

## Corps qui jouit, corps qui désobéit: les mères sensuelles dans l'œuvre d'Elsa Morante

YUAN RUI<sup>1</sup>

**Abstract:** This article explores the subversive representations of motherhood in the works of Elsa Morante, focusing on *Menzogna e sortilegio*, *La Storia*, and *Aracoeli*. Through sensual, ambiguous maternal figures, Morante challenges patriarchal norms, fascist ideologies, and the symbolic order. Her writing unveils a disruptive, embodied femininity – marked by desire, trauma, and disobedience – that resists normative narratives. By foregrounding the maternal body as a site of both suffering and jouissance, Morante redefines maternity as a space of existential and political resistance.

**Keywords:** *Morante, motherhood, body, sexuality, disobedience*

---

1 PhD (Sorbonne Université)

## 1. Les figures maternelles ambiguës et la déstabilisation de la famille patriarcale dans *Menzogna e sortilegio*

Le thème du maternel se trouve, sans aucun doute, au cœur de toute l'œuvre d'Elsa Morante. L'archétype de la Grande Mère, omnipotente et ambivalente, voire capricieuse, y est constamment présent, depuis ses premiers écrits jusqu'à son dernier roman, *Aracoeli*, publié en 1982. Cet archétype maternel trouve à son tour une incarnation personnelle dans la figure d'Irma Poggibonsi, la mère même de l'autrice.

La naissance d'Elsa Morante, ainsi que celles de ses frères Mario, Marcello et Aldo et de sa sœur Maria, sont entourées de mystère, en raison des relations complexes de leur mère avec deux hommes. Augusto Morante, éducateur de jeunes délinquants, époux d'Irma Poggibonsi et père légal des enfants, n'aurait pas été leur père biologique. Selon certaines sources, leur véritable père serait Francesco Lo Monaco, un postier sicilien ayant eu une liaison avec Irma Poggibonsi – alors institutrice – et dont seraient issus les cinq enfants, chacun conçu au terme d'un unique rapport<sup>2</sup>. Ce roman familial de l'autrice se trouve transfiguré, sous une forme archétypique, dans son premier roman *Menzogna e sortilegio*. L'autrice y fait apparaître son père biologique sous les traits du grand-père génétique de la narratrice Elisa: Nicola Monaco, père de Francesco. La mère de Morante, Irma, trouve quant à elle son incarnation dans le personnage d'Anna, mère de la narratrice. Froide, mélancolique, enfermée dans ses souvenirs et attachée à un amour impossible pour son cousin Edoardo, Anna ne transmet ni chaleur ni tendresse à sa fille. Elle laisse Elisa dans un climat d'abandon affectif, tout en méprisant, humiliant et maltraitant son mari, qu'elle condamne à un amour désespéré et non partagé. Dans la vie réelle de l'autrice, Augusto Morante, père légal des enfants, se trouve dans une situation comparable à celle de Francesco dans le roman: il est marginalisé par l'ensemble de la famille et n'est pas considéré comme un véritable parent. Sa présence apparaît presque gênante au sein du foyer<sup>3</sup>. Elsa

2 R. de Ceccatty, *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*, Édition Tallandier, Paris 2018, pp. 10-11.

3 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci editore, Roma 2016, p. 31.

Morante, quant à elle – aînée de la fratrie – nourrit un sentiment proche de celui qu'éprouve Elisa envers sa mère. Dans le livre de souvenirs *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre*, écrit par Marcello Morante, la relation entre Elsa et Irma est décrite comme ambivalente: une forte négation marque leur rapport, mais cette opposition témoigne en réalité d'un profond attachement, d'une évocation perpétuelle de la mère par la fille<sup>4</sup>. La fille, qui est à la fois l'autrice elle-même et son double fictionnel Elisa, est confrontée à l'absence d'une mère constamment tournée vers un ailleurs, d'où semble surgir un désir maternel aussi opaque qu'énigmatique.

Il est essentiel de rappeler que Freud, dans son célèbre essai *Au-delà du principe de plaisir*, rapporte l'observation d'un jeu infantile qui éclaire le mystère du désir maternel. Il s'agit du jeu de la bobine, pratiqué par son petit-fils Ernst, qui s'amuse à faire apparaître et disparaître une bobine tout en répétant les mots «*fort*» (loin) et «*da*» (voilà). Pour le psychanalyste, la bobine devient une métaphore de la mère: sa disparition et sa réapparition symbolisent le départ et le retour de celle-ci. L'enfant invente ce jeu pour transformer une position de détresse passive en un acte créateur, par lequel il devient actif et maître de l'absence maternelle<sup>5</sup>. Ce jeu permet ainsi à l'enfant de compenser son angoisse: par le biais du langage, il tente d'appriivoiser l'absence de sa mère, qui s'éloigne vers un ailleurs investi de son désir. Lacan, reprenant cette scène décrite par Freud, interprète le départ de la mère comme un mouvement en direction du père – ou, plus précisément, de la loi paternelle – qu'elle reconnaît comme le véritable objet de son désir. La figure maternelle d'Irma, mère d'Elsa Morante, tout comme celle d'Anna dans *Menzogna e sortilegio*, à la fois confirme et déconstruit la théorie psychanalytique du désir maternel. D'un côté, l'absence de la mère détermine la position mélancolique de la fille (Morante elle-même et son personnage Elisa), incapable d'accéder à une mère perçue comme entière, stable, comblante ou unifiée. De l'autre, ces figures maternelles s'éloignent du modèle proposé par la théorie psychanalytique: leur désir ne se tourne ni vers le père, ni vers la loi ou les normes sociales qu'il représente. Bien au contraire, le désir maternel est orienté vers un autre homme, extérieur aux cadres de la filiation, du mariage ou de la légitimité,

---

4 Ibid., p. 30.

5 S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, PUF, Paris 2013.

et qui incarne une tentation irrésistible, susceptible même de provoquer un scandale.

Avec le désir insaisissable de la mère, la structure triangulaire de la famille patriarcale – composée du père, de la mère et de l'enfant – se trouve profondément déstabilisée. Le désir maternel, orienté vers un objet impossible (pour Anna, son cousin Edoardo dans le roman ; pour la mère de Morante, le père biologique de ses enfants<sup>6</sup>), introduit dans le cadre familial un vide irréductible échappant à tout discours familial traditionnel. Ce vide, symptôme de l'impossibilité du désir de la mère, agit à la fois comme un traumatisme pour la narratrice Elisa et comme une brèche féconde: il lui ouvre la possibilité de raconter son histoire familiale en s'affranchissant du cadre d'un récit normatif, régi par les valeurs et la logique patriarcales, comme l'indique Graziella Bernabò:

Elisa non ambisce evidentemente a liberarsi dai propri ingorghi emotivi razionalizzando il passato, non aspira cioè a quel logos, in fondo ancora positivistico, che era implicato nella psicoanalisi freudiana, ma, nell'evocazione dei propri miti familiari, tende a un'operazione in qualche modo liberatrice, che ha a che fare [...] con uno sguardo tragico sulla vicenda.<sup>7</sup>

En dehors de sa mère biologique, Anna, le regard tragique d'Elisa se porte également sur une autre figure maternelle: Rosaria, l'amante de son père Francesco, dont l'amour désespéré pour lui fait écho à celui qu'Anna éprouve pour Edoardo. L'image de Rosaria se construit ainsi en contrepoint de celle d'Anna. Contrairement à Anna – mélancolique, enfermée dans l'espace familial et nourrissant un amour platonique pour son cousin – Rosaria, prostituée en fuite vers un ailleurs plus vaste, apparaît joyeuse, libre et expérimentée dans le

6 Dans *Menzogna e sortilegio*, Edoardo meurt de phtisie, et la perte de cet objet d'amour plonge Anna dans un état de délire, après une longue période d'attente vaine. Dans la vie réelle d'Elsa Morante, Francesco Lo Monaco — amant de sa mère et père biologique de ses enfants — s'est suicidé d'un coup de pistolet. La famille n'apprendra la nouvelle qu'à la fin de la guerre, quelque temps après les faits. M. Morante, *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre*, Garzanti, Milano 1986, pp. 123-124.

7 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., p. 90.

domaine de la sexualité. D'un côté, la sexualité constitue pour elle un moyen de subsistance: elle en vit, elle l'assume comme principe de réalité. De l'autre, la sexualité s'inscrit dans une routine quotidienne – au même titre que manger ou dormir – qui permet à cette femme de satisfaire les besoins de son propre corps et de lui procurer du plaisir: la sexualité renvoie ainsi également au principe de plaisir. Selon Giovanna Rosa, Rosaria est la seule, parmi tous les parents-héros du roman, à parvenir à réconcilier le principe de réalité et le principe de plaisir<sup>8</sup>. Alors que les autres personnages du roman sont figés dans le passé et pris au piège d'un destin sombre, marqué par un irrévocable décalage affectif, Rosaria apparaît comme la seule capable d'échapper à la pulsion de mort. Contrairement à Anna – mère biologique, qui donne la vie mais se montre incapable d'assumer ce rôle en refusant l'amour maternel à sa fille – Rosaria, sans être mère de sang, manifeste un instinct maternel authentique envers Elisa, fille de son amant Francesco.

Rosaria mi aveva trasportato lassú fin dal primo giorno della mia malattia, cedendomi la propria cameretta e adattandosi a dormire nel salotto. Ella mi spiegò ch'io ero stata in fin di vita, e che la mia guarigione era senza dubbio un miracolo dovuto alle sue lagrime e alle sue orazioni. Giacché al vedermi morire, così ella diceva, le era entrato nel cuore un tale strazio che le sembrava di perdere il suo Francesco per la seconda volta. S'era accorta allora del grande affetto che, senza quasi accorgersene, aveva concepito per me; e appunto in quell'occasione aveva fatto voto di adottarmi, se mi salvavo, e di allevarmi e amarmi come sua figlia per tutta la vita. Ed ecco, stavolta il Signore le aveva fatto la grazia: d'ora innanzi noi due saremmo vissute sempre insieme, e così le sembrerebbe quasi di non avere del tutto perduto il suo Francesco.<sup>9</sup>

L'amour maternel que Rosaria éprouve pour Elisa lui permet non seulement de franchir la frontière entre la vie et la mort, rétablissant ainsi un lien avec son amant défunt, mais aussi de vivre une expérience maternelle nouvelle, en dehors du modèle patriarcal traditionnel, en libérant la vie

---

8 G. Rosa, *Elsa Morante*, Il Mulino, Bologna 2013, p. 55.

9 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in C. Cecchi - C. Garboli (a cura di), *Opere. Volume primo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996, p. 931.

féminine de sa fonction strictement reproductive. Cet instinct maternel, protecteur et bienveillant envers Elisa, s'inscrit dans une forme de maternité primaire, spontanée, presque animale, qui tend à préserver tout vie vulnérable.

Avant Elisa, le maternel chez Rosaria avait déjà offert un refuge au corps et à l'âme de Francesco, en se mêlant à la sexualité. Aux yeux d'Elisa, son père, qui ne partage jamais le lit de sa mère, va souvent dormir chez Rosaria, car la maison de celle-ci lui apparaît comme le seul lieu où il peut enfin trouver la satisfaction à la fois charnelle et sentimentale, au point qu'il la décrit comme un «*Paradiso incarnato*»<sup>10</sup>. Chez Rosaria, Francesco, dont le visage est marqué par des cicatrices de boutons, apparaît même beau, attirant, viril, transfiguré par cet espace enveloppant, saturé d'un amour inconditionnel: «*diventava così bello, che, s'io volevo tentare di figurarmelo, dovevo pensare a san Michele, al Trovatore, all'eroe Garibaldi*»<sup>11</sup>.

La maternité élargie de Rosaria ne touche pas seulement Francesco et sa fille Elisa: elle s'étend même jusqu'à Anna, l'épouse de son amant et sans doute la personne qu'elle déteste le plus au monde, en tant que rivale. Après la mort de Francesco, Rosaria sombre dans un état de désespoir et de profonde tristesse. Nourrissant une rancune tenace envers Anna – qui, selon elle, a ignoré et maltraité Francesco – elle l'accuse d'être responsable de la mort de son amant, qu'elle considère comme le moteur de toute sa vie. Malgré la douleur insoutenable provoquée par la perte de Francesco et la colère irrépressible qu'elle ressent envers Anna, Rosaria manifeste son instinct maternel même à l'égard de cette dernière. Elle n'hésite pas à prendre soin d'Anna lorsqu'elle découvre que l'«*assassine*» de Francesco est gravement malade et souffre d'une forte fièvre: «*Nel suo generoso istinto, ella dimenticò ogni rancore; e sorreggendo mia madre alla vita, la condusse in camera dove l'aiutò a spogliarsi e a coricarsi*»<sup>12</sup>. Ce geste, à la fois tendre et silencieux, symbolise une forme de rédemption affective, où le soin maternel triomphe sur la rivalité féminine. Dans le roman, c'est finalement Rosaria – cette «*malafemmina*»<sup>13</sup> sans honte, honnête face à son désir, experte dans l'exploration et l'usage de

10 Ibid., p. 905.

11 Ibid., p. 904.

12 Ibid., p. 914.

13 Ibid., p. 897.

son propre corps, méprisée de tous – qui incarne véritablement une éthique féminine que la théoricienne américaine Carol Gilligan qualifie de «*care*»<sup>14</sup>. C'est elle, en effet, qui prend en compte les besoins d'autrui, les relations et les situations particulières ; elle seule s'engage à protéger la vulnérabilité et la dépendance des individus concrets. La figure de Rosaria vient ainsi briser le modèle traditionnel de la mère sacrificielle et asexuée, hérité de l'iconographie de la Madone et exalté par le système patriarcal. En elle s'incarne une autre forme de maternité: sensuelle, autonome, protectrice, non soumise à l'idéal de renoncement et d'effacement de soi.

## 2. La figure maternelle subversive et la réécriture de l'Histoire dans *La Storia*

Après Rosaria, la figure de la mère sensuelle réapparaît dans le troisième roman d'Elsa Morante, *La Storia*. Il s'agit d'Ida, fille d'une mère juive et d'un père anarchiste, désormais veuve depuis de longues années. En janvier 1941, Ida est violée par un jeune soldat allemand ivre, errant dans les rues à la recherche d'un bordel. Cet acte, d'une violence extrême, constitue pour elle une expérience profondément choquante et traumatisante. Pourtant, de manière déroutante et paradoxale, au cœur même de cette agression, Ida éprouve une sensation inattendue de plénitude, de chaleur et même de bonheur fugace – comme si, dans l'effacement brutal de sa volonté, quelque chose du corps avait momentanément accédé à un autre langage. Ce moment, qui relève incontestablement de la violence sexuelle, trouble profondément les frontières entre contrainte, domination et plaisir charnel:

Essa intanto rinveniva piano piano, abbandonata sotto di lui. E nello stato di rilassamento e di quiete che sempre le interveniva fra l'attacco e la coscienza, lo sentì che di nuovo penetrava dentro di lei, però stavolta lentamente, con un moto struggente e possessivo, come se fossero già parenti, e avvezzi l'uno all'altra. Essa ritrovava quel senso di compimento e di riposo

---

14 C. Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1998.

che aveva già sperimentato da bambina, alla fine di un attacco, quando la riaccoglieva la stanza affettuosa di suo padre e di sua madre; ma quella sua esperienza infantile oggi le si ingrandì, attraverso il dormiveglia, nella sensazione beata di tornare al proprio corpo totale.<sup>15</sup>

Ce qui est encore plus surprenant, c'est que de cette ambiguïté affective – faite à la fois de désir et de traumatisme – naît, chez Ida, une forme de tendresse maternelle à l'égard de son agresseur:

Quell'altro corpo ingordo, aspro e caldo, che la esplorava al centro della sua dolcezza materna era, in uno, tutte le centomila febbri e freschezze e fami adolescenti che confluivano dalle loro terre gelose a colmare la propria foce ragazza. [...] Poi si abbatté, ridiventando una sola carne implorante, per disciogliersi dentro il suo ventre in una resa dolce, tiepida e ingenua, che la fece sorridere di commozione, come l'unico regalo di un povero, o di un bambino.<sup>16</sup>

Les mots tels que «*dolcezza materna*» et «*bambino*», délibérément choisis par l'autrice dans ce passage décrivant avec délicatesse une scène à la fois paradoxalement violente et douce, font émerger une dimension incestueuse. Le violeur, qui se sert du corps de la femme pour assouvir son impulsion sexuelle, apparaît aux yeux de la protagoniste comme un être misérable, un enfant quémendant l'aumône auprès d'une mère tendre. Il s'opère ainsi une inversion des rapports de pouvoir: la femme, bien que placée dans une situation d'extrême violence, n'est plus la figure passive ou faible; au contraire, elle est représentée comme celle qui détient ce dont l'homme a besoin, celle capable d'offrir ce qui lui manque.

Il est indéniable que la sensation de bonheur et d'intimité éprouvée par Ida au cours du viol entre en rupture radicale avec les normes établies du récit de genre, qu'il s'agisse du témoignage, du roman historique ou du récit de violence sexuelle. Cette réaction émotionnelle, choquante et dérangeante, échappe aux cadres moraux et aux attentes narratives habituelles, et ne peut être

15 E. Morante, *La Storia*, in C. Cecchi - C. Garboli (a cura di), *Opere. Volume secondo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990, pp. 336-337.

16 Ibid., p. 337.

appréhendée à travers les catégories rassurantes du “politiquement correct”. Pourtant, loin d’être une simple provocation, cette dissonance émotionnelle ouvre dans le texte un espace de complexité radicale. L’expérience corporelle d’Ida donne lieu à l’émergence d’une dimension imprévisible, opaque, presque indicible, qui trouble les frontières entre victime et agent, entre douleur et jouissance, entre horreur et plaisir.

Ce que le regard de l’autrice porté sur la jouissance de son personnage Ida met au jour, ce n’est ni une justification ni une atténuation de la violence, mais une exploration vertigineuse de ce que la littérature peut encore dire d’un événement archaïque – le viol – répété à travers les siècles, toujours raconté selon les mêmes codes, et pourtant ici réinscrit dans une subjectivité troublée, singulière, dérangement. En cela, l’autrice ne banalise pas la violence infligée au corps féminin ; au contraire, elle l’examine avec un regard attentif, pénétrant jusqu’au cœur de la chair, pour en faire surgir une perception autre, subversive, d’un corps féminin irréductiblement singulier, dont le désir a été toujours refoulé.

Cette rencontre, d’où surgissent une intimité et une tendresse imprévues entre deux corps étrangers, s’avère un moment révélateur pour Ida. D’un côté, la violence exercée par son agresseur l’arrache brutalement à sa position de sujet, en la réduisant à un simple objet de jouissance d’un autre. De l’autre, paradoxalement, cette même violence réactive en elle une forme de subjectivité oubliée, en l’exposant pour la première fois à son propre désir: le désir d’être vue, reconnue, touchée, possédée — non plus seulement comme fille ou mère, mais comme femme, dans la complexité troublante de son corps et de son affect.

*Essa non aveva mai avuto confidenza col proprio corpo, al punto che non lo guardava nemmeno quando lo lavava. Il suo corpo era cresciuto con lei come un estraneo; e neppure nella sua prima giovinezza non era mai stato bello, grosso alle caviglie, con le spalle esili e il petto precocemente sfiorito. L’unica gravidanza sofferta era bastata, come una malattia, a deformarlo per sempre; e in séguito, con la vedovanza, lei non aveva pensato più che qualcuno potesse usarlo come un corpo di donna, per farci l’amore.<sup>17</sup>*

---

17 Ibid., p. 351.

La redécouverte de son corps féminin libère Ida, fût-ce de manière fugace, de son identité de victime. Il est essentiel de préciser que cela n'ôte rien à la nature criminelle de l'acte qu'elle subit. Pourtant, c'est à travers le surgissement paradoxal d'un plaisir dans ce moment insupportable qu'Ida entre pour la première fois en résonance avec son propre corps, retrouvant une forme de féminité jusque-là enfouie et niée. Le jeune homme allongé à ses côtés est lui aussi momentanément arraché à son rôle de soldat du Troisième Reich: dans le regard d'Ida, il cesse d'être un agresseur anonyme pour devenir, contre toute attente, un véritable amant. Dans cet instant suspendu, ils ne sont plus une femme juive et un homme allemand, enfermés dans les catégories de la «race», mais simplement deux corps nus, unis dans une rencontre où se mêlent violence, dépossession, plaisir et humanité.

Si l'on considère le viol qu'Ida subit dans une perspective strictement historique, il est facile d'y voir une double représentation: d'une part, une scène anthropologique de la violence sexuelle infligée aux femmes par les hommes à travers les siècles ; d'autre part, l'allégorie d'un crime de guerre perpétré par le régime nazi contre les peuples dominés. Mais l'écriture d'Elsa Morante ne s'arrête pas à cette lecture. Elle dépasse la dimension historique pour atteindre un instant fugitif, presque suspendu, où le poids de l'Histoire semble s'abolir. Dans cet interstice, il ne reste que deux corps – faits de chair et d'os – exposés dans leur nudité radicale, livrés à une interaction dénuée de tout discours. Le récit ne se contente pas de représenter l'événement: il franchit le seuil du pensable, échappant à toute interprétation strictement rationnelle, pour faire émerger la parole du corps lui-même. Dès lors, le corps d'Ida cesse d'être un corps «historisé»: il devient un corps désirant, irréductible à tout récit collectif, qui rejette les catégories universelles et ouvre à une dimension énigmatique, irreprésentable de l'existence – hors de tout savoir institué.

Avec le plaisir sexuel d'Ida, même le corps du jeune soldat allemand se détache de sa valeur symbolique dans l'imaginaire du pouvoir totalitaire. Dans cet instant fugitif, partagé avec la protagoniste, il cesse d'incarner le corps viril, invincible, idéalisé par l'idéologie nazie selon le modèle de l'«homme nouveau», et devient simplement un corps vivant, vulnérable, traversé par l'impulsion sexuelle et par le désir, en quête de la satisfaction que peut lui offrir le corps féminin. C'est dans la nudité de l'acte sexuel que ce soldat du Troisième Reich apparaît pour la première fois comme un être démuné,

exposé, presque enfantin semblable à un nourrisson affamé cherchant le sein maternel. Ce désarmement charnel annonce peut-être sa fin tragique: dans le roman, ce jeune homme disparaît peu après, tué dans un combat aérien. Le récit le rapporte sobrement: «*La sua tappa a Roma fu conclusa quella sera stessa. Di lì a meno di tre giorni, il convoglio aereo su cui lo avevano appena imbarcato (dalla Sicilia verso una qualche direzione sud o sud-est) fu attaccato sul Mediterraneo. E lui era fra i morti*»<sup>18</sup>.

C'est précisément à travers l'attention que le récit porte à la réalité crue du corps que Morante parvient à révéler une vérité essentielle: tous les individus – y compris les soldats des régimes totalitaires – sont victimes du pouvoir et de l'Histoire. Comme le souligne Graziella Bernabò:

L'inizio della narrazione indica già chiaramente non soltanto l'intenzione della scrittrice di privilegiare le piccole storie private a discapito della grande "Storia", ma anche il suo assoluto rifiuto di una vision schematica e ideologica della realtà. [...] l'autrice rifiuta di demonizzare il disgraziato soldato tedesco, destinato oltretutto a morire di lì a poco nella sciagurata guerra da altri voluta, della quale risulta perciò egli stesso una vittima.<sup>19</sup>

Quelques mois après le viol, alors qu'Ida refoule le souvenir de sa rencontre avec le jeune soldat allemand et tente de reprendre le cours ordinaire de sa vie, un nouvel événement imprévu vient la frapper: elle découvre qu'elle est enceinte.

Fino dalla pubertà, il suo corpo era soggetto a certe aritmie disordinate. L'utero, coi suoi mestru, era in lei come una ferita anòmala, che a volte la sfibrava con emorragie violente, e a volte sembrava sbarrarsi al flusso naturale, rodendola dall'interno peggio di un'ulcera. Dall'età di undici anni (la sua pubertà era stata precoce) Ida si era docilmente assuefatta a tali arbitrii oscuri; e indugiò, fra dubbi e malesseri, parecchie settimane, prima di riconoscere questo scandalo supremo impensato: che la sua indecente relazione con un tedesco anonimo l'aveva lasciata incinta.<sup>20</sup>

---

18 Ibid., pp. 342.

19 G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, cit., pp. 198-199.

20 E. Morante, *La Storia*, cit., pp. 353-354.

Depuis l'adolescence, le corps d'Ida, rythmé par des cycles imprévisibles et traversé par un malaise chronique, lui est apparu comme un territoire étranger. Elle l'a toujours vécu comme une expérience d'inconsistance, de contingence, d'opacité, d'incompréhensibilité. La grossesse, survenue à la suite du viol, renforce encore cette dissociation: en tant qu'événement surgi en dehors de toute volonté, de tout imaginaire possible, elle accentue l'étrangeté du rapport qu'Ida entretient avec son propre corps, et la confronte non seulement à l'imprévisibilité du sort, mais aussi au poids de l'Histoire. Pourtant, de l'autre côté, ce potentiel «*scandalo supremo impensato*» pousse Ida à interroger l'essence même de la maternité: non plus comme fonction biologique ou injonction sociale, mais comme une possibilité intime, fondée sur le choix subjectif de devenir mère – ou non.

Il faut rappeler qu'en Italie, les lois raciales ont été promulguées en 1938, et que la déportation des Juifs de Rome vers Auschwitz commence en 1943. C'est précisément dans ce contexte historique qu'Ida prend la décision de mettre au monde un enfant né d'une mère juive et d'un père allemand. En soi, avoir un enfant hors mariage constitue déjà un scandale dans un régime qui exalte le rôle traditionnel de la femme au sein de la famille patriarcale. Mais donner naissance à un enfant judéo-allemand, en pleine persécution raciale, relève d'un acte à la fois risqué et apparemment irrationnel. Pourtant, cette décision n'a rien d'un geste politique au sens strict, car Ida ne se réclame d'aucune vocation idéologique ou militante. Il s'agit au contraire d'un choix inscrit dans la sphère de la contingence – cette part de l'existence qui échappe toujours au contrôle du pouvoir totalitaire.

Ce n'est pas le désir d'avoir un enfant qui pousse Ida à prendre cette décision – elle est déjà mère d'un fils, né de son mariage passé. Ce qu'elle cherche, en revanche, c'est à renouer avec un désir plus profond: celui d'être mère, autrement. Donner naissance à cet enfant ne relève pas du désir d'enfant, inscrit dans la logique de l'« avoir », mais bien d'un désir de maternité, rattaché à celle de l'« être ». Ce geste ne s'inscrit dans aucune norme familiale ou sociale: il relève d'une affirmation de soi intime, silencieuse, presque instinctive. Ce qu'Ida désire, au fond, c'est devenir une mère impossible, impensable pour le régime fasciste et ses lois raciales – une mère qui ne répond qu'aux appels de son propre corps, une mère que le pouvoir ne peut ni classer, ni prévoir, ni réduire à une fonction.

Une fois sa décision prise de donner naissance à la petite créature qui grandit en elle, la protagoniste, guidée par un élan instinctif, commence à fréquenter le Ghetto à la recherche d'une sage-femme juive susceptible de l'aider à accoucher. Ce geste rappelle celui d'un animal retournant vers son groupe matriarcal pour y trouver protection et soutien au moment où la grossesse le rend vulnérable. Il s'agit, pour Ida, d'un retour symbolique à une généalogie maternelle juive, comme si la grossesse réactivait en elle un lien ancestral enfoui. Le fait que, grâce à l'aide de cette vieille femme juive, elle mette au monde un enfant doté d'un langage poétique et d'une innocence presque sacrée, revêt une portée profondément symbolique: dans un monde sur le point de basculer dans la persécution, les massacres et le génocide, la maternité qu'Ida choisit d'assumer s'affirme comme une forme d'insoumission vitale. Elle incarne une réponse fragile mais irréductible de la vie face à la déshumanisation et à l'horreur de la mort.

### **3. La figure maternelle scandaleuse et la remise en cause du *logos* dans *Aracoeli***

Après Anna, Rosaria et Ida, la figure maternelle la plus ambiguë et la plus radicale qu'Elsa Morante ait jamais conçue est peut-être celle d'Aracoeli, protagoniste de son dernier roman éponyme, publié en 1982. Cette ultime figure de mère apparaît comme la réponse extrême, voire définitive, que l'auteur apporte à l'archétype maternel énigmatique qui l'a hantée toute sa vie. Elle semble condenser, dans une seule figure, les multiples visages de la maternité déjà présents dans son œuvre. La première Aracoeli – jeune femme préservant son innocence spirituelle et son apparence juvénile malgré la grossesse et l'accouchement – rappelle Nunziata dans *L'Isola di Arturo*, figure de mère-fille pure, non socialisée, restée en dehors du monde adulte et de la civilisation moderne. Elle peut également évoquer Ida, mère douce et protectrice, à laquelle un enfant peut aisément s'attacher. Mais à l'autre extrémité, la dernière Aracoeli – celle qui rejette la maternité face à son fils Manuele – fait écho à Anna, figure froide et absente. Sa sexualité libre, transgressive, la rapproche de Rosaria. Ce qui rend toutefois ce personnage véritablement radical, c'est la force de destruction qu'elle incarne et le noyau imperméable qu'elle porte en elle – une opacité irréductible, qui résiste à toute

tentative de classification symbolique et de l'interprétation conventionnelle, que ce soit comme femme ou comme mère.

La protagoniste, Aracoeli, est d'origine andalouse. Elle rencontre Eugenio, un jeune officier de la marine italienne, en 1932. Les deux tombent immédiatement amoureux, et Aracoeli décide de quitter sa famille pour suivre son futur mari. Afin de s'intégrer dans la classe bourgeoise à laquelle appartient Eugenio, elle est contrainte d'adopter les codes de la respectabilité sociale et de se conformer à l'image attendue d'une dame bourgeoise. Cependant, ce processus de normalisation s'interrompt brutalement en 1938, à la suite de deux événements tragiques: la mort de son frère cadet, tué sur le front de la guerre civile espagnole, puis, quelques mois plus tard, celle de sa fille nouveau-née, décédée à l'âge d'un mois.

Après la mort de sa fille, Aracoeli est atteinte d'un trouble physique et mental mystérieux, accompagné d'une sexualité compulsive. Elle commence à avoir des relations sexuelles avec des hommes rencontrés au hasard. Un jour, elle se rend devant une église pour se masturber face à sa façade. Ce geste, à la fois choquant et transgressif, prend pour elle la forme d'un rite de reniement. Une fois ce rituel accompli, elle quitte son mari et son fils, et s'enfuit dans une maison close. Aracoeli devient ainsi non seulement un scandale, mais aussi un mystère éternel.

La cause exacte de la maladie d'Aracoeli n'est jamais explicitement révélée par le narrateur Manuele. Toutefois, tout laisse à penser qu'elle est déclenchée par les deux événements tragiques, et en particulier par la mort de sa fille, Carina. Dans le roman, cette perte marque un véritable point de rupture: c'est le moment où la figure d'Aracoeli se scinde en deux. D'un côté, disparaît la première Aracoeli – jeune femme encore intacte dans sa candeur originelle ; de l'autre, surgit une seconde Aracoeli, marquée par la douleur, la folie, l'excès et la transgression – une figure devenue scandaleuse, inassimilable aux yeux de la famille comme de la société. Si la mort du frère cadet, tombé sur le champ de bataille, renvoie à la tragédie collective des années 1930 et 1940, celle de Carina – et plus encore l'effondrement du lien maternel – précipite Aracoeli dans un désespoir radical. À partir de cette perte, ce n'est pas seulement la maternité qui s'effondre, mais toute possibilité d'un sens dans l'existence. La mort de l'enfant ouvre une brèche irréparable dans l'être, où s'engouffre un pessimisme profond, presque métaphysique.

Dans un essai consacré à la souffrance et à Auschwitz, Emmanuel Lévinas souligne qu'il existe, au cœur de toute douleur, quelque chose d'incompréhensible, d'insaisissable, qui échappe à toute tentative de mise en sens. La souffrance, affirme-t-il, porte en elle un noyau irréductible de non-sens: «Le mal de la douleur, la nuisance même, est l'éclatement et comme l'articulation la plus profonde de l'absurdité»<sup>21</sup>. C'est précisément cette absurdité inhérente à la souffrance – cette impossibilité de lui attribuer un sens – qui rend la vie invivable, en tant qu'elle révèle l'inconsistance des cadres symboliques censés en garantir la cohérence. La disparition silencieuse de Carina confronte Aracoeli à l'absurdité radicale de l'existence, à la fragilité extrême de la vie, à l'inconsistance du réel et à la part chaotique et cruelle de l'Univers. À partir de ce moment, la vie, pour elle, se trouve irrémédiablement contaminée par la mort. Face à cette prise de conscience insoutenable, Aracoeli se retire du monde social. Elle interrompt le processus de normalisation auquel elle s'était jusqu'alors soumise, et rompt avec les attentes imposées par la société et la morale. Son passage à la prostitution apparaît ainsi non pas comme une déchéance, mais comme un geste de rupture, un acte de défi adressé aux normes qui prétendent régir le féminin, la maternité, et la souffrance existentielle des individus.

Il est essentiel de souligner que la transgression d'Aracoeli n'a rien à voir avec la libération sexuelle revendiquée par les mouvements féministes du XXe siècle. Il ne s'agit pas ici d'un acte d'émancipation consciente, mais d'une sexualité marquée par la compulsion, inscrite dans une dynamique pathologique. Cette dimension troublante est rendue manifeste dans la scène où Aracoeli tente d'expliquer son mal à sa belle-sœur, Monda. Incapable de mettre des mots sur sa détresse, elle se contente de se toucher le ventre, puis la tête – comme pour désigner une origine obscure, à la fois corporelle et mentale, à son désordre intérieur:

*«Il mio male è qua  
- e qua».  
E si toccò prima l'addome e poi la fronte.»<sup>22</sup>*

---

21 E. Lévinas, *Entre nous. Essai sur le penser-à-l'autre*, Grasset, Paris 1991, p. 102.

22 E. Morante, *Aracoeli*, in C. Cecchi - C. Garboli (a cura di), *Opere. Volume secondo*, cit., pp. 1308-1309.

Le ventre renvoie à l'utérus, siège de la maternité et de la fécondité. La tête, quant à elle, incarne la faculté de percevoir, de comprendre, d'ordonner la réalité du monde. La douleur localisée à ces deux pôles du corps révèle un dysfonctionnement fondamentale: celui d'un corps féminin à la fois ravagé par le grand Mal de l'Histoire et minée de l'intérieur par une souffrance existentielle. Ce corps, traversé par la perte des êtres aimés, par le poids écrasant d'un monde en ruine, et par l'affrontement avec un Vide cosmique, devient le lieu du symptôme – un symptôme que ni le langage symbolique ni les normes sociales ne peuvent traduire ni contenir.

La métamorphose brutale et inexplicquée d'Aracoeli, de mère sacrée en femme sensuelle, déçue et transgressive, ouvre alors un espace d'opacité radicale. Elle déjoue non seulement le discours du pouvoir patriarcal-fasciste – qui assignait aux femmes la fonction de génitrices de la race italienne – mais elle échappe aussi à l'ordre du Savoir, à la rationalité universaliste et au *logos*, qui prétendent donner sens à tout. Aracoeli incarne ainsi un point aveugle: celui où le féminin cesse d'être représentable dans les cadres du sens commun.

Vers la fin du roman, Aracoeli, devenue nymphomane, prend la décision d'abandonner son mari et son fils pour se prostituer. Avant de quitter définitivement le foyer, elle laisse derrière elle un mot griffonné, composé de caractères maladroits, instables, presque enfantins, qui trahissent un état de régression mentale et d'effondrement du langage.

ANDATA VIA PARASIEMPE FINITTO IO NO SONO DIGNA DESER  
TUA ESPOSA IO DISSONORATA NO CERCARME NUNCA NINGUNO  
NESUNO NO CERCARME NO ESPERARME NO NO A SI POTESI DARTE  
TANTI BACCI FINNITO ADIO  
ARAC<sup>23</sup>

Ce message, rédigé dans un langage abîmé, vacillant, presque «pourri», ne constitue pas seulement un adieu à la famille, à la vie domestique, ou à une identité sociale définie – il marque un renoncement radical à l'ensemble du système symbolique. C'est pourquoi, bien des années plus tard, lorsque Manuele, devenu adulte, part en Andalousie à la recherche de cette mère

---

23 Ibid., p. 1384.

disparue et introuvable, leur ultime rencontre symbolique, située dans une dimension onirique, cosmique, au Zénith, se résout en une parole à la fois tendre et vertigineuse. Le dernier message qu'Aracoeli transmet à son fils n'est pas une vérité, ni une révélation, mais une énigme désarmante: «*niño mio chiquito, non c'è niente da capire*»<sup>24</sup>.

Au fond, c'est cette énigme, surgie de la figure scandaleuse et insaisissable d'Aracoeli, qui instaure sa position de désobéissance irréductible. Et la réponse de Manuele à cette énigme maternelle s'avère une adhésion poétique, formulée dans une dernière adresse: «*La tua terribile ambiguità tua buiezza e imbroglio, tuo scandalo tuo splendore - mi accompagnerà, giocando, al traguardo del vuoto*»<sup>25</sup>.

#### 4. Conclusion

Au fil de son œuvre, Elsa Morante construit des figures maternelles ambivalentes et sensuelles, qui bouleversent profondément les représentations patriarcales de la maternité. Dans *Menzogna e sortilegio*, les personnages d'Anna et de Rosaria illustrent deux formes opposées du maternel: l'une froide, mélancolique, coupée de son enfant ; l'autre incarnant un instinct protecteur, sensuel et vital. Avec *La Storia*, Morante poursuit cette exploration en donnant à Ida une maternité subversive, née d'un viol, mais choisie à rebours des injonctions sociales et raciales du régime fasciste. Enfin, *Aracoeli* radicalise cette trajectoire: la figure maternelle y devient une énigme existentielle et une zone d'opacité irréductible, échappant à toute assignation normative. Chaque fois, la mère est une figure de désobéissance – non seulement aux codes sociaux et politiques, mais aussi au langage et au sens eux-mêmes.

Ainsi, à travers ces figures maternelles sensuelles, ambiguës, Morante ouvre une brèche dans l'ordre symbolique du pouvoir: celui du patriarcat, de la morale fasciste, mais aussi du savoir universaliste qui prétend tout classer, expliquer, assigner. Ses héroïnes féminines – mères par choix, par accident ou en déroute – opposent au destin normatif une vérité corporelle, pulsion-

---

24 Ibid., p. 1428.

25 Ibid., p. 1404.

nelle, souvent douloureuse, mais toujours singulière. Elles ne s'inscrivent pas dans une logique de transmission linéaire ou de sacrifice, mais dans celle d'une rupture, d'un écart, d'un élan vital qui vient de la douleur, de la perte, du chaos.

La force subversive de l'écriture morantienne ne réside pas dans un discours militant, mais dans l'attention poétique au réel incarné, dans la manière dont elle donne voix et forme à ce qui résiste au *logos*: la jouissance, le traumatisme, la maternité déviée, le désir sans nom. Ces mères sensuelles ne réhabilitent pas simplement le corps féminin – elles en font le lieu d'une résistance métaphysique, d'un refus du sens imposé. Chez Morante, le corps maternel qui jouit est aussi le corps qui désobéit, car il se soustrait à toute légitimation, à toute fonction, pour laisser place à une parole incertaine, fragile, mais inaliénable.

## Bibliographie

- G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci editore, Roma 2016.
- R. de Ceccatty, *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*, Édition Tallandier, Paris 2018.
- S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, PUF, Paris 2013.
- C. Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1998.
- E. Lévinas, *Entre nous. Essai sur le penser-à-l'autre*, Grasset, Paris (1991).
- E. Morante, *Opere. Volume primo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996.
- E. Morante, *Opere. Volume secondo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990.
- M. Morante, *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre*, Garzanti, Milano 1986.
- G. Rosa, *Elsa Morante*, Il Mulino, Bologna 2013.