



HAL
open science

Mères, filles et poupées dans deux oeuvres d'Elena Ferrante. Analyse d'une relation maudite entre littérature pour l'enfance et autofiction

Ilaria Moretti

► **To cite this version:**

Ilaria Moretti. Mères, filles et poupées dans deux oeuvres d'Elena Ferrante. Analyse d'une relation maudite entre littérature pour l'enfance et autofiction. Marion Mas; Anne-Marie Mercier-Faivre. Écrire pour la jeunesse et pour les adultes. D'un lectorat à l'autre, Classiques Garnier, pp.131-144, 2020, Rencontres, 978-2-406-10139-0. 10.15122/isbn.978-2-406-10139-0.p.0131 . hal-02888845

HAL Id: hal-02888845

<https://hal.science/hal-02888845>

Submitted on 3 Jul 2020

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.

Mères, filles et poupées dans deux œuvres d'Elena Ferrante. Analyse d'une relation maudite entre littérature pour l'enfance et autofiction

La paroi de cristal

Est-il possible de tracer une ligne transparente pour unir deux œuvres qui sont, dans le panorama critique contemporain, rarement mises en comparaison ? La tâche n'est pas facile car réfléchir sur l'œuvre d'Elena Ferrante dans le milieu académique peut poser des problèmes. On est confronté au cas d'un « écrivain à succès¹ », auteur de sept romans et d'un seul conte pour enfants qui, comme l'on essaiera de le montrer, occupe une place particulière dans sa production narrative. Ferrante, la mystérieuse Italienne qui a permis l'essor de la petite maison d'édition « e/o » est l'écrivaine qui a vendu dix millions de livres dans le monde et qui a été traduite dans cinquante pays différents. On parle souvent d'une « Ferrante *fever*² », une fièvre qui a contaminé les lecteurs les plus variés, qui enflamme la presse, qui fait monter la curiosité autour de l'identité d'une personne qui a su se cacher et construire, grâce à l'anonymat, un espace privilégié pour travailler et écrire, à l'abri des critiques, des journaux, des plateaux de télévision. Ferrante – ce sont ses mots – écrit depuis sa jeunesse³, publie depuis vingt-cinq ans et personne n'a jamais su lui ôter ce privilège. Elle garde son intégrité et passionne les lecteurs qui se font, dans certains cas, les premiers défenseurs de cette paroi de cristal capable, dans le monde hyper connecté d'aujourd'hui, de rétablir une forme de pudeur, une distance qui contribue à nourrir la poésie et le questionnement de l'écrivaine autour de l'humain, de ses angoisses, de ses vérités irrésolues, de sa décadence.

La difficulté est donc de présenter l'autre côté de Ferrante, de montrer la réflexion critique qu'elle mène autour de certaines thématiques. Ferrante déborde de la forme romanesque classique ; à travers sa littérature elle expérimente un dialogue muet entre lecteur et auteur, en habitant l'ambivalence et en faisant de son mystère le chiffre même de sa construction narrative.

Notre objectif est de proposer une courte plongée dans son œuvre à travers la figure de la poupée analysée à l'intérieur de deux textes : *Poupée volée*⁴, roman noir aux contours autobiographiques et *La Plage dans la nuit*⁵, conte pour enfants. Publiés à un an de distance, respectivement en 2006 et 2007, ces œuvres spéculaires forment un tout consacré à l'analyse impitoyable de la relation mère-fille qui se décline, allégoriquement, à travers une poupée, volée dans le récit pour adultes, perdue dans le conte pour enfants. Les deux livres fonctionnent comme les engrenages d'un même nœud thématique. Nombreuses sont les allusions, les échos qui témoignent de la volonté de raconter, à travers deux registres différents, la complexité d'une relation qui se veut fondatrice du « devenir femme⁶ », pour reprendre une expression chère à Luce Irigaray. Si cette thématique semble être une constante dans le travail de Ferrante, un fil rouge capable de traverser son œuvre, dans ce cas particulier, on assiste à la seule tentative, de la part de l'auteure, d'inscrire les traits d'une liaison manquée et souvent néfaste, dans un conte pour enfants, tout en gardant la volonté de faire de ce rapport maudit le centre d'une construction identitaire féminine. On pourrait donc se demander dans quelle mesure la figure de la poupée devient, à l'intérieur de ces deux œuvres, l'emblème d'une dépendance oxymorique chargée, d'un côté, de définir les sujets et, de l'autre, de les anéantir pour leur

¹ Luca Ricci, « Il fenomeno Ferrante visto dai critici », *Il Messaggero*, 19 mars 2015.

² Alexandra Alter, « “Ferrante Fever” Continues to Spread », *New York Times*, 7 décembre 2016.

³ Stefania Scateni, « Elena Ferrante : la scrittura e la carne », *L'Unità*, 8 septembre 2002.

⁴ Elena Ferrante, *La Figlia oscura* [2006], Roma, Edizioni e/o, 2015 (*Poupée volée*, trad. Elsa Damien, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 2009).

⁵ Elena Ferrante, *La Spiaggia di notte*, Roma, Edizioni e/o, 2007 (*La Plage dans la nuit*, trad. Elsa Damien, Paris, Éditions Gallimard Jeunesse, 2017).

⁶ Voir Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Ottawa, Les éditions de la pleine lune, 1981.

permettre de s'édifier en dépit de la présence contraignante de l'autre. Il sera surtout intéressant de comprendre comment, grâce à l'usage de la poupée, Ferrante arrive à aborder une thématique noire – un véritable sujet tabou – qui paraît bien éloignée de l'image simplifiée, parfois sclérosée, de la relation mère-fille que l'on retrouve souvent dans la littérature italienne pour l'enfance d'hier et d'aujourd'hui.

Sans trop s'attarder sur la question, on remarque que le panorama narratif actuel, dans le domaine de la littérature de jeunesse, souffre d'un véritable courant réactionnaire lié au manque d'épaisseur des personnages féminins. Certains critiques comme Bianca Pitzorno⁷, Carla Poesio⁸, Francesca Lazzarato⁹ ou Daniele Barbieri¹⁰, observent une tendance à la simplification linguistique qui accompagne souvent un appauvrissement des représentations des dynamiques sociales et relationnelles des protagonistes. Ces dérives, au lieu de rendre les livres plus accessibles, conduisent les récits vers une standardisation des rôles que l'on constatait déjà dans la littérature populaire pour enfants entre les deux guerres et qui font même penser, dans certains passages, à des narrations pratiquées à une époque précédente. Au-delà des aspects liés à une certaine « pédagogie noire¹¹ » en vogue dans l'Italie de la fin du XIX^e siècle, où les relations entre personnages étaient figées dans des rôles précis et où le rapport entre mères et filles était souvent connoté par une forte dose de piétisme et de violence, on observe, à l'heure actuelle, un dangereux retour vers un schématisme assez limitant. Jusqu'aux années trente, les jeunes filles étaient représentées comme des êtres fragiles, à la merci de mères castratrices et égoïstes qui étaient préoccupées uniquement de leur beauté, de leurs affaires personnelles ou, dans le cas de narrations à caractère piétiste, de la nécessité de la survie matérielle, même au détriment de leurs propres enfants souvent utilisées comme force de travail¹². Si la chute du fascisme, les transformations économiques et sociales de l'après-guerre et les révolutions des années soixante et soixante-dix avaient conduit à un nouvel élan dans le développement des personnages et dans la volonté de traiter l'univers féminin d'une manière plus critique, dépourvue des stéréotypes sexistes et conventionnels, on assiste aujourd'hui à un dangereux retour en arrière. La toute récente floraison d'une littérature rose¹³ pour les jeunes filles a, malheureusement, des racines bien lointaines et témoigne de la persistance d'un genre littéraire qui s'est répandu après la Seconde Guerre mondiale et qui n'a jamais été totalement effacé de la scène éditoriale italienne.

C'est justement à la lumière de ce panorama assez restreint que l'opération littéraire d'Elena Ferrante semble constituer un angle de lecture privilégié pour observer les répercussions d'une relation à la frontière entre amour, jalousie et désir de vengeance.

Poupée volée

Le premier chapitre de *Poupée volée* se termine avec une phrase emblématique : « Le plus difficile à raconter, c'est ce que nous ne parvenons pas nous-mêmes à comprendre¹⁴. » Il y a donc une forme d'impossibilité à décrire les mailles d'une relation qui semble être à la base de

⁷ Bianca Pitzorno, « "Ho il diritto di pensare, disse Alice alla duchessa" », dans Francesca Lazzarato et Donatella Ziliotto (dir.), *Bimbe donne e bambole*, Roma, Artemide edizioni, 1987, p. 37-41.

⁸ Carla Poesio, « Bambine di oggi », dans *ibid.*, p. 67-81.

⁹ Francesca Lazzarato, « Bambine in rosa », dans *ibid.*, p. 91-98.

¹⁰ Daniele Barbieri, « Le adolescenti di carta », dans *ibid.*, p. 105.

¹¹ Pour un panorama assez exhaustif de la littérature pour l'enfance teintée de colorations sinistres, nous renvoyons à Ilaria Filograsso, *Bambini in trappola*, Milano, Franco Angeli, 2012.

¹² On fait référence, entre autres, aux nouvelles publiées dans *Le Journal des enfants* qui, dans l'Italie de la fin du XIX^e siècle, jouissait d'une renommée nationale et était beaucoup lu, surtout par les familles. Un exemple parmi plusieurs, où les dynamiques entre mères et filles extrêmement figées et stéréotypées résultent des valeurs de l'époque, est l'histoire larmoyante de Nanina, jeune fille maltraitée par sa mère, puis vendue au marché et enfin, gravement malade, réhabilitée dans le rôle de fille juste avant de mourir dans les bras de sa propre mère, désormais repentie et rongée par les remords : G. Orsolini, « Nanina, storiella vera », *Giornale dei bambini*, 12 janvier 1882, 9 mars 1882, 13 avril 1882.

¹³ Francesca Lazzarato, « Bambine in rosa », dans *Bimbe donne e bambole*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴ Elena Ferrante, *Poupée volée*, *op. cit.*, p. 10.

la construction des sujets. Le chemin à l'intérieur de ce rapport apparaît tout de suite comme tordu, problématique. Ferrante avouera, lors d'une interview, son malaise face à la narration d'un tel sujet :

L'écriture m'extirpait des choses indicibles, j'arrivai au point, le jour suivant, de les effacer moi-même, car elles me semblaient importantes mais [...] je n'arrivais pas à les soutenir. [...] en écrivant j'avais l'impression de me noyer avec elle [la protagoniste, NDT]¹⁵.

L'action se déroule, pour les deux œuvres, dans une station balnéaire, la plage étant un lieu privilégié pour les jeux des enfants. Dans *Poupée volée*, la protagoniste, Leda, est une mère de famille, une professeure universitaire en vacances qui profite de quelques semaines de solitude pour travailler. Mais elle a un lourd passé derrière elle. Quelques années auparavant elle avait abandonné ses deux filles pendant trois ans, lorsqu'elles étaient encore petites. Exténuée, malheureuse, elle avait cédé à l'épuisement. À cette époque-là, victime d'un désespoir profond, Leda avait l'impression d'avoir perdu toute autonomie, toute possibilité de se construire une carrière, de vivre pour elle-même : « Je les aimais trop et j'avais l'impression que l'amour que j'avais pour elles m'empêchait de devenir moi-même¹⁶. » Elle revient au bout de trois ans, le cœur écrasé par la douleur et le regret. Elle essaie donc de repartir à zéro avec un autre mode de fonctionnement : « Je me suis résignée à vivre peu pour moi et beaucoup pour mes deux filles : petit à petit cela a bien marché¹⁷. » Ce passé douloureux qui a conditionné sa vie semble ressurgir violemment durant ses vacances. Car, au lieu de travailler, elle passe ses journées à la plage, attirée par la présence d'une grande famille de Napolitains. Parmi eux elle remarque une jeune maman, Nina, à côté de sa fille Elena.

Un jour je levai les yeux de mon livre et les vis pour la première fois, la très jeune femme et sa petite fille. [...] la jeune femme, qui n'avait pas plus de vingt ans, inclinait la tête, la petite levait le visage vers elle et la regardait fascinée ; elle devait avoir trois ou quatre ans et serrait contre elle une poupée comme une maman porte un bébé dans ses bras¹⁸.

Les deux semblent avoir une relation très soudée, elles jouent souvent ensemble et Leda est séduite surtout par la petite fille, par sa manière de se rapporter à la poupée. Les jeux d'Elena captivent son attention en produisant sur elle un effet hypnotique. Leda ne s'occupe plus de son travail intellectuel : soudain, il n'a plus d'importance. Ses préoccupations de professeure universitaire, les traductions et les échéances professionnelles tombent dans l'oubli. Aller à la plage devient une forme de socialisation à sens unique. Elle se nourrit des attitudes de la petite fille en train de jouer avec sa poupée. Leda est touchée par les dialogues inventés par la petite, par l'imitation des câlins que l'enfant adresse à son jouet et pourtant elle est incapable d'y participer activement. Elle reste la spectatrice muette d'un théâtre des sentiments mimés :

La petite jouait avec sa poupée. Elle lui parlait [...]. C'était un jeu plein d'affection. Elle l'embrassait fort sur le visage, si fort que le plastique avait l'air de se gonfler lorsqu'elle lui soufflait dans la bouche tout son amour vaporeux, vibrant, tout l'amour dont elle était capable. Elle l'embrassait sur sa poitrine nue, sur son dos, son ventre, partout, la bouche ouverte, comme si elle allait la dévorer¹⁹.

Le jeu est intense, presque violent. Mais c'est la poupée qui assume, aux yeux médusés de Leda, un rôle perturbant :

¹⁵ « La scrittura tirava dentro cose indicibili, tanto che le cancellavo io stessa, il giorno dopo, perché mi sembravano importanti e tuttavia [...] non ce la facevo a sostenerle. [...] io affogavo con lei scrivendo [...] », Sandra Ozzola, Sandro Ferri, Eva Ferri (dir.), « Elena Ferrante, Art of Fiction », *The Paris Review* (USA), n° 228, 2015, puis dans Elena Ferrante, *La Frantumaglia* [2003], Rome, e/o, 2016, p. 265.

¹⁶ Elena Ferrante, *Poupée volée*, op. cit., p. 164.

¹⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52-53.

Nani était une poupée laide, vieille, elle avait sur le visage et sur le corps des marques de stylo à bille. Toutefois dans ces moments-là elle dégageait une force vitale. Maintenant c'était elle qui embrassait Elena avec une frénésie croissante²⁰.

La poupée – objet inanimé, vieux, malpropre – semble susciter dans la conscience de la protagoniste de sinistres souvenirs. C'est ainsi que ses angoisses de mauvaise mère reprennent le dessus. La petite Elena aime son objet-fétiche, elle l'adore malgré ses manques, malgré sa laideur, son regard vide, sa fixité inexpressive. Cette force et les dynamiques d'une relation si intense semblent éveiller en Leda une mémoire latente : le jeu entre la petite et la poupée évoque les images d'un passé douloureux quand « quelques années auparavant²¹ », elle était encore « une jeune femme perdue²² » et que, « les espoirs de la jeunesse semblaient déjà tous partis en fumée, [elle] avai[t] l'impression d'être précipitée vers [sa] mère, [sa] grand-mère et la série de femmes muettes et rageuses dont [elle] étai[t] issue²³ ». Ce sont, en effet, des années traversées par la rage, par un sentiment d'impuissance, où la relation avec ses deux filles était difficile. Le simple geste d'étudier, à la table de la cuisine, entourée par les jeux de ses enfants, étourdie par l'odeur de lait en poudre et de potage, semblait alors être un acte de résistance face à un destin déjà écrit. La poupée d'Elena, vieille, délabrée, capable toutefois d'une secrète force vitale, évoque une autre poupée, Mina, celle qui appartenait à Leda. Mina, poupée d'enfance, poupée tant aimée, avait été offerte en cadeau à Bianca, sa fille aînée, en signe de réconciliation tout en restant, pourtant, symptôme d'une souterraine culpabilité. Malgré ce geste affectueux, emblème d'une tentative, peut-être maladroite, de tisser un lien avec sa fille, Bianca « l'abandonna aussitôt : Mina ne lui plaisait pas. Elle lui préférerait une vilaine poupée de chiffon aux cheveux de laine jaune [...] ». Leda en fut « affreusement vexée »²⁴.

Leda, perturbée par la présence de la famille napolitaine, intimement touchée par la liaison complice entre la jeune Nina et sa fille Elena, se fait, au fil des pages, de plus en plus avide de détails : sa curiosité malade la mène vers un chemin sans issue. Elle scrute les jeux entre mère et fille, elle observe leur relation tendre et drôle à la fois, leurs amusements familiaux :

Un jour je les vis jouer ensemble avec la poupée. Ce jeu les amusait beaucoup, elles l'habillaient, la déshabillaient, faisaient semblant de lui passer de la crème solaire [...], elles faisaient mine de lui donner le sein ou la gavaient [...] de sable, elles l'installaient au soleil à côté d'elles, allongées sur la même serviette²⁵.

La complicité créée avec la poupée est celle d'un rapport d'amour. La petite Elena se fait maman de sa poupée mais en même temps Nina participe au jeu, elle se prête, avec son expérience de jeune mère, à donner des conseils, en se mettant presque au même niveau que sa fille. C'est peut-être cette union si spontanée, si attentionnée qui fait déraper Leda. Un jour, en raison d'un moment de distraction, la petite Elena se perd. Toute la famille est sollicitée mais c'est Leda, grâce à son active participation, qui la retrouve. Toutefois, la joie de la petite Elena, face aux retrouvailles avec sa famille, est vite effacée par une obscure constatation. C'est Nani, sa poupée chérie, qui a maintenant disparu : « Elle ne me dit pas qu'elle avait perdu sa maman, elle me dit qu'elle avait perdu sa poupée. Elle était désespérée²⁶. »

Or, c'est Leda la coupable : la voleuse de poupée. Son geste est automatique et dépourvu de toute réflexion. Pourtant envers la poupée elle semble éprouver un sentiment teinté d'attraction et de soumission. L'objet représente sa maternité irrésolue, son enfance oubliée. Cette poupée abîmée, sale, privée de tout intérêt se fait l'allégorie de ses crises d'angoisse, du jour où elle a

²⁰ *Ibid.*, p. 53.

²¹ *Ibid.*, p. 99.

²² *Ibid.*, p. 100.

²³ *Ibid.*, *id.*

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 60.

lancé son ancienne poupée par le balcon, pour se venger de Bianca, fille ingrate, qui n'avait pas su apprécier son don. Bianca, petite fille de trois ans, se transforme, aux yeux fatigués de Leda, en un monstre d'égoïsme et d'insensibilité :

Je découvris qu'elle lui avait ôté tous ses vêtements, même ses chaussures et ses chaussettes, et elle l'avait coloriée au feutre des pieds à la tête. Un affront réparable mais qui me parut sans remède²⁷.

Lancer la poupée par-dessus la rambarde du balcon devient alors un geste libérateur, qui emplit la protagoniste d'une joie cruelle :

Tandis qu'elle plongeait, elle me sembla un être abject. Je restai appuyée à la rambarde pendant je ne sais combien de temps à regarder les voitures lui passer sur le corps et la massacrer. Puis je m'aperçus que Bianca aussi regardait [...]. Alors je la pris dans mes bras, elle se laissa faire sans résistance²⁸.

C'est ainsi que Nani, vieille poupée usée par l'amour et les jeux d'Elena, semble représenter pour Leda une forme de réconciliation envers son passé coupable, envers son incapacité à tisser de vrais liens familiaux, car ses deux filles, désormais adultes, vivent de l'autre côté de l'Océan et leurs rapports sont rares, souvent froids. Toutefois la poupée volée par réflexe, puis gardée volontairement, n'est pas un objet comme les autres. Leda est témoin, au fil des jours, de la souffrance de plus en plus grande de la petite qui cherche à retrouver sa Nani ; elle touche la colère de la mère qui menace de se venger de cet inconnu sadique, qui a voulu le mal de sa fille. Leda ne peut rien face à la fascination maudite exercée par l'objet. Son comportement bascule dans l'obsession :

Je compris clairement que je ne voulais pas rendre Nani, même si j'avais du remords et si j'avais peur de la garder avec moi. Je l'embrassai sur le visage, sur la bouche, je la serrai comme j'avais vu Elena le faire²⁹.

La poupée n'est pourtant pas totalement inanimée, elle a une présence réelle. Face aux caresses de Leda, elle dévoile son côté obscur, sa « puissance érotique³⁰ », en lui rappelant sans cesse sa double culpabilité : envers ses filles privées en tout jeune âge de leur maman et envers la petite Elena, dépouillée de sa Nani. Un jour, dans la villa louée par Leda, cette même poupée : « émit un gargouillis qu'[elle prit] pour une phrase hostile et lança un jet de salive brune qui [lui] salit le tee-shirt et les lèvres³¹ ». La poupée sale, remplie d'eau et de terre, en train de « vomir dans le lavabo un crachin brun mélangé à du sable³² » évoque les souvenirs de la deuxième grossesse de Leda :

avec ma première grossesse [...] même mes nausées furent brèves et contenues. Mais ensuite vint Marta. C'est elle qui agressa mon corps en l'obligeant à se révolter de manière incontrôlée. [...] Nani qui crache du noir me ressemble quand je tombai enceinte pour la deuxième fois³³.

Coincée face à ses manques et à ses torts, Leda ne peut pas faire marche arrière : seul un geste extrême, presque inattendu, pourra la libérer de cette spirale infinie, un geste qui viendra de Nina, la jeune maman d'Elena qui, en découvrant le vol, la frappera avec geste impulsif, violent, et pourtant révélateur, capable d'éveiller sa conscience assoupie en la reconnectant à

²⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

²⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁹ *Ibid.*, p. 87.

³⁰ *Ibid.*, p. 132.

³¹ *Ibid.*, p. 87.

³² *Ibid.*, p. 172.

³³ *Ibid.*, *id.*

elle-même. « Je suis morte³⁴ », dira-t-elle finalement à ses filles, à la fin de ses vacances : « Je suis morte, mais je vais bien³⁵. »

La Plage dans la nuit

Si dans ce premier roman, la poupée protagoniste est dérobée par une mère imparfaite et inaccomplie, dans le conte pour enfants, la situation est renversée. *La Plage dans la nuit*, accompagné des illustrations oniriques de Mara Cerri, semble être l'adaptation ou, pour mieux dire, la traduction simplifiée d'un sujet difficile (la nécessité de l'oubli, l'envie de tout quitter – même ses enfants – pour pouvoir se reconstruire) à travers l'histoire d'une poupée qui raconte le cauchemar de son abandon. Cette fois-ci l'« ordre symbolique³⁶ » de la mère est incarné par Mati, une jeune fille distraite, incapable d'accomplir son rôle de protection. Mati oublie sa poupée sur la plage (elle préfère passer la soirée avec le chat Minou), et à cause de cela, Celina, poupée intelligente et sensible, est condamnée à vivre une longue nuit terrifiante. Sans sa « maman chérie³⁷ » la poupée perd toute capacité : elle ne parle plus, elle est inerte, dépourvue de tout élan vital, privée de son identité. Confrontée aux ombres du soir, elle se bat contre le Cruel Plagiste, image déformée du jeune garçon sympathique et avenant qui, dans *Poupée volée*, sollicitait la curiosité sexuelle de Leda. Dans ce cas, comme à travers un miroir renversé, le Plagiste est un homme immense qui, armé du Grand Râteau, traverse la plage à la recherche des objets perdus. Celina comprend tout de suite que sa vie est en danger. L'homme compte voler les mots que la poupée possède pour les revendre au marché le jour suivant : « Elle t'a mis plein de mots là-d'dans, ta p'tite maman, pas vrai³⁸ ? » Ces mots constituent la langue maternelle, ils sont à l'origine de la conscience et ils forment l'identité du sujet à travers ce que Luce Irigaray dénommait « un corps-à-corps avec la mère³⁹ », source à la fois de férocité et de douceur : il s'agit d'un rapport primordial, presque fusionnel, avec la « matrice originelle⁴⁰ », interdit par la présence du père qui s'occupe de trancher une liaison trop étroite. Les risques d'une telle union sont, en effet, dévastateurs : la mort, la perte de soi, l'oubli de sa propre conscience. Dans l'analyse de Luce Irigaray, la jeune fille se trouve obnubilée par le désir fou, délirant, de se fondre avec le corps maternel tout en mesurant, en même temps, sa propre angoisse. Il s'agit d'un amour qui se maintient en équilibre précaire aux bords de l'abîme : à la frontière entre l'envie de se perdre dans ce « continent noir⁴¹ » qui nous restitue à la vie et le désir de le détruire pour pouvoir se définir en tant qu'identités libres. Le lien qui persiste, au-delà des distances, est constitué par la langue, dernier bastion d'une relation controversée.

Celina semble être bien consciente de cela. Elle comprend que perdre la parole maternelle n'est pas un acte de libération mais plutôt d'abnégation : « je cache au fond de ma gorge tous les mots que Mati m'a appris, ceux qui me servent pour jouer, et je n'émet plus un son, rien⁴² ». Toutefois le spectre d'une dépossession de soi est constant : une fois que la nuit est tombée, la poupée est menacée, d'abord, par le feu qui risque de la brûler, de faire fondre ses traits, et de la rendre anonyme, puis par la puissance des vagues qui visent à l'annihiler en la transformant en simulacre d'elle-même. Les dangers d'une telle dérive semblent exemplifier ce qu'Adriana Cavarero définissait comme la perte de « l'identité du soi⁴³ », identité précieuse, qui marque les sujets et qui est rendue possible par le rapport aux autres et, dans ce contexte particulier, par la

³⁴ *Ibid.*, p. 196.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Voir Luisa Muraro, *L'Ordine simbolico della madre* [1992], Roma, Editori Riuniti, 2006.

³⁷ Elena Ferrante, *La Plage dans la nuit*, *op. cit.*, p. 25.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴² Elena Ferrante, *La Plage dans la nuit*, *op. cit.*, p. 16.

⁴³ Voir Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* [1997], Milano, Feltrinelli, 2011.

présence maternelle. Les mots que Celina garde soigneusement au fond d'elle-même sont le signe d'un désir de permanence que seule la narration semble rendre concret⁴⁴. La poupée, en racontant son histoire à travers l'expédient d'un *je* narratif, détermine les frontières de sa personnalité et défend son *qui* « inchangeable⁴⁵ » capable, comme nous l'enseigne Hannah Arendt, de définir l'unicité des sujets à travers la narration de sa propre vie.

En effet, Celina tient à son intégrité et le répète à plusieurs reprises : « Je rassemble au plus vite tous les mots de Mati et les cache dans ma poitrine⁴⁶. » Toutefois, par le biais d'un hameçon, le Cruel Plagiste lui ôte son nom, le nom propre, le nom donné par sa mère qui constitue, pour Luce Irigaray, la cicatrice, le cordon ombilical, l'outil créatif situé à la base de la relation mère-fille. C'est à travers ce Prénom qu'il est possible de réinventer, de réhabiter, comme disait Luisa Muraro, le lien avec la mère symbolique. Réinventer le rôle de fille pour arriver à aimer sa propre mère, en allant au-delà de l'impératif proposé par un certain féminisme qui invitait plutôt à une prise de distance, nécessaire, semblait-il, à la formation d'une identité. Celina, en suivant la leçon du féminisme italien de la différence, ne veut pas cette coupure. En accord avec la nécessité de se donner naissance à travers le corps de l'autre – l'enseignement de l'autre – elle s'attache aux mots maternels, elle habite la parole en défendant la valeur intrinsèque de la langue apprise par sa mère. Toutefois le Cruel Plagiste arrive à réaliser son projet :

voilà qu'un Hameçon descend. [...] Il entre dans ma bouche [...]. Je suis tellement remplie d'eau que je n'arrive pas à faire reculer mes mots à temps, à les cacher dans ma poitrine et dans mon ventre. L'Hameçon en attrape un, et il tire. Les mots qui restent se serrent les uns contre les autres, terrorisés, formant une chaîne. Moi je tire d'un côté, l'Hameçon tire de l'autre, et au milieu il y a les mots, tout tassés. Je suis furieuse. J'ai perdu mon Nom, je ne veux rien perdre d'autre⁴⁷.

Entre les deux, la poupée d'un côté et le Cruel Plagiste de l'autre, une bataille s'installe. Et pourtant Celina résiste : « L'Hameçon tire un grand coup. Les mots, se tenant par la main, filent à toute vitesse vers la surface de la Mer. J'ai à peine le temps de fermer la bouche sur le dernier qui m'est resté : Maman⁴⁸. » Accrochée au verbe maternel, à cette mère symbolisée par une parole poétique⁴⁹, c'est-à-dire une parole créatrice qui « n'est pas vérité » (la parole maternelle est souvent imparfaite et manquante) mais qui « fait vérité », Celina est sauvée. Serrée au mot « maman », elle sera rattrapée par le chat Minou, ramenée à sa mère distraite, la petite Mati, celle qui lui a appris à parler, celle qui, par l'usage de la langue, l'a sortie du silence et l'a rendue vivante.

Se remettre au monde

À travers ces deux œuvres, Ferrante semble donc suggérer, en mêlant fiction et nécessité autobiographique – *Poupée volée* n'est rien d'autre que l'adaptation romanesque de ses angoisses de mère, de sa difficulté en tant que fille –, que *perte*, *vol* et *abandon* ne sont rien d'autre que le tissu fondateur de ce fameux broyage existentiel qui fait d'une allégorie problématique – celle de la poupée – l'outil capable d'éclaircir les dynamiques d'un rapport maudit, sauvé, *in extremis*, par la suggestion d'un retour à la parole. L'expédient de l'autofiction est présent aussi dans les dynamiques développées à l'intérieur de *La Plage dans la nuit*. L'histoire narrée par la poupée protagoniste se fait, pour reprendre les mots de A. Cavarero,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁵ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne* [1958], trad. Georges Fradier, préface de Paul Ricœur, Paris, Presses Pocket, 2008, p. 252.

⁴⁶ Elena Ferrante, *La Plage dans la nuit*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère*, *op. cit.*, p. 45.

« réification du soi⁵⁰ » : les choses qui ont eu lieu dévoilent leur signification grâce au récit. La narration donne la possibilité à l'identité de se révéler, comme si cette dernière pouvait exister, se chosifier donc, grâce à l'outil narratif. Ferrante utilise l'écriture pour essayer de débrouiller les nœuds de sa posture de mère, l'abîme touché en tant que fille, le désarroi face à la descente dans un magma de débris. Tout cela est traduit en italien par le mot *frantumaglia*, terme inventé par la mère de l'écrivaine, qui signifie dépression, perte de soi, dépassement des frontières physiques et mentales. Puiser dans le passé maternel signifie donc pouvoir se « remettre en scène⁵¹ » à travers ses amnésies, en sondant ses incertitudes et en documentant une expérience qui se transforme en lien identitaire entre auteur, narrateur et personnage. Toutefois le renvoi à sa propre histoire et à l'usage d'une langue dite « maternelle » peut paraître paradoxal dans notre contexte car la poupée symbolise, par excellence, l'objet inanimé, muet. Mais ici Ferrante semble privilégier, pour « revisiter le vide⁵² » du féminin et pour résoudre le questionnement soulevé dans *Poupée volée*, un conte pour enfants qui devient ainsi méta-texte : la littérature agit, dans ce contexte, en miroir de la réalité en se faisant support d'une série d'interrogations. Le fait de s'accrocher au verbe et à l'écriture, la nécessité de faire parler une poupée, le besoin de se plonger dans une forme narrative inhabituelle (celle de la littérature pour enfants) et de dégondrer le langage pour aboutir à une forme épurée, simple mais non simpliste, semble représenter, pour Ferrante, un précieux outil de réflexion contre la dissipation des sujets. L'accrochement de Celina au langage appris par sa mère ne signifie rien d'autre que la nécessité de faire parler ce même silence en laissant le non-dit émerger. C'est la volonté d'exprimer la réticence taciturne du féminin pour sonder ce que Virginia Woolf nommait « un noyau d'ombre en forme de coin⁵³ » : quelque chose qui demeure invisible mais qui existe et réclame sa place.

L'écriture-même est, pour Ferrante, auteure transparente, le moyen de sortir du silence et de s'affirmer en tant qu'être humain, sujet intellectuel qui réclame une identité nouvelle, libre de s'exprimer par une voie autre. Ce silence qui revient d'une manière circulaire est le spectre qui emprisonne Leda dans sa solitude, il est le coin d'oubli et de souffrance qui la pousse d'abord à l'abandon de ses filles, ensuite au vol de la poupée. Mais le silence est aussi la menace qui pèse sur Celina, l'angoisse d'une identité broyée, la condamnation à une forme de mutisme. La métaphore du silence est l'emblème d'une féminité niée qui cherche, pour s'expliquer et pour se forger, une nouvelle parole capable de s'incarner dans une langue qui veuille l'accueillir et se faire berceau de sa propre histoire. Il faut, pour suivre la leçon de Lea Melandri, transformer les mots – perdus par Celina, méconnus par Leda – en « mères de sa propre enfance⁵⁴ ». Il faut pouvoir retrouver les mots qui forgent cet *Alphabet d'origine*⁵⁵ : langue identitaire, génératrice d'une parole nourrissante et porteuse de sens, voix sortie de la nuit, quête d'une subjectivité en devenir, acte de résistance, acte d'existence.

Ilaria MORETTI
Université Jean Moulin Lyon 3

Corpus étudié

FERRANTE, Elena, *La Frantumaglia* [2003 renouvelé en 2016], Roma, Edizioni e/o, 2016.

⁵⁰ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op. cit., p. 51-53.

⁵¹ Saveria Chemotti, *L'Inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il poligrafo, 2009, p. 28.

⁵² Rosi Braidotti, *Dissonanze. Le Donne e la filosofia contemporanea*, Milano, La Tartaruga, 1991, p. 11-26.

⁵³ « A wedge-shaped core of darkness », dans Virginia Woolf, *To the Lighthouse* [1927], Ware, Wordsworth Editions, 1994, p. 45.

⁵⁴ Lea Melandri, *Alfabeta d'origine*, Milano, Neri Pozza, 2017, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*

FERRANTE, Elena, *La Figlia oscura* [2006], Roma, Edizioni e/o, 2015, trad. Elsa Damien : *Poupée volée*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 2009.

FERRANTE, Elena, *La Spiaggia di notte*, Roma, Edizioni e/o, 2007, trad. Elsa Damien : *La Plage dans la nuit*, Paris, Éditions Gallimard Jeunesse, 2017.