Sensualité et obscénité dans *L'amore molesto* et *I giorni dell'abbandono* d'Elena Ferrante

Martine Bovo-Romoeuf

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/823>

DOI : 10.4000/cei.823

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2006

Pagination : 129-138

ISBN : 978-2-84310-086-4

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Martine Bovo-Romoeuf, « Sensualité et obscénité dans *L'amore molesto* et *I giorni dell'abbandono* d'Elena Ferrante », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 5 | 2006, mis en ligne le 15 mars 2008, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/823> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.823>

SENSUALITÉ ET OBSCÉNITÉ
DANS *L'AMORE MOLESTO* ET *I GIORNI DELL'ABBANDONO*
D'ELENA FERRANTE

Martine Bovo-Romoeuf

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Elena Ferrante est une écrivaine mystérieuse et envoûtante, tout d'abord parce qu'elle a offert aux lecteurs deux romans éblouissants et atypiques, *L'amore molesto* et *I giorni dell'abbandono* publiés aux éditions E/O respectivement en 1992 et 2002¹, mais aussi parce qu'elle a choisi de rester dans l'ombre, loin des circuits médiatiques, en ne dévoilant pas son visage, en alimentant la curiosité sur son identité réelle, en refusant toute participation aux colloques, débats, remises de prix², fidèle à une conception du texte comme organisme autosuffisant, écartant expressément toute promotion de ses romans afin de laisser son écriture parler d'elle-même³.

Le premier ouvrage est devenu un roman culte, et Mario Martone en a tiré un film⁴. Les questions sur les réticences singulières de l'auteur désireuse de ne pas se produire en public ont foisonné, se multipliant à la sortie du

1. Ferrante E., *L'amore molesto*, Rome, E/O, 1992, *I Giorni dell'abbandono*, Rome, E/O, 2002. Dans la suite de l'article, nous ferons référence à ces éditions en indiquant les pages citées.

2. Elena Ferrante a refusé d'aller en personne retirer le Prix Procida-Elsa Morante remporté pour son premier roman en 1992. Elle fit parvenir une lettre aux membres du jury, lettre qui fut lue durant la remise du prix et fut publiée par la suite dans les *Cahiers Elsa Morante* par Jean-Noël Schifano (son traducteur en France) aux Edizioni scientifiche italiane, 1993.

3. L'écrivaine répondait en ces termes à une question de Goffredo Fofi sur les motivations de son silence médiatique: «Voglio che il mio romanzo se ne vada il più lontano possibile proprio perché possa dare la sua verità romanzesca e non gli scampoli accidentali, che pure contiene di autobiografia. Ma i media, specialmente quando connettono foto dell'autore a libro, performance mediatica dello scrittore a copertina dell'opera, vanno proprio in direzione opposta». In *La Frantumaglia*, Rome, Edizioni E/O, 2003, p. 63

4. Mario Martone (metteur en scène), *L'amore molesto*. Scénario: Martone, Mario. Musique: Steve Lacy et Alfred Schittke. Interprètes: Anna Bonaiuto, Angela Luce, Carmela Pecoraro, Lucia Maglietta, Gianni Cajafa, Anna Calato, Giovanni Viglietti, Peppe Lanzetta, Italo Celoro, Francesco Paolantoni, Enzo De Caro, Tailer Martini, Carlo Carotenuto, Lina polito, Marita d'Elia. Production: Teatri Uniti, Lucky Red (Italie: SACIS, 1995).

deuxième roman, au point que les éditions E/O publièrent un volume réunissant les échanges épistolaires d'Elena Ferrante avec des lecteurs d'exception comme Goffredo Fofi, ou Mario Martone⁵.

Dans le premier roman, Delia, confrontée à la douloureuse perte de sa mère Amalia retrouvée mystérieusement noyée, mène une enquête qui la conduira sur les traces de son passé à Naples. Le contact avec cette ville fait resurgir des souvenirs d'enfance douloureux et des émotions intenses liées à sa mère. Au détour de rencontres, au fil des souvenirs, Delia reconstitue l'existence d'Amalia, dont la mystérieuse fascination se décline en termes de pouvoir de séduction sur les hommes. Mais, ce faisant, Delia reconstitue aussi sa propre histoire. L'image d'Amalia qui ressort de cette quête ne fait que brouiller les pistes et confirmer une personnalité mouvante, séductrice et ambiguë.

Dans *I giorni dell'abbandono*, l'histoire d'Olga est le récit d'une descente aux enfers, d'un naufrage sentimental : après avoir été abandonnée par son mari, cette femme d'une quarantaine d'années lutte pour émerger, se sauver. Cette lutte passe par la mise à l'épreuve de son corps, et en particulier par l'expérience cathartique de l'obscénité.

La séduction est au cœur des deux romans d'Elena Ferrante. Dans *L'amore molesto*, le système des personnages repose sur le rapport de chacun d'eux à la séduction : Amalia est l'incarnation ambiguë du pouvoir de séduction, sa fille Delia se définit comme l'opposée de sa mère, incapable de plaire spontanément, de se faire aimer comme pouvait le faire Amalia. Son histoire est le récit d'une lente et progressive prise de conscience de l'existence d'un rapport à sa mère contradictoire, nourri à la fois de compassion (pour cette femme qui travaillait durement et était victime des accès de jalousie conjugale), de haine (sa mère était la « molla che scatenava l'ira del padre », p. 57) et de peur (à la capacité séductrice d'Amalia est liée la peur de Delia enfant de perdre sa mère, de la voir s'échapper, la crainte d'une solitude partagée également par le père.)

Le père est le symbole de l'amour possessif et violent : lorsque Delia était enfant, Amalia était régulièrement battue par son mari. Pour quelle faute ? Pour une capacité séductrice inhérente à Amalia et indépendante de sa volonté : Amalia était gaie, festive, enjouée. Enfin, le mystérieux personnage de Caserta, qui collectionne les sous-vêtements élimés et souillés d'Amalia, est ici la figure de l'obscène vieillard qui, dans sa folie sénile et inoffensive, joue à harceler verbalement les clientes du magasin de lingerie féminine Vossi.

5. Il s'agit du volume *La Frantumaglia*, *op. cit.*

La trame a de lointains échos avec la structure du roman policier dont les composantes essentielles sont transposées en leur équivalent sur l'échelle intime de la séduction : le texte s'ouvre sur une mort énigmatique (Amalia retrouvée nue à l'exception d'un soutien-gorge de luxe finement ouvragé, de boucles d'oreilles, et portant les restes d'un maquillage très chargé). Sa mort est associée à des efforts de séduction inhabituels chez elle, qui conduisent Delia à mener une enquête. Celle-ci sera parsemée d'indices (pour n'en citer que deux : le mystère de cette valise pleine d'effets personnels, de sous-vêtements, objets de séduction féminine par excellence, apportée la nuit par l'homme qui l'avait insultée dans la rue, ou encore la rencontre sexuelle initiatique entre Delia et le fils de Caserta), parsemée d'obstacles et de courses poursuites (avec les apparitions du vieillard Caserta, aussi fugaces qu'étranges), pour s'achever par une hypothétique résolution de l'énigme.

Mais à ce stade un glissement se produit : l'enquête sur Amalia se révèle le déclencheur et l'aboutissement d'un processus de quête d'identité de Delia. Le roman prend alors la forme d'un récit initiatique où le corps, lieu intime de découverte et d'apprentissage de la vie, est le réceptacle exclusif des émotions et devient sous la plume d'Elena Ferrante le moyen d'expression privilégié pour raconter non seulement une histoire familiale douloureuse, mais surtout une ville : Naples.

La quête se traduit tout d'abord par la recherche à travers la ville de l'énigmatique Caserta. Pour tenter de comprendre les derniers instants de sa mère, Delia décide de traquer ce personnage fuyant. En fait, la rencontre ne se produira pas : cet expédient narratif est en réalité l'occasion pour Delia de se laisser gagner, reconquérir par les souvenirs qui affluent malgré elle de son passé. Des souvenirs teintés de fascination, de crainte, d'éveil à la sensualité : elle revoit cette mère, belle, qui exerçait un envoûtement érotique exalté dans son imaginaire d'enfant. Petite fille, Delia éprouvait des sentiments confus : tout en percevant la portée sensuelle de sa mère, elle redoutait le danger de cette capacité érotique (peur d'être quittée, abandonnée). Tout en abhorrant la violence de son père, elle s'attachait à lui plaire en exerçant un contrôle sur les gestes de sa mère.

Se la vettura era affollata mi prendeva la smania di proteggere mia madre dal contatto con gli uomini, come avevo visto che faceva sempre mio padre in quella circostanza. Mi disponevo come uno scudo alle sue spalle e me ne stavo crocefissa alle gambe di lei, la fronte contro le sue natiche, le braccia protese, una mano stretta all'appoggio di ghisia del sedile di destra, l'altra a quella di sinistra. Era uno sforzo inutile, il corpo di

Amalia non si lasciava contenere. I fianchi le si dilatavano per il corridoio verso i fianchi degli uomini che aveva a lato, le sue gambe, il ventre si gonfiavano verso il ginocchio o la spalla di chi le sedeva davanti. O forse avveniva il contrario. Erano gli uomini che si incollavano a lei come mosche alle carte appiccicose e giallastre che pendevano nelle macellerie o a perpendicolo sui banchi dei salumieri, zeppe di insetti morti. Risultava difficile tenerli lontani coi calci o coi gomiti. Mi carezzavano la nuca allegramente e dicevano a mia madre: «La schiacciano questa bella bambina». Qualcuno voleva anche prendermi in braccio ma io rifiutavo. Mia madre rideva e diceva: «Fatti in qua vieni». Resistevo in ansia. Sentivo che se avessi ceduto, se la sarebbero portata via e io sarei rimasta sola con mio padre furibondo. (*L'amore molesto*, p. 63-64)

L'amour, la souffrance et la culpabilité ont pétri cette personnalité complexe et sont exprimés par le langage du corps. Ainsi n'est-ce pas un hasard si l'élément liquide, symbole du féminin, est omniprésent dans le roman : Amalia meurt noyée (symboliquement le jour de l'anniversaire de sa fille et en un lieu tout aussi symbolique, celui de leur villégiature au bord de mer lorsque Delia était enfant) ; sous le coup de l'émotion intense, le jour de la sépulture, Delia a ses règles (des règles abondantes qui surviennent tout à coup, juste après avoir porté le cercueil de sa mère⁶, et qui dureront pendant une bonne partie du roman, pour s'achever dans la scène du rapport sexuel manqué entre Delia et Antonio, le fils de Caserta) ; ce même enterrement est placé sous la sensation physique de l'humidité (les larmes des gens, leur sueur)⁷ ; lorsque Delia se rendra dans l'appartement d'Amalia, elle trouvera le robinet de la cuisine ouvert, l'eau coulant à flot ; la ville elle-même s'offre du début à la fin sous une pluie battante (représentation inhabituelle pour une ville du Sud!) ; enfin, la jouissance et le plaisir féminin sont évoqués par l'embarras de Delia en présence d'Antonio, lorsque les préliminaires amoureux provoquent en elle cet élément liquide abondant incontrôlable⁸. Même la jalousie et la

6. «Quando la bara era stata deposta nel carro e questo si era avviato, erano bastati pochi passi e un sollievo colpevole perché la tensione precipitasse in quel fiotto segreto del ventre. Il liquido caldo che usciva da me senza che lo volessi mi diede l'impressione di un segnale convenuto tra estranei dentro il mio corpo». (*L'amore Molesto*, p.15)

7. «Alcuni mi strinsero con tale forza e versando lagrime così copiose che oscillai tra un senso di soffocamento e un'insopportabile sensazione d'umido che mi si allungava dal loro sudori e dalle loro lagrime fino all'inguine, all'attaccatura delle cosce». (p. 16)

8. «Temevo che il respiro già lento mi si sarebbe fermato del tutto. Inoltre ero paralizzata da un imbarazzo crescente per i liquidi copiosi che stavo versando. Anche quando da ragazza cercavo di masturbarmi accadeva così. Il piacere si diffondeva tiepidamente, senza nessun crescendo, e la pelle cominciava subito a bagnarsi. Per quanto mi carezzassi, ottenevo solo che gli umori del corpo debordassero : la bocca, invece di seccarsi, si riempiva di una saliva che mi pareva gelida, il sudore colava dalla fronte, dal naso, dalle guance, le ascelle diventavano pozze, non un centimetro di pelle restava asciutto, il sesso si faceva così liquido, che le dita vi scivolavano sopra senza attrito e non sapevo più se mi stavo veramente toccando o immaginavo soltanto di farlo». (p. 113)

violence conjugale s'exercent dans une atmosphère humide, qui n'est pas sans réveiller chez Delia un sentiment de culpabilité pour un lointain mensonge d'enfant :

Quando mio padre seppe che Amalia e Caserta si vedevano segretamente nell'interato – pensai di raccontargli piano piano – non perse tempo. Innanzitutto rincorse Amalia per il corridoio, poi per le scale, poi per la strada. Mia madre scappò sotto il ponte della ferrovia, scivolò in una pozzanghera, fu raggiunta e si buscò pugni, schiaffi, un calcio nel fianco. Una volta che lui l'ebbe punita per bene, la riaccompagnò a casa sanguinante. Appena lei tentava di parlare, tornava a colpirla. La guardai a lungo, pesta, sporca, e lei mi guardò a lungo, mentre mio padre spiegava l'accaduto a zio Filippo. Amalia aveva uno sguardo meravigliato: mi fissava e non capiva. (*L'amore molesto*, p. 117)

L'élément liquide, tel qu'on le trouve dans les variantes précédemment évoquées, permet un rapprochement d'ordre analogique entre la ville et le personnage d'Amalia. Du liquide amniotique – la mer – aux sécrétions corporelles féminines, du rideau de pluie s'abattant sur Naples à la flaque – théâtre d'un châtiment corporel immérité –, toute substance liquide est présence d'Amalia, et Amalia ruisselle dans chaque angle de rue, transpire dans la promiscuité citadine, secrète ses substances par tous les pores. En disparaissant physiquement, Amalia semble avoir laissé dans son sillage quantité d'indices et de traces humides de sa présence dispersés à travers la ville. Cet effet de dilatation des modalités de représentation du personnage d'Amalia, même s'il est amplifié chez Delia adulte, existait déjà chez l'enfant. En effet, la souffrance de Delia petite fille se concentrait sur certaines parties du corps, hyperboliquement érotisées dans son imaginaire d'enfant, comme c'est le cas dans les extraits suivants lorsqu'elle se focalise sur la langue : « Riconoscevo la bocca di Caserta che si muoveva veloce e gli vedevo la lingua, rossa, col frenulo che l'ancorava impedendole di guizzare verso Amalia più di quanto non si provasse già a fare » (p. 93). Ou encore :

Se in quel momento Amalia fosse entrata col suo tailleur blu di decenni prima, la sciarpa delicatamente colorata e il cappotto con veletta, al braccio di Caserta in cappotto di cammello, avrebbe sicuramente accavallato vistosamente le gambe e avrebbe fatto scintillare gli occhi a destra e a sinistra con allegria. Era a feste di cibo e risate come quella che la facevo andare quando lasciava la casa senza di me ed ero certa che non sarebbe tornata mai più. Mi inventavo che fosse carica d'oro e d'argento, che mangiasse senza ritegno. Ero sicura che anche lei, appena fuori di casa, estraesse dalla bocca una lunga lingua rossa. (p. 104)

Or, si Delia tentait en vain de combler les absences douloureuses de sa mère par des scènes érotiques issues de son imagination devenue adulte,

c'est par la mise en pratique de ce même érotisme qu'elle parviendra à la retrouver. Deux épisodes sont significatifs.

Tout d'abord, lorsque Delia découvre la valise d'Amalia pleine d'effets personnels : elle est malade, vomit, et son malaise est suivi par une soudaine envie de se maquiller précisément avec la trousse d'Amalia, de plaire, de changer d'aspect. Tout en se félicitant de ne pas ressembler à sa mère (« *non ti assomiglio* » dira-t-elle sur un ton revendicatif), de ne pas avoir de longs cheveux noirs (les siens sont gris et courts), Delia accède à son insu à la sensualité d'Amalia.

Le second épisode fondamental est constitué par la scène du rapport amoureux inachevé entre Antonio et Delia. Delia se laisse conduire dans une chambre d'hôtel, tout simplement parce qu'elle est subjuguée par l'odeur d'Antonio qui lui rappelle son enfance : l'odeur de la pâtisserie du grand-père et de la cave où se déroulaient en parallèle leurs jeux d'enfants et d'imaginaires jeux érotiques entre Amalia et Caserta. En acceptant une relation sexuelle impromptue avec Antonio, Delia croit pouvoir matérialiser les scènes de rencontre Amalia-Caserta qui, du temps de sa jeunesse, n'étaient que rêverie, imagination, fantaisie pure. Or Antonio n'est plus un enfant. Ses désirs sont ceux d'un homme à la sexualité agressive, et Delia qui plonge dans le passé par le biais des sensations physiques, par ses sens en éveil, ne répond pas aux sollicitations physiques du présent.

Cette scène est comme le point de rencontre entre deux dimensions temporelles, celle du présent et celle du passé : dimensions incompatibles, et qui sont comme la clef de voûte du roman. Pour exister, Delia doit enterrer son passé et refouler son envie de jeunesse consistant à ne pas ressembler à Amalia. Or, malgré tous les efforts déployés pour ne pas être comme elle, Delia sera rattrapée par son passé napolitain, par le fantôme séducteur d'Amalia, et finira par être... Amalia, dans la scène finale, théâtre d'une réconciliation posthume et symbolique :

Il sole cominciò a scaldarmi. Mi frugai nella borsa ed estrassi la mia carta d'identità. Fissai la foto a lungo, studiandomi di riconoscere Amalia in quella immagine. Era una foto recente, fatta apposta per rinnovare il documento scaduto. Con un pennarello, mentre il sole mi scottava il collo, disegnai intorno ai miei lineamenti la pettinatura di mia madre. Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima, levata sulla fronte, mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'attaccatura dei capelli e il sopracciglio. Mi guardai, mi sorrisi. Quell'acconciatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia. (p.178)

Dans ce premier roman d'Elena Ferrante, *exister*, pour les personnages féminins, consiste à *pouvoir séduire* : Delia, en devenant Amalia à la fin du

roman, parvient à l'acceptation sereine de sa propre sensualité. Amalia, après avoir été surveillée et brimée toute sa vie, accède pleinement à ce pouvoir dans ses derniers instants, alors qu'elle s'accorde un voyage sans retour en compagnie de Caserta sur la plage. Un voyage ponctué d'excès langagiers comme si Amalia se libérait soudain et goûtait par les mots l'ivresse d'un érotisme jusqu'alors réprimé : « Alle sette del mattino mia madre telefonò di nuovo. Per quanto io la tempestassi di domande, si limitò a snocciolarmi a voce molto alta, scandendole con gusto, una serie di espressioni oscene in dialetto » (p. 10).

À ce point, on ne peut s'empêcher de faire le lien avec le deuxième roman qui s'articule comme le premier sur une alternance entre présent et passé, le passé de Naples étant toujours celui qui resurgit dans l'esprit du personnage d'Olga. Tout comme Delia parvient à retrouver sa mère par la découverte de la sensualité, Olga réussit à remonter la pente par la mise en pratique de l'obscénité.

I giorni dell'abbandono est d'abord l'histoire d'une usure sentimentale, d'une lassitude des corps avant d'être le récit d'une expérience, celle de l'abandon, qui consume le personnage féminin, ébranle ses convictions, sa façon d'être, jusqu'à son registre expressif. La première étape de la crise conjugale est affrontée par Olga avec une attitude contrôlée, freinée par l'éducation. Puis, plus son angoisse va croissant, plus des souvenirs s'imposent à elle, souvenirs d'une femme qui appartient à son enfance napolitaine, malheureuse en amour comme elle, trompée : la « poverella » qui avait fini par détester ses enfants parce qu'ils avaient gâté son corps en laissant sur elle « un malodore di mamma » qui avait fait fuir son mari. La descente aux enfers d'Olga suit alors un double trajet : une mise en parallèle croissante de son expérience avec la mésaventure de la femme napolitaine, et une mise à l'épreuve de son corps qui devient le réceptacle de sa douleur, le moyen d'expression de son rejet d'elle-même et du monde. En effet, dès que la vérité sur les intentions de son mari lui est révélée, Olga exprime son désespoir par l'agressivité, l'abandon de toute forme de séduction, et l'adoption d'un langage obscène par lequel elle tente tour à tour d'imaginer sa rivale, de provoquer son conjoint. Au plus fort de cette épreuve sentimentale pour Olga, l'obscénité devient l'unique clef d'interprétation de l'Autre, l'unique langage possible, l'unique façon d'appréhender et d'aborder son prochain, comme c'est le cas par exemple lorsqu'elle aperçoit un voisin d'immeuble :

Chissà quali segreti di uomo solo aveva, l'ossessione maschile del sesso forte, il culto fino a tarda età del cazzo. Anche lui sicuramente non vedeva più in là del suo sempre più miserabile fiotto di sperma, era contento solo quando poteva verificare che gli si rizzava ancora, come le foglie morenti di una pianta riarsa che riceve acqua. Rozzo coi corpi di donna che gli capitavano, frettoloso, sporco, aveva certamente come unico obiettivo segnare punti come in un poligono, affondare dentro una fica rossa come in un pensiero fisso coronato da cerchi concentrici. Meglio se la macchia dei peli è giovane e lucida, ah la virtù di un culo sodo. (*I giorni dell'abbandono*, p. 54)

L'épreuve que connaît Olga comporte des paliers de déchéance physique: lorsqu'elle croyait être l'unique élue de son mari, Olga cultivait son corps. Elle exprimait son amour en prenant un soin tout particulier à dominer les odeurs, à gommer les aspects désagréables de la corporéité. Une fois délaissée, le corps reprend le dessus avec un naturel cru, dans un abandon sans pudeur, dans l'ivresse de la déchéance physique de qui touche le fond. L'un de ces paliers est constitué par la scène d'amour entre Olga et ce voisin qu'elle observait: mue par le désir de vérifier qu'elle pouvait encore plaire, Olga a délibérément choisi cette expérience purement physique pour se prouver à elle-même qu'elle existait. C'est précisément parce qu'elle acceptera son corps à l'état brut, son cortège d'humeurs, sa propre déchéance qu'elle parviendra à se retrouver, à redresser la tête et sortir de ce long cauchemar. Avant d'arriver à ce stade, le souvenir de la « *poverella* » s'est fait toujours plus pressant. Les souvenirs d'Olga enfant de huit ans n'ont eu de cesse de se superposer au quotidien d'Olga adulte, au point que le passé s'imposait avec force face au présent, par une prosopopée des plus menaçantes:

Poggiava i piedi nudi sul corpo di Otto [le chien qui va mourir], aveva un colorito verdastro, era la donna abbandonata di piazza Mazzini, la poverella, come la chiamava mia madre. Si liscio accuratamente i capelli, come se volesse pettinarseli con le mani, e si aggiustò la veste stinta sul seno, troppo scollata. La sua apparizione durò il tempo necessario per mozzarmi il respiro, poi svanì. Brutto segno, me ne spaventai. Se la donna era davvero nella stanza, riflettei, io di conseguenza non potevo essere che una bambina di otto anni. O peggio: se quella donna era lì, una bambina di otto anni che mi era ormai estranea, stava avendo la meglio su di me, che ne avevo trentotto, e mi stava imponendo il suo tempo, il suo mondo. Ed era solo l'inizio: se l'avessi assecondata, se mi fossi abbandonata, sentivo che quel giorno e lo spazio stesso dell'appartamento si sarebbero aperti a tanti tempi diversi, a una folla di ambienti e persone e cose e me stesse che avrebbero esibito tutte, simultaneamente presenti, eventi reali, sogni, incubi, fino a creare un labirinto così fitto da cui non sarei più uscita. (*I giorni*, p. 126)

Comme Olga, Delia subit les assauts répétés de son passé napolitain. Naples n'est pas un simple décor urbain sur lequel se déroule le fil de l'existence des personnages. La langue raffinée et sensuelle d'Elena

Ferrante fait affleurer cette ville du plus profond de chacune de ses créations féminines. Rappelons, dans le cas de Delia (elle vit à Rome et revient à Naples à l'occasion du décès d'Amalia), qu'il s'agit d'un retour obligé dans une ville qu'elle n'aimait plus (« scoprii che non provavo più simpatia per la città, seppi che stavo perdendo mia madre definitivamente⁹ »), un retour perçu comme une agression permanente : la ville est hostile, tout comme le dialecte de ses habitants est impérieux. C'est par le biais des sensations physiques, des émotions, des sens en éveil que Delia retrouve le contact perdu avec Naples, cette ville qu'elle associe à sa mère. Les véritables vecteurs entre les deux dimensions temporelles du passé et du présent sont constitués par des sensations purement physiques, par les émotions, par des lieux ou des objets personnels qui la propulsent dans le passé. Dans les moments où resurgit ce passé, tous les sens de Delia sont en éveil, le corps est à l'écoute, le temps est suspendu¹⁰ et c'est précisément dans cette dilatation temporelle que font irruption, dans une marée dialectale, les bruits et les odeurs de la ville : ils s'imposent en surimpression à ces allers et retours temporels, et font apparaître une image insolite de Naples. Elena Ferrante plonge ses personnages dans une ville sale, bruyante, trouble, humide, imprégnée d'odeurs moites et suffocantes, où les rapports entre individus sont marqués par la violence et l'agressivité. Le vrai personnage des romans de Ferrante est cette Naples dangereuse, peuplée de personnages inquiétants à l'érotisme agressif qui surprend, déroute et séduit tout à la fois par l'originalité de sa représentation.

La séduction de l'écriture d'Elena Ferrante tient en deux points essentiels. Le premier concerne la typologie de ses personnages féminins. « On ne naît pas femme, on le devient », disait Simone de Beauvoir¹¹. Elena Ferrante met en scène des processus de *devenir féminin* : elle fait plonger ses héroïnes dans l'immondice et la violence de leur passé pour les faire naître femmes. La quête de Delia s'achève par l'éveil et l'acceptation de sa propre sensualité. Pour parvenir à ce stade, elle a dû affronter les épreuves d'un contact physique avec sa ville natale sentie comme une menace, renouer avec sa mère-Amalia-Naples, accomplir un retour cathartique

9. *L'amore molesto*, p. 65.

10. « Trascorsi non so quanto tempo accanto alla finestra della cucina, ad ascoltare il vocio del vicolo, il traffico delle motorette. La strada esalava un odore di acqua stagnante ». *L'amore molesto*, p. 31.

11. Beauvoir (de) S. *Le Deuxième sexe*, tome 1, quatrième partie : formation, chapitre 1, « L'enfance », Paris, coll. « idées », Gallimard, 1981 [1949], p. 285.

dans les entrailles de sa ville. À ce seul prix elle parvient à construire une nouvelle image de soi, à devenir femme, exactement comme Olga qui doit connaître la dégradation corporelle avant de renaître.

La deuxième caractéristique de cette séduction de l'écriture tient en une représentation inédite de Naples, étrangère au mythe du Sud solaire et à toute évocation stéréotypée. L'écriture raffinée et élégante d'Elena Ferrante dément les propos de La Capria et de De Luca¹², convaincus que Naples « ne pouvait être racontée » Sous sa plume, la ville parthénopéenne affleure à travers la sensualité débordante des personnages, le récit intériorisé de leurs émotions, la vivacité et la résistance de leur dialecte (rappelons que Delia, dans son refus de la ville, avait délibérément renoncé au dialecte, car sa vague sonore la ramenait vers des souvenirs de violence du père). Curieusement, ce dialecte refoulé échappe au contrôle de sa raison dès lors que le personnage est confronté à des situations extrêmes de colère, de surprise, ou de désespoir prouvant ainsi que le langage propre à cette ville est inscrit de façon indélébile dans son esprit : le dialecte est charnel, il est le signe de cette appartenance à Naples. Delia, qui a tenté de fuir le Sud, y revient malgré elle, et cède devant la force séductrice de sa ville d'origine. Elena Ferrante, qui écrit dans *La Frantumaglia*¹³ avoir quitté très jeune Naples, y revient par la littérature, prouvant ainsi comme d'autres auteurs tels que Domenico Starnone, Antonio Franchini ou Giuseppe Montesano¹⁴ qu'il est difficile d'échapper à son emprise.

12. Propos tenus dans *Tuttolibri*, n° 918, août 1994. Lire également les articles parus dans *La Stampa* sur l'identité mystérieuse d'Elena Ferrante : « Alcune sorprendenti somiglianze tra i due autori e i loro romanzi indicano la possibile soluzione di un enigma letterario che dura dal '92. Ferrante-Starnone un amore molesto in via Gemito », *La Stampa*, 16-01-2005, p. 27. Mais aussi : « Il Caso Ferrante Starnone. Lo scrittore che cerca il suo doppio. », *La Stampa*, 17-01-2005, p. 1 ; « Coincidenze sospette », *La Stampa*, 16-01-2005, p. 27 ; « L'enigma della scrittrice senza volto : dietro il suo nome si nasconde l'autore di *Via Gemito* ? La soluzione proposta dalla Stampa affascina i critici », *La Stampa*, 17-01-2005, p. 27.

13. « Con Napoli, i conti non sono mai chiusi, anche a distanza. Sono vissuta non per breve tempo in altri luoghi ma questa città non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto. » in *La Frantumaglia*, op. cit., p. 67.

14. Starnone D., *Via Gemito* Milan, Feltrinelli, 2002 ; Franchini A., *L'abusivo*, Venice, Marsilio, 2001 ; Montesano G., *Nel corpo di Napoli*, Milan, Mondadori, 1998.