture¹⁶¹. Cela se traduit par une écriture que nous pourrions qualifier de photographique, par un goût pour l'image qui s'imprime durablement dans la mémoire :

La notte tra il 1° e il 2 novembre è luna piena e la sua luce scivola evanescente fra i rami contorti dei meli, brilla nella canaletta d'acqua. Una notte incantata dove il monte Matanna si alza oscuro circondato dalle stelle e il silenzio è appena incrinato dai grilli.¹⁶²

Ou encore

L'arrivo a Mirabello è fiabesco e tra le settembrine sfiorite che strusciano umide contro i vetri, la luce accesa davanti alla porta di casa compare nell'alone di nebbia come la lampada di Aladino.¹⁶³

L'idée de faire image est récurrente dans l'écriture de Rosetta Loy, d'autant plus que dans la reconstitution de souvenirs remontant quelquefois à la toute petite enfance, l'image est première. Ainsi, la description de la scène de circoncision dans *La porta dell'acqua* est révélatrice de la manière dont fonctionne le souvenir :

¹⁶⁰ GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 2., Auto-bio-graphie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, p. 247.

¹⁶¹ CINELLI, Gianluca, « Silenzio e verità ne *La parola ebreo* di Rosetta Loy », cit., p. 9.

¹⁶² LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 51-52.

¹⁶³ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 160.

Dei bambini vestiti a festa si aggrappavano al braccio della giovane donna che sorreggeva il port-enfant e la donna si abbassava a mostrare qualcosa di informe che agitava le manine ma io non potevo sentire i suoi strilli, potevo solo vederli.¹⁶⁴

L'écriture se fait donc transmission d'une pure image, d'un instant figé sur la page de la même manière qu'il est fixé dans la mémoire. L'on pourrait qualifier de photographique l'écriture de Rosetta Loy sous un autre aspect, plus directement lié cette fois à la photographie comme objet : il s'agit du recours récurrent aux *prose pictures*. L'expression est employée par Marianne Hirsch dans un ouvrage consacré aux photographies de famille, dans leur rapport avec les concepts de mémoire et de postmémoire ; elle désigne ainsi la pratique narrative qui consiste, sans reproduire les photographies à l'intérieur d'un ouvrage, à les décrire, à transformer l'image en récit, et prend pour exemple la description que Barthes fait de la photographie de sa mère dans le Jardin d'hiver¹⁶⁵ :

a verbal overlay hides the image from our view even while disclosing its structure and effect : the multiplicity and mutuality of looking, the relational network that composes all family pictures [...]. Writing the image accomplishes even more this scene of mourning : it undoes the objectification of the still photograph and thereby takes it out of the realm of stasis, immobility, mortification [...] into fluidity, movement, and thus, finally, life.¹⁶⁶

Ce procédé narratif, qui, tout en prenant en compte les spécificités de la photographie, lui confère une dimension nouvelle, hybride, apporte à l'écriture de soi un champ d'exploration particulièrement fécond, qui interroge la place du narrateur vis-à-vis du souvenir. À cet égard, cette réflexion de Philippe Gasparini semble intéressante :

Décrire une photo, ce n'est pas représenter le réel, mais une image du réel saisie par l'objectif ; et cet « objectif » photographique, cette fidélité au réel dont se targue l'image, innocente en quelque sorte le narrateur, apporte au discours une garantie d'« objectivité ». Il notifie au lecteur que le récit n'est pas seulement une construction verbale vouée à la succession temporelle, mais aussi une icône dans laquelle se cristallisent définitivement des configurations affectives complexes.¹⁶⁷

Tandis que la construction mentale que nous appelons souvenir est pure subjectivité - d'autant plus que le souvenir est sujet à projections, modifications, remodelages -, la photographie apporterait une forme de caution extérieure au sein même du récit. Cette objectivité nous semble toutefois être - du moins en partie - une sorte de leurre, dans la mesure où dans l'acte même de réappropriation par

¹⁶⁴ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 15-16.

¹⁶⁵ BARTHES, Roland, op. cit.

¹⁶⁶ HIRSCH, Marianne, *Family frames. Photography, narrative and postmemory* (1997), Cambridge (Massachusetts) and London (England), Harvard University Press, 2012, p. 3-4.

¹⁶⁷ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, cit., p. 128.

le langage se joue une réintroduction de la subjectivité de la narratrice : la photographie fonctionne ainsi comme une sorte d'objectivité en trompe-l'œil.

Ces *prose pictures* font partie intégrante de l'écriture de soi telle que la pratique Rosetta Loy. Elles peuvent permettre de fixer une réalité dans le temps, d'affirmer - toujours dans la logique de Barthes - que ce que la narratrice raconte a bel et bien *été*. Plus encore, la photographie en est souvent la dernière trace tangible : elle se fait relique, et alimente le discours du *je*. Ainsi, dans *Forse*, la narratrice dit, au sujet d'un séjour à Mirabello : « Restano, di quella settimana a Mirabello alcune fotografie sulla riva del Po »¹⁶⁸. Les *prose pictures* peuvent également permettre d'illustrer, ou plus exactement de matérialiser, le discours du sujet sur lui-même. Ainsi, dans *La porta dell'acqua*, pour aborder la relation complexe à sa mère, la narratrice compare les photos d'elle et de ses frères et sœurs enfants à la photographie d'un enfant-modèle. Bien que cette dernière ne corresponde pas à une réalité, car elle représente un enfant qui pose pour correspondre à un idéal de l'enfance, le fait de comparer des photographies les met sur le même plan, fait exister de la même manière les sujets qui y figurent. Ainsi, sans représenter à proprement parler un membre de la famille, la photographie de l'enfant-modèle fait partie de l'album familial par le contraste même qu'elle met en lumière entre l'enfant espéré et la réalité, par le manquement qu'elle souligne :

Tra le fotografie ritoccate con il pastello usciva dall'ombra l'altro ritratto, la testa biondissima e ricciuta di quel bambino a cui la mamma si era ispirata invano nelle gravidanze. Mai nato, usurpava con un sorriso a fossette e una bellezza da angelo l'ammirazione che a noi, seduti composti su un cuscino, senza ricci né sorrisi vittoriosi, veniva negata.¹⁶⁹

Le détour par la photographie, par une image stéréotypée et évocatrice pour le lecteur, donne une existence tangible à la souffrance de l'enfant.

La prima mano est, du point de vue de la photographie, l'ouvrage qui ouvre le plus d'interrogations. Alors que l'on aurait pu penser les *prose pictures* comme une sorte de succédané de photographies lorsque celles-ci ne sont pas reproduites dans un ouvrage, la présence récurrente de ce procédé narratif au sein même de ce texte ponctué de photographies souligne la valeur qui leur est accordée comme moyen d'expression à part entière. Celles-ci peuvent en effet être porteuses d'une signification autre que celle contenue dans la photographie d'origine : une photographie, comme le montre Barthes, est un espace clos, fait d'une multitude de signes contenus dans son cadre. Les *prose pictures*, par le commentaire (même minime) qu'elles supposent,

¹⁶⁸ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 160.

¹⁶⁹ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 62.

permettent de sortir de ce cadre, d'y introduire un hors-champ qui lui donne un sens nouveau. Cette description semble particulièrement éloquente :

È l'agosto del 1937 e invece di tornare come ogni estate a Ortisei dove un'ultima fotografia ci immortalava sul terrazzo della casa del signor Stuflessen vestite da margherite, il viso che sbucca dagli immensi petali di carta crespata bianca, andiamo per la prima volta in Val d'Aosta.¹⁷⁰

Les personnes qui y figurent, au moment où elle a été prise, ne savaient probablement pas qu'il s'agissait de l' « ultima ». De même, la photographie ne livre pas cette information à quelqu'un qui la regarderait sans en connaître les circonstances, et ne donne pas non plus d'indications quant à l'imminence de la guerre. En adoptant encore une fois une position en surplomb, annonciatrice d'un destin, la narratrice lui donne une signification nouvelle : elle en fait le symbole d'une fin, de l'innocence avant la catastrophe à venir.

3.3.2 Quand l'image dit je

À ce discours répond, dans *La prima mano*, un réseau de photographies : c'est à celles-ci que nous nous intéresserons à présent, à la manière dont le sujet s'y exprime sans se dire de manière directe, et à leur articulation avec le texte. Rosetta Loy met ici en place un type de narration que Marianne Hirsch appelle *visual narrative* : « Text and image, intricately entangled in a narrative web, work in collaboration, to tell a complicated story of loss and longing »¹⁷¹. Dans ce récit construit sur l'imbrication entre texte et image, l'un se nourrit de l'autre : ils forment, comme le montre Marianne Hirsch, un réseau signifiant.

Nous avons dit que la description d'une photographie pouvait apporter au discours autobiographique une certaine couleur d'objectivité ; cela semble être le cas a fortiori avec les photographies reproduites, dans la mesure où elles constituent un objet matériel, indépendant de la subjectivité de la narratrice : elles sont autant de preuves d'existence, une plus-value au discours autobiographique. Cependant, encore une fois, cette objectivité n'est que partielle, en particulier parce que Rosetta Loy ne nous livre pas l'intégralité de son album de famille : de la même manière qu'une sélection plus ou moins consciente s'opère dans le processus d'écriture autobiographique,

¹⁷⁰ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 67.

¹⁷¹ HIRSCH, Marianne, op. cit., p. 4.

l'écrivain fait ici un tri, et choisit de ne présenter qu'un petit nombre de photographies. C'est précisément dans cette sélection que se révèle la voix d'un *je* : de la même manière que dans le récit, il oriente notre lecture. Ou plutôt, il construit un récit fait d'images, qui, tout en entrant en résonance avec le texte, acquiert une forme d'autonomie.

Le caractère indissociable du texte et de l'image est suggéré dès le début du récit ; en effet, l'image permet à la narration autobiographique de s'enclencher : « Partiamo dalla bambina davanti alla casa di Mirabello su un'automobilina di ferro »¹⁷². Une fois cette dynamique lancée, texte et image semble suivre leur propre logique : si les photographies suivent la plupart du temps le rythme du récit (par exemple, la photographie des parents¹⁷³ fait écho au récit de leur mariage), elles n'entretiennent pas avec le texte un rapport qui serait de l'ordre de l'illustration, et le texte n'a pas vis-à-vis d'elles une fonction de commentaire. Nous pourrions dire que leur relation se déploie davantage sur le mode de la résonance, d'un apport mutuel de sens et d'implications mémorielles : ainsi, le texte peut préciser l'identité des noms mentionnés dans les légendes et leur relation à la narratrice, orientant ainsi la « lecture » de telle ou telle photographie. Par exemple, la narratrice souligne à de nombreuses reprises son attachement à Francesco, qui apparaît sur l'une des premières photographies¹⁷⁴. Celle-ci est placée en vis-à-vis du passage en italiques dans lequel elle revient sur les hommes de sa vie, sans les nommer : il est donc probable qu'en plaçant la photographie à cet endroit précis, la narratrice suggère que Francesco en fait partie.

En étudiant la progression des photographies, l'on se rend compte qu'elles composent à elles seules un récit de vie : sans suivre un ordre parfaitement chronologique, elles nous donnent à voir l'évolution du sujet, de l'enfant à la mère accompagnée de ses filles dans une photographie de 1966¹⁷⁵. Cette dernière est un exemple particulièrement intéressant, dans la mesure où la narratrice ne fait mention de sa vie de mère dans le récit que de manière très détournée et rapide - il n'est par ailleurs pas certain qu'elle fasse référence à ses propres enfants - : « Ancora oggi avverto la presenza di quella componente nelle scarpette dei bambini allineate in bagno, nel loro tip-tap sui pavimenti »¹⁷⁶. La photographie introduit ainsi, ou plutôt développe, un troisième niveau temporel, qui n'est ni celui du récit d'enfance, ni celui des italiques, et développe ainsi une autre facette de sa vie. Le même phénomène se produit pour Giuseppe Loy : tandis que son nom n'est évoqué qu'une

¹⁷² LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 9.

¹⁷³ *Ibid.*, p.13.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 166.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

fois, et sans développements particuliers dans le récit (« (non mi guardare con quegli occhi a spillo aveva detto a Peppe un ragazzino vestito da boy scout un secolo fa) »¹⁷⁷), sa présence dans les légendes (en tant que photographe) le fait exister dans l'espace narratif. Dans ce sens, nous pourrions dire que le discours photographique s'autonomise de la narration autobiographique à proprement parler. Tout se passe comme si les photographies offraient au *je* un troisième niveau d'expression : elles génèrent leur propre rythme de lecture, le regard ne s'attarde pas sur elles comme sur le reste du texte, et elles s'insèrent au fil du récit selon une temporalité qui leur est propre. Le *je* y trouve un espace non pas pour dire, mais pour montrer ce qui ne trouve pas toujours d'expression dans le récit : ce discours-là semble finalement tout aussi éloquent que la narration autobiographique, et relève tout autant d'une écriture de soi.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 179.

II- La construction d'un sujet à travers la mise en place d'un espace autobiographique

Le *je*, chez Rosetta Loy, se raconte selon des formes et des modalités d'énonciation extrêmement diversifiées. Cette étude des aspects structurels de l'expression du *je* nous a permis d'en souligner la complexité, en apparence aplanie par une énonciation unifiée par la première personne et par l'appartenance commune à la sphère des écritures de soi. Nous avons ainsi tout d'abord appréhendé chaque texte séparément, afin d'en identifier les spécificités génériques et formelles. À la lecture de notre corpus se révèle pourtant un singulier jeu d'échos thématiques et narratifs, accentué par la présence récurrente d'une narratrice autodiégétique, qui nous incite à ne plus considérer les textes uniquement comme des unités indépendantes, mais à les appréhender ensemble, en nous interrogeant sur les implications narratives et discursives de ces résonances. Nous nous intéresserons ainsi à la manière dont ces ouvrages font système, et dont ce *faire système* en influence la lecture : de la même manière que « lire *l'Assommoir* comme une œuvre indépendante et le lire comme un épisode des Rougon-Macquart constituent deux lectures fort différentes »¹⁷⁸, lire ces textes en prenant en compte les liens profonds, presque organiques, qu'ils entretiennent nous permettra d'appréhender l'expression du *je* selon une perspective plus vaste. Celui-ci devient un sujet qui se manifeste et se construit non plus seulement au sein des textes comme unités fermées et autosuffisantes, mais dans une dynamique intertextuelle.

Dans la mesure où nous avons affaire, nous l'avons dit, à un corpus mettant à l'honneur les formes de l'écriture de soi, nous l'appréhenderons en mobilisant la notion d'espace autobiographique, d'abord forgée par Philippe Lejeune pour qualifier l'œuvre d'André Gide. Lejeune désigne ainsi la manière dont celui-ci a constitué une image de lui-même à travers

tous les textes qu'il écrivait [...] qui, pris un à un, ne prétendaient nullement à la fidélité autobiographique, mais qui, par leurs jeux réciproques, dans l'espace qu'à eux tous ils constituaient, définissaient l'image de Gide, sans la réduire ni la fixer.¹⁷⁹

Dans leur interaction avec l'autobiographie de Gide, *Si le grain ne meurt*, ces textes forment un espace textuel singulier, et Lejeune souligne : « Quand ce jeu de textes comprend aussi un récit autobiographique *stricto sensu*, j'ai choisi de le désigner par l'expression « espace

¹⁷⁸ GENETTE, Gérard, *Seuils*, cit., p. 9.

¹⁷⁹ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 166.

autobiographique » »¹⁸⁰. Cet ensemble de textes constitue ainsi un espace littéraire dans lequel le sujet se meut et se construit, non sans ambiguïtés et sans contradictions.

Comment la théorie lejeunienne peut-elle s'appliquer à d'autres œuvres ? Cela suppose, dans le cas de notre corpus, d'opérer une légère torsion de sa définition originale, dans la mesure où, par rapport à l'œuvre de Gide, le rapport est inversé : tandis que chez ce dernier un seul texte autobiographique entrait en résonance avec un ensemble de textes fictionnels, nous avons ici affaire à deux textes ouvertement autobiographiques, et un troisième qui mêle autobiographie et fiction. Néanmoins, une fois cette précaution définitoire prise, le concept nous semble particulièrement opératoire dans le cas de Rosetta Loy : la notion d'espace permet en effet de penser les textes en réseau signifiant, de concevoir le *je* comme un sujet en mouvement entre les œuvres. Cela ne revient pas à le réduire à une entité fixe et définitive, mais au contraire à interroger la manière dont se construit le *je* à travers la multiplicité des formes narratives - et donc la multiplicité des *je* -, dans une dialectique permanente entre similitude et différence.

1. Logique(s) de l'espace autobiographique : un système signifiant

1.1 L'espace autobiographique comme clef de lecture

1.1.1 Un système de *tuilage* narratif

La notion d'espace autobiographique nous invite tout d'abord à interroger les rapports que les textes entretiennent entre eux selon une perspective macrostructurelle. L'un des points les plus notables de la manière dont les œuvres entrent en résonance les unes avec les autres est ce que nous qualifierons de *tuilage* narratif : les trois textes de notre corpus répondent moins à une logique de succession que de superposition. Plutôt qu'un ensemble parfaitement diachronique, dans lequel chaque texte - et chaque approche narrative - correspondrait à une période spécifique, délimitée par des frontières nettes, les textes se télescopent, créant ainsi à la fois un jeu d'échos et de variations mais également un effet de soudure : ils sont ainsi intimement liés, et le retour du *je* - qui suggérerait déjà un lien entre les textes - est redoublé par les recoupements chronologiques. Ainsi, s'il est

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

certain que, de *La porta dell'acqua* à *Forse*, se met en place un cheminement chronologique de la petite enfance à l'âge adulte, cette progression dans le temps ne se fait pas de manière absolument linéaire. Étudier les textes dans cette perspective suppose de s'interroger sur leurs bornes chronologiques. Celles-ci sont en effet particulièrement signifiantes dans le cas de textes relevant de l'écriture de soi : définir le début et la fin d'un récit suppose de procéder à un découpage arbitraire, d'identifier des périodes signifiantes. Cela, comme tout choix de discours, revient à offrir de soi une image particulière, orientée. L'étude des délimitations chronologiques est d'autant plus importante ici qu'aucun des trois textes n'a de volonté totalisante : Rosetta Loy ne reparcourt jamais l'intégralité de son existence, mais fait le choix d'en isoler des parties.

Ainsi, *La porta dell'acqua* est le développement fictionnalisé d'une période de la vie de la narratrice brièvement évoquée dans *La prima mano* : à la manière d'un agrandissement photographique, il permet à la narratrice d'agrémenter son récit de détails et d'épisodes qui ne figurent pas dans *La prima mano* - parce qu'ils sont passés sous silence, ou parce qu'ils relèvent d'une écriture fictionnelle qui n'a pas sa place dans le récit autobiographique. Nous retrouvons ainsi dans *La prima mano* Gina et Anne Marie, fondues en un seul personnage dans *La porta dell'acqua* : « Accanto a me, nella stanza dai mobili laccati di azzurro c'è adesso lei, Gina, a cui mi lega un amore senza confini »¹⁸¹, « Da quando la subdola valigia di fibra si è portata via Gina sono passata sotto la giurisdizione di Anne Marie »¹⁸². *La prima mano* rétablit la succession chronologique des faits et individualise les deux personnages, offrant en quelque sorte un développement narratif à la postface de *La porta dell'acqua*. Le départ soudain de Gina, qui clôt *La porta dell'acqua* et est ainsi présenté comme un point d'arrivée signifiant au terme d'un parcours de formation, est évoqué dans les premières pages de *La prima mano* :

Li spacca, quei ricordi, la valigia di fibra appoggiata alla parete del corridoio. Di colore marroncino come cacca di diavolo si acquatta contro la carta da parati, ma io immediatamente la individuo e la sua visione mi folgora, mi arresta sulla soglia della felicità. Perché nessuno mi ha avvertito? Mi ha preparata a questa lacerazione sanguinosa? Come può accadere un abbandono così repentino e privo di addii?¹⁸³

Recontextualisé, cet épisode est replacé dans le panorama plus vaste de l'enfance et prend ainsi plutôt la valeur d'un point de départ. Cet exemple est particulièrement significatif, dans la mesure

¹⁸¹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 27.

¹⁸² *Ibid.*, p. 33.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 28.

où il illustre la manière dont la place de tel ou tel évènement dans un contexte narratif donné peut influencer sensiblement sur le sens à lui accorder.

Le rapport entre *La prima mano* et *Forse* relève d'une logique différente, pour laquelle l'idée de tuilage semble particulièrement opératoire : non seulement *Forse* prolonge *La prima mano* d'un point de vue chronologique, mais les deux textes ont en commun le récit des années de guerre. Seulement, tandis que le récit de l'arrivée des Alliés, et de « quei mattoncini duri e scuri che, miracolo supremo, si squagliano in bocca come burro »¹⁸⁴ fait l'objet du dernier passage en romain de *La prima mano* et clôt le récit d'enfance, son exact pendant, « i mattoncini scuri di cioccolato che una volta messi in bocca si squagliano come burro »¹⁸⁵ apparaît dès le début de *Forse*. La guerre est ainsi présentée comme un moment-charnière central, qu'elle marque une fin ou un début.

Nous nous interrogerons plus longuement sur la signification de cette récurrence des années de guerre dans un second temps. Pour l'instant, nous noterons surtout l'effet de superposition, de couture que cela induit : le *je* semble passer de texte en texte sans coupure narrative, ce qui confère à son expression une certaine homogénéité. Rosetta Loy semble nous encourager, par ces recoupements, à prendre en considération les liens qui unissent les textes et la manière dont ils constituent un ensemble littéraire cohérent.

1.1.2 Un jeu d'ellipses narratives, éclairé par l'espace autobiographique

L'écriture de Rosetta Loy est caractérisée par un certain goût pour l'ellipse : ses textes n'ont pas vocation à *tout* révéler, mais se construisent plutôt selon une tension entre révélation intime du *je* et silence. Ces ellipses sont d'abord temporelles ; ainsi, dans *Forse*, les parties sont quelquefois séparées par plusieurs années. La troisième partie, par exemple, s'ouvre sur l'année du mariage de la narratrice : « Dopo oltre cinque anni di innumerevoli ostacoli [...] sto per arrivare al traguardo »¹⁸⁶. Ce qui pourrait sembler un raccourci relativement banal, répondant à un besoin pratique de concision narrative, est presque immédiatement annulé par la narratrice qui exhibe, pour ainsi dire, son silence : « In realtà ho barato. Prima di quell'uovo sodo che sodo non era ci sono stati

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁸⁵ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 22.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 117.

anni sperperati senza concludere nulla »¹⁸⁷. En mettant en évidence l'ellipse temporelle, l'autrice souligne le choix qui sous-tend toute écriture, a fortiori l'écriture autobiographique : de la même manière que pour les bornes chronologiques, la narratrice fait un tri dans son passé pour ne rapporter que les événements qu'elle considère significatifs. L'ellipse est ainsi un trait nécessaire de l'écriture autobiographique, car comment pourrait-on tout raconter ? L'originalité de Rosetta Loy repose sur le fait que, loin de nier ou de masquer ces coupes, elle les expose.

Aux nombreuses ellipses temporelles répond une écriture par nature elliptique, en particulier dans *La prima mano* : tandis que tout ce qui sépare la narration principale des passages en italiques est passé sous silence, ces derniers sont caractérisés par un ton particulièrement allusif. Ainsi, la narratrice raconte :

Gli sci sono lunghi e sottili, leggeri. Guardo davanti a me il cappellino celeste che sparisce e subito ricompare fra gli alberi, i polpacci magri e lunghi nei calzettoni blu, blu anche i calzoni da fondo. I maglioni invece sono vecchi, chissà a che tempo appartengono.¹⁸⁸

À la fragmentation du corps répond l'anonymat du personnage : le souvenir, comme le corps, n'a pas besoin d'être recomposé, reconstruit, identifié, de s'offrir au lecteur comme un tout logique et signifiant. Ce qui semble compter est avant tout la manière dont il se présente à la narratrice : le récit suit ici une logique interne, intime, qui rend toute spécification superflue - et peut-être invasive : il s'agit pour la narratrice de ressaisir le fil d'un souvenir, d'un discours intérieur, et non de l'offrir au lecteur agrémenté d'explications.

Rosetta Loy, par ce jeu d'ellipses, nous livre un double message : d'une part, le lecteur est amené à accepter ces silences, ces trous narratifs, comme des éléments caractéristiques de son écriture. D'autre part, et la structure de l'espace autobiographique entre dès lors en jeu, l'autrice semble autoriser le lecteur à un jeu de reconstitution des pièces manquantes à la lumière d'autres textes : le système de renvois qui se constitue d'œuvre en œuvre suggère de les lire les unes par rapport aux autres. Ainsi - et nous nous autoriserons un bref détour par une autre œuvre de Rosetta Loy -, ce n'est qu'à la lecture de *Cesare* que le lecteur peut identifier le skieur : « Gli sci erano corti e leggeri e davanti a me il cappellino celeste di Cesare spariva e subito ricompariva una curva dopo l'altra, i polpacci magri e lunghi nei calzettoni blu »¹⁸⁹. De la même manière, la phrase d'ouverture

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹⁸⁸ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 81.

¹⁸⁹ LOY, Rosetta, *Cesare*, cit., p. 17.

de *La prima mano*, « Che può un padre con una figlia cocciuta fino all'inverosimile ? »¹⁹⁰ s'éclaire moins à la lecture du récit lui-même, dans lequel la narratrice ne se montre pas particulièrement entêtée, qu'à la lecture de *Forse*, qui raconte sa longue lutte pour épouser Peppe Loy. Plus généralement, *Forse* retrace - et donc explique - une partie importante de la période comprise entre le récit principal et le récit en italique, passée sous silence dans *La prima mano*.

L'espace autobiographique fonctionne ainsi comme un outil herméneutique, qui éclaire le sens des textes en comblant les lacunes du récit : c'est un véritable jeu de construction qui se met en place, une piste que Rosetta Loy semble nous encourager consciemment à suivre. Le *je* se construit à travers ce jeu d'échos, d'approfondissements, de renvois : l'architecture narrative de l'espace autobiographique nous invite à le considérer non comme un personnage platement récurrent que le lecteur aurait plaisir à retrouver de texte en texte, mais à l'appréhender comme un sujet dynamique qui se construit précisément dans le rapport que ceux-ci entretiennent entre eux. Chaque œuvre, en effet, semble contribuer à l'affiner, à le définir davantage, nous donnant ainsi la sensation d'un *work in progress*, d'un *je* qui ne pourrait être saisi qu'à la lecture d'un certain nombre d'œuvres - dont certaines n'ont probablement pas encore été écrites.

1.2 Une écriture du même

1.2.1 L'idée de collage¹⁹¹

L'écriture de Rosetta Loy se développe sous la forme d'un retour presque obsédant à certaines thématiques ou épisodes, qui confère à l'espace autobiographique une autre forme de cohérence, fondée sur le retour du même. Luciano Parisi a consacré un article à cette question, dans lequel il souligne le fait que certains motifs, situations ou personnages reviennent de manière étonnamment fréquente dans l'œuvre de Rosetta Loy :

I libri della Loy raccontano in genere la storia di una grande famiglia romana alla fine degli anni '30, durante la seconda guerra mondiale e nei primi anni del dopoguerra. Si tratta di una famiglia

¹⁹⁰ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 9.

¹⁹¹ PARISI, Luciano, « I Collage di Rosetta Loy », *Romance Studies*, Vol. 22, n°1, 2004, p. 75-82.

benestante, che passa le estati sulle Alpi, e il resto delle vacanze in una grande cascina del Monferrato.¹⁹²

Il s'agit, selon ses mots, d'une écriture du « collage »¹⁹³ : le terme est intéressant, dans la mesure où il suggère à la fois l'idée d'une reproduction à l'identique et une diversité liée aux différents contextes narratifs dans lesquels s'insèrent ces collages.

Ainsi, d'un point de vue thématique, les trois textes de notre corpus présentent un certain nombre de points communs : l'atmosphère de la grande famille bourgeoise, l'éducation catholique stricte, les quartiers riches de Rome... Ce sont même certains sons qui reviennent d'un ouvrage à l'autre : « lo stridio del tram che abbordava la curva »¹⁹⁴, « Il tram, l'1, che strideva in curva »¹⁹⁵, « Il tram, l'1, che strideva caracollando in curva »¹⁹⁶. L'aspect le plus surprenant de ce retour d'éléments narratifs identiques est peut-être moins la récurrence thématique elle-même que la forme qu'elle prend, et les exemples cités ci-dessus en sont une illustration éloquente : les mêmes thèmes reviennent en effet selon des modalités narratives extrêmement similaires. Ainsi, à ce passage de *La porta dell'acqua*,

La scampanellata di Francesco mi faceva correre alla porta di servizio. Issata sui fermi per arrivare allo spioncino, il mio sguardo si scontrava con il suo appena sporgente [...]. Subito scivolavo giù per aprirgli e lui mi prendeva in braccio [...]. La domenica mattina arrivava in borghese con il lungo impermeabile sbottonato sul doppiopetto marrone. Veniva per portare una mozzarella speciale, dei datteri giganti, qualcosa che solo lui era capace di trovare. [...] Si fermava poco e non dava confidenza alle « donne », solo il tempo di bere il caffè al tavolo di cucina. Mentre aspettava che glielo preparassero mi mettevo in ginocchio su una seggiola per arrivare alla sua altezza¹⁹⁷

répond celui-ci, dans *La prima mano* :

[Francesco] è possente e meraviglioso e appena sento la sua inconfondibile scampanellata corro ad arrampicarmi sui paletti della porta di servizio per incontrare al di là dello spioncino i suoi occhi nocciola. Ogni volta è un tuffo al cuore. [...] La domenica mattina arriva in borghese, l'impermeabile color caffelatte che flotta sul completo marrone a righe, in testa il cappello anche quello marrone, e mentre tira fuori dalla tasca un pacchetto con una mozzarella gigante o un introvabile salame avvolto nella carta oleata, qualcosa che solo lui è in grado di trovare a Roma, la sua maestà profumata di

¹⁹² PARISI, Luciano, op. cit., p. 75.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 9.

¹⁹⁵ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 132.

¹⁹⁶ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 10.

¹⁹⁷ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 48-49.

colonia colma la cucina. [...] In ginocchio su una seggiola, i gomiti appoggiati al tavolo, lo contemplo mentre gira lento lo zucchero nella tazzina [...].¹⁹⁸

Les deux passages rejouent de manière presque identique l'évocation du même souvenir. Plus étonnants peut-être, les passages communs à *La prima mano* et à *Forse* : l'emprunt se fait ici sur le mode d'une reproduction presque mot pour mot, qui se développe quelquefois à l'échelle d'épisodes entiers. Ainsi, ce passage de *La prima mano*,

Ho imparato a muovermi nel buio come i gatti ma può capitare che inciampi e il fracasso allora si ripercuote in un boato fino al piano di sopra. « Che succede ? » urla qualcuno dall'alto. « Niente, niente, non ho rotto niente ! », urlo a mia volta, la borsa dell'acqua calda segnata dai tondi delle toppe, stretta al petto¹⁹⁹

est repris presque à l'identique dans *Forse* :

Ho imparato a muovermi nel buio come i gatti ma a volte inciampo e il fracasso si ripercuote fino al piano di sopra. « Che succede ? » urla qualcuno dall'alto. « Niente, niente, non ho rotto niente ! » urlo a mia volta tenendo stretta al petto la borsa dell'acqua calda segnata dai tondi color arancio delle toppe.²⁰⁰

Le collage n'est dès lors plus seulement thématique : il est, à proprement parler, textuel. Cette manière de reproduire des passages d'ouvrages précédents pour les inclure dans une narration nouvelle est d'autant plus surprenante que ces textes présentent, nous l'avons dit, une variété formelle non négligeable. Ce faisant, Rosetta Loy explore la voie non plus de l'écriture mais de la réécriture de soi, qui se développe selon une logique de variations : tout se passe comme s'il était nécessaire de prendre acte de ce qui a été écrit précédemment - et de le montrer - pour se dire à nouveau, différemment.

¹⁹⁸ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 32-33.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 175.

²⁰⁰ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 19.

1.2.2 Spécificités de l'idée de collage appliquée à l'écriture de soi

Bien que l'article de Luciano Parisi ouvre une perspective intéressante pour notre corpus, il est important de souligner qu'il date de 2004, c'est-à-dire avant la parution de *La prima mano* et de *Forse* : l'article est donc essentiellement fondé sur l'œuvre romanesque de Rosetta Loy - lorsqu'il évoque *La porta dell'acqua*, il le fait du point de vue du roman, et non de l'écriture de soi. Luciano Parisi souligne par ailleurs que ce jeu de collages va de pair avec un système de variations narratives que permet précisément le roman : « L'ispirazione memoriale della Loy non impone [...] una ricostruzione fattualmente rigorosa di ciò che è accaduto. La fantasia della scrittrice rimane libera ; le variazioni sono innumerevoli »²⁰¹. Dans le cas de *La porta dell'acqua*, la variation repose sur la réorganisation chronologique du récit et sur l'introduction de « voci inventate »²⁰² : sa dimension romanesque lui confère une certaine souplesse narrative. Mais le cas est plus complexe pour *La prima mano* et pour *Forse*, qui ont précisément vocation à ne pas remodeler volontairement le réel. Luciano Parisi s'intéressant en particulier à la manière dont le roman s'inspire de l'autobiographie chez Rosetta Loy, nous ferons le mouvement inverse, passant en quelque sorte d'une perspective centrifuge à une perspective centripète : comment ses analyses peuvent-elles nous éclairer dès lors que l'on s'intéresse à un corpus en partie ou totalement référentiel ?

Parmi les raisons avancées par Luciano Parisi pour rendre compte des implications de ce procédé, celle de la recherche d'efficacité narrative est particulièrement intéressante :

La scrittrice è divisa fra una tesi e l'altra. Non sa di preciso cosa dia consistenza a un racconto e raccontare tante volte la stessa storia le permette, grazie a qualche variazione, di non fare una scelta definitiva, di tentare tanti esordi, di mettere di volta in volta in evidenza qualcosa di diverso, di dare consistenza alla narrazione in molti modi.²⁰³

Bien que l'écriture autobiographique ne permette pas, à proprement parler, de donner lieu à une multitude d'« esordi », l'on pourra tout de même se demander si la question du choix des bornes chronologiques n'est pas une manière, sinon d'inventer, du moins de proposer à chaque fois une nouvelle fin, qui donne un sens différent au récit. La question est, encore une fois, plus évidente dans le cas de *La porta dell'acqua*, puisqu'il s'agit bien d'y observer l'influence que peut avoir une variation narrative sur l'intégralité d'un récit. Cette explication semble dès lors opératoire dans le

²⁰¹ PARISI, Luciano, op. cit., p. 78.

²⁰² LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 101.

²⁰³ PARISI, Luciano, op. cit., p. 79.

cas de l'écriture de soi : la base référentielle étant substantiellement la même, la forme du récit n'en prend que plus d'importance. Le « collage », au sein de notre corpus, semble effectivement répondre à un besoin de trouver une structure et une forme narratives satisfaisantes pour traiter d'évènements réellement vécus et présentés comme tels : Rosetta Loy rejoue ici l'interrogation des grands écrivains de l'écriture de soi, qui tournent autour du *je* en essayant des formules narratives diverses, afin de trouver celle qui rendra compte de l'expérience vécue de la manière la plus fidèle et authentique²⁰⁴.

Luciano Parisi avance également l'argument - et cela fait écho à la question de savoir qui est précisément le *je* qui s'exprime - de la volonté, de la part de Rosetta Loy, d'intégrer différents points de vue sur les personnages et leurs choix moraux, qui déboucherait sur la mise en scène d'une pluralité de perspectives :

Il suo approccio ultimo non consiste nella scelta di una prospettiva particolare, ma nella combinazione di prospettive diverse, e le ripetizioni le permettono di raccontare le stesse storie da punti di vista diversi [...]. Isolato, ogni resoconto risulta unilaterale [...].²⁰⁵

La question de la multiplicité des perspectives, typique du roman, peut sembler incongrue dans le cas d'une écriture du *je*, qui suppose par définition un point de vue unique. Mais, nous l'avons vu, le *je* loyen est en réalité un sujet en trompe-l'œil : l'instance d'énonciation de *La porta dell'acqua* n'est pas réductible à celle de *La prima mano* et de *Forse*. Même dans ces œuvres, pourtant référentielles et autobiographiques, le sujet oscille entre différents points de vue : nous avons souligné la nécessité de prendre en compte cette diversité. Dès lors, bien que celle-ci apparaisse de manière moins éclatante ici que dans le cas de romans, les trois textes de notre corpus semblent loin de présenter une perspective narrative unifiée et monolithique.

La thèse de Luciano Parisi ouvre ainsi des pistes de réflexion intéressantes pour l'écriture de soi chez Rosetta Loy, moyennant un certain nombre d'ajustements et une prise en compte des particularités de l'écriture du *je*. À la lumière de notre corpus, nous sommes toutefois amenés à discuter l'affirmation selon laquelle

²⁰⁴ Rousseau s'offre encore une fois comme un excellent exemple. À son autobiographie proprement dite, *Les Confessions*, répondent d'autres textes qui, sans relever d'une autobiographie, sont autant d'écritures de soi : on pensera en particulier aux *Rêveries du promeneur solitaire* ou à *Rousseau juge de Jean-Jacques*.

²⁰⁵ *Ibid.*

La Loy non rimanda [...] ai propri lavori precedenti come a un testo-base da parafrasare, ritoccare, parodiare o evocare in qualche altro modo ; il suo riferimento ultimo sono eventi e figure, presumibilmente reali e legati alla storia della sua famiglia, che la ispirano a ripetizione.²⁰⁶

Une approche intertextuelle de l'œuvre de Rosetta Loy, selon Parisi, serait un contre-sens. Par ailleurs, dans la mesure où nous avons affaire à un corpus relevant d'une écriture de soi, il semble en effet essentiel de prendre en compte la base référentielle du récit. Mais cela n'exclut pas de prendre en considération un autre niveau de lecture, davantage métalittéraire, et d'étudier ces textes comme une suite de réécritures, ou de variations, qui renverraient volontairement le lecteur d'œuvre en œuvre : comme nous l'avons souligné, en reprenant les mêmes motifs - et souvent les mêmes formulations - Rosetta Loy semble encourager cette double lecture.

Philippe Vilain, qui en tant qu'auteur d'autofiction réfléchit spécifiquement à la question de l'écriture de soi, nous offre pour finir une réflexion intéressante. Lui-même envisage sa pratique de l'écriture comme un « retour inlassable sur soi »²⁰⁷, et distingue deux types d'écrivains :

Peut-être existe-t-il deux grandes espèces d'écrivains : les éclectiques, qui papillonnent de sujet en sujet faute de n'avoir jamais trouvé le leur, et les obsessionnels, qui ressassent les mêmes thèmes d'un livre à l'autre [...].²⁰⁸

Rosetta Loy semble, comme lui, appartenir à la seconde catégorie ; nous pourrions par ailleurs reprendre à son compte cette analyse de Philippe Vilain :

Cette écriture sisyphéenne donne [...] l'impression de redonner un mouvement, une dynamique, au passé immobile où le sujet s'est enlisé, et, par là, de réaliser le deuil des malheurs d'enfance, de s'en acquitter par l'incessant retour des mots [...]. Le ressassement s'affirme ainsi comme un moyen de refaire son histoire personnelle ; c'est en réécrivant sans cesse notre passé que nous nous mettons à l'inventer, à ciseler voire à esthétiser notre mémoire [...].²⁰⁹

Ces quelques phrases, mises en regard de l'espace autobiographique de Rosetta Loy, nous donnent matière à réfléchir car elles introduisent l'idée de deuil par le récit, particulièrement prégnante dans ces textes, et sur laquelle nous reviendrons plus longuement.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 77.

²⁰⁷ VILAIN, Philippe, op. cit., p. 65.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 30.

1.3 Espace autobiographique et espace physique

Cette conception spatiale de l'écriture de soi permet ainsi de ressaisir les œuvres dans leur capacité à entrer en relation les unes avec les autres : l'espace est ce qui structure nos perceptions, ce par quoi nous entrons en relation avec le monde. Celui que nous postulons est une construction abstraite, un jeu littéraire qui sert pour ainsi dire de caisse de résonance à l'expression de la première personne, lui offrant des possibilités de développement et de ramification. Il semble nécessaire de s'attarder brièvement sur cette notion de spatialité dans l'œuvre de Rosetta Loy : parallèlement au concept littéraire se met en place un espace physique, concret, qui transcende les limites de chaque œuvre pour tracer les contours d'une géographie du *je*. Le sujet est caractérisé par la récurrence de ses expériences, mais également par un fort ancrage dans un certain nombre de lieux que nous retrouvons d'œuvre en œuvre. Nous pourrions aller jusqu'à dire que ces lieux sont l'un des principaux creusets de l'idée de permanence chez Rosetta Loy : tandis que le *je*, nous l'avons dit, est une réalité changeante, susceptible de recouper diverses instances d'énonciation, les textes sont scandés par des indications topographiques récurrentes. En se replaçant dans la perspective du récit d'enfance, l'on peut mobiliser à nouveau les analyses d'Anne Chevalier, qui affirme qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, « ce type de récit tourne le dos à la chronologie et s'appuie de préférence sur des repères spatiaux »²¹⁰.

Ainsi, un certain nombre de leitmotiv se font jour : l'appartement familial (« via di Villa Grazioli »²¹¹), l'école (« invece di tornare a scuola in corso d'Italia, noi tre sorelle andiamo nella nuova sede dell'Assunzione a poche centinaia di metri da casa »²¹²), le parc (« [il] giardino del Lago »²¹³, « veniamo portate a Villa Borghese »²¹⁴), les lieux de villégiature (« Ortisei »²¹⁵, « il Lido di Venezia »²¹⁶, « Colle Isarco »²¹⁷...). Un lieu en particulier acquiert une résonance toute particulière : Mirabello, la maison de famille paternelle, « quella casa dove il respiro di chi ci ha

²¹⁰ CHEVALIER, Anne, op. cit.

²¹¹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 134.

²¹² LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 12.

²¹³ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 91.

²¹⁴ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 110.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

²¹⁷ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 33.

vissuto alita protettivo come le ali degli angeli »²¹⁸. Une sorte de sanctuaire, où le temps ne passe pas : « È Mirabello il nome simbolo dell'esistere »²¹⁹. L'on notera que les photographies de *La prima mano* rejouent, à leur manière, cette géographie personnelle : leurs légendes nous informent ainsi que certaines ont précisément été prises à Mirabello, à Rome, à la Villa Borghese²²⁰. En accordant une double page à une photographie du lac de Sils Maria²²¹, Rosetta Loy semble ainsi suggérer l'importance des lieux dans la constitution du sujet.

L'espace géographique mis en place par Rosetta Loy recoupe les points cardinaux de l'existence d'une petite, puis d'une jeune fille de bonne famille romaine, des années 1930 jusqu'aux années d'après-guerre : il dessine ainsi une sorte de portrait - à la fois social et sentimental - de la narratrice. Ce retour aux mêmes lieux, d'œuvre en œuvre, crée un sentiment de familiarité qui renforce - ou, plus exactement, qui redouble - l'espace autobiographique : c'est précisément ce cadre stable, le caractère immuable des lieux, qui permet au *je* de déployer sa dialectique fondamentale entre identité et différence.

2. Dire le passé à travers l'espace autobiographique : poétique de la mémoire

Dans l'espace autobiographique, le sujet se raconte - et par conséquent se construit - à travers des modalités d'énonciation spécifiques. Nous avons jusqu'à présent évoqué la question des niveaux d'énonciation, en laissant de côté les aspects proprement formels, ou plutôt stylistiques, de l'écriture de Rosetta Loy. Nous nous demanderons à présent comment se dit *je* : quelles sont les stratégies narratives que l'auteur met en place, et quels effets produisent-elles ? Plus précisément, dans ces trois textes caractérisés par la rétrospection, comment la mémoire se dit-elle ? Nous nous interrogerons ainsi sur la mise en place d'une poétique spécifique de la mémoire, qui permettrait d'en ressaisir la complexité et les enjeux littéraires propres. L'écriture de Rosetta Loy présente certains traits récurrents, qui instaurent un fil rouge entre les textes. Mais chaque œuvre a également ses spécificités, qui peuvent recouper la ligne de partage entre autobiographie et autofiction ou, plus largement, relever d'expérimentations autour du problème de la mise en mots du passé. Tout choix

²¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 115.

²²⁰ *Ibid.*, p. 191.

²²¹ *Ibid.*, p. 54-55.

stylistique est signifiant, dans la mesure où il n'est jamais le fruit du hasard et véhicule un point de vue particulier : la diversité des stratégies narratives et stylistiques, au-delà de la variété générique, est ce qui donne à l'espace autobiographique sa consistance, et qui problématise le - ou les - *je* qui s'y exprime(nt).

2.1 L'usage des temps verbaux : entre mise à distance et actualisation de la mémoire

2.1.1 L'imparfait itératif de *La porta dell'acqua*

À l'espace géographique répond un système temporel qui permet, lui aussi, de situer le *je*, cette fois par rapport à sa propre histoire : les temps verbaux, toujours signifiants dans un texte littéraire, semblent l'être d'autant plus dans le cas de l'écriture de soi. S'interroger sur les aspects stylistiques de l'écriture de la mémoire suppose donc de leur accorder une large place. En effet, la mémoire, par définition, ressaisit un passé ; mais, loin de se limiter à la linéarité du *passato remoto*, Rosetta Loy mêle divers temps verbaux - entre les textes, mais également à l'intérieur de chacun d'entre eux -, d'une part introduisant une certaine variété stylistique et énonciative, d'autre part déterminant la manière dont le passé est appréhendé et transmis au lecteur.

Dans *La porta dell'acqua*, l'imparfait domine ; l'auteur souligne ainsi, nous l'avons dit, la distance temporelle qui sépare les épisodes narrés du moment de la narration, et donc la narratrice de la fillette : la réminiscence est exposée dans son cheminement du présent vers ce qui est révolu. L'imparfait n'est pourtant pas un temps de la narration à proprement parler, car il ne permet pas de rendre compte d'une suite d'évènements : lorsqu'il est inséré dans le récit, c'est principalement pour ses fonctions descriptives et itératives. C'est cette seconde propriété qui nous intéresse ici : le récit est en effet mis sous le signe de la répétition, de l'habitude. *La porta dell'acqua* rappelle, de ce point de vue, *Lessico familiare* : dans son introduction à l'édition Einaudi, Cesare Segre analyse l'usage que Natalia Ginzburg fait de l'imparfait, et il semble pertinent d'appliquer ses observations au cas de Rosetta Loy. Il affirme : « l'imperfetto ha una proprietà fondamentale : ha un valore frequentativo (o iterativo), cioè moltiplica l'azione del verbo citato in una serie implicita di

repliche »²²² et, plus loin, « situazioni ed atti non possono essere ripetuti identici ; ma sono portati verso l'usualità dall'imperfetto »²²³. Ainsi, lorsque la narratrice raconte

Andavamo: ghiaia, asfalto, sentieri di terra battuta. Tentavo di reggermi in bilico sul fil di ferro che cintava le aiuole, venivo urtata mentre ero ferma a guardare rotolare una palla. Bambini [...] mi strappavano di mano la paletta o mi chiedevano di giocare con loro. Ma bastava che Anne Marie aprisse la bocca e subito il martellare delle sue gutturali tedesche li faceva dileguare veloci, i pedalini molli alle caviglie²²⁴

elle suggère que cet épisode s'est reproduit plusieurs fois. L'on peut toutefois se demander si la situation est véritablement habituelle, ou si l'imparfait la fait sembler telle, soulignant ainsi le caractère routinier d'un quotidien toujours recommencé et la fonction protectrice d'Anne Marie : c'est précisément cette répétition qui sera brisée par son départ. La généralisation de l'imparfait lisse en quelque sorte la narration : tout est présenté sur le mode d'une récurrence indéterminée, plaçant ainsi le récit dans un temps indéfini scandé par le retour flou des mêmes épisodes.

Le récit d'enfance est ainsi présenté sous un angle qui semble nier l'évènement : la généralisation de l'imparfait empêche tout épisode de se démarquer dans ce retour incessant du quotidien. Toutefois, certains épisodes sont rapportés au présent de l'indicatif ; selon Philippe Lejeune, le présent peut « créer localement un effet de mise en relief, dans le cadre d'un récit à anecdotes »²²⁵ et modifier radicalement le rapport entre narrateur et narré :

les signes marquant le rapport du narrateur à l'histoire manquent soudain, si bien que l'histoire semble « crever » l'écran diégétique, refouler son narrateur pour venir sur le devant de la scène. [...] [T]out se passe comme si l'histoire devenait contemporaine de sa narration.²²⁶

Ces épisodes sont ainsi fortement mis en valeur et isolés au sein du récit : la narratrice souligne leur valeur d'évènement, et suggère leur importance dans la formation de la protagoniste. Le présent permet notamment de dramatiser le récit ; présent de l'indicatif et passé composé sont ainsi utilisés pour raconter un épisode de rébellion de l'enfant face à sa mère, en faveur d'Anne Marie :

Il fegato è di nuovo sul tavolo nella carta ammollata di sangue con cui è stato comprato. [...] La mamma ha ripreso a parlare, disapprova la mia presenza in cucina « non è un posto adatto ai

²²² GINZBURG, Natalia, *Lessico familiare* (1963), Torino, Einaudi, 2014, « Introduzione », p. VI.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 32.

²²⁵ LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, cit., p. 16.

²²⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

bambini », dice [...]. Ho chinato in fretta la testa e in fretta ho afferrato quel fegato dandogli un morso. « Ma che fai? dopo che è stato nella spazzatura!... » La mamma me lo strappa di bocca. Anne Marie si è voltata: uno strano sorriso emblematico e buio le passa come un'ombra sul viso. E quel fegato [...] diventa improvvisamente colpa sublime. Riscatto e paura. Impavida mi offro alla mamma, la pancia sporgente contro il ripiano del tavolo, il cuore che mi martella in petto.²²⁷

Le présent peut également renforcer le conflit entre Anne Marie et la protagoniste, en soulignant la violence de leurs relations ; ainsi, dans ce passage, la narration passe brusquement du plus-que-parfait au présent, comme pour mettre en évidence la tension et l'attente provoquées par Anne Marie :

Le avevo raccontato del mio incontro del pomeriggio ma lei aveva continuato a soffiare indifferente sulla minestra [...]. « Domani ci possiamo tornare? »
Soffia ancora Anne Marie, le gote tese chiariscono il disegno dei capillari [...]. « Domani ci possiamo tornare? » Il cucchiaino si solleva perdendo gocce di brodo, Anne Marie si stringe nelle spalle dei « weiss nicht », dei nebulosi impedimenti [...].²²⁸

La narratrice souligne ainsi la difficulté pour la fillette d'établir une communication avec sa gouvernante. Un autre passage est, de ce point de vue, éloquent :

Evitavo di guardarla: l'ira repressa la gonfiava com un liquido urticante mentre continuava a spingermi il bicchiere vuoto fra le labbra [...].
Il colpo della porta richiusa è rimbalzato nel buio: se ne è andata. Ma dalla porta che dalla mia camera dà sulla sala da pranzo filtra un orlo di luce [...].²²⁹

Peut-être pourrait-on voir dans l'usage du présent une réactualisation par le *je* de la violence du conflit, la vivacité d'un souvenir douloureux. Plus encore, l'aller-retour entre imparfait et présent peut aller jusqu'à brouiller les pistes entre les instances d'énonciation. Dans les dernières pages du récit, la narratrice évoque Anne Marie en ces termes :

Lo sguardo è tornato a posarsi su Anne Marie [...]. Su quel corpo dove sono impresse le parole di tutte le storie della terra. Le guance, la fronte, il colorito stesso di Anne Marie ne sono così compenetrati che Paulinchen non può esistere disgiunta da lei, come se Anne Marie la prendesse per mano e la portasse con noi a Villa Borghese.²³⁰

²²⁷ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 40.

²²⁸ *Ibid.*, p. 26.

²²⁹ *Ibid.*, p. 67.

²³⁰ *Ibid.*, p. 95.

L'on ne sait plus précisément si la narratrice se réfère à un souvenir ancien, attribué à la fillette, ou si elle décrit Anne Marie telle qu'elle est restée dans sa mémoire : cette dernière est en quelque sorte immortalisée par l'usage du présent, juste avant le récit de son départ.

2.1.2 Le « presente visivo »²³¹ de Rosetta Loy : vivacité du souvenir et actualisation

Dans *La porta dell'acqua*, l'introduction ponctuelle du présent permet de créer un sentiment d'immédiateté qui dramatise le récit et en souligne les instants-clefs. Ce jeu temporel, s'il relève d'une stratégie narrative visant à mettre en évidence certains traits du parcours de formation de la narratrice, semble également relever d'une exigence intérieure. Rosetta Loy déclare ainsi :

quando scrivo non so, o probabilmente non voglio distinguere con precisione, tra il passato e il presente. [...] Scrivo al passato con tempi verbali che appartengono al passato e la storia mi slitta al presente. Un presente particolare, vorrei dire visivo.²³²

Le temps - et, par conséquent, l'écriture du *je* -, relève moins d'une logique linéaire que d'une conception où le temps révolu peut resurgir dans toute sa force au gré de l'écriture : le passé, chez Rosetta Loy, est toujours actuel.

Il est ainsi intéressant de noter que les deux textes ouvertement autobiographiques de notre corpus, *La prima mano* et *Forse*, sont majoritairement au présent : tandis que *La porta dell'acqua* assumait pleinement, pour ainsi dire, son caractère rétrospectif - ce qui était permis, peut-être, par sa dimension romanesque -, ici l'écriture semble tendre vers une actualisation du souvenir. Peut-être peut-on y voir un trait particulier de l'écriture autobiographique, qui viserait à souligner la vivacité du souvenir, à gommer l'éloignement temporel, à souligner la permanence du *je* à travers le temps. Philippe Lejeune, dans une brève étude consacrée à l'usage du présent dans *L'Enfant* de Jules Vallès, en souligne ainsi une propriété fondamentale :

Le présent de narration, ou présent historique, [...] fonctionne par rapport à un contexte dans lequel le narrateur emploie normalement l'un des deux systèmes qui sont à sa disposition pour raconter une histoire passée : celui du discours, centré sur le présent, où cette histoire viendra au passé composé et à l'imparfait ; et celui de l'histoire, où elle viendra au passé simple et à l'imparfait. La figure du présent de narration consiste en une ellipse momentanée de toute marque de temps, que ces marques soient

²³¹ LOY, Rosetta, « Confessione d'autore », *Paragone*, anno XXXIX, n°12, 1988, p. 118.

²³² *Ibid.*

celles qui opposent l'histoire au discours, celles qui opposent dans le système du discours le moment de l'énonciation à celui de l'énoncé, ou celles qui, dans chaque système, sont utilisées pour la mise en relief (l'opposition du passé simple ou composé avec l'imparfait).²³³

Plus loin, Philippe Lejeune s'interroge sur la possibilité d'appliquer un tel procédé « sur longue distance »²³⁴ et dit craindre que cela ne rende le récit monotone. Or, les deux exemples tirés de l'œuvre de Rosetta Loy semblent aller à l'encontre des réserves émises par le critique : la prégnance du présent confère sa vivacité au récit ; loin du temps répétitif et indéterminé de *La porta dell'acqua*, les épisodes se succèdent dans *La prima mano* et dans *Forse* en un enchaînement rapide. La lecture se fait en quelque sorte au fil de l'eau, au ras de l'histoire : le présent permet en effet de ressaisir le cours des événements, de s'approcher au plus près de ce *je* du passé ; il a la propriété presque magique d'abolir le temps qui sépare la narration du récit. Ainsi, dans ce passage de *Forse*, le récit de la première invitation à une fête fait revivre le charme des premières fois, avec toute la charge affective que cela suppose : « Nell'aprile del 1946 per la prima volta io e Gabriella siamo invitate a una « festa da ballo » a casa delle tre sorelle Romano »²³⁵. Plus loin, le ridicule de la tenue des deux amies s'en trouve renforcé :

Io e Gabriella indossiamo i calzettoni e le scarpe basse, io in particolare quelle color carta da zucchero con i lacci che appartenevano un tempo alla mamma e per adattarle a me sono state private dei tacchi, con il risultato che la punta volge lievemente all'insù.²³⁶

Le présent possède une autre propriété fondamentale : il permet de figer un épisode dans une immédiateté éternelle, sans la patine ostensible de la narration au passé. Ici, la « prima volta » est amenée à se répéter à l'infini, sans rien perdre de sa fraîcheur. Le « presente visivo » évoqué par Rosetta Loy prend ici tout son sens : il permet de faire exister l'image dans toute sa vivacité pour le lecteur ; en ce sens, il a tout à voir avec une idée de vision. Mais il permet également de traduire le caractère instantané des souvenirs qui s'offrent à la mémoire de la narratrice, dans un geste mimétique de reproduction du processus mémoriel et de la manière dont le *je* s'envisage dans son propre passé. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que dans *Forse* la narratrice a fréquemment recours à des métaphores visuelles pour évoquer la mémoire : « anni composti in un

²³³ LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, cit., p. 16.

²³⁴ *Ibid.*, p. 17.

²³⁵ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 29.

²³⁶ *Ibid.*

unico affresco »²³⁷, « qui la pellicola a un tratto si arresta »²³⁸ : la peinture et le cinéma ne sont-ils pas deux moyens de fixer une image dans un éternel présent ? Comme l'a souligné Gianluca Cinelli, l'écriture du souvenir chez Rosetta Loy rend le temps de l'enfance contemporain du temps de la narration, lui évitant ainsi les écueils nostalgiques de la narration au passé²³⁹.

2.1.3 Temps verbaux et niveaux de récit dans *La prima mano*

Nous terminerons cette étude des temps verbaux en nous attardant brièvement sur *La prima mano*. Dans ce texte où les niveaux d'énonciation se croisent de manière bien plus complexe que dans *La porta dell'acqua* ou dans *Forse*, Rosetta Loy use des temps verbaux avec finesse, explorant, plus encore que dans *La porta dell'acqua*, les subtilités du jeu entre temps du présent et temps du passé : dans l'acte de se dire, le *je* semble changer perpétuellement de perspective, tantôt se rapprochant du passé, tantôt le mettant à distance, créant ainsi une gamme d'effets variés.

Nous l'avons dit, le présent de l'indicatif domine le récit, lissant ainsi le *je* du passé et celui de la narratrice - bien qu'il n'ait pas exactement la même valeur d'une instance à l'autre, entre présent de narration et présent d'énonciation : de manière générale, cela crée un effet de proximité avec le *je* du passé, et permet donc de reconstituer - avec toute l'artificialité que cela suppose - un point de vue de l'enfance. Or, la distinction entre le récit principal et le récit pour ainsi dire secondaire, discontinu, en italique, passe en partie par les temps verbaux. Rosetta Loy y fait en effet un usage récurrent des temps du passé et en particulier de l'imparfait, comme dans ce passage consacré à l'une des « mains » de son récit :

La tenevo stretta per interi pomeriggi mentre ci guardavamo negli occhi e ancora mentre ci baciavamo nella stanzetta laterale del bar delle 9 Muse tra un passaggio e l'altro del cameriere, un ragazzone pallido e allampanato che volteggiava via veloce con le tazzine in bilico sul vassoio [...].²⁴⁰

L'imparfait, avec sa valeur itérative, porte la charge sentimentale et nostalgique du souvenir, qui ne s'exprime pas aussi ouvertement dans le récit principal, davantage marqué par une certaine retenue.

²³⁷ *Ibid.*, p. 8.

²³⁸ *Ibid.*, p. 111.

²³⁹ CINELLI, Gianluca, « Silenzio e verità ne *La parola ebreo* di Rosetta Loy », cit., p. 12.

²⁴⁰ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 44.

L'irruption de l'imparfait dans *La prima mano* introduit la démarche inverse des passages au présent de *La porta dell'acqua* : il replace les souvenirs - pourtant plus récents que ceux transmis par le récit d'enfance - dans un passé lointain, sans dates, atemporel. Mais il met également à distance toute idée de reconstitution d'un point de vue pour ainsi dire originel : c'est bel et bien un adulte remémorant qui se donne à voir dans ces passages.

Le présent n'en est pas banni, mais remplit une fonction différente. Ainsi, le passage que nous venons de citer est immédiatement suivi de

Una mano michelangiotesca dalle unghie ben disegnate. Una mano che protegge e rassicura. Inadatta ai lavori che richiedono perizia o leggerezza di tocco ma capace di raccogliere nel suo palmo caldo ogni ansia.²⁴¹

Le glissement de l'imparfait au présent, dans ce cas comme dans divers autres passages en italiques de *La prima mano*, sert non pas à traduire l'irruption de l'évènement dans le non-évènementiel de l'imparfait, mais à rendre compte de la permanence du détail hors de l'évènement, la manière dont l'image s'est en quelque sorte imprimée dans la rétine. C'est la valeur d'éternité du présent qui joue ici, le verbe se faisant commémoratif : dans ces passages, la narratrice évoque son père, les hommes qu'elle a aimés, Francesco, tous décédés au moment de la narration. Ces quelques lignes revêtent dès lors la fixité *post mortem* et nostalgique de la photographie de l'être aimé et disparu - plus exactement, elles rappellent les moulages de mains de grands artistes, censés immortaliser en le figeant ce fragment de leur corps, qui les voue à une forme d'éternité.

2.2 Restituer le point de vue de l'enfance : une mise en scène stylistique

2.2.1 Parler le langage de l'enfance

L'historien Bruno Maida, dans la perspective d'une reconnaissance croissante des enfants comme sujets sociaux et historiques, affirme l'importance de prendre en compte un certain regard de l'enfance : « Gli occhi dei bambini [...] sono un punto di vista, una prospettiva, una visione del mondo. Possiamo farne a meno se vogliamo capire ? »²⁴². Appliquée aux récits d'enfance de

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² MAIDA, Bruno, op. cit., p. 8.

Rosetta Loy, cette observation semble acquérir une résonance toute particulière : pour elle, redonner vie à l'enfance relève d'une volonté à la fois esthétique et éthique. Dans une interview, elle affirme ainsi :

Les enfants et les adultes regardent le monde avec des yeux différents, l'enfant voit des choses que l'adulte ne soupçonne même pas. Je ne veux pas dire que l'enfant soit plus innocent, parce qu'il peut être méchant, et même plus méchant qu'un adulte. Seulement, il est moins structuré et plus fragile.²⁴³

Il s'agit donc, pour Rosetta Loy, de reconstituer ce regard à travers le *je*. Or, l'idée de reconstitution va de pair avec une tension vers la fidélité qui ne peut faire l'économie d'une artificialité consubstantielle au récit d'enfance : l'écriture se veut proche de l'enfance, mais elle n'est qu'approximation - et ne cherche pas à le masquer, comme nous l'avons vu avec les nombreuses interventions de la narratrice adulte dans son propre récit. Les analyses de Philippe Lejeune dans *Je est un autre* semblent, dans cette perspective, particulièrement intéressantes ; il affirme en effet :

Dans le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. C'est là bien naturel : l'enfance n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte. [...] Pour reconstituer la parole de l'enfant, et éventuellement lui déléguer la fonction de narration, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du « naturel ») autobiographique, et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme.²⁴⁴

Plus loin, il ajoute : « Le discours qui semble venir du personnage est en fait un discours mimé »²⁴⁵. Artificialité, ou propre de la littérature ? L'on pourrait objecter à Philippe Lejeune que la parole autobiographique est toujours le fruit d'une reconstitution, d'une littérisation de soi qui implique, au moins à un degré minimal, une fictionnalisation : le cas du récit d'enfance ne serait dès lors que cette logique poussée à son paroxysme, dans la mesure où il s'agit de recréer un mode de penser, de parler, d'un *je* qui ne correspond aucunement au sujet présent de l'énonciation. Qui peut en effet prétendre se souvenir de son langage d'enfant ?

Peu importe en réalité la fidélité absolue et factuelle au *je* de l'enfance : le lecteur d'autobiographie ou d'autofiction n'est pas un inspecteur tatillon qui se livrerait à une vérification systématique ; ce qui compte reste toujours le plaisir de la lecture, à laquelle une sensation d'authenticité - qui n'est pas réductible à une adéquation factuelle absolue - ne peut que contribuer.

²⁴³ GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy, la tentation autobiographique », cit.

²⁴⁴ LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, cit., p. 10.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

C'est à cette recherche que semble se livrer Rosetta Loy au moyen d'un certain nombre de procédés stylistiques, ne cédant toutefois pas à une reconstitution caricaturale du langage enfantin - au point qu'il est, nous l'avons déjà souligné, quelquefois difficile de distinguer le *je* de l'enfant de celui de la narratrice. Cette recherche est particulièrement sensible dans *La porta dell'acqua* et dans *La prima mano* : compte tenu de la période traitée dans *Forse*, le langage du *je* narré ne diffère pas substantiellement de celui de la narratrice. Ainsi, de *La porta dell'acqua* à *Forse* se dessine un parcours stylistique qui épouse les mutations du *je*. L'on notera ainsi que le langage choisi est ce qui permet peut-être de marquer de la manière la plus sensible la distinction entre le *je* passé et le *je* contemporain de l'énonciation ou, plus précisément, de souligner l'altérité fondamentale - au sein d'un même sujet - que constitue l'enfance.

Retrouver, sinon véritablement un langage, du moins un certain ton de l'enfance, passe principalement par le choix d'une syntaxe simple, faite de phrases courtes, caractérisées par un registre de langage peu élevé, voire familier. Ainsi, dans *La prima mano* : « Anche giocare in giardino mi piace ma ogni tanto per il freddo mi scappa la pipì »²⁴⁶ ; la voix de la narratrice laisse place à une voix enfantine, qui semble se raconter, le temps d'une phrase, sans médiation. Le « parler » enfantin, chez Rosetta Loy, permet ainsi de redonner vie aux soucis de l'enfance, en soulignant un rapport au monde fait de certitudes et d'apparences trompeuses, d'un dialogue entre goûts et dégoûts, de petits tracas élevés au rang de problématiques existentielles : « A me piacciono molto [le caramelle] di ribes e di lampone ma detesto quella di anice la cui carta si confonde sia con quella del ribes che della pera »²⁴⁷.

Cette sensation d'immédiateté peut également être véhiculée par l'usage ponctuel du discours indirect libre, qui a pour propriété de confondre, au sein du récit, voix du narrateur et voix du narré, et donc de laisser le champ libre à la voix de l'enfant. Celle-ci bénéficie de ce type de discours à deux niveaux : d'un côté, la rupture de registre ou de ton qu'il implique met en avant ces brefs interstices de discours au sein de l'ensemble de la narration. De l'autre, l'oralité qui va ici de pair avec le discours indirect libre traduit le caractère désordonné, antilittéraire, du langage enfantin. Ainsi, un passage tel que celui-ci, « (dopo, sì, dicevano che Cappuccetto Rosso usciva sana e salva dalla pancia del lupo, ma come era possibile se il lupo divorava, masticando ?) »²⁴⁸, qui exprime un doute persistant dans l'esprit de la fillette, introduit dans la narration de *La porta dell'acqua* une forme de spontanéité : dans cette interrogation naïve, c'est bien le *je* du passé qui

²⁴⁶ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 39.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁸ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 57.

s'exprime ; les parenthèses soulignent l'irruption de cette deuxième voix dans le récit. De même, « tutte le Paulinchen del mondo avevano quello che si meritavano, questa è la vita, mia cara, così è anche per le bambine che disubbidiscono, stupide sciocche bambine ! »²⁴⁹ semble traduire non pas le regard distancié de la narratrice adulte, mais plutôt le sentiment de culpabilité et de peur de la fillette - qui provient à son tour de la réappropriation d'un discours d'adulte : la syntaxe désordonnée, le choix du vocabulaire, qui tranchent avec le reste du récit, suggèrent cette lecture. Nous citerons pour finir un passage de *La prima mano* qui fait pendant à la postface de *La porta dell'acqua* : dans cette dernière, Rosetta Loy raconte « È Gina, ha detto la mamma. Ma la donna che avevo davanti, magra e dal viso segnato, era una sconosciuta, una perfetta estranea »²⁵⁰. Dans *La prima mano*, cet épisode, narrativisé, est raconté de la manière suivante : « « Ma come » dice la mamma « non la riconosci, è Gina ! » Gina, questa ?... »²⁵¹ : par le bref recours au discours indirect libre, Rosetta Loy donne à voir un discours intérieur, ou plutôt traduit en discours une sensation fugitive d'étrangeté et de malaise, créant un rapport d'immédiateté vis-à-vis du *je* narré.

2.2.2 Le monde à hauteur d'enfant

Recréer une tonalité linguistique de l'enfance va de pair avec le choix d'une certaine perspective : le regard de l'enfant perçoit, analyse et s'intègre au monde d'une manière particulière, qui fonde précisément la rupture qui le sépare de l'adulte. Rosetta Loy cherche à retrouver ce point de vue, à donner à voir un monde pour ainsi dire perçu d'en bas. Ainsi, lorsqu'elle évoque les Costanzi, des amis fascistes de ses parents, le texte met en avant ce que l'enfant perçoit d'eux, déterminé par les préoccupations propres à son âge :

Abitano, i Costanzi, un attico su due piani a via Nazionale e hanno un cuoco che si chiama Zeno, un fox-terrier a pelo riccio che pettinano con un pettine d'argento. Io sono diventata amica della loro figlia più piccola, Flaminia, e qualche volta pattiniamo insieme al Circo Massimo, lei porta un bolero di castorino e chiama la sua governante francese mademoiselle.²⁵²

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 104.

²⁵¹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 29.

²⁵² *Ibid.*, p. 76.

La différence de statut social qui sépare la narratrice enfant de Flaminia est soulignée par des habitudes, des détails d'un quotidien que l'enfant perçoit comme différent du sien ; elle ressent l'écart de richesse de manière confuse sans jamais le nommer comme tel, précisément parce qu'il ne relève pas du domaine de l'enfance : c'est le cas de la « governante francese » ou du « bolero di castorino ». De manière plus pittoresque encore, l'évocation émerveillée des goûters pris avec Flaminia, habitude enfantine par excellence, est éloquente : « Il cuoco Zeno ci prepara per merenda dei tramezzini a più strati con prosciutto e burro come non ne ho mai visti »²⁵³. L'enfant ne semble percevoir du monde que ce qui touche à ses préoccupations, à ses centres d'intérêt : une description des Costanzi du point de vue d'un adulte aurait probablement été tout autre, sans être pour autant plus valide ou plus fiable d'un point de vue sociologique et historique : une vraie légitimité est accordée à cette vision enfantine du monde.

Cet angle de vue est particulièrement sensible dans la manière dont les adultes sont décrits, qui semble représentative d'un mode de vision propre aux enfants. Ainsi, cette description de la zia Pia dans *La porta dell'acqua* rend compte d'un regard morcelé, du bas vers le haut, qui prête attention à des détails physiques - peu flatteurs - que seul un enfant peut saisir :

accucciata tra i sedili vedevo solo le scarpe della zia Pia incrociate sui peli ispidi della capra. Nere e corte strizzavano le caviglie pesanti nelle calze grigie [...]. Ascendevo lenta lungo le gambe della zia che formavano con il ginocchio un unico blocco, fino ad arrivare alla rassegnazione dei pollici congiunti sui guanti, le unghie spesse e martoriate da antichi giraditi.²⁵⁴

Les adultes sont perçus pour ainsi dire en gros plan et par fragments, dans une intimité que seule permet - ou se permet - l'enfance : ainsi, au sujet d'Italia, « mi toglieva la sciarpa e nel farlo avvicinava il suo grande viso : il neo era marrone, in rilievo, e la sua pelle aveva un odore di pollo molto consolante »²⁵⁵. Ce procédé est récurrent en particulier dans les descriptions d'Anne Marie : « Quando si chinava, al di sopra degli elastici arrotolati a trattenere le calze, vedevo la carne delle sue cosce : una guaina tesa e lucente appena soffusa dai raggi azzurri delle vene »²⁵⁶, « per un attimo potevo scorgere la sua nuca dove una frangia lieve di capelli nati e cresciuti nel segreto delle trecce sfumava nella peluria bionda del collo »²⁵⁷. Par ces notations, la narratrice souligne la

²⁵³ *Ibid.*, p. 77.

²⁵⁴ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 88.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

proximité physique qui les lie ; mais ce regard si attentif aux détails relève également d'une forme de prédation du corps d'Anne Marie.

Ce mode de vision dénote le fait que le monde ne parvient à l'enfant que par bribes : si les corps fragmentés peuvent témoigner d'une intimité et d'un attachement profonds, ils en sont quelquefois déshumanisés et véhiculent un sentiment d'étrangeté, de menace, comme dans ce passage de *La prima mano*,

Visi sconosciuti si chinano su di me, attraverso gli occhiali le pupille mi scrutano mentre le dita palpano da ogni parte, io vomito, vomito, il dolore è ormai in ogni recondito angolo del corpo. È notte e mi avvolgono in una coperta [...]. Il mondo si è capovolto e Francesco mi prende in braccio, io affondo contro il suo petto, poi stretta fra mamma e papà navigo con l'Astura nell'oscurità di dicembre. Dopo è il buio.²⁵⁸

À la vision des corps morcelés correspond une syntaxe saccadée, rapide, qui suggère la panique de l'enfant. L'emploi de la forme impersonnelle « mi avvolgono » est en ce sens intéressant, dans la mesure où la fillette devient un objet passif aux mains d'une multitude indéfinie et inquiétante.

Enfin, vouloir ressaisir une perception spécifique de l'enfance suppose de tenir compte d'une de ses caractéristiques fondamentales, à savoir ce qu'elle comporte d'imaginaire. Nous l'avons souligné à maintes reprises, le regard que Rosetta Loy porte sur le *je* enfantin ne relève pas d'une autocontemplation amusée et vaguement condescendante : tout se passe comme si donner une légitimité au point de vue de l'enfant supposait d'accorder à l'imagination le même niveau de validité qu'aux perceptions du monde réel. Ainsi, tandis que les corps adultes peuvent subir une déshumanisation par le regard de l'enfant, ce dernier peut humaniser des éléments inanimés :

Sul lampadario di legno al centro alcuni bambini girano in tondo su una giostra. Uno lo odio: impettito su un cavallo a dondolo, lo serra forte tra le ginocchia. Odio il suo sorriso protervo e la mano che leva alta la frusta, il suo ridicolo cappelletto a barca²⁵⁹

ou encore : « il tappeto dove una bambina regge leziosa il suo ombrellino di panno, un neo sulla guancia ; [...] con lei intreccio lunghi dialoghi »²⁶⁰. L'enfant recrée son propre monde, dans lequel se projettent antipathies et sympathies ; imaginaire et réel se confondent, et cette confusion même est mimée par le langage de la narratrice, qui les place sur le même plan sémantique : ainsi, « lo

²⁵⁸ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 40.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁰ *Ibid.*

odio » ou « con lei intreccio lunghi dialoghi » ne relèvent pas d'une forme quelconque d'ironie, et pourraient au contraire tout aussi bien se référer à des amis ou à des camarades de classe.

3. L'émergence d'un sujet cohérent à travers l'espace autobiographique

L'espace autobiographique se constitue ainsi à travers une continuité linguistique et stylistique entre les textes : l'usage des temps verbaux et leur rapport à la mémoire, la vocation à faire revivre un certain point de vue sur le monde, sont autant de fils rouges qui nourrissent la construction du *je* dans l'espace autobiographique. Nous insisterons sur l'idée de construction, dans la mesure où tout acte autobiographique naît d'un choix de l'auteur, et donc d'une architecture plus ou moins consciente du *je*. La définition de l'autobiographie proposée par Graziella Parati est en ce sens intéressante : « a fiction, [...] a narrative in which the author carefully selects and constructs the characters, events, and aspects of the self that she or he wants to make public »²⁶¹. Par ailleurs, une construction suppose une évolution à partir d'une base : or, dans notre corpus, le sujet ne se donne pas comme identique de texte en texte²⁶² dans la perspective d'une identité-*idem*, de la *mêmeté* postulée par Ricœur qui suppose une permanence du sujet dans le temps, mais plutôt dans celle d'une identité-*ipse*, qui « n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité »²⁶³. Les variations stylistiques participent de cette logique de l'ipsité, dans la mesure où les procédés mis en œuvre par l'auteur ne font pas l'objet d'un usage systématique : ils varient entre les textes, subissent des mutations qui vont de pair avec celles du *je*. Nous avons ainsi souligné le fait que *La porta dell'acqua* et *Forse* diffèrent sensiblement d'un point de vue stylistique, précisément parce qu'il s'agit, dans le premier cas, de mettre en scène une jeune enfant et, dans le second, une adolescente, puis une jeune adulte : tout se passe comme si Rosetta Loy adaptait sa poétique de la mémoire aux différents âges de la vie.

²⁶¹ PARATI, Graziella. *Public History, Private Stories : Italian Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, 1996, « Introduction », p. 4.

²⁶² Le concept de personnage récurrent, chez Rosetta Loy, si tant est que l'on puisse envisager le *je* ainsi sans en réduire la complexité - on considèrera que la dimension toujours au moins en partie référentielle de ce *je* autorise à l'envisager comme un cas limite de personnage récurrent - ne relève pas de la même logique que les séries de romans policiers par exemple, qui font intervenir dans différents ouvrages un même personnage qui ne semble pas subir - ou de manière secondaire par rapport au récit - les mutations du temps.

²⁶³ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 13.

Si le *je* est toujours, au moins en partie, référentiel, nous avons volontairement mis de côté ce qui relevait de la biographie de Rosetta Loy - qui nous aurait fait courir le risque de basculer dans une logique de vérification et de validation des textes à l'aune des expériences réelles de l'auteur - pour nous intéresser à la manière dont le *je* se constituait en sujet autoréférentiel (et, par conséquent, autosuffisant) dans l'espace autobiographique : il est ainsi envisagé moins comme la reproduction d'un sujet extérieur et préexistant au texte que dans la perspective d'une constitution dans et par le texte. La compréhension des logiques de ces derniers nous a ainsi semblé devoir passer par une forme d'abstraction de la référence à la biographie pour ne nous concentrer que sur la manière dont les différents *je*, qui sont autant d'entités textuelles, interagissaient entre eux pour donner corps à cet espace littéraire. Nous explorerons dans cette troisième partie les conséquences des observations faites précédemment quant aux caractéristiques structurelles et énonciatives de l'espace autobiographique ; après la question *comment ?*, nous poserons ainsi la question *quoi ?*, ou plutôt *qui ?*, en étudiant la manière dont l'espace autobiographique contribue à construire un sujet. Le *je* se constitue ainsi non plus seulement comme personne grammaticale récurrente mais véritablement comme un sujet cohérent, à travers un ensemble d'expériences.

3.1 La constitution d'un sujet dans l'Histoire

Le *je*, chez Rosetta Loy, est toujours ancré dans l'Histoire : il se forge dans le rapport intime que la narration tisse entre le domaine du privé et celui de l'expérience collective. C'est ainsi tout un pan de l'histoire italienne qui se donne à voir à travers lui. Il est important de souligner que l'écriture de soi, chez Rosetta Loy, ne relève pas d'une forme de récit historique : elle ne s'apparente pas, par exemple, à des mémoires, qui mettraient en avant la dimension historique du sujet. Il s'agit au contraire d'une écriture tout entière tournée vers l'intime, qui ne peut toutefois faire l'économie des événements extérieurs : ceux-ci influent nécessairement sur le sujet et sur son rapport au monde. Selon Anne Chevalier, les récits d'enfance ont en commun l'idée de recherche ou de création d'identité ; elle souligne ainsi le fait que « la mise en place de soi dans le monde fixe son appartenance à un milieu, à une histoire, ou un récit de ce monde »²⁶⁴ : pour Rosetta Loy, cette inscription dans le monde passe par une inscription dans l'Histoire, vue à travers un prisme

²⁶⁴ CHEVALIER, Anne, op. cit.

personnel et social spécifique. Ainsi, la vision que nous en donnent ses textes est déterminée par le *je*, qui porte sur les événements historiques un regard d'autant plus particulier que, si l'enfant est bel et bien acteur de l'Histoire, il ne l'est pas au même titre qu'un adulte. La narration s'éloigne ainsi de toute visée totalisante et objective : c'est précisément le propre de l'écriture littéraire autobiographique que d'assumer et d'affirmer son caractère partiel et partial, son point de vue subjectif sur des événements largement partagés et commentés. Elle semble en cela s'éloigner de l'historiographie, dans la mesure où, s'il serait naïf de croire à l'objectivité des historiens, ces derniers revendiquent la scientificité de leurs propos : ils occultent ainsi, du moins à première vue, leur partialité. Cette distinction est précisément ce qui différencie les textes de notre corpus de *La parola ebreo* : dans cet ouvrage, l'écriture de soi cohabite avec une dimension essayiste nourrie de références historiographiques, par lesquelles Rosetta Loy extrait son propos du cadre de l'expérience personnelle pour laisser place à une réflexion sur un devenir historique collectif.

3.1.1 Histoire personnelle et Histoire collective

Pour le *je*, la Seconde Guerre mondiale constitue un événement fondateur ; elle est évoquée selon deux axes principaux : l'expérience de la guerre vécue par une fillette d'un milieu social extrêmement favorisé, hostile au fascisme tout en acceptant un certain nombre de compromissions, et les lois raciales, que Rosetta Loy n'a pas subies personnellement mais sur lesquelles elle est revenue dans de nombreux ouvrages, à commencer par *La parola ebreo* et *Ciocolata da Hanselmann*. Les trois textes de notre corpus abordent ces thématiques dans des proportions et selon des perspectives variées : *La porta dell'acqua*, qui se déroule juste avant la guerre, met l'accent sur les persécutions raciales, tandis que *La prima mano* et *Forse* évoquent plus directement les années de guerre et leurs conséquences durables dans les années qui ont suivi ; dans les trois cas, le conflit est plus qu'une toile de fond : il est une composante essentielle du récit.

Si le souvenir de la guerre n'est jamais évoqué en termes de traumatisme, il n'en reste pas moins que celle-ci constitue une rupture fondamentale dans la vie du sujet. Les textes de Rosetta Loy semblent ainsi faire écho à ces propos de Bruno Maida :

La guerra è una frattura profonda nella vita di chi ne faccia esperienza, condiziona i comportamenti successivi, sedimenta racconti e memorie che si radicano nell'identità. Lo è ancora di più per

l'infanzia per la quale [...] la guerra coincide con il tempo della formazione, della definizione di se stessa, della costruzione di un proprio sguardo sul mondo.²⁶⁵

La guerre délimite un avant et un après, comme le souligne la narratrice de *La prima mano* : « niente sarà più come prima. I tedeschi sono ormai ovunque anche se riusciamo ancora a ignorarli »²⁶⁶. Quant à l'après-guerre, il est caractérisé par l'espoir de retour à un monde qui, de fait, n'existe plus. Un passage, au début de *Forse*, l'exprime remarquablement bien : la narratrice y raconte qu'au lendemain de la guerre, « stiamo per intraprendere il nostro primo viaggio postbellico (la meta naturalmente è la nostra casa di famiglia di Mirabello) »²⁶⁷, voyage qui s'inscrit dans un retour à la normale. Mais cette illusion est aussitôt minée par l'observation suivante : « Sarà un viaggio lungo e tortuoso dove nell'Astura riemersa dal lungo letargo bellico e in una Dilambda a noleggio attraverseremo un'Italia ancora sconvolta dalla guerra »²⁶⁸ : entre l'avant et l'après-guerre s'établit un rapport qui tient du presque pareil, du plus tout à fait semblable.

L'on pourrait considérer ce voyage comme un reflet de la psychologie du *je*. Les textes ne cessent en effet de souligner la manière dont la guerre accompagne son histoire personnelle, de manière plus ou moins directe : le moment-charnière de la guerre correspond précisément à la sortie de l'enfance ; tout se passe comme si cette perte d'innocence personnelle se reflétait dans l'état général de la société. Ainsi, au sujet du déménagement, qui éloigne la narratrice des lieux de son enfance, cette dernière affirme « la nostra vita sta per avere un'impennata, non solo a causa della guerra »²⁶⁹ : l'effet d'annonce souligne l'imbrication entre changements personnels et changements historiques, sans pour autant que l'un soit réductible à l'autre. Judith Lindenberg, dans un article consacré à *La parola ebreo*, postule une étanchéité entre les événements historiques et la vie de la fillette²⁷⁰. Or, nos trois textes semblent aller dans le sens inverse de cette affirmation : s'il est vrai que l'âge et la position sociale du *je* la protègent et conservent à sa vie un semblant de normalité et de confort, comme l'illustre ce passage de *La prima mano*, « [è] il maggio del 1940. L'Italia sta per

²⁶⁵ MAIDA, Bruno, op. cit., p. 7.

²⁶⁶ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 164.

²⁶⁷ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 25.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 131.

²⁷⁰ LINDENBERG, Judith, « La religion juive ou la découverte de l'altérité dans *La parola ebreo* de Rosetta Loy », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], n°7, 2008, p. 45-51.

entrare in guerra a fianco della Germania [...]. Noi veniamo subito portate a Ostia »²⁷¹, les évènements historiques finissent par s'imposer, bouleversant le quotidien et le déterminant :

In poco tempo la scuola si è ridotta a tre, quattro ore al massimo, dopo è « tana libera tutti »: sono troppe le preoccupazioni per la sopravvivenza quotidiana perché qualcuno si interessi a come impiego il mio tempo [...].²⁷²

Le bouleversement causé par la guerre tient précisément à cette omniprésence croissante du conflit dans la vie quotidienne : le monde, jusque-là privé et circonscrit à la maison et aux sociabilités bourgeoises, se trouve d'un coup élargi, le *je* se trouvant subitement inclus dans le *nous* du vécu collectif.

Il est important de rappeler que, par son seul regard sur le monde, l'enfant participe d'une Histoire collective : chez Rosetta Loy, le *je* n'est pas un simple spectateur sur lequel les événements extérieurs glisseraient sans le toucher. Au contraire, même l'enfant en bas âge est capable d'une participation et d'une réflexion *a minima* sur le monde qui l'entoure. Ainsi, dans *La porta dell'acqua*, qui est, d'un point de vue thématique et narratif, le texte le plus proche de *La parola ebreo*, l'enfant est inclus dans l'Histoire, ou plutôt celle-ci s'impose dans son quotidien par les voies les plus détournées, en particulier par l'école :

Madre Gregoria diceva che gli ebrei avevano crocefisso Gesù e poi avevano gridato che quel sangue innocente ricadesse pure su di loro e sui loro figli. Il viso rubicondo circondato dai raggi inamidati della cuffietta esprimeva pena e rammarico per tanta stoltezza.²⁷³

L'on soulignera également la manière dont l'Histoire s'immisce dans la vie quotidienne de l'enfant sous des formes moins fracassantes que les bombardements mais tout aussi tenaces, qui relèvent d'une expérience typiquement enfantine du conflit et qui passent en particulier par le jeu. Bruno Maida souligne en effet : « Lo stretto rapporto tra infanzia e guerra trovò sempre, naturalmente, un suo veicolo privilegiato nel gioco »²⁷⁴. L'on trouve ainsi, en particulier dans *La prima mano*, de nombreux épisodes dans lesquels la guerre et ses attributs font l'objet d'un jeu - ou y sont inclus, en détournant leur usage et donc leur signification originale : « interpretiamo i pochi film che abbiamo visto al cinema e Luisa e Teresa possono allora usare come gonna lunga ai piedi la mantella della

²⁷¹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 98.

²⁷² LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 14.

²⁷³ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 27.

²⁷⁴ MAIDA, Bruno, op. cit., p. 143.

divisa da piccola italiana »²⁷⁵. Plus ambiguë, la notation « Anche noi facciamo la guerra »²⁷⁶ est révélatrice : rien n'indique qu'il s'agit d'un jeu, et l'indécision introduit une forme de réalité.

Enfin, le texte insiste, dans sa syntaxe même, sur l'imbrication entre histoire personnelle et Histoire collective. Rosetta Loy fait ainsi usage d'une structure récurrente (en particulier dans *La prima mano*) qui consiste à associer dans une même phrase, souvent en tête de paragraphe, la mention d'un évènement historique à un évènement personnel : « Dopo sarà l'8 settembre, l'armistizio, la sconfitta senza sconti, l'occupazione tedesca. Ma noi già il 6 abbiamo lasciato Brusson per andare a Mirabello »²⁷⁷, « È il 1949 (l'anno della scomunica di Pio XII agli aderenti al Pci) e nella bella casa alto borghese di via Paisiello [...] si balla molto composti »²⁷⁸. Dans la même perspective, on notera que le présent de narration s'apparente quelquefois à un présent historiographique : narration personnelle et narration historique s'interpénètrent ainsi dans le langage même de la narratrice. Nous soulignerons pour finir l'importance des dates, qui introduisent une chronologie historique précise dans *La prima mano* et dans *Forse* : « Il pomeriggio del 25 marzo 1944 »²⁷⁹, « il 7 agosto del 1941 »²⁸⁰, « il 22 gennaio 1944 »²⁸¹ correspondent respectivement à l'exécution de 335 otages italiens, à la mort de Bruno Mussolini et au débarquement allié à Anzio. Ces dates permettent de replacer la chronologie personnelle du personnage dans le cadre d'une chronologie historique - en subordonnant la première à la seconde, indiquant ainsi que l'expérience personnelle s'inscrit dans un panorama plus large : Rosetta Loy fait ainsi cohabiter temporalité intime et temporalité collective, ou officielle. Il est dès lors intéressant de noter que le *je* finit peu à peu par appliquer à sa propre histoire ce système de datation rigoureuse : « il 12 agosto, anche se le strade sono in gran parte dissestate partiamo tutti per Mirabello »²⁸², « nel maggio del 1952 Peppe si laurea in legge »²⁸³. Temps collectif et temps privé finissent par se dérouler selon les mêmes modalités, comme si l'un avait en quelque sorte déteint sur l'autre.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁷⁶ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 102.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 157.

²⁷⁸ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 80.

²⁷⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 176.

²⁸⁰ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 13.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

²⁸² *Ibid.*, p. 25.

²⁸³ *Ibid.*, p. 143.

3.1.2 La guerre comme expérience de l'altérité

L'imbrication entre expérience privée et expérience collective fait ainsi tendre, nous l'avons dit, le *je* vers un *nous*. Mais la guerre et les lois raciales, avec l'exclusion et le conflit qu'elles génèrent, introduisent également un *ils* vis-à-vis duquel s'établit un rapport pour le moins problématique. La guerre et les années qui la précèdent constituent en effet un moment de confrontation avec un Autre, qui va de pair avec la découverte de la mort : le *je* se forme ainsi, sinon par opposition, du moins dans un rapport de distinction.

L'altérité se constitue tout d'abord sur la base d'une nette différence, d'une irréductibilité absolue entre autrui et *je* : ainsi, l'occupant allemand, qui représente l'ennemi, l'Autre par excellence, se distingue par sa brutalité. Sans que le *je* ait l'occasion de le côtoyer véritablement, il est placé d'emblée, par le discours des parents, du côté de l'altérité. Ainsi, lorsque le père annonce l'exécution des otages italiens, « 320 dice. Ne hanno ammazzati 320 »²⁸⁴, l'élosion du sujet est éloquente : la troisième personne du pluriel introduit une indéfinition, l'idée d'un Autre innommable et pourtant aisément identifiable, et par cela même d'autant plus étranger au *je*.

Le sujet se trouve cependant confronté à l'humanité de cette masse anonyme et inhumaine, non plus par un discours entendu, mais par une vision directe : le récit de la retraite des Allemands - rapporté presque dans les mêmes termes dans *La prima mano* et dans *Forse* -, commence par une vision déshumanisante des ennemis, présentés dans leur dimension belliqueuse et hostile, « I tedeschi hanno appena lasciato Roma nel rombo dei loro camion, l'elmetto calato sugli occhi e il mitra fra le gambe »²⁸⁵. Quelques lignes plus loin, pourtant, l'image se renverse :

a un tratto questo nuovo silenzio da eclissi è rotto dal battere di scarponi sull'asfalto: sono ancora e sempre loro, i tedeschi. Non hanno più né mitra né elmetti, solo sudore e fatica e passano sotto il nostro sguardo improvvisamente umani per quelle bende insanguinate nel biondo dei capelli, le giacche di tela segnate da chissà quali battaglie. Forse si sono persi, forse no, forse cercano solo una via di salvezza, basta sangue, basta uccidere.²⁸⁶

L'ennemi devient ainsi victime, dans un mouvement qui modifie profondément la vision du *je* en réhumanisant l'Autre *in extremis* : la distance qui séparait l'humanité du *je* de l'inhumanité de l'Autre se trouve ainsi annulée.

²⁸⁴ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 177.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 180.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 181.

Diamétralement opposée dans l'Histoire, la forme d'altérité la plus prégnante chez Rosetta Loy est celle des victimes des lois raciales. Des trois textes, *La porta dell'acqua* est celui qui traite le plus de la question de l'antisémitisme en Italie : Rosetta Loy y raconte la manière dont la doxa antisémite des années 1930 parvient à l'enfant par le biais des discours et des actes des adultes qui l'entourent. Nous avons évoqué la manière dont l'école avait contribué à véhiculer des stéréotypes et des discours d'exclusion, à travers les propos antisémites de Madre Gregoria. Anne Marie est également, de ce point de vue, un personnage intéressant - d'autant plus qu'elle est absolument centrale dans la vie de la protagoniste, qui ne cesse de guetter ses moindres faits et gestes : « Era il suo un sorriso che non si esprimeva, appena intuibile, come se un vento leggero le percorresse il viso a portare una luce di soddisfazione per il nostro futuro di Ariani Cattolici Apostolici Romani »²⁸⁷. Ou encore, au sujet des visites du docteur Luzzatto, le médecin de famille juif, « quando [...] varca la porta di casa, Anne Marie passa l'alcol sulle maniglie delle porte »²⁸⁸.

À ces discours s'oppose pourtant l'observation directe du *je*, qui perçoit un écart entre le discours stéréotypé des adultes et sa propre expérience : « Anne Marie sorrideva spiegandomi che i bambini ebrei erano molto diversi da me, più ricci, scuri. « So lockig, so braun » diceva [...]. « Aber Regina ist blond » rispondevo assalita dai dubbi »²⁸⁹. Le rapport du *je* à cette altérité se déploie sur le mode d'un « trouble face à la différence du semblable »²⁹⁰, selon l'expression de Judith Lindenberg. Ainsi, la scène de la circoncision du fils des voisins se déroule dans « [una] casa in apparenza tanto simile alla nostra »²⁹¹. Cette tension entre l'apparence de similitude et le sentiment de différence inculqué par la société est au cœur du rapport de la fillette aux personnages juifs du récit : Regina, en apparence semblable à la protagoniste, en est irrémédiablement éloignée par l'étoile de David qu'elle porte en pendentif : « Adesso che il cappotto blu copriva ogni segno differenziante lei era una bambina come tutte le altre »²⁹². De même, la différence du docteur Luzzatto demeure insaisissable aux yeux de l'enfant :

Non è chiaro quale legame intercorra fra lui e il negretto in ferro dipinto che dondola la testa a ringraziare ogni volta che dal fornaio introduco una monetina nel salvadanaio per la sua conversione. Il negretto è seminudo e selvaggio mentre il professore possiede un soprabito foderato di pelliccia e la

²⁸⁷ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 16.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁹⁰ LINDENBERG, Judith, op. cit., p. 47.

²⁹¹ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 16.

²⁹² *Ibid.*, p. 24.

mamma lo teme al punto di mentirgli. « Regina... » sussurro a fior di labbra mentre si china su di me, ma lui non dà segni di riconoscimento [...].²⁹³

La contradiction entre les discours entendus et la réalité observée suscite non seulement l'incompréhension de la fillette, mais également une inquiétude sourde, qui fait vaciller ses certitudes : qu'est-ce qui la distingue véritablement du médecin ou de Regina ? La narratrice raconte :

In quell'agosto 1941, mentre sui manifesti giganteggiava il naso adunco di Ferdinand Marian in *Süss l'ebreo* e le sue mani lorde di sangue, si è anche definitivamente sfatata la teoria del bambino deposto in una cesta davanti alla porta di casa. [...] [Teoria] che mi aveva sempre preoccupata: se infatti mi avessero lasciata per errore davanti alla porta sbagliata? Per esempio quella dei nostri vicini, i Della Seta, che erano ebrei? Sarei stata io ebrea?²⁹⁴

Le rapport complexe à cette altérité se prolonge dans les années d'après-guerre : l'on retrouve dans *Forse* cette tension entre l'apparente similitude et l'altérité des victimes de persécutions raciales, motivée cette fois non plus par un discours d'exclusion, mais par le poids du passé :

[Dino è] l'unico ad andare a messa la domenica ma è anche l'unico ad avere alle spalle una storia che lui esorcizza con un buffo sorriso fra l'allegro e il malinconico. Una storia iniziata quando aveva solo undici anni e la mamma era morta (nel 1939) per un attacco di appendicite fulminante mentre erano in vacanza in montagna. Ma è soprattutto quella atroce del padre, ebreo polacco, deportato dai tedeschi e ucciso ad Auschwitz nel 1944. Storia di cui non parla mai.²⁹⁵

Le sujet se constitue ainsi comme sujet historique, impliqué dans des événements qui dépassent largement la sphère privée. Cela implique de se positionner par rapport à ces événements et à leurs acteurs, dans un rapport qui joue de la dichotomie identification-distanciation : le *je* oscille entre ces deux pôles, et fait ainsi l'expérience d'une altérité complexe mais irréductible par rapport à laquelle son identité se construit.

²⁹³ *Ibid.*, p. 58.

²⁹⁴ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 114.

²⁹⁵ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 110.

3.2 Autrui dans la constitution du *je*

3.2.1 Un réseau de personnages, entre référentialité et fiction

Nous avons jusqu'à présent essentiellement considéré le sujet dans sa dimension pour ainsi dire autosuffisante : un *je* absolu, en quelque sorte. Or, en étudiant la manière dont le rapport à l'altérité introduit par l'expérience de la guerre le modèle, nous avons fait jouer un deuxième terme dans notre appréhension du sujet : l'Autre joue un rôle essentiel dans sa constitution. Il s'agissait jusqu'à présent d'un rapport à l'Autre ancré dans l'Histoire, fondé sur un sentiment d'appartenance qui s'opposait à l'exclusion d'un groupe entier. Nous nous éloignerons à présent de l'expérience historique pour revenir au domaine personnel, intime, en nous interrogeant sur la manière dont les figures qui entourent le *je* de texte en texte contribuent à le forger.

Jean Rousset décrit la manière dont, dans l'écriture autobiographique, un ensemble de personnages s'organise autour d'un *je* central :

C'est une conséquence du parti autobiographique que ce déséquilibre radical dans la balance des acteurs ; l'un est sujet, tous les autres sont objets ; [...] l'injustice est inhérente à cet ordre narratif, qui se présente comme un système monarchique ou solaire : un suzerain, le héros promu narrateur, et une cour de subordonnés, un soleil d'où émane l'énergie et des satellites tournant autour de cette source unique [...].²⁹⁶

Chez Rosetta Loy, cette organisation dépasse les limites des textes pris un à un : c'est dans l'espace autobiographique dans son ensemble que se met en place un réseau de personnages. Le *je* organise autour de lui, dans une perspective intertextuelle, ces figures qui n'existent que par rapport à lui et qui lui confèrent en retour une identité, en confirmant son existence et sa permanence de texte en texte : confirmation à la fois ontologique et littéraire, donc. De *La porta dell'acqua* à *Forse*, les mêmes personnages reviennent : les parents, les frères et sœurs, les camarades de classe, les domestiques. Le *je* évolue par rapport à ces derniers dans un rapport d'identification, de mise à distance, de rejet... Mettre en place un réseau de personnages autour du *je* signifie également opérer une sélection, considérer l'Autre selon un regard biaisé, unilatéral : ainsi, le choix de la présence de tel ou tel personnage ou l'importance variable qui leur est accordée dans chaque ouvrage n'est pas anodin. Par exemple, dans *La porta dell'acqua*, la narratrice ne fait que très rarement mention de ses frères et sœurs : pendant longtemps le texte laisse croire que la fillette est enfant unique, ce qui permet de recentrer le récit sur le rapport d'exclusivité fantasmé avec Anne Marie.

²⁹⁶ ROUSSET, Jean, op. cit., p. 111.

Considérer le *je* dans sa relation à autrui éclaire d'un jour nouveau les observations que nous avons faites précédemment quant à son identification et au rôle de l'homonymie : nous avons souligné le fait que *La porta dell'acqua* constituait un cas limite, dans la mesure où l'anonymat du *je* y est absolu ; la narratrice n'établit ainsi pas d'identité explicite dans l'espace strict du récit entre le *je* de *La porta dell'acqua* et celui de *La prima mano* et de *Forse*. En réalité, ce qui permet de tisser un lien entre ces trois entités est précisément la présence de personnages récurrents : leur homonymat d'un texte à l'autre fonctionne comme un homonymat de substitution pour le sujet. Par exemple, Anne Marie est également évoquée dans *La prima mano* : « sono passata sotto la giurisdizione di Anne Marie, la robusta altoatesina che governa già le mie due sorelle maggiori »²⁹⁷. C'est également le cas de Francesco, que l'on retrouve dans les trois textes : « [Francesco] è pronto a prendermi sulle spalle e a traghettarmi come san Cristoforo fuori da ogni pericolo »²⁹⁸, « Francesco, come San Cristoforo, si caricava sulle spalle il nostro piccolo mondo di piombo e noi traghettavamo felici sull'altra sponda »²⁹⁹.

Par cette récurrence, ces personnages se trouvent placés dans une position singulière, entre référentialité et fiction. Nous nous trouvons dès lors face à une alternative : servent-ils de garants de référentialité au *je* de *La porta dell'acqua* ? Ou au contraire faut-il y voir une référentialité en trompe-l'œil ? Il est essentiel de rappeler qu'Anne Marie, dans *La porta dell'acqua*, est en réalité un condensé de deux personnages distincts, la Anne Marie que l'on retrouve dans *La prima mano* et Gina. Cette indétermination se transmet-elle, comme par capillarité, aux autres personnages ? Plus encore que dans *La prima mano* et dans *Forse* - car, déjà dans ce cas, il est légitime de se demander si les personnages mis en scène, au même titre que le *je*, ont une existence hors du texte -, dans *La porta dell'acqua* ces individus deviennent de manière explicite de purs personnages, sans existence hors du cadre du récit. L'on notera ainsi le changement de prénom de la fille de Letizia entre *La prima mano* et *La porta dell'acqua* : « Appena ho un nuovo vestito lo faccio vedere alla cuoca Letizia ma lei ogni volta mi risponde che Lucia lo ha più bello »³⁰⁰, « A sentire Letizia, sua figlia era bellissima e nessun vestito uguagliava per finezza di ricamo quelli della Mariuccia »³⁰¹. Ce glissement onomastique souligne de manière discrète le décalage : il ne s'agit pas tout à fait de la même Letizia dans les deux cas, et pourtant elle remplit la même fonction narrative.

²⁹⁷ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 33.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁹ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 51.

³⁰⁰ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 58.

³⁰¹ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 46.

Cela nous amène à nous interroger sur la valeur de ces personnages : leur récurrence dans l'espace autobiographique ne les fait-elle pas glisser d'entités référentielles naturellement intégrées au récit autobiographique à figures littéraires, qui valent davantage par ce qu'elles représentent par rapport au *je* que pour leur existence propre ? Pour ne prendre que l'exemple de Francesco - figure d'adjuvant par excellence -, l'on peut se demander si, lorsque la narratrice le compare - dans deux textes différents - à saint Christophe, le rapprochement est uniquement rhétorique. Ne pourrait-on pas voir là une sorte de mythification, de cristallisation dans Francesco d'une figure de sauveur ? Les personnages se trouvent ainsi investis de fonctions narratives, qui les déterminent et organisent leur rapport au *je*.

3.2.2 Dire l'Autre, une problématique au cœur de *La prima mano*

Dès lors que l'on reconnaît l'importance d'autrui dans la formation du *je*, une question essentielle se pose : s'il est déjà complexe de se dire soi-même, comment dire l'autre que soi ? Le fait de se dire soi-même suppose déjà d'introduire une idée d'altérité, puisque nous ne sommes jamais tout à fait la même personne que celle dont nous parlons ; ici l'altérité est poussée à son comble, dans la mesure où il s'agit de consciences inaccessibles au *je* de l'énonciation : la perspective autobiographique et la focalisation interne entraînent nécessairement une limitation du récit. *La prima mano* est, des trois textes, celui qui problématise le plus cette question, en ouvrant diverses perspectives de réponse. Le récit commence par la rencontre des parents - signalant ainsi le fait que, pour se dire, le *je* est obligé de revenir à ce récit fondamental, sorte de mythe des origines qui dépasse de loin sa seule existence : « Partiamo dalla bambina davanti alla casa di Mirabello [...] ? [...] O partiamo ancora da prima [...] »³⁰². Dans l'histoire de ses parents, dont le récit ne relève pas d'une expérience directe, le *je* n'a pas sa place : la rétrospection se fait par récit, ou plutôt - car l'autobiographie relève toujours d'une narration - récit sans mémoire directe. La narratrice opte nécessairement pour une focalisation externe : la narration tend vers le roman, d'autant plus que le texte investit des codes typiques du genre : amoureux transis, duels et amants déçus sont à l'honneur dans ces quelques pages,

³⁰² LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 9.

Che poteva il focoso meridionale ?... Cieco di rabbia ha incominciato a braccare l'ex-fidanzata ovunque sperava di scorgerne i vaporosi capelli [...]. E quando ha capito che Lei a Roma non c'era più, ha cominciato a braccare l'usurpatore.³⁰³

Le roman d'amour tourne rapidement au ridicule : « Il risultato è stato quel colpo che ha fatto mancare il fiato alla pallida signorina De Pediis agli impiegati e agli uscieri, a quanti avevano avuto sentore di quella bellicosa minaccia »³⁰⁴. Tout se passe comme si la narratrice, par ces codes romanesques, opérant le détournement qui lui permet d'assumer la distance impliquée par sa non-participation et de raconter l'histoire de ses parents.

Au contraire, dans les passages en italiques - caractérisés, nous l'avons vu, par une forte implication du *je* -, l'Autre ne semble pouvoir se dire que par fragments : les mains sont autant de portraits métonymiques. Elle évoque ainsi, entre autres, « la mano dalle unghie ben disegnate, una mano calda che si sarebbe intrecciata alla mia per un tratto tanto importante della vita »³⁰⁵. Le choix des mains comme point focal de la description a une portée symbolique forte. Dans un numéro de la revue espagnole *HipoTesis* consacré aux mains, il est en effet souligné que celles-ci sont la caractéristique universelle de l'être humain, ce qui fonde sa singularité³⁰⁶. Plus loin, il est dit que la main est à la fois un référent universel de l'être humain, et ce qui permet de distinguer l'unicité d'un sujet en particulier ; chez Rosetta Loy, c'est cette deuxième caractéristique qui compte : la focalisation sur les mains permet à la fois de dire la singularité de son propriétaire et celle de sa relation avec la narratrice.

Une troisième voie intéressante est évidemment l'usage de la photographie : pour dire l'Autre, Rosetta Loy lui accorde une place dans sa sélection d'images. Cet Autre peut ainsi apparaître en compagnie de la narratrice, comme dans la photographie du père avec ses quatre enfants³⁰⁷, ou encore celle où Francesco pose avec la fillette³⁰⁸. Ces photographies soulignent le lien entre *je* et autrui, un lien qui se révèle dans sa dimension physique, matérialisée par leur coprésence. En réalité, Rosetta Loy n'apparaît seule que sur très peu de photographies, comme pour souligner la nécessité de la présence d'un autre que soi dans sa construction personnelle. À noter, enfin, l'absence de la narratrice sur certaines de ces photographies : l'espace visuel est dès lors tout entier

³⁰³ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁰⁵ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 189.

³⁰⁶ *Sobre las manos*, *HipoTesis*, Hipo 1, Madrid, Juillet 2003, p. 18.

³⁰⁷ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 37.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 45.

consacré à autrui. C'est le cas par exemple de la photographie des parents³⁰⁹, antérieure à la naissance du *je* : elle semble souligner la priorité donnée à la mère dans la vie du père, qui nourrit la jalousie de la fillette : « Ero gelosa, sordamente ma furiosamente gelosa »³¹⁰. De ce point de vue, la double page consacrée aux photographies de la mère³¹¹ est significative : la saturation visuelle qui en résulte fonctionne comme une compensation pour l'espace narratif qui lui est refusé. En donnant une telle place à sa mère, le *je* souligne sa prégnance, en dépit du refus manifeste de lui accorder une place égale à celle du père dans le récit lui-même. Enfin, le fait de ne la représenter que seule, ou en présence de tiers, souligne la difficulté des rapports mère-fille, la mise à distance par le *je* de cette figure repoussoir encombrante. La tension vers l'autoportrait, chez Rosetta Loy, passe donc, pour ainsi dire, par un hétéroportrait, comme si donner à voir autrui était le meilleur moyen de se donner à voir soi-même : quelle meilleure manière de souligner le fait que le détour par l'Autre est nécessaire pour comprendre le *je* ? L'on soulignera enfin que ces photographies sont la plupart du temps le fait d'un photographe extérieur : on ne peut pas, dès lors, invoquer la catégorie de l'autoportrait au sens strict. Or, le photographe ne se contente pas de fixer un instant extérieur à lui : il le transforme par le seul regard qu'il porte sur les sujets photographiés, par les choix esthétiques qu'il opère. En ce sens, il modèle notre perception du *je*, qui est la seule qui s'impose au regard du lecteur et donc la seule valable dans le cadre de l'album de photographies.

3.2.3 L'Autre comme interlocuteur : une parole adressée

Cette réflexion sur l'altérité serait incomplète si l'on ne prenait en compte l'une des caractéristiques de l'écriture de soi : elle est nécessairement adressée. Dans la partie de *Soi-même comme un autre* consacrée aux théories des actes de discours, Ricœur souligne :

à un locuteur en première personne correspond un interlocuteur en deuxième personne à qui le premier s'adresse. Pas d'illocution donc sans allocution et, par implication, sans un allocutaire ou destinataire du message. L'énonciation qui se réfléchit dans le sens de l'énoncé est ainsi d'emblée un phénomène bipolaire : elle implique simultanément un « je » qui dit un « tu » à qui le premier s'adresse. [...] Bref, énonciation égale interlocution.³¹²

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 160.

³¹¹ *Ibid.*, p. 62-63.

³¹² RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 59.

Ce que Paul Ricœur analyse en ces termes ne relève pas d'un discours poétique, dont on pourrait penser qu'il diffère des situations d'énonciation pour ainsi dire quotidiennes, dans la mesure où la poésie par exemple ne relève pas d'une forme d'interlocution mais d'une parole tout entière autoréflexive. L'écriture autobiographique, au contraire, pour autant qu'elle soit littéraire, n'en est pas moins une parole adressée : quelle que soit la teneur littéraire du discours, une énonciation en première personne implique toujours une deuxième personne. Au cours d'une rencontre entre Philippe Vilain et Philippe Lejeune animée par Annie Pibarot, cette dernière a ainsi souligné cette dimension fondamentale de l'écriture de soi :

La question du destinataire est double, le destinataire peut être une personne réelle, par qui on souhaite être lu, mais aussi une figure interne à l'écriture, l'altérité qui structure le discours et permet son émergence.³¹³

Dans *La porta dell'acqua*, nous pourrions considérer les victimes des lois raciales comme une forme possible de cette altérité, comme le « témoin interne »³¹⁴ auquel s'adresse le *je*, pour reprendre l'expression d'Annie Pibarot. Plus directement, certains passages en italiques de *La prima mano* sont explicitement adressés, la plupart du temps au père, « Ma ho dimenticato una mano, la prima in assoluto. La tua, papà »³¹⁵, mais également aux hommes dont elle a partagé la vie : « il tuo rapporto con i camerieri non ha paragoni »³¹⁶. Les italiques sont ainsi non plus le lieu d'un discours autobiographique où le *je* règne en maître absolu, mais celui d'un véritable dialogue ; un dialogue avec les morts, à sens unique, que le silence même de l'interlocuteur semble rendre absolument nécessaire.

Au-delà de ces interlocuteurs internes au texte, le terme ultime de tout discours littéraire reste toujours le lecteur, sorte de figure en surplomb qui recueille tous les récits, toutes les confessions, au-delà des destinataires disparus mis en scène par Rosetta Loy. Malgré les leures d'une parole intime, privée, il s'agit bien ici de textes qui ne relèvent pas d'une correspondance ou d'une pratique de diariste : ils sont faits pour être lus, dévoilés sur un plan public, et le *je* de l'écriture autobiographique se construit également dans la perspective de cette réception, dans ce rapport particulier à un Autre inconnu, consubstantiel à la production littéraire.

³¹³ VILAIN, Philippe, op. cit., p. 116.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 46.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 126-127.

3.3 L'espace autobiographique pour dire une souffrance

3.3.1 Le monde douloureux du *je*

Le rapport à autrui, chez Rosetta Loy, est souvent source de souffrance : malgré la nostalgie certaine de ses récits, le temps de la jeunesse est loin d'être un âge d'or. Ainsi, dans *Forse*, la narratrice évoque un moment de bascule, « per la prima volta il suicidio disegna il suo cerchio da compasso »³¹⁷, qui fait écho aux récits douloureux de *La porta dell'acqua* et de *La prima mano*, comme un fil rouge qui traverse l'espace autobiographique. Gianluca Cinelli souligne le fait que l'enfance, dans l'œuvre de Rosetta Loy, constitue un monde tout à la fois fascinant et douloureux, caractérisé par la solitude du *je*³¹⁸. Le récit de *La prima mano* est ainsi scandé par les drames de l'enfance, par le rapport complexe aux parents, par les maladies, qui introduisent leur propre temporalité dans le récit : « L'inverno seguente sarà quello degli « orecchioni » »³¹⁹. Les relations aux autres sont marquées par la tension entre un sentiment d'exclusion et le désir d'être prise en considération : « loro sono « i grandi », io la Marilù, la Paola, la Carla, *les entités négligeables*, ossia il quasi niente »³²⁰, ou encore

Non sono più una *entité négligeable*: di colpo sono diventata « preziosa », un valore quantificato dai regali di chi mi viene a trovare ma soprattutto dalle visite mattina e sera di papà. La mamma ha preso addirittura una stanza accanto alla mia dove si alterna con Anne Marie [...].³²¹

L'on retrouve la même expression dans *Forse* : « Non sono più una *entité négligeable* »³²². La répétition est loin d'être anodine : tout se passe comme si le fait d'être ou de ne pas être une « entité négligeable » structurait l'identité du *je*. La reconnaissance par autrui prend la valeur d'une preuve d'existence, d'autant plus problématique qu'elle repose sur un équilibre instable : le *je* risque à tout moment de basculer dans l'ombre.

C'est ce même balancement que l'on retrouve dans *La porta dell'acqua* : le texte, qui explore avec acuité le rapport complexe et violent que la fillette entretient avec Anne Marie - et plus

³¹⁷ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 78.

³¹⁸ CINELLI, Gianluca, « Silenzio e verità ne *La parola ebreo* di Rosetta Loy », cit.

³¹⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit. 69.

³²⁰ *Ibid*, p. 155.

³²¹ *Ibid*, p. 41.

³²² LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 80.

généralement avec le monde des adultes - met en scène la tension permanente entre prise en considération et rejet de la protagoniste par sa gouvernante. La scène du dîner, au cours duquel la fillette observe le jeu de séduction entre le zio Nino et Anne Marie, semble à cet égard particulièrement intéressante : « Aveva un modo lo zio Nino di rivolgerle la parola che sembrava contenere intenzioni e interessi particolari. [...] Mi veniva voglia di piangere »³²³. La jalousie de la fillette entraîne un véritable conflit, dans lequel le rapport de force entre les deux personnages se dévoile progressivement dans toute sa violence :

« Voglio bere ! » il tono era cresciuto. « Kein Wasser mehr, Schluss ! » e raccattate le mie pantofole se ne stava andando. Avevo buttato per aria le coperte. « Voglio beere, voglio beere!... » le bacchette di ottone del letto vibravano e gemevano e sotto quello sguardo che mi sfidava il mio grido cresceva si ripercuoteva in cucina in sala da pranzo al piano di sotto e già le seggiole stridevano sul pavimento e voci si levavano in apprensione. « Gut! » più che una parola era stato un soffio rabbioso [...].³²⁴

Le fait même que les deux personnages ne parlent pas la même langue suggère une incommunicabilité insoluble. La violence atteint son apogée en se passant d'ailleurs de mots, lorsqu'Anne Marie décide d'ignorer ouvertement la fillette ; la narratrice décrit ainsi un jeu de regards dans lequel le *je*, qui ne trouve pas de confirmation dans celui d'Anne Marie, est littéralement anéanti : « Non mi vede e non vuole vedermi »³²⁵, « non riesco ad agganciare il suo sguardo »³²⁶, « io non esisto »³²⁷. Marianne Hirsch, dans son ouvrage consacré aux photographies de famille, insiste sur ce qu'elle appelle le *familial gaze*, le jeu de regards mutuels entre membres d'une même famille sur lequel se fonde leur relation - chacun devenant à la fois sujet regardant et objet regardé : « the individual subject is constituted in the space of the family through looking »³²⁸ et, plus loin, « looks position members of the family in relation to one another, in their predetermined but forever negotiated and negotiable roles and interactions »³²⁹. Ces regards permettent également de confirmer l'appartenance du sujet à sa famille et donc au cercle proche du sujet regardant. Or, par son refus, Anne Marie opère l'acte contraire : le regard n'est plus mutuel mais unilatéral, et le *je* n'y trouve aucune confirmation susceptible de le rassurer. La narratrice dit

³²³ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 65.

³²⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

³²⁵ *Ibid.*, p. 68.

³²⁶ *Ibid.*, p. 69.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ HIRSCH, Marianne, op. cit., p. 9.

³²⁹ *Ibid.*

ainsi, dans les dernières pages de l'ouvrage : « mi odiavo per la sua indifferenza »³³⁰. Le regard d'Anne Marie devient une sorte de miroir non réfléchissant, qui renvoie inéluctablement l'enfant à sa solitude : « avevo allora tracciato in terra con la punta della scarpa una linea di demarcazione quasi la mia immagine insulsa, così come Anne Marie me la restituiva, fosse visibile a tutti »³³¹.

L'enfant, dépendant du regard des adultes, est également la victime privilégiée de leurs mensonges et de leurs trahisons, qui peuvent être d'une violence telle qu'ils s'apparentent à une mise à mort déguisée :

sono entrata in camera operatoria tutta vispa, e intanto che la suora mi spogliava saltavo sul letto: « Salta, salta - lei aveva detto - vedrai che domani, non salti più... » Aveva ragione e una volta lunga distesa, mentre guardavo fiduciosa gli occhi del professor Matronola chino su di me che mi diceva di ripetere insieme a lui « trentatre », appena avevo iniziato a scandire ubbidiente « trentatre, trentatre, trentatre... » una immensa mano era calata sul mio viso spingendomi sempre più a fondo. E sono morta annegata.³³²

Des trois livres, c'est encore une fois *La porta dell'acqua* qui met le plus en avant la menace constante du mensonge. Le récit, qui se clôt sur la trahison d'Anne Marie, est fondé sur une structure circulaire, dans laquelle la dernière scène fait écho à la première ; dans les deux cas, la scène se déroule le matin, Anne Marie réveille la fillette et le duo reproduit le même enchaînement de gestes : à « Anne Marie entrava e nello scorrere fragoroso delle persiane sui binari di ferro la giornata si apriva su un grigiore incerto di palazzi »³³³ fait ainsi écho « Poi Anne Marie spalancava la finestra dando il via a una rivoluzione dirompente di luce »³³⁴. De même, « Il caffellatte incalzava, smorta superficie increspata da un velo di panna che spingevo via, soffiando, verso i margini della tazza »³³⁵ rejoue le premier énoncé « Il caffellatte fumava, nel rimestare del cucchiaino la panna si attaccava come una pelle viscida, vizza »³³⁶. Dans ce retour se cache le début d'une vie nouvelle, sans Anne Marie : la structure narrative souligne la violence de la fracture, d'autant plus que la répétition des mêmes gestes est présentée comme une sorte de rite quasi

³³⁰ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 96.

³³¹ *Ibid.*, p. 97.

³³² LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 5.

³³³ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 11.

³³⁴ *Ibid.*, p. 97.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, p. 11.

cérémoniel. Peut-être la structure circulaire du récit suggère-t-elle ainsi que la menace d'une trahison se cache dans chaque geste, y compris les plus habituels ?

Nous reviendrons pour finir sur l'épigraphe de *La porta dell'acqua*, issue du poème *Gacela de la raíz amarga* de Federico García Lorca³³⁷, qui remplit la « fonction de commentaire, parfois décisif – d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du titre »³³⁸ signalée par Gérard Genette. La citation éclaire en effet le titre énigmatique choisi par Loy : « la mano más pequeña »³³⁹ évoque celle de l'enfant, et renvoie à l'idée d'une fillette aux prises avec un monde indifférent.

3.3.2 Les alter ego du je

Le monde de la fillette est peuplé de figures auxquelles celle-ci s'identifie : au *je* correspondent un certain nombre d'alter ego, par le biais desquels le sujet exprime ses craintes et ses angoisses de manière oblique. Le cas le plus évident est celui de Paulinchen, à laquelle Anne Marie « aveva dato [...] voce, vestiti, allegria troppo simile ai miei »³⁴⁰, et qui est presque un personnage à part entière de *La porta dell'acqua*. L'intensif suggère une inquiétude profonde vis-à-vis de cette ressemblance : le sort de Paulinchen déclenche en effet une réaction viscérale, que la narratrice évoque en termes de « disperazione »³⁴¹ et de « rabbia »³⁴². Dans un texte paru sur la revue *Paragone*, Rosetta Loy revient sur Paulinchen et sur la valeur fondatrice de cette comptine :

indossava un grembiule rosa molto simile al mio, e le pantofole che alla fine del rogo erano tutto quello che restava di lei, erano identiche alle mie [...]. Credo che questa visione della realtà (perché quella era la realtà), prima ancora della guerra e della conoscenza dei suoi orrori, abbia in qualche modo condizionato la mia opinione sulla vita.³⁴³

³³⁷ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas de Federico García Lorca*, Valencia, Grupo Planeta, « Gacela de la raíz amarga », p. 370.

³³⁸ GENETTE, Gérard, *Seuils*, cit., p. 153.

³³⁹ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 7.

³⁴⁰ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 21.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ LOY, Rosetta, « Confessione d'autore », cit., p. 117-118.

La frontière entre fiction et réalité s'annule, pour laisser place à une pleine identification avec ce destin tragique, sorte de miroir inquiétant dans lequel la fillette voit son possible reflet. De la même manière, dans *La prima mano*, la narratrice évoque une chanson apprise à l'école, *Le petit navire* :

questa canzoncina non mi piace perché quando il « petit navire » va alla deriva e il cibo finisce, viene tirato a sorte chi deve essere mangiato. È naturalmente tocca al più giovane. [...] E non sono anche io la più piccola della famiglia ?³⁴⁴

C'est au contraire un profond soulagement qui l'envahit face à une représentation du jugement de Salomon, comme si elle avait elle-même échappé aux dangers qui guettent les plus faibles :

il Re di Israele siede sul trono al centro e davanti a lui un soldato regge con una mano un bambino nudo, a testa in giù, l'altra mano pronta a calare la spada per dividerlo a metà. [...] A me piace molto guardarlo e passo tutto il tempo della Messa a rallegrarmi dello scampato pericolo del bambino nudo.³⁴⁵

Dans le cas du jugement de Salomon comme dans celui de Paulinchen, le sujet dépasse la valeur morale du récit pour entrer dans une logique d'empathie et d'identification intime. Le *je* se construit en partie à travers ces alter ego, à la fois en tant que sujet psychologique - ces derniers contribuent à forger tout un imaginaire personnel - mais aussi, et c'est ce qui nous intéresse davantage ici, en tant qu'entité littéraire : le *je* de l'espace autobiographique se forge par l'identification à ces figures fictives, issues de l'imaginaire collectif. Toutes trois sont associées à l'idée de justice - justice inique et presque absurde dans le cas du mousse et de Paulinchen : « la sorte di Paulinchen era inaccettabile »³⁴⁶. Ce faisant, comme par un effet de réflexion, le *je* se trouve lui-même dans la position incertaine de potentielle victime d'une justice aberrante.

³⁴⁴ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 36-38.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

³⁴⁶ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 20.

3.3.3 La famille, « un piège mortel »³⁴⁷

Étudier la manière dont le *je* se construit comme un sujet pour lequel l'enfance est synonyme d'une expérience du monde marquée par la souffrance ne peut faire l'économie d'un bref développement sur la famille : celle-ci se présente en effet comme une structure fondamentale, au centre des trois textes. Comme le souligne Bertrand Westphal, « è lei che popola il microcosmo autartico e non ha altra storia se non la sua memoria - sempre legata alla ricerca della felicità, o più esattamente alla soppressione del dolore »³⁴⁸. Qu'elle pèche par son absence, comme dans *La porta dell'acqua*, où les parents ne sont que de pâles figures visant tout au plus à mettre en avant la relation viscérale qui lie la fillette à Anne Marie, ou qu'elle pèse de tout son poids sur la vie du *je* jusqu'à devenir un véritable obstacle, comme dans *Forse* où le conflit entre le père et la fille structure une grande partie de l'ouvrage, la famille, chez Rosetta Loy, est une réalité complexe. L'écrivaine l'évoque dans un entretien avec Fabio Gambaro :

La famille est une réalité ambivalente, parce que, à la fois, elle est un refuge où s'échangent les sentiments, mais également elle peut se transformer en piège mortel. C'est un lieu fascinant et une structure fondamentale dans notre formation.³⁴⁹

Cette ambivalence entre « refuge » et « piège mortel » structure le rapport du *je* à sa famille, non seulement dans chaque texte mais également dans une perspective macrostructurelle : ainsi, le rapport du sujet à sa famille entre *La porta dell'acqua* et les deux autres textes est sensiblement différent - le père est une figure presque entièrement absente du premier ouvrage, tandis qu'il est central dans *La prima mano* et dans *Forse* - ; peut-être faut-il y voir moins une contradiction qu'une manière de concevoir les deux facettes d'une même réalité. Ainsi, dans un passage en italiques de *La prima mano*, la narratrice se montre soucieuse de retrouver, à la manière d'un *lessico familiare* muet, ce qui fonde son appartenance, envers et contre tout, à la structure familiale :

essendo la componente strutturale comunque la stessa, una piccola spia, appena percettibile, è quasi sempre in grado di rivelarne l'origine. Particelle infinitesime e pigmenti solo apparentemente estinti, suoni e odori che sembravano ormai sprofondatai nelle caverne del tempo. La nostra, di componente, si manifestava in un quartetto di dissonanze che si sovrapponevano nei litigi e nelle risate demenziali. Nelle urla e nei graffi a sangue.³⁵⁰

³⁴⁷ GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy. Une transformation inquiétante », cit., p. 84.

³⁴⁸ WESTPHAL, Bertrand, « Atropos e Niobe. Il concetto di tempo nell'opera di Rosetta Loy. », *Paragone*, anno XLIV, n°37-38, 1993, p. 39.

³⁴⁹ GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy. Une transformation inquiétante », cit., p. 84.

³⁵⁰ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 64.

Dans la syntaxe des deux dernières phrases, le rythme quaternaire mêle inextricablement joie et violence : le rapport du *je* à cette unité qui le fonde se joue précisément dans cette imbrication. La narratrice se livre ainsi, dans ce passage mais peut-être plus généralement dans tout ce qu'elle dit de sa famille, à une véritable réflexion sur ce qu'est une famille, ce qu'est *je* par rapport à ce noyau - un cheminement du singulier au collectif, en quelque sorte, ou du sujet autonome à ce qui le détermine.

Cette détermination vient d'abord des parents. Or, les mères, chez Rosetta Loy, sont toujours caractérisées de manière négative. Il n'est pas anodin que les premières pages de *La prima mano* relatent la tentative de la mère de provoquer une fausse couche à l'annonce de la naissance de sa quatrième fille, suivie du récit d'une naissance marquée par la déception des parents :

« La terza femmina!... » ha risposto [mio padre] con un sospiro: il suo sogno di avere tutti figli maschi [...] è finito per sempre. E quando l'ostetrica con un bel sorriso mi depone fra le braccia della mamma [...] lei comincia a piangere: nella piccola faccina raggrinzita vede (o li avevo veramente?) un occhio più grande e uno più piccolo.³⁵¹

Avec un tel début, la narratrice donne à la relation difficile qui la lie à ses parents et en particulier à sa mère une valeur de prédestination, d'inéluctabilité.

La relation au père est quant à elle plus complexe ; *Forse* donne à voir, nous l'avons dit, le conflit qui les divise, « il suo « carisma » di un tempo si è adesso trasformato in un macigno »³⁵², marquant ainsi une rupture vis-à-vis de *La prima mano*, où la narratrice évoque : « Papà, il nostro demiurgo (così lo vedrò per tutta la mia adolescenza) »³⁵³. Les deux ouvrages peuvent être considérés comme autant d'hommages au père disparu : dans *Forse*, le conflit débouche sur une déclaration d'amour que l'on retrouve presque à l'identique dans *La prima mano*,

Morirà papà in un'alba iscritta in un cerchio di dolore mentre nel silenzio della clinica spezzato solo dal suo respiro sempre più lento e faticato, lo amerò in modo assoluto. Come non l'avevo mai amato prima.³⁵⁴

Le cas de *La prima mano* est plus intéressant du point de vue des fonctions de l'écriture de soi : les derniers passages en italiques basculent en effet vers le topos de l'aveu autobiographique, favorisé par une structure plus analytique que narrative. Le *je* y dévoile sa jalousie dévorante et sa

³⁵¹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 16.

³⁵² LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 95.

³⁵³ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 150.

³⁵⁴ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 166.

frustration : « Io invece ero il nulla »³⁵⁵, « l'assenza di parole può anche trasformarsi in dolore, così era, papà, quando la sera [...] andavi a sederti accanto alla scrivania sempre bene ordinata di Teresa »³⁵⁶. L'écriture autobiographique est dès lors marquée par une logique confessionnelle : elle permet d'exprimer une souffrance longtemps tue, dans une logique cathartique.

3.4 L'émancipation du *je* dans l'espace autobiographique

3.4.1 L'émancipation et la révolte au cœur des trois textes

La porta dell'acqua, *La prima mano* et *Forse* sont imprégnés d'une dynamique d'émancipation vis-à-vis du monde bourgeois qui protège l'enfant à l'extrême, au risque de l'étouffer : cette mise à distance constitue un véritable fil rouge de l'espace autobiographique de Rosetta Loy. La protagoniste manifeste en effet sa non-adhésion à toute forme d'autorité qui se voudrait indiscutable ; *La porta dell'acqua* est rythmé par les petites insubordinations de l'enfant à Anne Marie, comme dans ce passage :

Avanti, scendi ! diceva, e con l'indice tracciava la breve verticale che avrei dovuto percorrere per raggiungerla [...]. Già il sapore della banana mi tornava in bocca e sconcertata e feroce schiacciavo i minuscoli ragnetti rossi sulla balaustra, lo sguardo incollato alle macchioline sanguigne che lasciavano sul travertino.³⁵⁷

Au contraire, lors de l'épisode de conflit entre la mère et Anne Marie, la fillette prend parti pour cette dernière : « [la mamma] mi tira a sé ma io resisto, le soles incollate al pavimento »³⁵⁸. Dans *Forse*, Rosetta Loy place l'un de ces récits à la fin de la première partie : « Nella primavera del 1948, a marzo, organizzo il mio primo (e unico) sciopero in difesa della lezione di ginnastica che ogni volta ci viene arbitrariamente decurtata »³⁵⁹. Ce faisant, elle souligne le tournant que cette grève constitue, en tant que révolte qui dépasse le seul cadre familial.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 168.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁵⁸ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 39.

³⁵⁹ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 42.

C'est en effet dans *La prima mano* et dans *Forse* que les petits écarts autorisés par l'âge de la protagoniste dans *La porta dell'acqua* prennent de l'ampleur ; par ailleurs la narration, plus étendue dans le temps, permet de tracer un véritable parcours. La rupture marquée par la guerre tient ainsi en partie au fait qu'il s'agit d'un moment de liberté absolue : « né i geloni né la fame o le bombe riescono a sopraffare la magnitudine di questa nuova stagione di anarchia. Godo di una libertà pressoché sconfinata »³⁶⁰, qui laisse des traces durables : « noi ormai ne abbiamo abbastanza di governanti e di richiami all'ordine »³⁶¹. C'est toutefois dans *Forse* que cet élan du sujet vers la liberté prend toute son ampleur ; dès les premières pages - et dans la droite ligne de *La prima mano* -, le je aspire à une liberté nouvelle, loin des carcans bourgeois :

Non ricordo quando e perché, a un tratto qualcosa in me si è ribellato. La buia maestà dei palazzi mi opprime, la mia anima soffoca in questo travestimento di *sage jeune fille*: basta foglietti e sorrisi gentili! Basta gesti composti e vestiti rigorosamente *comme il faut*.³⁶²

Il n'est pas anodin que le texte se termine au moment de la disparition du père : la dernière partie du texte commence en effet par l'évocation des « Anni divisi in un « prima » e in un « dopo » dalla morte di papà il 27 gennaio del '57 »³⁶³. Tout se passe comme si cette mort marquait une fin dans ce long processus d'émancipation.

Il est intéressant, dans cette logique, de nous pencher sur la manière dont l'horizon physique du je s'élargit progressivement. Selon Bertrand Westphal, l'écriture de Rosetta Loy se déploie toujours dans un environnement privé, un espace délimité, organisé autour d'un point central³⁶⁴. Dans *La porta dell'acqua*, l'horizon de la fillette est effectivement limité au « Pincio »³⁶⁵, à « Piazza del Popolo »³⁶⁶ à « viale Washington »³⁶⁷ : une zone restreinte aux alentours de la Villa Borghese, comme si la clôture de l'appartement bourgeois et de l'école se reproduisait dans les lieux ouverts, dédiés au loisir. Dans *La prima mano* et dans *Forse*, au contraire, ces lieux s'étoffent, se multiplient, se précisent : des nombreux lieux de villégiature évoqués dans *La prima mano* au

³⁶⁰ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 171.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 138.

³⁶² LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 31.

³⁶³ *Ibid.*, p. 165.

³⁶⁴ WESTPHAL, Bertrand, op. cit., p. 39.

³⁶⁵ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 33.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

voyage de noces de *Forse*, en passant par le premier voyage seule en Angleterre et par les bars fréquentés en compagnie de Peppe, le panorama d'un *je* « assetata di libertà »³⁶⁸ s'élargit inexorablement : « Non sa, papà, che sto scoprendo un nuovo modo di vivere e sono passata dal chiuso di un cortile all'aria aperta delle strade, e non ci rinuncerò più »³⁶⁹. Le *je* se construit à travers une rébellion qui sous-tend chaque texte mais ne prend toute son ampleur que dans l'espace autobiographique : c'est seulement dans la confrontation entre les trois textes que se donne à voir toute la puissance et la force libératrice de cette tension.

3.4.2 Une lecture au féminin de l'espace autobiographique de Rosetta Loy

Réfléchir à la dynamique d'émancipation du sujet dans l'espace autobiographique nous amène à prendre en considération une dimension du *je* que nous avons jusque-là volontairement laissée de côté, ou abordée seulement de manière transversale et allusive : le *je*, chez Rosetta Loy, est féminin. Cela nous amène à reconsidérer ces trois textes dans la perspective des études menées non seulement sur l'écriture féminine, mais plus spécifiquement sur l'autobiographique féminine - ou *autogynography*, terme inventé par des féministes américaines dans les années 1980 pour souligner la spécificité d'une écriture de soi au féminin³⁷⁰. Il serait bien évidemment réducteur de considérer un texte comme l'émanation des spécificités d'un genre, ou encore de dresser un inventaire de ce que l'on considère comme des éléments récurrents et caractéristiques d'une écriture féminine. Cependant, une fois cette précaution prise, il semblerait à l'inverse dommageable de ne pas prendre en considération cette particularité dans notre lecture. Jacques et Éliane Lecarme soulignent ainsi :

Un genre aussi étroitement lié que l'autobiographie à la construction de l'identité ne peut rester étranger à la question du sexe. Dans la mesure où, nécessairement, [...] la genèse d'une personnalité ne saurait éluder l'appartenance au sexe, une autobiographie de femme présentera forcément une spécificité par rapport à une autobiographie masculine.³⁷¹

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 118.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

³⁷⁰ STANTON, C. Domna, « Autogynography : is the subject different ? », *The female autograph : theory and practice of autobiography from the Tenth to the Twentieth century*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 3-17.

³⁷¹ LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 93.

Il est certain que c'est un rapport foncièrement féminin au monde, c'est-à-dire déterminé par un ensemble de contraintes et d'expériences liées au genre du *je*, que les textes de Rosetta Loy donnent à voir. Par exemple, la guerre, qui est pourtant une expérience collective, n'est pas vécue de la même manière par la narratrice et par les hommes de sa famille, pourtant tous civils et appartenant au même milieu social. Lors du récit du bombardement du 19 juillet 1943 par exemple, la narratrice raconte s'être réfugiée dans un abri anti-aérien avec les femmes et les enfants de son immeuble : « non c'è papà e gli altri uomini della casa [...] Anche Pierino è in giro da stamattina alle nove »³⁷². De même, le souvenir des pénuries liées à la guerre est déterminé par le genre de la narratrice :

Data la preziosità degli assorbenti dovuta alle restrizioni di una guerra ormai in caduta libera, non ne ho diritto al pari delle mie sorelle essendo le mie mestruazioni, a paragone delle loro, del tutto trascurabili. Così mi arrangio come posso con la carta igienica.³⁷³

Qu'il s'agisse du quotidien le plus banal ou d'événements historiques marquants, le genre joue assurément une part centrale dans la perspective adoptée. Ainsi, dans *La porta dell'acqua*, la narratrice dit des sœurs qui régissent l'école qu'elle fréquente : « nella loro monotonia avvertivo una sicurezza e una presunzione di verità da cui io e Anne Marie, la mamma, Italia, tutte eravamo escluse »³⁷⁴. Cette succession de noms permet tout d'abord d'opposer le monde féminin des religieuses à son pendant pour ainsi dire séculier. Mais la narratrice marque également de la sorte une forme de parenté entre toutes ces figures féminines, qui transcende les différences d'âge et de classe sociale ; dans un récit tel que *La porta dell'acqua*, où l'univers de la narratrice est en grande partie féminin, cette dernière reconstitue une sorte de *gynealogy*, pour reprendre l'expression de Graziella Parati : « to create connections exclusively with the *matroneum* in order to reject its isolation, but also to treasure the female history enclosed within its boundaries »³⁷⁵.

Les théoriciens qui se sont penchés sur la question d'une écriture de soi féminine ont beaucoup insisté sur l'importance du corps, dans la mesure où ce dernier est précisément ce qui constitue la différence irréductible entre un *je* masculin et un *je* féminin :

La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument

³⁷² LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 143-146.

³⁷³ *Ibid.*, p. 142.

³⁷⁴ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 30.

³⁷⁵ PARATI, Graziella, op. cit., p. 12.

incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même.³⁷⁶

L'expérience féminine du monde est ainsi avant tout une expérience du corps féminin dans le monde, marquée par une temporalité spécifique. Chez Rosetta Loy, le récit souligne les changements physiques de la narratrice :

ho « sviluppato » da qualche settimana. Come dice Margherita, la cameriera che ha sostituito Italia, sono diventata « una signorina ». In realtà non so più cosa sono e spesso la mattina mi sveglio con un nuovo pedicello sulla fronte o al lato del naso, un naso che non mi piace affatto e se mi fotografano lo copro con la mano.³⁷⁷

Ou encore « Non sono più una *entité négligeable*. Ho la vita sottile, le gambe lunghe e il seno piccolo »³⁷⁸.

La question du rapport à la maternité est également intéressante. Si la narratrice en parle assez peu, que ce soit dans *La prima mano* ou dans *Forse*, il est à noter que ce dernier commence par le récit d'un accouchement atroce, assimilé à une mort, qui fait écho à l'accouchement de la mère au début de *La prima mano*, constituant ainsi une sorte de communauté de douleur : « La seconda [volta che sono morta] è stata [...] quando ho partorito la mia prima bambina e per quattordici ore il mio corpo è stato dilaniato da un crescendo spasmodico di contrazioni »³⁷⁹ et, plus loin, « la giovane donna che alle cinque del mattino era entrata in clinica non esisteva più. Era morta in quell'orrendo cortocircuito »³⁸⁰. Le corps est central chez Rosetta Loy, et constitue la pierre de touche qui nous permet de parler d'une écriture de femme sans glisser vers le stéréotype : le corps qui attire, qui repousse, source de douleur, ou de jouissance lorsqu'il est associé au désir, « il desiderio è fortissimo e ogni anfratto appena fuori dalla vista dei bagnanti è quello adatto per abbracciarci e accarezzarci ancora e ancora »³⁸¹.

À travers cette écriture *au féminin*, c'est une identité bien particulière qui se construit - ou plutôt qui se conquiert - dans l'espace autobiographique, car l'écriture autobiographique est toujours, en fin de compte, le lieu d'une conquête de soi. Selon Domna C. Stanton,

³⁷⁶ DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 35.

³⁷⁷ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 142.

³⁷⁸ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 80.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 6.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 150.

autogynography [...] had a global and essential therapeutic purpose : to constitute the female subject. In a phallogentric system, which defines her as the object, the inessential other to the same male subject [...] the graphing of the auto was an act of self-assertion that denied and reversed woman's status. Creating the subject, and autograph gave the female « I » substance through the inscription of an interior and an anterior.³⁸²

Chez Rosetta Loy cette affirmation du féminin, qui est avant tout thématique, prend corps de manière plus vaste dans la dynamique de l'espace autobiographique : à travers ce dernier se donne à voir un *je* féminin à divers âges de la vie. Il est intéressant pour conclure de rappeler l'engagement féministe de Rosetta Loy, né dans les années 1960-1970, qui l'a conduite à participer en particulier à la rédaction de la revue *Noi donne*.

³⁸² STANTON, C. Domna, op. cit., p. 14.

III- Un espace de réflexion sur l'écriture de soi

Georges Gusdorf, dans le second volume de *Lignes de vie, Auto-bio-graphie*, soulève le problème fondamental de l'écriture autobiographique, qui « prétend prendre le moi au piège de l'écriture[,] transcrire le mot à mot du moi, comme si le moi était une parole, un discours ; or, si le moi s'énonce en paroles, il n'est pas de la nature de la parole »³⁸³. L'irréductibilité du moi au discours est au cœur des préoccupations des auteurs autobiographes, qui ont usé de toutes sortes d'approches narratives et formelles pour tenter de s'approcher au plus près de ce moi insaisissable.

L'écriture de Rosetta Loy, dans ses recherches formelles et génériques, ne témoigne-t-elle pas à son tour d'une forme d'inquiétude quant au *je* ? S'il est vrai, comme le soutient Philippe Lejeune, qu'« en principe, de même qu'un homme ne meurt qu'une fois, il n'écrit qu'une seule autobiographie »³⁸⁴, au sens de récit suivi et complet d'une existence, il n'en reste pas moins que certains auteurs se livrent à une exploration incessante de l'écriture de soi : « Il peut arriver qu'un auteur ait, à plusieurs années d'intervalle, essayé de cerner sa destinée dans des essais d'autobiographie ; mais dans ce cas il n'emploie pas la même méthode »³⁸⁵. L'on peut appréhender l'œuvre de Rosetta Loy à partir de cette observation : l'espace autobiographique serait constitué d'autant d'« essais d'autobiographie ». Quel est le sens de ces essais, de ce retour incessant à l'écriture de soi, sinon la recherche d'une *bonne* manière de se dire ?

Nous nous garderons en effet des accusations de narcissisme qui ont fait les beaux jours de la critique anti-autobiographie et qui réduisent l'écriture de soi à une autocontemplation jamais pleinement satisfaite : c'est en effet une raison plus proprement littéraire et existentielle qui nous semble sous-tendre cette récurrence. Le fait même que ces trois textes présentent de fortes spécificités formelles, narratives et énonciatives est significatif : ces choix, qui sont autant de voies ouvertes à l'expression d'un *je*, ne vont-ils pas de pair avec une interrogation sur l'acte de se raconter ? Si Rosetta Loy est revenue tant de fois sur les mêmes expériences, brochant, pour ainsi dire, autour des mêmes thèmes et des mêmes épisodes à travers des formes narratives diverses, n'est-ce pas parce que ces formes narratives permettent, à partir d'une base référentielle commune, d'aborder des questionnements plus vastes ? L'écriture autobiographique, en mettant en scène un

³⁸³ GUSDORF, Georges, op. cit., p. 247.

³⁸⁴ LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 27.

³⁸⁵ *Ibid.*

sujet remémorant, dépasse le récit de vie pour ouvrir une réflexion sur la possibilité même de se raconter, de faire revivre un passé, de le transmettre à un tiers : l'espace autobiographique devient ainsi le lieu d'une réflexion sur l'acte autobiographique lui-même.

1. Une remise en question de l'homogénéité de l'espace autobiographique

Nous avons précédemment souligné la cohérence de l'espace autobiographique de Rosetta Loy, la manière dont ces textes, en se construisant les uns par rapport aux autres selon des logiques communes, faisaient système. C'est à présent cette idée de répétition que nous examinerons plus précisément. En effet, l'idée d'homogénéité ne signifie pas l'élimination pure et simple de toute diversité, l'établissement d'une univocité absolue : les textes ne témoignent pas d'un ressassement, d'un retour identique aux mêmes thèmes et aux mêmes idées ; ils se caractérisent au contraire par des glissements plus ou moins marqués : la répétition laisse place à la variation et donc à un principe de différence. Ce sont ces décalages, qu'ils soient macrostructurels ou au contraire très légers, qui permettent d'ouvrir dans l'espace autobiographique un questionnement à la fois littéraire, éthique et existentiel sur l'écriture du *je* : la réflexion se glisse dans ces brèches. En nous intéressant à cette question, nous adopterons une perspective non pas contraire à celle que nous avons établie précédemment, mais complémentaire : avant de nous pencher plus précisément sur les implications métaréflexives de l'espace autobiographique, nous nous interrogerons sur la manière dont ce rapport joue entre homogénéité et différence - l'un ne s'opposant pas, nous l'avons dit, à l'autre, car l'idée d'homogénéité ne suppose pas une exacte ressemblance entre les parties.

1.1 L'illusion du collage : une variation de sens par-delà la variation formelle

Si le collage s'impose comme principe structurant dans l'espace autobiographique de Rosetta Loy, dans la mesure où il permet d'introduire une continuité entre les textes et, par conséquent, entre les *je*, il semble nécessaire de revenir sur cette première affirmation, à la fois pour la nuancer et pour l'approfondir : une étude comparative précise des passages « collés » permet en effet de mettre en évidence de légères différences, qui entraînent des glissements de sens plus ou

moins importants. Ainsi, ce passage de *La porta dell'acqua*, « Guardavo la figurina [...]: la pentola in ebollizione aveva occhi e bocca. *Il diavolo fa le pentole ma non i coperchi*, forse quel sorriso sghembo era proprio del diavolo. Ammiccante, falsamente cordiale »³⁸⁶, est repris dans *La prima mano* :

Sulla « P », per esempio, rappresentata da una grossa pentola marrone, dal coperchio appena sollevato, sbirciano due occhi tondi da spione. « *Il diavolo fa le pentole ma non i coperchi* » dice sempre Italia quando Letizia tenta di addossarle la rottura di un piatto o l'afflosciamento del soufflé [...].³⁸⁷

A priori, les deux passages se réfèrent aux mêmes faits, et le texte de *La prima mano* semble témoigner essentiellement d'une réorganisation syntaxique. En réalité, le proverbe fait l'objet d'un traitement différencié : en l'attribuant explicitement à Letizia et en le contextualisant dans *La prima mano*, la narratrice, en quelque sorte, le rationalise, lui faisant perdre la charge mystérieuse que la narration de *La porta dell'acqua* lui confère. En effet, en évoquant le proverbe sans plus d'explications, la narratrice semble le reproduire tel qu'il a été entendu par l'enfant - seules les italiques font penser à une citation, dont l'origine demeure toutefois inconnue. Ce faisant, le texte insiste sur l'idée d'un monde qui n'est pas entièrement réductible à la compréhension de la fillette, dans lequel les discours des adultes demeurent quelquefois insaisissables et vaguement menaçants. Ce sont ainsi deux perceptions du monde par le regard de l'enfant que ces passages donnent à voir ; peut-être pourrions-nous y voir également un effet de la différence générique entre les deux textes : le roman permettrait un rapport au monde plus mystérieux que l'autobiographie, qui viserait davantage, ici, à évoquer le passé dans une perspective analytique.

En comparant les textes de la sorte, il apparaît que *La prima mano* est, en règle générale, plus explicite que les deux autres ; nous en prendrons pour preuve les deux citations suivantes :

È il 16 luglio dei 1942, traslochiamo. La nostra vita sta per avere un'impennata, non solo a causa della guerra. Cambiamo quartiere, luce, orizzonti. Spazi. Si dissolvono gli ultimi frammenti d'infanzia insieme ai ventagli di pasta sfoglia del panificio Cantiani [...]. Sparisce il portiere Domenico e sua moglie Elsa dai feroci occhi azzurri, la loro esangue figlia Giuliana. Il droghiere Garibaldi [...].³⁸⁸

È il 16 luglio del 1942. Noi traslochiamo: cambiamo quartiere, luce, orizzonti. Spariscono i ventagli di pasta sfoglia del panificio Cantiani. Spariscono il portiere Domenico, sua moglie Elsa e la loro pallida figlia Giuliana. Il droghiere Garibaldi.³⁸⁹

³⁸⁶ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 12.

³⁸⁷ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 38.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 131.

³⁸⁹ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 10.

Ce qui finit par n'être plus que suggéré dans *Forse*, à savoir la fin de l'enfance, est explicité dans *La prima mano* : tout se passe comme si *Forse* n'avait pas la même visée explicative ; ce sont deux conceptions de l'écriture de soi qui s'affrontent ici, entre un récit qui aurait pour but d'expliquer le *je*, et un autre qui viserait davantage à le montrer, à travers un récit plus allusif.

Ce jeu de variations peut également avoir un sens historique ou politique. Par exemple, la narratrice décrit le nouvel appartement - qui fait face à la villa Grazioli, alors propriété du maréchal Badoglio - dans les mêmes termes entre *La prima mano* et *Forse*. Seulement, dans ce dernier, la description est suivie de :

Ma ci vorranno una guerra persa e diversi anni per sapere, grazie soprattutto a un libro scritto da Angelo Del Boca nel 2010, che quel Maresciallo Badoglio che aveva ricevuto in dono una villa così imponente, era stato il primo a usare l'iprite contro una popolazione inerme la cui unica colpa era difendere la propria terra.³⁹⁰

La perspective s'en trouve radicalement modifiée : d'une description politiquement neutre, la narration passe à un discours critique - l'adversatif, en début de phrase, souligne une volonté de rectification qui prend la forme d'une épanorthose généralisée. La narratrice invite en effet le lecteur à relire ce qui précède à l'aune d'une culpabilité historique. Cette variation s'inscrit dans le cadre d'un récit qui se penche sur la période de l'après-guerre, moment de prise de conscience des horreurs de la guerre et des responsabilités individuelles. Au-delà de l'aspect proprement politique du texte, l'on peut y trouver un sens supplémentaire qui a trait au passage du temps, la comparaison entre les deux textes posant la question fondamentale du temps de l'écriture. En effet, l'ouvrage cité dans *Forse*, daté de 2010, n'était pas encore paru au moment de la rédaction de *La prima mano* : ce qui se donne à voir dans l'espace autobiographique, c'est le temps particulier de l'écrivain. L'écriture semble dès lors tributaire de la pensée de Bergson, pour qui le temps est la « création continue d'imprévisible nouveauté »³⁹¹ et qui postule une indétermination de l'existence humaine, faite de *possible* : le temps, en s'écoulant, crée de nouvelles choses qui modifient le sujet. Ici, elles modifient le point de vue du *je* sur son propre passé et sur sa production littéraire antérieure. Ainsi, de texte en texte, Rosetta Loy propose une conception mobile du monde, des idées qui se donnent à voir dans leur construction historique : une écriture en mouvement, donc, qui confirme sa qualité de *work in progress*.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

³⁹¹ BERGSON, Henri, « Le possible et le réel », *La pensée et le mouvant* (1934), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009, p. 99.

Par conséquent le principe de répétition des mêmes segments narratifs, s'il établit bien une continuité, doit quelquefois être considéré comme un trompe-l'œil : ces légers glissements ne relèvent pas d'une variation purement formelle et esthétique, mais ouvrent la voie à une diversité d'interprétations ; plus encore, c'est le rapport même du *je* au monde qui change, de manière quelquefois presque imperceptible. Ainsi, dans l'ensemble que constituent les écritures de soi se met en place un faisceau de sens, l'espace autobiographique permettant d'expérimenter différentes significations du texte à partir d'une base commune.

1.2 La variété générique : réfléchir à la possibilité même d'un sujet autobiographique

1.2.1 Du récit de l'expérience vécue à la réorganisation romanesque du récit

L'une des principales questions posées par l'espace autobiographique de Rosetta Loy a trait au problème de la fictionnalisation de soi : toute la tension entre *La porta dell'acqua* et les deux autres textes repose en effet sur cette problématique. S'il est vrai, comme le souligne Domna C. Stanton, que le passé représente une absence et implique donc, au moment de la narration, une recreation de ce qui n'est plus, un processus de sélection, de mise en scène³⁹², l'on peut toutefois considérer que l'écriture autobiographique se caractérise par le fait de ne pas exposer sciemment cette part de fiction, de tendre toujours vers une fidélité à l'expérience vécue. L'autobiographie se situe peut-être, en fin de compte, dans cette tension insoluble.

Dans cette perspective, les premières pages de *La prima mano* sont intéressantes ; la narratrice, nous l'avons dit, y évoque des épisodes qu'elle ne peut avoir vécus personnellement, ou dont elle ne peut se souvenir : en les mettant sur le même plan narratif que le reste du récit, elle les romance et semble ainsi mettre en évidence le caractère inéluctable de la fictionnalisation dans l'écriture de soi. Nous avons déjà évoqué le récit de la rencontre et du mariage des parents ; un autre passage, qui concerne sa nourrice et la reconstitution de leur vie à deux, nous a semblé intéressant : « è settembre e all'odore delle mele stese sulla paglia si mescola il profumo delle petunie, tutto è perfetto e familiare e dorato, le mie sorelle e Pierino ridono seduti sul carrettino di legno dipinto »³⁹³. La précision des détails, qui suggère une observation directe, apparaît ici comme

³⁹² STANTON, C. Domna, op. cit.

³⁹³ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 20.

un indice de fiction. Faut-il voir dans ces premières pages un avertissement programmatique, comme si la narratrice mettait le lecteur en garde contre les évocations trop parfaites du passé ?

Ces reconstructions, dans *La prima mano*, apparaissent comme la mise en évidence de la part de fiction que contient nécessairement tout texte autobiographique. C'est toutefois *La porta dell'acqua* qui, en tant que texte hybride, joue le plus nettement avec les codes de la rétrospection, en exacerbant la part de réinvention que suppose l'écriture de soi. L'autofiction et le roman autobiographique se caractérisent en effet par l'acceptation et l'exposition de cette dimension fictionnelle, son utilisation consciente dans l'écriture. Philippe Lejeune dit ainsi que « ce qui distingue l'autobiographie du roman, ce n'est pas une impossible exactitude historique, mais seulement le *projet*, sincère, de ressaisir et de comprendre sa propre vie »³⁹⁴. La différence entre autobiographie et autofiction ou roman autobiographique tient ainsi à une manière foncièrement différente d'appréhender son propre passé - nous nous demanderons toutefois si cette sincérité est véritablement l'apanage de l'autobiographie *stricto sensu* : l'autofiction aussi est *sincère*. Philippe Vilain souligne :

L'entrée dans le romanesque différencie [...] l'autofiction de l'autobiographie : la première se situe dans la prospection inventive de l'écriture romanesque, la seconde dans la rétrospection factuelle d'un passé figé ; l'une détourne sa mémoire, l'autre se retourne sur sa mémoire comme pour constater que du temps a passé. Voilà pourquoi [...] l'autofiction paraît bien s'écrire après l'autobiographie, et le sujet s'écrire après lui-même, non dans le souvenir de son histoire mais dans le ressouvenir qu'en donne sa post-histoire.³⁹⁵

L'idée de prospection est intéressante : « créatrice »³⁹⁶, elle permet à « la mémoire, forcément lacunaire, [de] réinvente[r] son vécu, [d']impose[r] sa fiction, [de] recompose[r] des personnages dont les modèles préexistants, incertains, resteraient à trouver »³⁹⁷. L'espace autobiographique permet précisément de mettre en valeur cette tension entre création et re-création : nous avons en effet montré que, par le recours à des épisodes et à des personnages récurrents, l'écriture autofictionnelle de *La porta dell'acqua* s'affichait non seulement comme remaniement, mais bien comme recréation de la matière autobiographique - une recréation qui, paradoxalement, précède l'autobiographie dans la chronologie de l'œuvre de Rosetta Loy.

Nous concluons notre propos par une réflexion de Philippe Gasparini :

³⁹⁴ LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, cit., p. 21.

³⁹⁵ VILAIN, Philippe, op. cit., p. 42.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁹⁷ *Ibid.*

La critique portant sur l'exactitude du récit autobiographique [...] court tout au long de l'histoire des écritures du moi [...]. Toute narration autobiographique tend à se développer comme un roman. À partir de cet axiome, deux attitudes sont possibles. Les uns vont se garder, autant que possible, de tomber dans le récit. [...] Les autres vont assumer et amplifier la compulsion fictionnelle du récit de soi, pratiquant ce qu'on peut appeler l'autofiction.³⁹⁸

L'alternative proposée trouve précisément un terrain d'application et d'expérimentation dans l'espace autobiographique de Rosetta Loy : dans sa pratique auto-graphique, elle a en effet expérimenté ces deux voies - la chronologie des textes laissant toutefois supposer un dépassement de l'autofiction au profit de l'autobiographie.

1.2.2 Un sujet autobiographique est-il possible ?

Le *je* se trouve ainsi en tension entre écriture référentielle et écriture fictionnelle, la ligne de rupture entre les deux ne recoupant pas toujours exactement la séparation entre autobiographie et autofiction. La variété générique telle que la pratique Rosetta Loy devient dès lors un champ d'expérimentation pour l'écriture de soi. Plus encore, elle est l'occasion d'une réflexion sur sa possibilité même : en effet, au-delà du problème de la fictionnalisation de soi dans le récit se pose la question des conditions d'existence d'un *je* autobiographique.

Ces œuvres s'inscrivent dans un contexte général de réflexion sur le sujet autobiographique : à partir de la seconde moitié du XX^e siècle un doute se propage quant à la validité de l'autobiographie telle qu'elle a été pensée jusqu'alors, et l'écriture du *je* entame une vaste réflexion sur elle-même³⁹⁹ : auteurs et théoriciens conçoivent de nouvelles manières de penser le rapport entre le réel et la littérature. Les premières pages de l'ouvrage de Philippe Forest consacré à ce qu'il nomme les « roman[s] du Je »⁴⁰⁰ sont en ce sens éclairantes : l'auteur y dresse un réquisitoire contre une « égo-littérature » qui ne serait rien de plus qu'une « « orthopédie » du moi arrogante et victorieuse sur tous les fronts de la culture »⁴⁰¹, et propose une réflexion sur une nouvelle manière de penser l'écriture du *je*. Il souligne en particulier le caractère problématique de ce qui semble pourtant être la caractéristique fondamentale et irréductible de l'écriture de soi, à savoir l'identité

³⁹⁸ GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », cit., p. 18.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁰ FOREST, Philippe, *Le roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 16.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

entre auteur et narrateur ; il existerait entre les deux un « hiatus constitutif de toute forme de représentation »⁴⁰², qui ne peut que générer une forme de fiction : « Alors même qu'il lui prête son nom, son histoire, les traits les plus singuliers de son visage, l'auteur diffère radicalement du personnage qui le représente au sein de l'espace littéraire »⁴⁰³ ; c'est le sujet autobiographique lui-même qui se trouve dès lors mis en doute : penser l'espace autobiographique à l'aune de ces analyses nous amène à considérer *La porta dell'acqua* comme le seul texte qui prenne acte de cette impossibilité, les deux autres tendant vers cet horizon inaccessible. Peut-être pourrait-on, dès lors, concevoir la diversité générique non seulement comme une suite de tentatives d'approche du sujet autobiographique, mais également comme un moyen de signaler l'irréductibilité du *je* à une forme narrative, l'inadéquation entre *je* autobiographique et *je* auctorial.

Il est important par ailleurs de se souvenir que Rosetta Loy n'a pas été indifférente aux réflexions et à la volonté de renouveau qui ont marqué la seconde moitié du XX^e siècle - elle évoque elle-même le fait que les théories du Nouveau Roman ont fortement influencé la première version de *La porta dell'acqua*⁴⁰⁴ - : son œuvre témoigne en particulier d'une appropriation de la réflexion sur les liens entre autobiographie et fiction. Elle évoque ainsi de manière récurrente, dans ses interviews, le fait que son écriture joue sur la porosité entre fiction et référentialité, presque à son insu ; au sujet de *La parola ebreo*, texte pourtant ouvertement autobiographique - et visant à une certaine fiabilité historique -, elle affirme ainsi : « Io sono abituata a scrivere con la fantasia e qui ho dovuto fare un grosso sforzo per non uscire mai dai binari, perché la tentazione di « aggiungere un po' » era forte »⁴⁰⁵. La littérarité même du texte, quel que soit son niveau de référentialité, provoque cet auto-engendrement fictionnel.

Nous reviendrons pour finir sur l'itinéraire singulier de Rosetta Loy : après l'avoir conçu comme problématique, elle opère, avec *La prima mano* et surtout *Forse*, un mouvement de retour à un sujet autobiographique pour ainsi dire classique, qui semble aspirer à se ressaisir au-delà de l'hiatus évoqué par Philippe Forest. Deux interprétations sont dès lors possibles : l'on peut d'abord y voir l'abandon d'une conception du sujet autobiographique comme entité problématique. Mais l'on peut également l'envisager comme le signe d'une acceptation de sa fictionnalité : il faudrait dès lors l'assumer comme tel pour tenter de se raconter, malgré tout. Si cette question ne peut que rester

⁴⁰² *Ibid.*, p. 17.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy, la tentation autobiographique », cit.

⁴⁰⁵ « Per Rosetta Loy la memoria è anche assunzione di responsabilità », I.E. Informazioni Editoriali, <https://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/loy.html>, 6 juin 1997.

sans réponse, nous soulignerons au moins un point essentiel : l'itinéraire de Loy dans le champ des écritures de soi est celui d'une recherche continue, d'un non-renoncement à l'écriture autobiographique.

2. S'écrire pour interroger son identité

Lorsque Rosetta Loy, dans une interview, déclare au sujet de *Forse* « Racconto di me per conoscermi »⁴⁰⁶, elle semble placer sa pratique autobiographique sous le signe du précepte delphique qui a marqué l'histoire des écritures du moi : « Connais-toi toi-même ». La question « qui suis-je ? » est en effet intimement liée à la pratique autobiographique ; qu'il s'agisse de la révéler, de la ressaisir, ou au contraire d'affirmer l'impossibilité d'une identité stable que l'écriture permettrait de fixer, la réflexion sur l'identité est inhérente à l'écriture de soi. Le *je* autobiographique est dès lors paradoxal : dire *je*, n'est-ce pas, en théorie, savoir à qui ce *je* se réfère ? Cela supposerait de pouvoir dire *qui je suis*, affirmation dont le caractère assuré et définitif a été largement remis en cause au cours du XX^e siècle. L'espace autobiographique de Rosetta Loy, à son tour, problématise cette question : il est le lieu d'un questionnement du sujet sur son identité - questionnement à la fois interne à l'espace textuel et faisant intervenir le hors-texte de l'écrivain -, sur la possibilité de la ressaisir à travers l'écriture ; de manière plus générale, il offre un terrain de réflexion sur la notion même d'identité dans l'écriture de soi.

Dans la perspective de ce type de littérature, la notion d'identité narrative proposée par Ricœur est intéressante, car elle permet d'intégrer l'idée de récit dans la réflexion sur l'identité. Ce serait en effet par le récit qu'il fait de lui-même que le sujet trouve, ou construit son identité. Il est essentiel de souligner qu'il ne s'agit pas de figer le *je*, mais de considérer le dialogue entre identité-*ipse* et identité-*idem* en relation avec le récit que l'on peut faire de soi, le sujet se transformant au fil des narrations⁴⁰⁷. Dans une réflexion sur l'écriture de soi chez Rosetta Loy cette pensée s'avère fertile car elle nous amène non seulement à considérer la manière dont le récit - littéraire - tisse des liens avec un *je* extérieur au texte pour interroger son identité, mais également à réfléchir à la diversité de ces récits et à ses répercussions sur l'idée même d'identité. Ce retour incessant sur soi

⁴⁰⁶ VIRGILI, Monica, op. cit.

⁴⁰⁷ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, « Le soi et l'identité narrative », p. 167-198.

n'est-il pas en effet une manière d'aborder cette question fondamentale - la multiplication des propositions de réponse suggérant peut-être l'impossibilité d'une solution définitive ?

2.1 Suis-je *je* ?

2.1.1 La distance insoluble entre « Je » et « Moi »⁴⁰⁸

La difficulté fondamentale de l'écriture de soi repose, nous l'avons dit, sur l'irréductibilité du *je* de l'auteur à un discours ; nous approfondirons à présent cette idée en explorant la double distance qui sépare le sujet écrivant du sujet de la narration, et la manière dont Rosetta Loy l'affronte. Dans l'introduction d'un numéro de la *Nouvelle Revue Française* consacré à l'autofiction, Philippe Forest établit une distinction entre « Je » et « Moi », le « Je » de celui qui raconte n'étant pas exactement le même que le « Moi » de celui qui est raconté. L'auteur autographe se trouve dès lors confronté à la part d'altérité que le vis-à-vis avec soi-même dans l'écriture suppose⁴⁰⁹ : l'écriture serait donc non plus l'endroit où retrouver son exact reflet, mais plutôt un lieu de dévoilement et d'invention de cette altérité constitutive.

Le premier facteur de cette distance est le temps : temps de l'expérience et temps de l'écriture ne peuvent, par définition, coïncider - même une écriture diariste suppose une distance minimale. D'où, comme le souligne Serge Doubrovsky dans un entretien mené avec Isabelle Grell, la distinction opérée par les linguistes entre « je référé » et « je référent » : l'acte d'énonciation et son objet ne peuvent être exactement contemporains⁴¹⁰. L'écriture autobiographique se heurte à cette donnée indépassable du langage :

Toute entreprise autobiographique s'efforce de combler cette faille ouverte par le temps et qu'elle essaiera d'abolir en la remplaçant par les souvenirs. Enfance, adolescence, entrée dans l'âge mûr, carrière, l'autobiographie veut ressaisir le dépliement et déploiement dans le temps.⁴¹¹

⁴⁰⁸ FOREST, Philippe (dir.), « Je & Moi : avant-propos », *Le Je & le Moi, Nouvelle Revue Française*, n°598, Paris, Gallimard, 2011, p. 18.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ GRELL, Isabelle, « « C'est fini », Serge Doubrovsky, entretien réalisé par Isabelle Grell », *Le Je & le Moi, Nouvelle Revue Française*, cit., p. 21.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 21-22.

L'autre axe de la distance entre « Je » et « Moi » - le plus important selon Doubrovsky - est d'ordre ontologique : « Ce n'est pas une *vie* qu'on lit mais un *texte* »⁴¹². C'est un changement radical de nature qui se joue entre les deux :

La narration n'est pas qu'une copie, elle est récréation d'une existence dans les mots, réinvention langagière par le Je du discours de ses Moi successifs. Dès lors c'est le mode ou modèle de la narration qui façonne « notre » vie.⁴¹³

C'est dès lors la narration qui détermine le *je*, et non plus son existence et ses expériences réelles.

Cette double distance insoluble, à laquelle l'écriture de soi se heurte et dont elle se nourrit, ouvre des perspectives intéressantes dans le cas du *je* de Rosetta Loy. En effet, cette dernière, loin de chercher à l'annuler ou à la masquer, en prend acte et en fait un élément de sa narration - cette manière pour ainsi dire d'exhiber les ressorts de son écriture se présentant comme un trait caractéristique de notre corpus. Ainsi, « Je » semble y observer « Moi », par-delà l'altérité qui les sépare. Le début de *La prima mano* semble dès lors programmatique : « Partiamo dalla bambina davanti alla casa di Mirabello »⁴¹⁴. C'est paradoxalement une troisième personne qui ouvre le récit autobiographique ; ce faisant, Rosetta Loy désamorce dès le début du livre le mythe du récit autobiographique comme miroir de l'expérience vécue : dire *je* équivaut à dire *elle*.

Elle met ainsi le récit tout entier sous le signe d'un avertissement métalittéraire ; d'autres passages font écho à cette première phrase : « adesso devo tornare a quella bambina che scalcia in terra e Francesco solleva di forza per portarla all'asilo »⁴¹⁵, « Isole navigano in un riflusso di correnti con quella bambina che non deve sudare né prendere freddo né mangiare cibi indigesti »⁴¹⁶. *La prima mano* est, des trois textes, celui qui problématise le plus cette distance de « Je » à « Moi », selon les voies les plus variées - nous verrons que *La porta dell'acqua* ouvre sur le sujet des perspectives différentes - : la photographie, en effet, ne participe-t-elle pas de cette mise en évidence de la distance qui sépare l'autrice du *je* narré, en jouant sur l'évidence du témoignage visuel ? L'on peut s'interroger en effet sur ce que la fillette de la première photographie⁴¹⁷, la jeune

⁴¹² *Ibid.*, p. 22.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 9.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

femme de la dernière⁴¹⁸ et l'autrice ont en commun. La photographie rejoue en effet la double distance impliquée par l'écriture autobiographique : d'une part, la distance temporelle qui fait que le sujet n'est plus exactement le même d'une photographie à l'autre - en témoignent des changements physiques évidents -, d'autre part la distance ontologique qui nous pousse à interroger la différence entre ces figures figées sur le papier, l'existence littéraire du *je* et celle, physique, de l'écrivaine.

2.1.2 Se ressaisir par la fiction

Malgré cette distance indépassable, la diversité des textes de notre corpus et le retour à l'écriture du *je* témoignent peut-être d'une volonté de dépasser l'aporie. Dans un entretien entre Philippe Vilain et Philippe Lejeune centré sur la question de l'autofiction, celui-ci déclare : « Je parlerais volontiers de distanciation, de l'art d'utiliser la distance comme moyen de s'approcher de soi-même »⁴¹⁹, la fiction se présentant comme l'une des voies possibles de cette distanciation. Si l'identité se construit dans le récit que l'on peut faire de soi-même, l'autofiction en constitue un cas très particulier, une sorte de torsion. *La porta dell'acqua* ne peut pas, de ce point de vue, être placé exactement sur le même plan que *La prima mano* et *Forse* ; cet ouvrage n'en relève pas moins d'une forme d'écriture de soi et nous permet d'aborder la question de l'identité sous un autre angle - plus exactement, nous glissons de la question de l'identité à celle d'une vérité du *je* : la notion d'identité étant instable, impossible à saisir par l'écriture, l'intérêt de l'écriture de soi tiendrait davantage à l'idée d'une révélation d'une vérité du *je*, irréductible à une peinture fidèle d'évènements réels. N'y a-t-il pas, à la base de l'écriture autofictionnelle, l'idée que la fiction serait plus *vraie* que l'écriture autobiographique ? Lejeune évoque ainsi Gide et Mauriac, selon lesquels il y aurait davantage de vérité dans le roman que dans l'autobiographie : « Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu »⁴²⁰.

En philosophie, la notion de vérité désigne la concordance du langage à la réalité⁴²¹. Or, nous avons souligné les failles de l'écriture autobiographique, et cette impossible concordance qui

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 186-187.

⁴¹⁹ VILAIN, Philippe, op. cit., p. 118.

⁴²⁰ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 42.

⁴²¹ FOREST, Philippe, *Le Roman, le je*, cit., p. 19.

ne s'avoue pas toujours comme telle. Les partisans de l'autofiction, ou du moins d'une réinvention de l'écriture de soi, considèrent précisément que la fiction avouée serait le moyen de dépasser cette non-concordance, de rechercher le sens de l'écriture de soi au-delà d'une stricte exactitude référentielle. Philippe Vilain souligne ainsi :

L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du « moi » : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la recréation romanesque de soi (et, avec celle-ci, la sincérité d'un rapport à soi fondé sur l'impossibilité de se décrire).⁴²²

La porta dell'acqua relève de la seconde, et laisse place à la recréation romanesque. Philippe Forest s'avère être à nouveau une base intéressante de réflexion : en remettant en question l'idée même de vérité du sujet autobiographique, en mettant en évidence « la conscience impossible de toute réconciliation entre fiction et réel »⁴²³, il affirme que « Le problème, un peu policier, n'est pas de déterminer - comme si cela était possible - les parts respectives du « véridique » et de l'« imaginaire » dans tel ou tel livre donné »⁴²⁴, « ce qui compte est la « vibration de vérité » qui émane d'un texte et qui ne dépend qu'accessoirement des affaires de pacte et de protocole qui obnubilent la critique »⁴²⁵.

La porta dell'acqua, nous l'avons dit, fait écho aux deux autres textes en mettant en lumière la solitude de la fillette, l'incommunicabilité qui caractérise les rapports de l'enfant aux adultes qui l'entourent. Rosetta Loy, dans une interview donnée lors de la parution de l'ouvrage, déclare « Cette enfance sans bonheur m'a [...] beaucoup marquée, c'est pour ça que j'ai voulu l'analyser et essayer de la comprendre »⁴²⁶ : la fiction devient ainsi un moyen pour contourner le récit autobiographique et ressaisir le passé - mieux, ou du moins différemment -, en retrouvant la « vibration de vérité » évoquée par Forest. En reconstituant le passé, même *a minima*, l'écrivaine n'est plus seulement l'observatrice rétrospective cherchant à en écrire la chronique : l'écriture, l'invention romanesque lui permettent d'expérimenter avec sa propre histoire et de se l'approprier autrement : ce faisant, elle ouvre une nouvelle voie à la compréhension de ce temps douloureux. Il s'agit ainsi non plus de se retrouver exactement dans le texte mais de ressaisir le sens d'une vie et donc une forme de vérité, même non factuelle, sur soi-même.

⁴²² VILAIN, Philippe, op. cit., p. 73.

⁴²³ FOREST, Philippe, *Le Roman, le je*, cit., p. 43.

⁴²⁴ FOREST, Philippe (dir.), *Le Je & le Moi*, cit., p. 17.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy, la tentation autobiographique », cit.

Dans la postface de *La porta dell'acqua*, Rosetta Loy dit du *je* du récit qu'il est « una creatura nata da un impasto come tutti i protagonisti dei romanzi »⁴²⁷, soulignant ainsi sa qualité d'écrivain-démiurge. Quelques lignes plus loin, au sujet de la récurrence de certains épisodes entre *La parola ebreo* et *La porta dell'acqua*, elle dit de ce dernier : « forse questo libro dà, di quella bambina nella stanza dalle seggioline azzurre, una dimensione in più, vagamente fantastica : un doppio, una gemella, guardata attraverso un gioco di specchi »⁴²⁸. Peut-être tout le jeu autobiographique consiste-t-il, dès lors, à considérer les deux textes comme une sorte de diptyque, à envisager conjointement les deux faces de ce même sujet ? Quoi qu'il en soit, Rosetta Loy accorde à ce *je* en partie fictionnel la même valeur exploratoire qu'au *je* autobiographique : il semble constituer une porte d'entrée tout aussi valide sur son propre passé.

2.1.3 Se retrouver comme écrivaine et écrivain

L'espace autobiographique de Rosetta Loy ouvre une troisième voie à la question de l'identité et plus précisément à celle d'un ressaisissement de soi par le texte : le *je* s'y affirme comme écrivaine et, par conséquent, *écrivain*. Il renvoie ainsi, sans y être entièrement réductible en tant qu'entité littéraire, à l'instance même de l'écriture, dans une perspective métalittéraire. Parmi les possibilités de réponse à la question « Qui suis-je ? » ouvertes par l'espace autobiographique, nous pourrions considérer celle-ci comme une identité en surplomb, qui trouve sa confirmation dans le texte même.

L'espace autobiographique donne à voir la construction du sujet comme écrivaine : la capacité imaginative de l'enfant qui invente sans cesse « nuove storie »⁴²⁹ ou qui s'adonne avec zèle à ses rédactions scolaires, dans *La prima mano*, en sont autant de préfigurations :

Una « cronaca », si chiama così il breve resoconto di una pagina [...] dove dobbiamo raccontare qualcosa che ci è capitato. Bisogna scriverne almeno una a settimana, io ne scrivo anche tre o quattro e naturalmente mi invento tutto perché le mie giornate sono sempre uguali.⁴³⁰

⁴²⁷ LOY, Rosetta, *La porta dell'acqua*, cit., p. 102.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 136.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 176.

C'est dans *Forse* que ce goût pour l'écriture prend toute son ampleur. Le cheminement du *je* passe par un certain nombre d'éléments topiques : la première machine à écrire, « per i miei diciassette anni [mio padre] mi regala [...] una macchina da scrivere leggera, beige, è una Lexicon »⁴³¹, la première désillusion littéraire,

succede che una mattina mentre sono a scuola Pierino trova quei fogli, e a tavola comincia a leggerli a voce alta: papà si arrabbia e lui è costretto a ridarmeli; ma poi più tardi davanti ai suoi amici mi sfotte su quello che ha letto. È come se mi denudasse.⁴³²

Mais aussi les premières figures de référence, les premiers soutiens ; ainsi, au sujet de madre Raffaella : « Lei mi ha insegnato a usare le parole. A lei sono debitrice del mio amore per la scrittura »⁴³³. L'on notera, au passage, la valeur métalittéraire d'une telle affirmation : le lecteur est invité à mettre en perspective le texte qu'il est en train de lire et cette dette fondatrice. Enfin, la consécration - évoquée au début d'une partie, pour en souligner la valeur fondatrice :

Io ho finalmente un tavolo dove piazzare la mia nuova Olivetti lettera 22, anche se poi al momento del pranzo la devo spostare perché il tavolo è sempre quello. Ma che importa, l'Olivetti è sempre lì alle mie spalle, pronta a tornare al suo posto.⁴³⁴

Ce devenir écrivaine va de pair avec l'aménagement (sommaire) et la prise de possession (incomplète) d'un espace de travail : le texte n'est pas sans rappeler la *room of one's own* que Virginia Woolf appelait de ses vœux. Nous avons précédemment évoqué l'importance du genre dans l'autobiographie de Rosetta Loy : nous compléterons à présent ces réflexions en soulignant la position singulière de la femme écrivain. La cohabitation entre ces deux termes a longtemps été problématique : ainsi, Béatrice Didier avance, au sujet du célèbre texte de Virginia Woolf, que « La difficulté d'avoir une « chambre pour soi » [...] pourrait bien être la traduction dans l'espace de cette impossibilité d'ordre existentiel »⁴³⁵. Si l'écriture est déjà un acte d'émancipation, l'écriture autobiographique l'est doublement, dans la mesure où elle est conquête et dévoilement d'une identité - peu importe, à ce niveau, les objections que l'on pourra faire à l'écriture de soi : ce qui compte ici est d'abord de dire *je* en tant que femme. Au sujet de George Sand, Béatrice Didier

⁴³¹ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 47.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 84.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁴³⁵ DIDIER, Béatrice, op. cit., p. 13.

souligne ainsi que l'acte d'écrire est concomitant de l'affirmation d'une identité. Or, le nom d'emprunt de Rosetta Loy jouant en partie la même fonction que le pseudonyme de Sand, ces analyses semblent pertinentes dans le cadre de notre corpus :

L'acte autobiographique, et plus précisément la signature qui l'authentifie, inscrivent sous sa forme définitive l'aboutissement de cette quête de l'identité et de la création qui se révèlent bien être finalement une seule et même démarche.⁴³⁶

Forse retrace ainsi non seulement un long parcours vers l'émancipation mais également un long parcours vers l'écriture ; l'un se fonde dans l'autre, soulignant ainsi leur nécessaire compagnonnage.

Cet ouvrage, qui semblait témoigner du retour à une autobiographie classique au terme d'une carrière qui légitimait l'auteur à raconter son passé, prend dès lors une tout autre signification : *Forse* semble être l'ouvrage nécessaire du *devenir écrivaine*, et se place en surplomb par rapport à la production antérieure de Rosetta Loy. Dans cette perspective, une phrase de la narratrice est évocatrice : « io a varcare il sipario dove al di là le parole si rincorrono e si aggregano in quel meraviglioso mondo che si nutre come un vampiro con quanto esiste dentro di noi »⁴³⁷. C'est une véritable déclaration de poétique que nous livre ici Rosetta Loy en affirmant la centralité de l'expérience personnelle dans la mise en scène romanesque : la littérature serait avant tout affaire de re-création à partir de soi. Cette notation métalittéraire prend une valeur programmatique qui nous amène à porter un autre regard sur le texte dans son ensemble. Nombreux sont les épisodes, dans *La porta dell'acqua* et dans *La prima mano*, que l'on retrouve dans ses romans : Augusto, par exemple, évoqué dans *La prima mano*⁴³⁸, revient dans *All'insaputa della notte*⁴³⁹ ou encore dans *Ahi, Paloma*⁴⁴⁰. Mais ce qui n'était que ponctuel devient plus systématique dans *Forse* : la visite impromptue d'Ottiero, qui déclenche « l'irritata reazione dei nostri genitori » est reprise, presque point par point, dans *La bicicletta*⁴⁴¹. De même, la rencontre avec le soldat anglais dans le magasin de souvenirs⁴⁴² sert de point de départ à un épisode, presque identique, de *Sogni d'inverno*⁴⁴³.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁴³⁷ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 165.

⁴³⁸ LOY, Forse, *La prima mano*, cit., p. 153.

⁴³⁹ LOY, Rosetta, *All'insaputa della notte*, cit., « L'Aiglon », p. 127-141.

⁴⁴⁰ LOY, Rosetta, *Ahi, Paloma*, Torino, Einaudi, 2000, p. 11.

⁴⁴¹ LOY, Rosetta, *La bicicletta*, cit.

⁴⁴² LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 23-24.

⁴⁴³ LOY, Rosetta, *Sogni d'inverno*, Milano, Mondadori, 1992, p. 89.

Tout se passe comme si, dans *Forse*, Rosetta Loy nous donnait à voir l'envers de son univers romanesque, l'autobiographie acquérant ainsi une nouvelle valeur autoréférentielle. Ne pourrait-on pas avancer l'idée, dès lors, qu'il s'agirait peut-être tout autant - voire davantage - de l'autobiographie d'une œuvre que de l'autobiographie d'une vie ? Dans *Forse*, l'écrivain semble ressaisir le passé à travers les textes qu'il a inspirés : ceux-ci servent de médiation entre l'évènement pour ainsi dire historique, réel, et le texte littéraire, annulant ainsi la différence ontologique insurmontable que Doubrovksy avait pointée. En effet, entre deux entités littéraires, donc de même nature, l'hiatus entre existence physique et existence textuelle ne disparaît-il pas ? L'identité se ressaisit donc comme identité d'écrivain, qui est peut-être la seule possible, stable, pour l'autobiographe. De ce point de vue, la fin de *Forse* est éloquente :

Si chiama Kuno e fra non molto darò il suo nome a un personaggio del romanzo che intendo scrivere.

Cinquant'anni più tardi il suo nome tornerà ancora una volta in *Nero è l'albero dei ricordi, azzurra l'aria*.⁴⁴⁴

Clore ce récit de vie par la double référence à des textes à venir - dont une explicite, ce qui constitue un hapax dans notre corpus - n'est-il pas une manière d'indiquer que le récit qui se déploie dans *Forse* retrace en quelque sorte la phase préparatoire de l'écriture ? Le temps d'après, que le texte ne raconte pas, étant précisément le temps de la mise en littérature de ces expériences, de *l'existence d'écrivaine* de Rosetta Loy.

2.2 Qui aurais-je pu être ? Identité et contingence

Cette problématisation de l'identité dans l'espace autobiographique ouvre également la voie à un questionnement sur la contingence du *je* : les trois textes de notre corpus, à des degrés divers, se recoupent autour de cette question. La multiplication, ou diffraction, du *je* dans l'espace autobiographique est aussi une multiplication de ses possibilités existentielles, sur le mode du potentiel. Ainsi l'espace autobiographique, qui se présente tout d'abord comme le lieu d'une tentative de ressaisissement du *je* par lui-même, fait non seulement l'expérience de l'instabilité de la notion d'identité, mais s'interroge sur sa nécessité même. Tandis que le discours autobiographique

⁴⁴⁴ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 170.

est par définition le lieu d'un discours ordonné sur soi, censé donner à voir la nécessité d'un devenir, les trois textes de Rosetta Loy explorent, chacun à sa manière et selon des proportions variées, l'idée de contingence.

La porta dell'acqua est, évidemment, le texte qui pousse le plus loin les implications de cette interrogation ; l'autofiction est en effet le lieu par excellence où se pose la question suivante : qu'aurais-je pu être si tel ou tel détail de ma vie avait été légèrement différent ? Sur la base d'un glissement chronologique, Rosetta Loy réorganise le récit selon une construction logique, vraisemblable sinon véridique, à la manière d'une expérience scientifique dans laquelle on modifierait certains paramètres pour étudier ensuite les conséquences de ces changements, même infimes. L'écriture autofictionnelle se présente, dans sa conception même, comme le lieu par excellence d'un tel travail expérimental ; la notion de *possible* est ainsi comprise dans la définition qu'en donne Philippe Gasparini : « L'autofiction [...] ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un «roman» qui «démultiplie» les récits possibles de soi »⁴⁴⁵. C'est là non seulement un postulat esthétique, mais un projet ontologique : comme le souligne Philippe Vilain, l'auteur d'autofiction met en doute l'idée d'une permanence de l'être, de l'identité comme donnée fixe⁴⁴⁶ :

la manière autobiographique s'arrête là où commence l'autofictive, qui, dans une certaine mesure, la prolonge pour lui conférer une dimension plus ambitieuse, non plus restreinte à un vœu pieu de véridicité et d'exactitude pour retrouver ce qui perdure de l'identité, ce qu'*a été* ou *est* le moi, mais ouverte à l'hypothèse de ce que serait le moi.⁴⁴⁷

C'est un sujet hypothétique que *La porta dell'acqua* met en scène ; un tout autre *je* nous aurait été présenté si Rosetta Loy avait introduit la variation en un autre point de son récit : le sujet raconté, dès lors, n'est plus qu'une possibilité parmi d'autres. Cette contingence est au cœur de la conception de l'écriture par Rosetta Loy ; selon Luciano Parisi, le jeu de variations de l'écrivaine tient en partie à la conscience aigüe du rôle que le hasard peut jouer dans une vie :

Ciò che è accaduto non era inevitabile ; non ha un'importanza assoluta ; e la Loy modifica gli eventi nel tentativo di trovare in essi una verità più piena di quella che hanno avuto. È la scelta di una scrittrice (la letteratura mescola il reale col fantastico in vista di un reale diverso che avrebbe più appropriatamente potuto essere), ma corrisponde anche allo stato d'animo di una persona che non ha con la realtà un rapporto scontato, e che di essa sente i limiti e il carattere quasi arbitrario.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ GASPARINI, Philippe, « Autofiction VS autobiographie », cit., p. 16.

⁴⁴⁶ VILAIN, Philippe, op. cit., p. 54.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ PARISI, Luciano, op. cit., p. 80.

Cet aspect de l'œuvre romanesque de Rosetta Loy trouve son application dans le rapport entre autobiographie et autofiction et permet d'explorer, au sein d'une écriture référentielle, ce questionnement sur la réalité.

Si *La porta dell'acqua* est, des trois ouvrages, celui qui offre la plongée la plus audacieuse dans cette question, les deux autres textes ne sont pas étrangers au problème de la contingence du *je*. Ainsi, la fin de *La prima mano* nous amène à relire l'ensemble du texte sous un jour nouveau :

Ma il nostro impercettibile passaggio sulla terra di cui restano solo frammenti, mi sembra a volte, ma solo a volte, che avendo noi la facoltà di immaginare i miliardi di esistenze dalla preistoria fino ai nostri giorni, ne viviamo, in realtà, di vite, un numero sterminato. Fino a proiettarci, come astronauti, nell'eternità.⁴⁴⁹

Après s'être racontée à travers un récit cohérent, qui fait apparaître les différents moments de sa vie dans une succession logique, Rosetta Loy introduit cette étrange réflexion, qui semble remettre en question l'intégralité du texte. Bien qu'elle emploie un « nous » généralisant, n'est-ce pas en réalité l'écrivain qui, par excellence, peut inventer un nombre de vies illimitées ? Pour ce dernier, celles-ci sont autant d'occasions de démultiplier le vécu : Rosetta Loy ne nous suggère-t-elle pas ainsi que ces vies imaginaires ont autant de valeur que celle qu'elle vient de narrer ? Ne nous invite-t-elle pas à interroger sa nécessité, à la considérer comme un possible parmi la multitude ouverte par son imagination ?

De même, *Forse* apparaît comme un titre programmatique, qui met dès l'abord le texte sous le signe de la potentialité, de l'incertitude, du questionnement. Dans l'interview donnée à *La Repubblica* lors de la sortie de l'ouvrage, à une remarque du journaliste portant sur le titre choisi, Rosetta Loy répond : « Non ho certezze. Dovrei averne? »⁴⁵⁰. L'autobiographie vise peut-être moins à revenir sur ce qui s'est effectivement passé que sur ce qui s'est passé mais aurait pu être autrement : *Forse* se présente ainsi comme un texte en équilibre entre le récit de soi et sa mise en question. Les mentions du terme « forse » dans le cours du récit sont en ce sens éloquentes ; ainsi, dès les premières pages, la narratrice évoque « una quotidianità priva di ombre. E forse lo era »⁴⁵¹. L'introduction du modalisateur jette un doute sur la phrase précédente : l'adverbe ouvre une question qui peut se résoudre du côté de l'affirmation comme de celui de l'infirmité. Ce faisant, la narratrice ouvre le champ des possibles, a posteriori, pour le *je* du passé et pour son appréhension

⁴⁴⁹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 189.

⁴⁵⁰ GNOLI, Antonio, op. cit.

⁴⁵¹ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 9.

présente. Un autre passage est intéressant : un soir, alors que la jeune femme se trouve en compagnie de Peppe, son père part à sa recherche. La narratrice dit alors : « Se mi avesse incrociata mentre passava in tassí per quelle stesse strade forse la nostra storia sarebbe finita quel 28 maggio. (Dico *forse*, perché non credo) »⁴⁵². La parenthèse introduit un commentaire métalinguistique sur l'usage de l'adverbe, et peut-être sur toute l'œuvre : les voies sont ouvertes, les possibles ne sont pas à exclure, et il suffit d'un rien pour modifier *peut-être* le cours d'une vie, ou *peut-être* n'y rien changer ; ce qui compte est finalement que l'on ne peut le maîtriser, et que le récit de vie est précisément le produit de ces contingences.

3. Un espace de réflexion sur la mémoire

Interroger la notion d'identité dans l'espace autobiographique nous amène tout naturellement à nous pencher sur le problème de la mémoire. En effet les deux notions, que nous avons jusqu'à présent presque artificiellement isolées, sont intimement liées : faire le récit de soi suppose avoir une mémoire de soi-même ; le *je* est un sujet avec un passé, capable de le ressaisir. La mémoire assure ainsi la continuité temporelle et par conséquent l'identité du sujet : « la mémoire est du passé et ce passé est celui de mes impression ; en ce sens, ce passé est mon passé »⁴⁵³, nous dit Ricœur. Cette dernière constitue un pilier de l'écriture de Rosetta Loy : toute son œuvre repose sur cette question centrale, ainsi que sur la notion connexe de temps. Or, si le roman est fortement imprégné de ces questions, l'écriture de soi l'est *a fortiori*, car la mémoire constitue sa matière première : « nous n'avons pas d'autre ressource, concernant la référence au passé, que la mémoire elle-même »⁴⁵⁴, nous dit Ricœur. Il semble nécessaire de souligner que mémoire et souvenir sont deux choses bien différentes ; la mémoire, toujours selon Ricœur, a un caractère *objectal* : l'on a la mémoire de *quelque chose*. Dès lors, la mémoire constitue la visée, et le souvenir la chose visée⁴⁵⁵. Il est essentiel de prendre en compte cette distinction, dans la mesure où ce qui nous intéressera ici est moins le souvenir en tant que tel que le processus de mémoire et ses implications pour le *je*.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵³ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 116.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

Cette question ouvre une double perspective : d'une part, quelle sont les conséquences littéraires de cette interrogation sur ce qui est au fondement même de l'écriture de soi ? D'autre part, quel regard, en termes éthiques, Rosetta Loy pose-t-elle sur cette question ? Car la mémoire est à la fois individuelle et collective, historique et donc nécessairement politique.

3.1 Une écriture de la fragmentation

3.1.1 L'écriture comme représentation phénoménologique de la mémoire

L'un des traits les plus saillants de l'écriture repose sur sa fragmentation, qui donne à voir une conception problématique de la mémoire et du temps, qui vont nécessairement de pair. Selon Gianluca Cinelli, chez Loy « il mondo non si offre come mosaico, che sarebbe ancora un intendimento unitario della molteplicità, ma come flusso di frammenti, e il mezzo di tale fluire è il tempo »⁴⁵⁶. Dans les textes de notre corpus le récit se fait souvent sur le mode du fragment, de l'épisode narratif isolé : c'est le cas notamment de *La prima mano*, où le croisement des niveaux de discours favorise une conception pour ainsi dire éclatée du discours sur soi.

Cette fragmentation du récit s'inscrit dans un contexte plus large de remise en cause de la totalisation narrative à partir des années 1960, notamment dans les genres relevant d'une écriture autoréférentielle : selon Philippe Vilain, les « bribes et fragments épars de mémoire »⁴⁵⁷ prennent alors le pas sur « [la] linéarité classique et [la] fidélité toute chronologique au réel »⁴⁵⁸. Cette fragmentation au niveau de l'écriture du *je* - qu'il soit en partie ou totalement référentiel - marque une rupture nette avec une forme d'écriture de soi classique, caractérisée précisément par une volonté unifiante⁴⁵⁹ ; elle souligne un changement radical de perspective sur le réel, presque une forme d'inquiétude, comme le souligne Cinelli : « la realtà è nient'altro che la manifestazione di un inafferrabile e inarrestabile divenire che inesorabilmente sfugge all'esigenza umana di cogliere una

⁴⁵⁶ CINELLI, Gianluca, « Silenzio e verità ne *La parola ebreo* di Rosetta Loy », cit., p. 9.

⁴⁵⁷ VILAIN, Philippe, op. cit., p. 57.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ FERREIRA-MEYERS, Karen, « L'aventure de l'autofiction: de la théorie doubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXIème siècle », *Dalhousie French Studies*, Vol. 91, *Serge Doubrovsky*, été 2010, p. 55-61.

forma fissa, totale e permanente del mondo »⁴⁶⁰. Par ailleurs - et cela est intéressant dans le cas de *La porta dell'acqua* -, l'on notera que la fragmentation du récit a souvent été avancée comme un trait caractéristique de l'autofiction. Ainsi, pour Philippe Gasparini,

ces recherches formelles travaillent le texte autobiographique selon deux principes : la fragmentation et l'hétérogénéité. Plus ces principes sont prégnants, plus on s'éloigne du modèle classique de l'autobiographie, narrative, naturaliste, chronologique, totalisante, explicative, monodique, sérieuse, et plus on a l'impression d'aborder un autre type d'écriture du moi.⁴⁶¹

Nous l'avons dit, l'autofiction naît précisément d'une mise à distance du sujet autobiographique, de la prise de conscience de la nécessité de nouveaux modes d'expression du *je*. Dans un bref écrit consacré à l'autofiction, Arnaud Genon s'interroge sur la question du sujet autofictionnel, « fragmenté et fragmentaire, déconstruit dans sa construction même, s'affirmant et se mettant en pièces dans un même mouvement »⁴⁶². Plus loin, il conclut que « l'autofiction, plus qu'un nouveau genre littéraire, est en fait le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture »⁴⁶³.

Rosetta Loy semble souscrire pleinement à ces interrogations : la fragmentation de ses textes devient le vecteur d'un certain point de vue sur le *je*, sur la mémoire. Ainsi, commentant sa pratique d'écrivain, elle explique :

Io non so partire dalla totalità e dall'armonia, del mondo conosco solo i frammenti. Scrivere è per me lo sforzo, che avverto disperato, di comporre con questi frammenti un oggetto bastante a se stesso come un uovo. [...] Vedo il mondo scisso, caotico, casuale, una realtà soggetta a cambiamenti ininterrotti. Solo i frammenti offrono allo sguardo qualcosa di composto, qualcosa che possiede le sue regole e un suo ordine. [...] Ogni volta la spinta a scrivere è creata dall'illusione di catturarle e sottrarle alla loro labilità.⁴⁶⁴

Elle évoque ainsi, dans *Forse*, « [gli] anni che si infilano giù per un imbuto lasciando a galleggiare solo dei frammenti »⁴⁶⁵ et, dans *La prima mano*, « il nostro impercettibile passaggio sulla terra di cui restano solo frammenti »⁴⁶⁶. La fragmentation du récit répond à la perception d'un monde en

⁴⁶⁰ CINELLI, Gianluca, « Silenzio e verità ne *La parola ebreo* di Rosetta Loy », cit., p. 9.

⁴⁶¹ GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, cit., p. 309.

⁴⁶² GENON, Arnaud, « Note sur l'autofiction et la question du sujet », *La Revue des Ressources*, <https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>, janvier 2007.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ LOY, Rosetta, « Confessione d'autore », cit., p. 119.

⁴⁶⁵ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 7.

⁴⁶⁶ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 189.

mouvement qui exclut toute idée de stabilité, d'unité, de totalité : à une nécessité ontologique, donc. Rosetta Loy signale également la faillite de cette « illusion » : l'écriture ne peut redonner un sens au fragment, la mémoire ne peut retrouver une unité par le texte.

Son écriture est dès lors mimétique d'un certain mode de perception. Une écriture de la mémoire par fragments suppose en effet de vouloir donner à voir - ou du moins en donner l'illusion - le processus de mémoire effectif, les souvenirs tels qu'ils se présentent à la conscience. Un bref détour par les analyses de Paul Ricœur pourrait dès lors s'avérer fécond. Dans la première partie de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, intitulée « De la mémoire et de la réminiscence », le philosophe s'intéresse à la distinction entre évocation et recherche : l'évocation désigne « la survenance actuelle d'un souvenir »⁴⁶⁷, la *mnēmē* d'Aristote, qu'« il caractérisait comme *pathos*, comme affection : il arrive que nous nous souvenions, de ceci ou de cela, en telle et telle occasion ; nous éprouvons alors un souvenir »⁴⁶⁸. Dans l'évocation, le sujet, en position passive, reçoit le souvenir ; elle s'oppose en cela à la recherche, qui suppose une activité du sujet : « l'oubli est [...] désigné obliquement comme cela contre quoi l'effort de rappel est dirigé »⁴⁶⁹. Ricœur, à partir de la pensée de Bergson, affirme qu'il s'agit dès lors de « départager la part d'automatisme, de rappel mécanique, et celle de réflexion, de reconstitution intelligente, intimement mêlées dans l'expérience ordinaire »⁴⁷⁰. Cela nous amène à considérer sous un angle nouveau le choix stylistique de la fragmentation chez Rosetta Loy, dans la mesure où l'on pourrait considérer que son écriture de la mémoire est au carrefour entre ces deux aspects : d'un côté, le récit rétrospectif relève d'une tension consciente vers le passé, visant à une forme de reconstruction qui se heurte aux trous de la mémoire, comme dans ce passage de *Forse*, « Del soggiorno in Val di Fassa resta il ricordo delle partite a scopone dove il quarto giocatore è un vuoto di memoria »⁴⁷¹. De l'autre, la fragmentation peut mimer le surgissement du souvenir, son caractère désordonné, dans une perspective phénoménologique : Rosetta Loy semble ainsi aspirer à reproduire une conception spontanée de la mémoire, dans lequel le souvenir se présenterait à l'esprit plus qu'il ne ferait l'objet d'une reconstruction à la fois mentale et littéraire.

Nous concluons par un retour au point de vue particulier du récit d'enfance, qui vise à évoquer un passé lointain, un je très différent du sujet adulte. À ce titre, il est intéressant de se

⁴⁶⁷ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., « De la mémoire et de la réminiscence », p. 32.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷¹ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 100.

souvenir des analyses de Jacques et Éliane Lecarme quant à la structure fragmentée d'*Enfance* de Nathalie Sarraute : celle-ci serait déterminée, au moins en partie, par le propre de la mémoire infantile, qui est d'être lacunaire et discontinue⁴⁷². Bien que Sarraute pousse le principe de la fragmentation beaucoup plus loin que ne le fait Rosetta Loy, cette analyse corrobore celle que nous proposons de la fragmentation comme perspective mimétique sur la mémoire. Giuliana Minghelli affirme ainsi : « the anarchy of childhood and memory, which rejects any formal containment emerges in the fragmented nature of a text in which literary genres and disciplinary boundaries overlap and mix »⁴⁷³.

3.1.2 La photographie, une fragmentation visuelle

Nous l'avons dit, la photographie constitue un type de discours autobiographique bien particulier, un discours non-discursif qui entretient un rapport pour ainsi dire physique avec la mémoire. Par son biais, le *je* se dit avec une force d'immédiateté unique. Or, la photographie est par nature fragmentaire : l'acte même de photographier isole, fait exister le photographié de manière autonome par rapport à un avant, un après, un autre. La photographie est le vecteur d'une fragmentation temporelle, dans la mesure où elle ne capte qu'un instant dans une durée continue, et d'une fragmentation spatiale, car elle ne donne à voir que ce qui est compris dans son cadre. Ainsi, Susan Sontag, pour qui « la photographie est intimement liée à un mode de vision discontinue »⁴⁷⁴ notait que « l'exploration et la reproduction du monde par la photographie fragmentent les continuités et alimentent de ces morceaux un interminable dossier »⁴⁷⁵. Elle devient ainsi le lieu par excellence du processus de fragmentation et de sélection opéré par la mémoire, et en donne une illustration visuelle.

La récurrence de la photographie dans l'œuvre de Rosetta Loy prend une tout autre dimension dès lors que l'on prend en compte cette propriété fondamentale : elle redouble et renforce la fragmentation textuelle. Ainsi, dans *La prima mano*, l'absence - ou quasi-absence - de

⁴⁷² LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, op. cit., p. 114.

⁴⁷³ MINGHELLI, Giuliana, « What's in a word ? Rosetta Loy's search for History in Childhood », *MLN*, Vol. 116, No. 1, Italian Issue (Jan., 2001), p. 165.

⁴⁷⁴ SONTAG, Susan, *Sur la photographie* (1973), traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1993, p. 198.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 185.

liens entre photographie et texte, de contextualisation, isole chaque photographie et en souligne la valeur de fragment ; chaque photographie ne donne à voir qu'un instant de la vie de la narratrice ou de ses proches, dans un processus où le souvenir, figé par l'image, se trouve placé hors de toute continuité temporelle ou narrative. Colette Fellous soulignait par ailleurs le fait que l'idée d'autoportrait allait de pair avec une certaine fragmentation : « le fragment tient de l'autoportrait, il nuance, il éclaire, il peut jouer avec des temps différents, des lieux différents. L'autoportrait est une espèce de constellation »⁴⁷⁶.

De manière plus indirecte, les *prose pictures* soulignent également cette conception du souvenir ou, plus précisément, la métaphorisent ; la photographie décrite est à l'image du souvenir : constituée de bribes. Dans *Forse*, la narratrice dit du séjour en Val di Fassa qu'il en reste

una fotografia: in piedi su un prato dove finalmente è arrivato il sole, indosso un vestito dalla larga gonna a fiorellini azzurri e accanto a me sorride la mia amica dal tondo viso, segnato al centro dalla cipollina del naso.⁴⁷⁷

La brièveté de l'instant, encore fixée des années plus tard sur le papier, fonctionne comme une représentation de la mémoire : l'image est presque entièrement décontextualisée, auto-suffisante ; elle est, à proprement parler, un fragment de passé qui se présente comme tel.

3.2 De la nécessité d'explorer et d'interroger sa mémoire

3.2.1 La mémoire individuelle : échapper au « lupo »⁴⁷⁸ de l'oubli

Paul Ricœur souligne que non seulement tout effort de mémoire est tendu contre l'oubli, mais qu'il est toujours marqué par une inquiétude, une « hantise de l'oubli »⁴⁷⁹. Cela concerne à la fois la mémoire collective - ce que nous appelons devoir de mémoire en étant la conséquence directe -, mais également la mémoire individuelle : c'est d'abord cette dimension que nous

⁴⁷⁶ FERRATO-COMBE, Brigitte, op. cit.

⁴⁷⁷ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 100.

⁴⁷⁸ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 179.

⁴⁷⁹ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 37.

prendrons en compte ici, la mémoire, chez Rosetta Loy, étant d'abord mémoire d'un *je*, intime et personnelle.

L'écrivain autobiographe fait non seulement un effort de mémoire mais le rend public et, plus encore, l'immortalise par l'écriture : le récit de soi devient conservatoire de la mémoire, barrage contre l'oubli. Cette préoccupation est sensible chez Rosetta Loy ; l'on pourrait tout d'abord considérer le retour incessant à l'écriture de soi comme le signe d'un besoin de fixer la mémoire, quitte à la fractionner entre différents textes ou à l'agrémenter d'une composante fictionnelle. Un passage de *La prima mano* semble tout particulièrement faire écho aux analyses de Ricœur ; situé dans l'un des derniers passages en italiques, il offre une perspective intéressante sur l'ensemble du texte :

Sempre mi tornano in mente le favole con il loro doppio, io mi sono persa nel bosco e le briciole che ho lasciato cadere per segnare il sentiero se le sono mangiate gli uccelli, io non ho più alcun punto di riferimento e forse adesso il lupo che è in te farà di me un solo boccone.
Avrei dovuto essere più guardinga. Non dimenticare Gina e la tazzina verde di celluloido. I due occhi di latta della valigia nel corridoio [...].⁴⁸⁰

Ces réflexions mettent en évidence le caractère primordial, vital, de la mémoire, qui dissémine dans une existence des miettes trop labiles : l'oubli s'apparente à une menace, car il entraîne une perte de repères et donc une déperdition de soi-même - « se souvenir de quelque chose c'est d'abord se souvenir de soi »⁴⁸¹, nous dit Ricœur.

Dans la même logique, les premières pages de *Forse* sont fondées sur l'idée que l'écriture devrait permettre de faire revivre, et donc d'immortaliser, le bonheur passé : « Ho un acutissimo desiderio di rianimarlo e ridargli il suono dell'abbaiare dei cani »⁴⁸². L'écriture de soi, pour Rosetta Loy, est une écriture commémorative, qui s'oppose à l'oubli et à la mort des êtres chers : le *je* fait un effort de mémoire et d'écriture, comme pour réorganiser ce monde disparu autour de lui et lui redonner une existence, ne serait-ce que littéraire. L'espace autobiographique se place ainsi sous le signe d'une question posée par Élisabeth Cépède dans le dossier de l'Association pour l'Autobiographie consacré à l'autoportrait, au sujet de la photobiographie : « Toutes les mises en scène de soi seraient-elles des dispositifs d'affrontement de la mort ? »⁴⁸³.

⁴⁸⁰ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 179.

⁴⁸¹ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 155.

⁴⁸² LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 7.

⁴⁸³ CÉPÈDE, Élisabeth, « Photobiographies », *Autoportraits*, cit., p. 43.

D'où l'importance de la photographie, dont le lien avec la mort a été amplement commenté ; selon Susan Sontag, « Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence »⁴⁸⁴. La photographie, à la fois commémoration de l'autre et *memento mori* pour celui qui la regarde, « est un art élégiaque, un art crépusculaire »⁴⁸⁵. L'une d'entre elles est particulièrement intéressante (et détonne dans l'album de famille constitué par l'auteur) : elle représente un fauteuil en assez mauvais état⁴⁸⁶ - la légende nous informe qu'elle a été prise à Vado, donc très probablement dans la maison de famille de Cesare Garboli -, et évoque une nature morte d'un type singulier. Le fauteuil, qui occupe presque tout l'espace visuel, a été photographié de manière frontale, ce qui en souligne l'usure. Nous avancerons l'hypothèse qu'il donne à voir précisément l'absence de ceux qui ont causé ces marques d'usure. Malgré la disparition de toute présence humaine, les traces restent bien visibles, comme témoins d'un temps révolu : ne peut-on pas voir là la représentation d'une mémoire qui se dresse contre l'absence, d'un *je* qui cherche à retrouver une présence en dépit du vide ?

3.2.2 La mémoire collective : contre l'oubli coupable

Chez Rosetta Loy, l'effort de mémoire et son écriture relèvent également d'une nécessité collective. La mémoire individuelle est intimement liée à une perspective plus large : dans l'imbrication entre histoire personnelle et histoire collective le *je* se fait le porte-parole d'un regard critique, d'un discours polémique. Ainsi, en ce qui concerne la question des lois raciales tout particulièrement, le sujet autobiographique se remémore pour accuser et poser la question épineuse d'une responsabilité collective. Gianluca Cinelli identifie ainsi dans l'écriture de Rosetta Loy « una poetica autobiografica che attraversa come una spina dorsale gran parte delle opere di Loy come costante dialogo con il passato infantile »⁴⁸⁷, qui donne lieu à

⁴⁸⁴ SONTAG, Susan, op. cit., p. 30.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸⁶ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 71.

⁴⁸⁷ CINELLI, Gianluca, *Ermeneutica e scrittura autobiografica. Primo Levi, Nuto Revelli, Rosetta Loy, Mario Rigoni Stern*, Milano, Unicopli, 2008, p. 121.

un'operazione ermeneutica che interroga a distanza di decenni il quadro sociale e culturale della borghesia romana, che seppe attraversare con cinismo e opportunismo gli anni difficili e pericolosi del regime, della guerra e delle persecuzioni.⁴⁸⁸

Dans la présentation des actes d'un colloque consacré à la question des liens entre écriture de soi et écriture de l'Histoire, Jean-François Chiantaretto souligne le fait que les événements traumatiques qui ont marqué le XX^e siècle ont donné lieu à une imbrication croissante entre écriture de soi et écriture testimoniale⁴⁸⁹. Si l'écriture de Rosetta Loy ne relève pas à proprement parler de cette seconde catégorie, puisque ses textes ne sont pas centrés uniquement sur l'expérience du sujet dans l'Histoire, et qu'il s'agit peut-être moins pour elle de *témoigner* que *d'accuser*, son écriture ne relève pas pour autant de la perspective auto-centrée, individuelle, visant à la coïncidence entre soi et soi-même, d'une écriture autobiographique que Jean-François Chiantaretto oppose à l'écriture testimoniale⁴⁹⁰. Alors que ce dernier affirme que « Tout l'enjeu pour le témoin est de solliciter d'abord l'écoute de son lecteur, alors que l'autobiographe tend à solliciter d'abord, voire exclusivement, le regard »⁴⁹¹, il nous semble que l'œuvre de Rosetta Loy cherche *aussi* l'écoute du lecteur, la participation d'un autre qui accueille sa parole sur l'Histoire. En effet, l'œuvre de Rosetta Loy est traversée de part en part par la question de la responsabilité de la bourgeoisie italienne dans l'avènement des lois raciales et leur mise en œuvre. Dans un entretien avec Fabio Gambaro, elle affirme que

Cette tragédie qui a marqué l'Europe à jamais [...] nous concerne et nous interpelle tous, juifs ou pas. [...] Nous sommes tous concernés parce que nous avons tous laissé faire, en Italie comme ailleurs [...] C'est une tragédie qui a balayé toutes les illusions et les idéaux de progrès, en cassant pour toujours quelque chose à l'intérieur de notre civilisation et dans le développement de notre pensée.⁴⁹²

Pour Maryline Maigron, Rosetta Loy « [tente] d'établir l'origine de [son] impuissance, de [son] incompréhension ou de [son] indifférence face à ces événements »⁴⁹³ ; par conséquent, « la reconstitution du vécu n'obéit plus seulement au plaisir nostalgique de l'évocation du passé mais au souci de compréhension et d'établissement de la vérité »⁴⁹⁴ : la mémoire est un enjeu civique.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁸⁹ CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 2002, « Présentation », p. 9.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 13

⁴⁹² GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy. Une transformation inquiétante », cit., p. 85.

⁴⁹³ MAIGRON, Maryline, op. cit., p. 26.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

L'espace autobiographique devient dès lors le lieu où se développe cette pensée critique, les textes fonctionnant entre eux dans une logique de renforcement mutuel. Si aucun n'est à mettre sur le même plan que *La parola ebreo*, véritable réquisitoire contre la bourgeoisie catholique et le Vatican qui mêle essai et écriture de soi, il n'en reste pas moins que, individuellement et dans leur conjonction, ils posent la question d'une mémoire critique. Nous avons ainsi précédemment souligné la centralité de l'antisémitisme dans *La porta dell'acqua*, sorte de pendant narratif et fictionnalisé de *La parola ebreo* : s'il est vrai que l'écriture de Rosetta Loy vise à une compréhension de ces événements, *La porta dell'acqua* explore avec efficacité la manière dont les discours dominants parviennent à l'enfant, quelquefois en dépit des preuves de leur fausseté. Quant à *La prima mano* et *Forse*, peut-être moins porteurs à première vue de cette charge polémique, ils fonctionnent comme un révélateur de ce que fut la bourgeoisie italienne avant, pendant et après la guerre. Ainsi, dès les premières pages de *La prima mano* la narratrice évoque le nom du père, « Un cognome prestigioso che campeggia a grandi lettere sui cantieri dal nord al sud d'Italia: ponti, strade e invasi in cemento armato programmati dal nuovo Stato Fascista »⁴⁹⁵. La narratrice semble ainsi faire allusion à une certaine collusion entre le père et l'État fasciste encore balbutiant. L'antifascisme du père, plusieurs fois souligné par la suite, fait d'emblée l'objet d'un certain soupçon. Dans *Forse*, c'est aux conséquences de la guerre que Rosetta Loy s'attache, évoquant régulièrement des figures de victimes de la Shoah, en apparence balayée par l'euphorie de l'après-guerre mais dont la mémoire est toujours présente, en filigrane. Ce passage est particulièrement révélateur de cette tension :

Mariolino Morpurgo [...] ha [...] una madre mirabellina, il padre invece era un ebreo milanese, stroncato da un infarto mentre stavano scavalcando le Alpi per raggiungere la Svizzera (e fuggire alla deportazione nazista). Ma di questa esperienza lui non parla mai né a noi verrebbe in mente di fargli delle domande: la guerra con tutto l'orrore che ha comportato è ormai un caos primordiale alle nostra spalle [...].⁴⁹⁶

Le *je* est le vecteur privilégié d'une telle réflexion ; tout d'abord, il remplit une fonction rhétorique qui nous ramène aux origines judiciaires du témoignage : une parole ne semble-t-elle pas plus fiable lorsqu'elle est transmise en première personne ? Il est intéressant par ailleurs de noter que Rosetta Loy fait partie précisément de cette bourgeoisie qui a fermé les yeux sur le drame : le *je* permet d'offrir non seulement un discours incarné, mais ouvre la voie à un examen de conscience collectif. La détermination sociale est fondamentale : « Ritengo di grande importanza la piattaforma

⁴⁹⁵ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 11.

⁴⁹⁶ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 26-27.

da cui si parte. Dopo si possono prendere strade diverse, ma il punto di partenza, la visuale che si ha dalla propria « camera della nascita », mi sembra sia determinante »⁴⁹⁷ affirme l'auteur, soulignant ainsi la tension entre l'appartenance à un groupe social et sa mise à distance par l'examen d'une responsabilité historique. *Je se place ainsi dans une position intermédiaire, en se substituant au nous de l'histoire collective ou au vous de l'accusation : témoin, bien sûr, mais également acteur - et donc complice -, dans la position si particulière qu'ont les enfants dans l'Histoire. Ainsi, la narratrice raconte (dans *La prima mano* et dans *Forse*), au sujet de l'arrivée des troupes alliées à Rome : « Dio nel suo fulgore, o il generale Clark che ne ha preso il posto, ci regalano un 6 giugno da nababbi. Il cuore puro e la memoria vergine. La mente una carta assorbente di immacolato candore »⁴⁹⁸. Les deux dernières phrases soulignent l'imminence d'une véritable amnésie collective au lendemain de la guerre, contre laquelle se dresse Rosetta Loy, des années plus tard. L'usage de la première personne du pluriel est intéressant, car il suggère une remise en cause générale de l'Italie libérée. À la « carta assorbente di immacolato candore » s'oppose le papier noirci de l'écriture, l'écrivain ayant dès lors un rôle éthique à jouer, comme mémoire en action. Dans ce dialogue entre discours auto-graphique et discours critique se joue la résolution de la tension entre écriture de soi et écriture de l'Histoire ; Claude Burgelin souligne en effet que toutes deux partagent la même*

exigence par rapport à la vérité, dont on sait qu'elle traîne dans son sillage des enjeux de vie et de mort. La confrontation d'une histoire avec l'Histoire et la méthode historique a par cela même une valeur éthique. Quand l'écriture de soi se confronte à ce qu'impose l'Histoire [...] elle devient alors moins quête troublée ou impudique de Narcisse [...] qu'œuvre de moraliste.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ LOY, Rosetta, « Confessione d'autore », cit., p. 118.

⁴⁹⁸ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit. p. 183.

⁴⁹⁹ BURGELIN, Claude, « Écriture de soi, écriture de l'Histoire : esquisses autour d'un conflit », *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, In Press Éditions, 1997, p. 105-106.

3.3 La mémoire en question

3.3.1 Une mémoire lacunaire

Dans une interview, Rosetta Loy affirme : « Una vera memoria dei fatti non esiste, è soltanto quella del vissuto »⁵⁰⁰. L'idée d'une mémoire objective et totalisante est un pur mirage : la mémoire ne peut constituer une donnée fixe et absolue car elle est toujours déterminée par un point de vue, une histoire personnelle, un regard particulier et donc éminemment subjectif ; elle est par nature sélective, créatrice, orientée. Dire *je* est une manière d'exposer et d'assumer cette limitation, mais également de l'interroger : l'écriture autobiographique permet une réflexion sur la mémoire - qui est son mécanisme même, son point de départ et d'arrivée. Dès lors, contrairement peut-être à ce que l'on observe dans l'écriture historiographique, le processus compte autant, sinon davantage, que l'objet lui-même, c'est-à-dire le souvenir.

L'écriture autobiographique de Rosetta Loy joue ainsi sur le caractère sélectif de la mémoire, sur ses failles et, plus encore, sur l'impossibilité à laquelle peut faire face le sujet remémorant non seulement pour retrouver son passé, mais également pour le transmettre par l'écriture - tension vers le passé et transcription littéraire étant, pour l'écrivain autobiographe, deux processus inséparables. La fragmentation était un premier aspect, macro-structurel, de cette conception problématique de la mémoire. L'écriture autofictionnelle en est un autre, puisque la fictionnalisation de soi trahit précisément le caractère labile d'une mémoire qui se prête si aisément à ce type de torsions : l'autofiction renvoie précisément le sujet à la question de la non-concordance de la mémoire avec la réalité pour ainsi dire historique des faits - tributaire en cela de la psychanalyse, qui a amplement contribué à remettre en question l'idée d'une mémoire fiable. Nous étudierons à présent la manière dont ces failles mémorielles, ces amnésies et ces remaniements parcourent l'écriture à un niveau plus microstructurel, dans la manière même de narrer les souvenirs, et font l'objet d'un auto-commentaire de la part de la narratrice. *La prima mano* est, des trois textes, celui qui met en question l'incomplétude de la mémoire de la manière la plus constante. Cela passe par exemple par des métaphores évoquant la légèreté du souvenir, « I ricordi di Gina sono ali evanescenti di libellula o folletto »⁵⁰¹ - n'est-ce pas précisément ce caractère insaisissable, cette inconsistance mémorielle, qui permettent à la narratrice de *La porta dell'acqua* de remodeler

⁵⁰⁰ D'AMBROSIO, Leone, « Rosetta Loy : « La nostra memoria siamo noi » », *Patria letteratura*, 3 luglio 2015, <http://www.patrialletteratura.com/rosetta-loy-la-nostra-memoria-siamo-noi/>.

⁵⁰¹ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 28.

Gina à sa guise, d'en faire un autre personnage, de la réinscrire autrement dans une mémoire en partie fictionnelle ? Les notations sur la mémoire tiennent à la fois d'un retour réflexif du *je* sur lui-même et d'un métacommentaire littéraire, comme pour prévenir le lecteur de la nécessaire incomplétude du texte autobiographique. Ainsi, à la fin du récit du séjour à l'hôpital, la narratrice établit une sorte de bilan : « Questo ricordo, e Francesco »⁵⁰² ; le pronom démonstratif évoque en filigrane le *quello* laissé dans l'ombre. L'on retrouve cette même part de silence, ce même vide mémoriel lorsque la narratrice raconte « Dell'armistizio [...] ricordo soprattutto la gioia iniziale »⁵⁰³ : la tournure restrictive souligne comme en négatif *autre chose*, dont on sait qu'il a existé mais qui échappe à la mémoire et donc à l'écriture.

Face aux trous de la mémoire, la narratrice évoque la tentation de l'imagination ; or, Paul Ricœur, dès les premières pages de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, précise la distinction essentielle entre mémoire et imagination, la première étant dirigée vers « une réalité antérieure »⁵⁰⁴ et la seconde vers « l'irréel, le possible »⁵⁰⁵. Malgré cette différence de nature, Rosetta Loy souligne à plusieurs reprises cette irruption de l'imagination : « Posso solo immaginare il viaggio di ritorno di papà e Francesco »⁵⁰⁶, ou encore « La mamma piange (questo mi piace immaginarlo) »⁵⁰⁷ ; ici, la parenthèse fonctionne comme un avertissement *in extremis* pour dénoncer la fausseté du souvenir.

L'impossibilité de la mémoire et de son écriture peut constituer, de manière paradoxale, le point de départ même du récit autobiographique ; *Forse* commence ainsi par la présentation d'un projet d'écriture dont la faillite est presque immédiatement exposée par la narratrice :

sono soprattutto quelle fantastiche partite a « calcetto » [...] che oggi non riescono a ridare il loro impareggiabile suono. Sono loro a bloccare la profonda essenza della memoria che dovrebbe ridargli vita. Simili a fossili rimangono pietre senza colore, come se l'impazienza di viverle non mi avesse permesso, allora, di afferrare l'attimo in cui avvenivano.⁵⁰⁸

La mémoire est véritablement bloquée : censée faire renaître le passé, elle se trouve confrontée à une disparition, une absence. Il ne s'agit pas ici à proprement parler d'un oubli, mais d'une impossibilité de retrouver, par la mémoire, l'authenticité d'un vécu révolu.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁰⁴ RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 6.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 27.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰⁸ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 10.

Un passage commun à *Forse* et à *La prima mano* semble, de ce point de vue, intéressant. Après la Libération et le départ des Allemands, la caserne qui faisait face à l'appartement familial est détruite et l'intérieur - l'intimité, donc - du bâtiment est révélée aux regards :

sulle pareti squarciate emergono delle gigantesche ragazze nude disegnate con la matita carbone. Una soprattutto ci fronteggia: è accosciata di traverso e i capelli le scendono voluttuosi e fluenti sui cerchi scuri dei capezzoli.

Là resterà fino a quando le piogge dell'autunno non se la porteranno via lasciando solo un'impronta come un ectoplasma fra le crepe del muro a memoria dei soldati tedeschi [...].⁵⁰⁹

Le dessin *in memoriam* n'est-il pas, plus largement, une métaphore de la mémoire, à la fois individuelle et collective, une représentation de son effacement sous l'emprise du temps ? L'on notera que le dessin ne s'efface pas entièrement, mais reste « comme un ectoplasma », comme pour signifier une présence-absence : cela fait précisément écho au jeu auquel se livre Rosetta Loy lorsqu'elle souligne les manquements de sa mémoire, présents par les béances même qu'ils ouvrent.

3.3.2 La photographie : une mémoire mensongère ?

Pour Rosetta Loy, le caractère sélectif et lacunaire de la mémoire fait ainsi partie intégrante de l'écriture de soi. Plus encore, l'écrivain met en cause son aspect mensonger ; de ce point de vue, les photographies constituent des objets intéressants, qui véhiculent leur propre discours sur le passé et donnent l'impulsion à un processus mémoriel spécifique. Dans leur relation toutefois, image et texte mettent à jour des pierres d'achoppement mémorielles. Nous nous intéresserons ici aux rapports que ces images entretiennent avec le passé, aux torsions qu'elles provoquent dans sa perception.

Susan Sontag souligne la particularité de la photographie par rapport aux autres types de représentations visuelles figuratives : à première vue, « une photographie, quelle qu'elle soit, semble entretenir avec la réalité visible une relation plus innocente, et donc plus exacte, que les autres objets mimétiques »⁵¹⁰ : une peinture, une sculpture, une description littéraire exhibent leur composante artificielle, ou plutôt le fait qu'elles résultent d'une interprétation du réel, tandis que la photographie, grâce à son immédiateté, montrerait le réel sans le modifier. Dans le contexte de

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹⁰ SONTAG, Susan, op. cit., p. 18.

l'écriture de soi, la photographie serait ainsi plus objective que le texte lui-même, ostensiblement subjectif, orienté par le parcours de vie du *je*. Ce n'est là qu'un leurre ; en effet, comme le souligne Susan Sontag quelques lignes plus loin :

malgré la présomption de véracité qui confère à toutes les photographies autorité, intérêt et séduction, le travail des photographes n'échappe pas, par nature, au trouble et à l'ambiguïté qui caractérisent les rapports de l'art et de la vérité.⁵¹¹

La photographie est, tout autant que n'importe quelle autre forme d'art, un point de vue sur le monde ; elle est donc porteuse, à un niveau plus ou moins marqué, d'une dimension idéologique. Celle-ci est particulièrement sensible dans ce genre en apparence innocent, banal, anodin qu'est la photographie de famille. Selon Marianne Hirsch,

The family photo both displays the cohesion of the family and is an instrument of its togetherness ; it both chronicles family rituals and constitutes a prime objective of those rituals. Because the photograph gives the illusion of being a simple transcription of the real, a trace touched directly by the events it records, it has the same effect of naturalizing cultural practices and of disguising their stereotyped and coded characteristics.⁵¹²

La photographie de famille est idéologique parce qu'elle est le produit d'un point de vue, cadré par l'appareil ; mais le sujet qui regarde les photographies participe activement à l'établissement, à la confirmation de ce regard idéologique et stéréotypé :

the structure of looking is reciprocal : photographer and viewer collaborate on the reproduction of ideology. Between the viewer and the recorded object, the viewer encounters, and/or projects, a screen made up of dominant mythologies and preconceptions that shapes the representation. Eye and screen are the very elements of ideology: our expectations circumscribe and determine what we show and what we see.⁵¹³

Le lecteur de Rosetta Loy se trouve dès lors dans une position intermédiaire : spectateur, il joue ce jeu de l'idéologie en interposant entre lui et les photographies l'écran évoqué par Marianne Hirsch. Mais il reçoit également, par la lecture du texte, un autre type de discours du *je* ; or, ces deux discours semblent véhiculer des messages différents, voire opposés : la série de photographies représentant une fillette souriante contraste fortement avec le texte centré sur une vision relativement sombre de l'enfance. La photographie, dans *La prima mano*, est en quelque sorte la

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁵¹² HIRSCH, Marianne, op. cit., p. 7.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 7.

façade sociale, édulcorée, d'une enfance malheureuse. Cette non-coïncidence, ici essentiellement suggérée, fait l'objet d'une véritable stratégie narrative de la part de l'auteur.

En effet, si nous avons dit précédemment que les photographies reproduites dans *La prima mano* ne faisaient pas l'objet de commentaires directs, le traitement des *narrative pictures* est légèrement différent : insérées dans le texte, elles ne lui sont pas hétérogènes, et sont souvent assorties de commentaires. Ceux-ci permettent en particulier de les contextualiser - le contexte étant précisément ce qui manque à la photographie matérielle - : ce faisant, ils soulignent la discordance entre l'image et l'expérience telle qu'elle a été vécue par le *je*. À partir du moment où la mémoire du contexte qui l'a vue naître disparaît avec le temps, la photographie court le risque de mentir sur le passé. Ainsi, lors de l'évocation de sa nuit de noce, la narratrice raconte : « Siamo entrambi (nonostante la fotografia di Peppe con le ballerine sulla spiaggia di Venezia) alla nostra prima esperienza »⁵¹⁴. Le commentaire, entre parenthèses, souligne l'écart entre le mirage fourni par la photographie et la réalité des faits. Si ce premier exemple donne une idée de la mise en question de l'image par Rosetta Loy, deux autres exemples, tirés de *La prima mano*, accentuent la suspicion, interrogeant de manière plus inquiète le rapport entre image et mémoire, image et récit. Le premier, « Anche la mamma prova a mettersi gli sci, ma forse è troppo grassa e l'esperimento ha una durata brevissima ; il tempo di farsi fotografare con le racchette piantate nella neve e una giacca bianca »⁵¹⁵, souligne l'illusion que crée l'instantané, une fois rangé dans un album : face au rite social, bourgeois, de la photographie aux sports d'hiver, la voix du *je* apporte une vérité, explore les images de son passé pour en souligner la fausseté. Dans un autre passage, la narratrice évoque une photographie prise à Ortisei : « Nella fotografia, scattata sul prato davanti alla casa, ho i capelli corti e lisci e un vestito di cotone senza storia mentre Elisabetta sorride trionfante in una cornice di capelli biondi »⁵¹⁶ ; si la photographie ne semble porteuse d'aucune information particulière, sa description est précédée du récit des circonstances dans laquelle elle a été prise :

ho finalmente anche io come le mie sorelle il costume tirolese con il grembiolino di organdis bianco e i bottoni tondi con un edelweiss che sembra d'argento. Ma il pomeriggio che vengono in visita i Fioravanti, appena la loro bambina Elisabetta vede il nostro costume con il grembiolino, lo vuole subito anche lei. Anzi, vuole il mio. Urla e strepita, e la mamma mi convince a spogliarmi per darglielo. Io veramente non vorrei ma non ho scelta.⁵¹⁷

⁵¹⁴ LOY, Rosetta, *Forse*, cit., p. 155.

⁵¹⁵ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 75.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁵¹⁷ *Ibid.*

Le sujet autobiographique souligne ainsi la fausseté des images telles qu'elles sont conservées dans les familles ; censées en conserver la mémoire, elles reproduisent en réalité une façade codifiée, marquée par une forme d'inauthenticité. Ces passages ont une implication métalittéraire fondamentale, car le doute qu'ils font naître se répercute sur l'intégralité des photographies évoquées et reproduites dans l'espace autobiographique. Ce qui était censé servir de support à la mémoire, à la fois comme confirmation et point de départ du processus mémoriel, se révèle en fin de compte entaché d'un soupçon insurmontable de mensonge. Dans la perspective d'une réflexion plus large sur la mémoire, la photographie souligne que non seulement celle-ci peut mentir, mais que l'on peut la faire mentir.

3.4 De la caractérisation du *je* à une universalisation de l'écriture de soi

Ces considérations nous amènent pour finir à nous interroger plus spécifiquement sur la dimension stéréotypée de ces images, qui s'insèrent peut-être dans une dynamique plus large de tension entre la forte caractérisation, l'individualisation qui sont le propre du sujet autobiographique - dire *je*, n'est-ce pas partir du principe d'une unicité de soi-même ? - et une tendance à l'universalisation du propos. Nous avons déjà souligné l'interpénétration entre mémoire personnelle et mémoire collective, qui offrait un premier niveau de généralisation des propos du *je*. Mais, dans ce cas, le récit dépendait du regard spécifique du sujet autobiographique, selon une logique centripète : le lecteur était invité à entrer dans l'Histoire par son biais. Or, nous nous interrogerons à présent sur la manière dont le *je* de l'espace autobiographique semble proposer une démarche inverse, invitant le lecteur à se réapproprier un propos censé être éminemment individuel.

Les photographies reproduites dans *La prima mano* se présentent comme un ensemble relativement convenu : ainsi, la photographie de la mère nonchalamment assise sur le dossier d'un banc face à un lac⁵¹⁸, ou celle du père en compagnie de ses quatre enfants, rangés par ordre croissant de taille⁵¹⁹. Sur la plupart de ces photographies, les sujets *posent*, marquant ainsi leur adhésion à une certaine idée de ce à quoi doit ressembler non seulement une photographie, mais l'ensemble que constitue l'album de famille. Elles relèvent d'une esthétique largement partagée, dont on peut présumer qu'elle fera probablement écho, pour le lecteur, à ses propres photographies

⁵¹⁸ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 63.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

de famille. Dès lors, la narration ouvre une brèche : avons-nous affaire à des photographies représentant des sujets précisément caractérisés et donc uniques, ou à un ensemble universalisable du fait de sa banalité - le terme n'étant pas employé ici dans un sens péjoratif ? L'absence de commentaires sur ces photographies laisse le champ libre à l'imagination du lecteur, qui peut dès lors se les réapproprier à loisir et forger son propre récit. L'on pensera dès lors à Doubrovsky, pour qui l'implication du lecteur dans ses textes relève d'un véritable partage, ce dernier ayant précisément pour tâche de combler les béances de la mémoire et les trous du récit⁵²⁰.

Ainsi, tandis que Barthes refuse de montrer, dans *La chambre claire*, la photographie de sa mère dont se nourrit pourtant sa réflexion, arguant du caractère indifférent qu'elle ne pourra qu'avoir pour le lecteur - « Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » »⁵²¹ -, Rosetta Loy adopte la posture inverse : elle semble accepter que la photographie, en s'offrant au regard public, devienne précisément une manifestation du « quelconque », un objet qui sort du champ du « mien » qui caractérise le sujet autobiographique. La reproduction du *Christ mort* de Holbein⁵²² est, de ce point de vue, intéressante ; si sa présence peut d'abord sembler incongrue dans cette suite de photographies, n'est-ce pas une manière de faire tendre l'album de photographies vers l'universel ? Le choix du tableau n'est pas anodin : le réalisme du corps mort, déjà en voie de décomposition⁵²³, rappelle la dimension humaine du Christ et par conséquent la communauté de douleur qui caractériserait le genre humain.

De ce point de vue, le *je* de *La porta dell'acqua* introduit une dimension étrangère aussi bien au *je* de *La prima mano* qu'à celui de *Forse* ; nous avons souligné le fait que dire *je* suppose que l'on peut se caractériser, se reconnaître comme singulier, tandis que *il* ou *elle* peut désigner une multitude indistincte d'individus. Dans un texte autobiographique, *je* désigne l'auteur : cette affirmation d'identité établit nettement l'unicité du *je*, son impossible appropriation par quelqu'un d'autre - il s'agirait alors d'une véritable usurpation d'identité. Or, la particularité du *je* de *La porta dell'acqua* repose sur le fait que sa dimension fictionnelle ouvre une brèche dans cette unicité : n'étant pas purement référentiel, il n'est pas réductible à Rosetta Loy. La question de l'anonymat est une nouvelle fois porteuse de sens : Philippe Vilain y voit en effet non seulement une manière pour

⁵²⁰ GRELL, Isabelle, « « C'est fini », Serge Doubrovsky, entretien réalisé par Isabelle Grell », cit., p. 30.

⁵²¹ BARTHES, Roland, op. cit., p. 115.

⁵²² LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 176-177.

⁵²³ SALVINI, Roberto, *L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane*, Milano, Rizzoli, « I classici dell'arte Rizzoli », 1971, p. 8.

l'auteur d'aller « dans le sens de l'impersonnalité et la neutralité susceptibles de dépasser la simple quête introspective, de faire accéder à une dimension universelle [...] mais aussi et surtout de rendre appropriable le *je* par le plus grand nombre »⁵²⁴. Dans l'espace autobiographique s'ouvrent ainsi des espaces pour le lecteur : l'écriture de soi chez Rosetta Loy n'est pas un ensemble hermétique, imperméable, centré sur un *je* parfaitement caractérisé dont le lecteur serait pur spectateur ; elle permet - et encourage - une réappropriation du texte par le lecteur : plus largement, elle offre le paradoxe d'une mémoire personnelle que le lecteur pourrait faire, au moins en partie, sienne.

⁵²⁴ VILAIN, Philippe, op. cit., p. 74.

Conclusion

Entre *La porta dell'acqua*, *La prima mano* et *Forse* se dessinent ainsi les contours d'un parcours autobiographique, un cheminement à la fois diachronique et synchronique du *je* de texte en texte, que la notion d'espace autobiographique nous a permis de penser comme un réseau, un tout signifiant. Nous avons ainsi pu réfléchir non seulement aux modalités d'énonciation du *je*, plus variées qu'il y paraît peut-être à première vue, mais également à ce à quoi renvoie nécessairement en fin de compte, dans tout acte autobiographique, le *je* de la narration : à une réflexion sur la possibilité même de s'écrire, de ressaisir la complexité d'un soi mouvant à travers un *je* unique et englobant. L'espace autobiographique, par la diversité des modalités d'écriture de soi qu'il met en évidence, par les comparaisons qu'il permet d'établir entre elles, semble en effet être avant tout, plus encore que l'occasion pour l'auteur de dérouler un récit de vie aspirant à une certaine exhaustivité - par une sorte de sédimentation des couches narratives -, celle d'une interrogation autoréflexive de la parole autobiographique. L'espace autobiographique n'est pas une chronique ou un document historique : la recherche d'une forme pour se dire est avant toute chose une recherche littéraire, poétique, expérimentant les rapports entre le texte et le réel. Nous reprendrons dès lors au compte de l'écriture loyenne cette belle formule de Claude Burgelin :

La persistante insurrection contre l'unicité du sens, contre les chemins trop serrés d'une rationalité trop univoque qu'a fomentée l'écriture poétique (en une trajectoire riche en échos par rapport aux avatars du freudisme) a fini par trouver un de ses points d'application les plus forts dans la construction de l'espace autobiographique. Les plus marquantes trajectoires de l'écriture de soi, celles qui rendent compte d'une histoire et de ses résonances, se laissent traverser par le travail du poétique parce qu'il est justement ce qu'il y a de plus singulier dans l'histoire particulière d'un sujet.⁵²⁵

L'espace autobiographique de Rosetta Loy se construit sur une série d'oppositions dialectiques : permanence et rupture, identité et différence, homogénéité et hétérogénéité, répétition et variation, individuel et universel. Ce sont ces mises en tension du *je* qui ouvrent des brèches dans l'apparente homogénéité du propos, et qui mettent en évidence l'expérimentation de Rosetta Loy. Une expérimentation peut-être sans solution, car le *je* autobiographique est un sujet toujours en tension vers un horizon qui semble inaccessible ; nous nous réfèrerons à nouveau à Claude Burgelin :

⁵²⁵ BURGELIN, Claude, op. cit., p. 103.

La démarche autobiographique a nécessairement comme ligne d'horizon cette recherche de la musique propre, unique à chacun. [...] Dans les montées et descentes des mots sur les portées intimes, dans le rythme des phrases, [...] laisser le corps et ses pulsions chercher ses prises et ses accents. Transmettre le vif d'une expérience par la manière même dont les mots et les phrases, les enchaînements et les coupes la font advenir.⁵²⁶

Nous avons souligné dans notre introduction la question que soulevait cette appétence pour l'écriture autobiographique chez un auteur qui, dans ses romans, a toujours recouvert son expérience personnelle d'un voile ténu de romanesque. Si, comme le pensent certains auteurs, il n'y a pas davantage de vérité dans l'écriture autobiographique que dans le roman le plus romanesque - nous avons en effet souligné les limites de l'écriture de soi -, ce qui distingue l'inspiration autobiographique de l'écriture autobiographique à proprement parler est l'engagement que ce que *dire je* suppose : dans l'espace autobiographique qu'elle constitue, Rosetta Loy accepte non seulement un engagement total dans ses œuvres - et cela est d'autant plus important quand celles-ci soulèvent un engagement éthique -, mais accepte également que le *je* qui s'y construit finisse par dépasser l'instance auctoriale pour accéder à une forme d'autonomie en se construisant par les interactions entre les textes.

La dernière image de *La prima mano*⁵²⁷, que nous avons jusqu'ici volontairement laissée de côté, nous offre dès lors une perspective intéressante pour clore notre propos : ce plongeur antique, comme à l'accoutumée, ne fait l'objet d'aucune explication particulière. L'on peut le rattacher à un passage précédent, le récit d'une baignade dans lequel l'eau est investie d'un rôle traditionnel de régénération :

Nel caldo soffocante di un'estate senza respiro si sono sciolti i lacci che si avvitavano al cuore, io sono sgusciata fuori da un male antico come quei pesci che sbucano fuori dagli anfratti sotto la grotta di Tiberio.⁵²⁸

Mais, comme pour le *Christ mort* de Holbein, le recours à une iconographie qui ne relève pas de photographies personnelles confère une portée peut-être plus large à sa présence, qui plus est en conclusion du récit. Ne pourrait-on pas voir, dès lors, dans cette figure de plongeur une métaphore de l'écriture de soi, qui est à la fois plongée dans son propre passé et dans l'inconnu que représente le *je* une fois médiatisé par l'écriture littéraire ? La plongée en et vers soi-même relève à la fois d'une confrontation et d'une exploration : rétrospection et prospection, selon les deux catégories

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁵²⁷ LOY, Rosetta, *La prima mano*, cit., p. 190.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 184.

proposées par Philippe Vilain pour distinguer autobiographie et autofiction. L'espace autobiographique est l'occasion d'une triple plongée, d'une triple confrontation avec soi-même, comme pour souligner le travail sans fin de l'autobiographe.

Notre corpus, en exposant la diversité de l'écriture de Rosetta Loy, nous a ainsi permis d'explorer le faisceau de questions posées par celle-ci, mais également de réinsérer ces écrits dans le champ plus vaste de la mise en doute de l'écriture de soi au cours du XX^e siècle à laquelle l'écrivaine, de sa manière toujours discrète, semble avoir pleinement souscrit. La perspective chronologique relativement resserrée de ces textes - tous parus en l'espace d'une quinzaine d'années - nous permet d'appréhender ce flottement de l'écriture de soi, ce retour incessant à un *je* répétant les mêmes expériences : *Forse* apparaît ainsi - mais, nous l'avons dit, l'œuvre autobiographique de Rosetta Loy est un *work in progress* qui ouvrira peut-être de nouvelles perspectives à ce *je* dans les années à venir - comme la prise d'acte de l'insuffisance de l'écriture face à la volonté de se dire.

Si notre corpus nous a permis de nous interroger plus spécifiquement sur un *je* autoréférentiel, il serait certainement intéressant d'étudier l'espace autobiographique tel que Lejeune le conçoit à l'origine pour Gide, en considérant l'œuvre de Rosetta Loy dans sa totalité, mêlant dans un même travail écriture fictionnelle et écriture de soi : cela ouvrirait certainement de nouvelles voies à une réflexion sur la diffraction du sujet et sur l'image de l'auteur qui naît de cette démultiplication.

Bibliographie

Cette bibliographie n'est pas exhaustive. Elle signale les textes sur lesquels nous nous sommes appuyée pour conduire nos analyses dans le cadre d'une recherche précise et néanmoins vaste.

I – Ouvrages de Rosetta Loy

Corpus primaire

La porta dell'acqua (2000), Milano, BUR, 2001.

La prima mano, Milano, Rizzoli, 2009.

Forse, Torino, Einaudi, 2016.

Corpus secondaire

La bicicletta (1974), Torino, Einaudi, 1989.

Sogni d'inverno, Milano, Mondadori, 1992.

La parola ebreo (1997), Torino, Einaudi, 2018.

Ahi, Paloma, Torino, Einaudi, 2000.

Nero è l'albero dei ricordi, azzurra l'aria, Torino, Einaudi, 2005.

La première main, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2007.

Cesare, Torino, Einaudi, 2018.

II - Textes critiques

Entretiens et interviews

« Per Rosetta Loy la memoria è anche assunzione di responsabilità », I.E. Informazioni Editoriali, <https://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/loy.html>, 6 giugno 1997.

D'AMBROSIO, Leone, « Rosetta Loy : « La nostra memoria siamo noi » », *Patria letteratura*, 3 luglio 2015, <http://www.patrialetteratura.com/rosetta-loy-la-nostra-memoria-siamo-noi/>.

GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy, la tentation autobiographique », *Le Magazine littéraire*, n°404, décembre 2001, p. 98-103.

GAMBARO, Fabio, « Rosetta Loy. Une transformation inquiétante. » (2001), *L'Italie par ses écrivains*, Paris, Éditions Liana Levi, 2002, p. 79-95.

GNOLI, Antonio, « Rosetta Loy : « Nella mia vita ho amato due uomini e la letteratura » », *La Repubblica*, 6 marzo 2016, https://www.repubblica.it/cultura/2016/03/06/news/rosetta_loy_nella_mia_vita_ho_amato_due_uomini_e_la_letteratura_-134884545/.

LOY, Rosetta, « Confessione d'autore », *Paragone*, anno XXXIX, n°12, 1988, p. 116-121.

VIRGILI, Monica, « Letti per voi : « Forse » di Rosetta Loy », *Io Donna*, 26 marzo 2016, <https://www.iodonna.it/attualita/eventi-e-mostre/2016/03/22/letti-per-voi-forse-di-rosetta-loy/>.

Mémoires

POMMERET, Louise, *Mémoire individuelle et mémoire collective dans La parola ebreo de Rosetta Loy*, mémoire de maîtrise sous la direction de Dominique Budor (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), 2005.

Ouvrages critiques sur Rosetta Loy

CINELLI, Gianluca, *Ermeneutica e scrittura autobiografica. Primo Levi, Nuto Revelli, Rosetta Loy, Mario Rigoni Stern*, Milano, Unicopli, 2008.

Articles et essais parus en périodiques ou en volumes

CINELLI, Gianluca. « Silenzio e verità ne *La parola ebreo* di Rosetta Loy » *MLN*, Vol. 123, n°1, 2008, p. 8-21.

LINDENBERG, Judith, « La religion juive ou la découverte de l'altérité dans *La parola ebreo* de Rosetta Loy », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], n°7, 2008, p. 45-51.

MAIGRON, Maryline, « Les petites filles de la bourgeoisie italienne des années 1930 et la religion chez Rosetta Loy et Fabrizia Ramondino », *Cahiers d'études italiennes*, n°9, 2009, p. 25-35.

MINGHELLI, Giuliana, « What's in a word ? Rosetta Loy's search for History in Childhood », *MLN*, Vol. 116, n°1, Italian Issue, Janvier 2001, p. 162-176.

PARISI, Luciano, « I Collage di Rosetta Loy », *Romance Studies*, Vol. 22, n°1, 2004, p. 75-82.

WESTPHAL, Bertrand, « Atropos e Niobe. Il concetto di tempo nell'opera di Rosetta Loy. », *Paragone*, anno XLIV, n°37-38, 1993, p. 33-41.

Autres ouvrages cités

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas de Federico García Lorca*, Valencia, Grupo Planeta, « Gacela de la raíz amarga », p. 370.

GINZBURG, Natalia, *Lessico familiare* (1963), Torino, Einaudi, 2014, « Introduzione ».

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions, Livres I à VI*, Paris, Le livre de poche, 2012.

III - Théories littéraires

Sur l'autobiographie

Autoportraits, dossier de *La Faute à Rousseau*, n°43, Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, octobre 2006.

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.

FERRATO-COMBE, Brigitte, « Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection « Traits et portraits » », *Recherches & Travaux* [En ligne], n°75, 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/374>.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 2., Auto-bio-graphie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.

LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France, 2e édition*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2010.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.

Sur l'autofiction

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

FERREIRA-MEYERS, Karen, « L'aventure de l'autofiction: de la théorie doubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXIème siècle », *Dalhousie French Studies*, Vol. 91, *Serge Doubrovsky*, été 2010, p. 55-61.

FOREST, Philippe, *Le roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.

FOREST, Philippe (dir.), *Le Je & le Moi*, *Nouvelle Revue Française*, n°598, Paris, Gallimard, 2011.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008.

GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n°97, *Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines*, automne 2011, p. 11-24.

GENON, Arnaud, « Notes sur l'autofiction et la question du sujet », *La Revue des Ressources*, https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet_686.html, janvier 2007.

VILAIN, Philippe, *L'autofiction en théorie, suivie de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Chatou, Les éditions de la transparence, 2009.

Sur les types de narration

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, « Voix », p. 454-542.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Sur le récit d'enfance

BOSETTI, Gilbert, *L'enfant-dieu et le poète : Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XXe siècle*, Nouvelle édition, Grenoble, UGA Éditions, 1997, à présent aussi in <http://books.openedition.org/proxy.rubens.ens.fr/ugaeditions/5208>, « Mythe et poésie de l'enfance », p. 5-10.

CHEVALIER, Anne, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XXe siècle », *Le Récit d'enfance et ses modèles*, actes de colloque sous la direction d'Anne Chevalier et de Carole Dornier, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003 à présent aussi in <http://books.openedition.org/puc/10023>.

Sur l'écriture féminine

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

PARATI, Graziella. *Public History, Private Stories : Italian Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, 1996, « Introduction », p. 1-27.

PLANTÉ, Christine, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, « Leur histoire à elles, c'est le roman », p. 231-234.

STANTON, C. Domna, « Autogynography : is the subject different ? », *The female autograph : theory and practice of autobiography from the Tenth to the Twentieth century*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 3-17.

Sur la mémoire et le temps

BERGSON, Henri, « Le possible et le réel », *La pensée et le mouvant* (1934), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009, p. 99-116.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Sur l'écriture de l'Histoire

BURGELIN, Claude, « Écriture de soi, écriture de l'Histoire : esquisses autour d'un conflit », *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, In Press Éditions, 1997, p. 97-106.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 2002, « Présentation », p. 9-15.

GIBELLI, Antonio, « Bambini, bambine e storia del Novecento : testimonianze scritte e figurate », *Contemporanea*, Vol. 13, n°2, avril 2010, p. 385-397.

MAIDA, Bruno, *L'infanzia nelle guerre del Novecento*, Torino, Einaudi, 2017.

Sur la photographie

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

HIRSCH, Marianne, *Family frames. Photography, narrative and postmemory* (1997), Cambridge (Massachusetts) and London (England), Harvard University Press, 2012.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie* (1973), traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1993.

Autres ouvrages

Sobre las manos, HipoTesis, Hipo 1, Madrid, juillet 2003.

SALVINI, Roberto, *L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane*, Milano, Rizzoli, « I classici dell'arte Rizzoli », 1971.