



HAL
open science

Maternité, identité et écriture de soi Lo scialle andaluso et L'amore molesto : d'Elsa Morante à Elena Ferrante

Ilaria Moretti

► To cite this version:

Ilaria Moretti. Maternité, identité et écriture de soi Lo scialle andaluso et L'amore molesto : d'Elsa Morante à Elena Ferrante. À la recherche d'Elsa Morante, Presses Universitaires de Rennes; Presses Universitaires de Rennes (PUR), 2022. hal-03834635

HAL Id: hal-03834635

<https://hal.science/hal-03834635v1>

Submitted on 30 Oct 2022

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.

Maternité, identité et écriture de soi
***Lo scialle andaluso* et *L'amore molesto* : d'Elsa Morante à Elena Ferrante**

ILARIA MORETTI
Université Jean Moulin Lyon 3

1. Se rencontrer dans l'absence

Le nom d'Elena Ferrante apparaît sur la scène éditoriale italienne en 1992. Son premier roman – *L'amore molesto* – reçoit, la même année, le prix *Procida Isola di Arturo – Elsa Morante*. Pour Ferrante c'est une surprise et, paradoxalement, un problème. Son entrée dans le monde littéraire est marquée par un objectif : disparaître de la scène publique pour n'exister que dans la page d'écriture. La romancière – dissimulée sous un pseudonyme qui, selon certaines interprétations¹, affiche une assonance et, donc, un hommage à Elsa Morante – cherche, depuis sa première publication, à se soustraire aux mécanismes propres à l'industrie du livre. Pas de plateaux télévisés, pas d'interviews, pas de photos dans les journaux. La seule exception, en accord avec ses éditeurs², est celle de l'écriture : en effet, l'auteure accepte de répondre aux questions des journalistes mais elle le fait à son rythme et, chose fondamentale, uniquement par voie écrite.

Recevoir ce prix soulève, chez Ferrante, un dilemme. Comment souligner la dette narrative vis-à-vis d'une écrivaine qui a forgé sa sensibilité ? Comment prendre part à la cérémonie sans renier sa propre volonté de ne pas apparaître au grand public ? Être sans y être : c'est la question qui se pose. Le choix, finalement, est simple. L'écrivaine ne participe pas à la remise des prix mais elle écrit un texte à faire lire par ses éditeurs. La lettre est adressée au président et aux jurés mais, curieusement, Ferrante ne parle pas de son livre. En effet, plutôt que de mettre en lumière les spécificités de son écriture, elle préfère identifier, dans le travail de Morante, tous les échos et les renvois thématiques capables de donner des pistes de lecture permettant de comprendre la complexité de *L'amore molesto*. Cette lettre, publiée ensuite à l'intérieur du volume *La frantumaglia*³, joue sur la proximité entre deux images maternelles : Giuditta, décrite dans la nouvelle *Lo scialle andaluso* et Amalia, la mère suicidaire de Delia, insaisissable protagoniste du roman de Ferrante.

¹ E. FERRANTE, « La temperatura capace di accendere il lettore : Dialogo con gli ascoltatori di Fahrenheit », *La frantumaglia* [2003 renouvelé en 2016], Roma, e/o, 2016, p. 201.

² Sandra Ozzala et Sandro Ferri de la maison d'édition e/o de Rome.

³ E. FERRANTE, « Le sarte delle madri », *La frantumaglia*, *op. cit.*, p. 15-16.

La rencontre entre ces deux auteures se fait, ainsi, de la manière la plus étonnante, la plus paradoxale. Elena Ferrante, écrivaine invisible, participe à un prix littéraire qui porte le nom de Morante en choisissant d'y être par soustraction. De son côté Morante, patronne invisible de la manifestation, émerge à travers les mots de Ferrante. Elle se matérialise dans les citations, dans la musicalité de sa narration, par le biais d'une série d'images capables de créer un pont entre deux textes si différents. Les noms de ces deux femmes, de ces deux écrivaines, se rapprochent mais dans l'absence. Le caractère surprenant de ce rendez-vous impossible, né sous l'enseigne de l'impalpable, met en évidence l'ambivalence qui existe entre ces deux narratrices en laissant émerger tantôt leur étrangeté, tantôt leur contiguïté.

Lo scialle andaluso est une nouvelle, écrite en 1951 et publiée en 1953 dans la revue *Botteghe oscure*, puis rééditée en 1963 par Einaudi à l'intérieur d'un recueil portant le même titre. *L'amore molesto* est un court roman, publié une première fois en 1992 par la maison d'édition e/o, et réédité en 2012 sous forme de trilogie à l'intérieur du volume *Cronache del mal d'amore*⁴. La publication associe le premier roman de Ferrante à deux autres textes – *I giorni dell'abbandono* et *La figlia oscura* – centrés sur la thématique des amours noirs ou, pour dire mieux, des amours ravagés.

Les œuvres de Morante et de Ferrante ont un point en commun. Elles abordent l'amour maladif, la jalousie obsessionnelle et la perte du corps maternel à travers les yeux d'un jeune garçon – Andrea, le protagoniste de *Lo sciallo andaluso* – et d'une femme androgyne, Delia, le je narratif de *L'amore molesto*.

Ferrante, dans sa lettre, se concentre sur un paragraphe de Morante qui met en lumière la fragilité de la figure maternelle filtrée à travers le regard méprisant d'Andrea – « Ils montrent comment les enfants imaginent leurs mères : dans un état de vieillesse permanente⁵ » – cependant, il nous paraît intéressant d'approfondir la dette thématique que l'écrivaine reconnaît implicitement à Morante et qui émerge au-delà des remerciements adressés aux jurés du *Prix Procida*. Dans ce contexte, dans quelle mesure le rapport entre Giuditta et Andrea devient-il l'ancrage allégorique à travers lequel Ferrante construit les personnages d'Amalia et de Delia ? Car la *filiation* entre ces quatre protagonistes ne s'arrête pas au simple plan romanesque. À travers la figure d'Andrea, l'adolescent maudit, jaloux de sa propre mère, désireux de la punir

⁴ E. FERRANTE, *Cronache del mal d'amore*, Roma, e/o, 2012.

⁵ E. FERRANTE, « Le sarte delle madri », *La frantumaglia*, op. cit., p. 15 : « Dicono di come i figli si immagino le madri : in uno stato di perenne vecchiezza ». [La traduction des textes issus de *La frantumaglia* est de Nathalie Bauer : *Frantumaglia. L'écriture et ma vie*, Paris, Gallimard, 2019].

par peur de la perdre, l'écrivaine s'inscrit dans la thématique de la maternité déjà abordée avec *Menzogna e sortilegio*, puis approfondie dans les poèmes du recueil *Alibi* – écrits simultanément avec *Lo scialle andaluso*. Ce qui ressort est une préoccupation précise de l'écrivaine qui, pour reprendre les mots de C. Garboli, laisse émerger, à travers la figure d'Andrea, le spectre d'un démon masochiste – « enkysté dans le narcissisme⁶ » – qui semble affecter non seulement le personnage, mais Morante elle-même. D'une manière analogue, Ferrante, grâce à la narration d'une fille en opposition avec sa propre mère, semble mimer, à travers les préoccupations de Delia, ses propres angoisses de fille, ses propres tristesses de mère.

Si la nouvelle de Morante pouvait être lue – en reprenant donc la leçon de C. Garboli⁷ – comme une réponse possible à sa maternité reniée (ou censurée), elle semble, parallèlement, mettre en lumière un besoin de se projeter dans la figure de l'enfant, en l'occupant pleinement : désir presque complémentaire de la maternité. Il s'agit de la nécessité de s'incarner dans la virilité d'un personnage et d'adapter son rôle de fille aînée à un corps masculin. Cet enthousiasme narcissique⁸, capable de produire des fantasmes androgynes, est étroitement présent dans le personnage de Delia de *L'amore molesto* : une femme masculinisée qui incarne – à nouveau – l'ambivalence d'une protagoniste incapable de se faire mère, d'adhérer à sa propre histoire et à celle de la femme qui l'a engendrée.

Comme nous l'avons vu, même si la nouvelle de Morante a été écrite en 1951, n'oublions pas le contexte dans lequel elle a été rééditée. En effet, 1963 est une année difficile pour l'écrivaine : d'une part, le suicide de son ami Bill Morrow d'autre part la fin de sa relation avec Alberto Moravia, jettent Elsa dans une condition de profond désarroi identitaire. L'écrivaine, qui ne travaillait plus, qui voulait mourir et se laissait vivre⁹, s'accrocha à la composition du recueil *Lo scialle andaluso* comme à la recherche d'un geste de survie. Dans un agenda de la même époque elle écrivait : « Combien d'années devrais-je encore traîner : vingt ? trente ? Le seul remède pour atteindre, humainement, la fin, est de ne pas être [...]. *Ne pas séparer*. Être tous les autres passés, présents, futurs vivants et morts. Ainsi je pourrai même être toi¹⁰ ». *Lo scialle andaluso* semble donc devenir, pour Morante, à quelques années de distance de la première rédaction, un moyen littéraire pour tracer une sorte de bilan personnel à travers

⁶ Voir la citation de C. Garboli reprise par G. ROSA, « Alibi in versi », *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 89 : « incistato nel narcismo ». [La traduction est la nôtre].

⁷ C. GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.

⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰ Dans un agenda de l'écrivaine, sous la date du 1^{er} mai 1964, voir C. GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, op. cit., p. 112 : « Quanti anni dovrò ancora trascinare : venti, trenta ? L'unico rimedio per arrivare alla fine umanamente è non essere [...]. *Non separare*. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti. Così posso essere anche te ». [La traduction en français est la nôtre].

l'analyse de son rôle de femme, de fille, d'écrivaine. Ferrante, de son côté, semble s'appropriier, dans son travail, certaines tournures de Morante. Elle s'inscrit dans les mêmes refrains narratifs en parvenant à utiliser, à travers une optique renversée, la même perspective romanesque susceptible de mettre en lumière non seulement sa condition de fille et son impossibilité à se détacher de la figure maternelle, mais aussi son rôle d'auteure-fantôme victime de son désir de dissipation. Tandis que Morante se dissout dans ses figures littéraires, Ferrante, elle, embrasse le choix d'une autofiction *in absentia*. Ces optiques constituent, donc, le pivot de notre analyse. Nous chercherons à mettre en perspective la filiation littéraire entre Morante et Ferrante à travers le prisme d'une maternité problématique, interprétée comme point d'attache entre construction identitaire et écriture de soi.

2. Le cagibi entre amour maladif et rêves de disparition

Andrea déteste le théâtre car, dans son regard de jeune garçon, il est responsable des absences de sa mère Giuditta, danseuse dans la compagnie de l'Opéra de Rome. Pour chercher à combattre sa solitude, il se retranche derrière la porte de la chambre de sa mère. C'est un palliatif, une manière pour tenter d'étouffer la rage éprouvée vis-à-vis de sa génitrice. Car, si d'un côté, l'attachement viscéral qui le lie à Giuditta est symptôme d'un amour exclusif, de l'autre côté la profession de sa mère alimente sa jalousie et, à travers elle, son désir de vengeance. Avant les sorties de Giuditta : « il courait, les pieds nus, jusqu'à la chambre de sa mère et, semblable à un pauvre pèlerin, il s'arrêtait là, derrière cette porte close, en pleurant doucement¹¹ ». Les larmes versées dans la chambre maternelle constituent, d'une part, une échappatoire – même éphémère – à son angoisse d'abandon et, d'autre part, elles cherchent à être un moyen de dissuasion face aux absences de Giuditta : « La seule véritable consolation pour lui aurait été que Giuditta restât à la maison, au lieu de s'en aller au théâtre ; mais il fallait être fou pour demander une chose semblable à la danseuse !¹² ». La soif de possession d'Andrea s'échoue contre sa propre impuissance. Il ne parvient pas à concrétiser l'incarcération de sa mère – « De temps en temps, il serrait sa mère dans ses bras comme s'il avait voulu

¹¹ E. MORANTE, *Lo scialle andaluso* [1963], Torino, Einaudi, 2015, p. 141: « egli correva alla camera di sua madre ; e simile a un povero pellegrino si fermava là, dietro quell'uscio chiuso, a piangere sommessamente ». [Toutes les traductions tirées de *Lo scialle andaluso* sont de Mario Fusco, voir à ce propos E. MORANTE, *Le châte andalou et autres nouvelles* [1967], Paris, Gallimard, 1998.

¹² *Ivi*, « La sola consolazione vera, per lui, sarebbe stata che Giuditta rimanesse in casa, invece di andare a teatro ; ma bisognava essere pazzi per chiedere una cosa simile alla danzatrice ! ».

l'enchaîner¹³ » – qui constitue, aux yeux du jeune garçon, la seule possibilité pour préserver sa tranquillité de fils et, parallèlement, pour protéger Giuditta des attentions masculines.

Delia, la protagoniste de *L'amore molesto*, semble vivre les mêmes dynamiques de jalousie et de possession à l'égard de sa mère, Amalia. Pendant son enfance, l'angoisse de la perdre se traduisait dans la volonté de la faire souffrir. Les sorties de sa mère en solitaire provoquaient une blessure chez la jeune fille en la jetant dans un état de profond désarroi : « Quand j'étais petite, je passais le temps de ses absences à l'attendre à la cuisine, derrière les vitres de la fenêtre. Je priais qu'elle réapparût [...]. Si elle tardait, l'anxiété devenait tellement irrépressible qu'elle éclatait en tremblements de mon corps tout entier¹⁴ ». La crainte de l'abandon est la même que celle qui affecte Andrea. Le jeune garçon perçoit la carrière théâtrale de Giuditta comme une opportunité de fugue par rapport à leur quotidien sombre, pauvre, sans perspectives. Dans les deux cas, l'amour envers sa propre matrice se traduit dans la volonté de la punir, en choisissant une condition d'enfermement personnel qui illustre, en vérité, le désir viscéral de posséder l'autre, de l'emprisonner pour prévenir sa fuite.

Andrea choisit, ainsi, de se retrancher dans un débarras. Son objectif exprime le besoin masochiste de se condamner à une forme de souffrance supplémentaire : « Il s'en allait d'habitude se terrer au fond de l'appartement, dans un cagibi poussiéreux qui recevait à grand-peine la lumière d'un vasistas¹⁵ ». La rage éprouvée envers sa mère, coupable, selon lui, de perdre du temps avec « Les choristes, les danseuses et d'autres personnages du même genre qui fréquentaient parfois la maison¹⁶ » illustre la volonté de se venger de ses allégresses frivoles, de sa joie de vivre, de son plaisir de partager sa propre existence avec les gens de théâtre. Disparaître, ne pas participer aux soirées, devient ainsi un moyen d'exercer une forme de pouvoir sur l'autre. Andrea espère pouvoir condamner Giuditta à la même souffrance : il cherche à lui faire ressentir les douleurs d'une absence prolongée. Toutefois, malgré ses tentatives maladroitement, ni sa mère, ni les invités, ne semblent percevoir ses éloignements. Le cagibi se transforme, alors, en une véritable prison où le sentiment de solitude est amplifié par la désolation d'un lieu inhospitalier, sale, plongé dans l'obscurité : « Même du fond de cette prison, Andrea ne parvenait pas à se défendre de ses monstres¹⁷ ». D'une manière analogue,

¹³ *Ibid.*, p. 142 : « Ogni tanto, abbracciava sua madre come se volesse incatenarla ».

¹⁴ E. FERRANTE, *L'amore molesto* [1992], e/o, Roma, 2015, p. 11 : « Quand'ero piccola trascorrevo il tempo delle sue assenze ad aspettarla in cucina, dietro i vetri della finestra. Smaniavo perché riapparisse [...]. Se tardava, l'ansia diventava così incontenibile che debordava in tremiti del corpo ». [Les traductions de *L'amore molesto* sont de Jean-Noël Schifano : *L'amour harcelant*, Éditions Gallimard, 1995].

¹⁵ E. MORANTE, *Lo scialle andaluso*, op. cit., p. 144 : « andava a confinarsi in fondo all'appartamento, dentro uno sgabuzzino polveroso che riceveva a mala pena la luce da una finestrucola ».

¹⁶ *Ibid.*, : « coriste, ballerini e altri simili personaggi che talora frequentavano la casa ».

¹⁷ *Ibid.*, : « nemmeno in questo carcere Andrea riusciva a difendersi dai suoi mostri ».

Delia se souvient de ses crises de jeune fille où, cachée dans un débarras sombre, situé à côté de la chambre de ses parents – « un débarras sans fenêtres et sans lumière électrique¹⁸ » – elle cherchait à se punir de son amour maladif et, parallèlement, elle songeait à se venger de la liberté de sa mère, de ses sorties en solitaire :

Je fermais la porte et je restais dans le noir, à pleurer en silence. Le cagibi était un antidote efficace. Il m'inspirait une terreur qui tenait en respect mon anxiété sur le sort de ma mère. Dans la nuit noire, asphyxiée par le DDT, je subissais l'agression de formes colorées qui, l'espace de quelques secondes, me léchaient les pupilles en me coupant le souffle. « Quand tu reviendras, je te tuerai » pensais-je, comme si c'était elle qui m'avait laissée enfermée là-dedans¹⁹

Le rêve de tuer sa propre mère par crainte de ne pas pouvoir la posséder est le même qui, d'une manière plus transversale, touche Andrea, victime malheureuse de ses propres angoisses. Ces visions hallucinatoires – ses « monstres » – mettent en lumière l'impossibilité de sortir d'une condition de détresse. Le garçon, incapable de trouver une solution à sa subjectivité déchirée, se trouve partagé entre son amour fou et une sombre volonté d'anéantissement. Morante décrit Andrea comme un être « prisonnier [...] partagé entre la colère, l'envie et la tentation de descendre jusqu'au fond de son supplice en assistant à ce spectacle détesté²⁰ ». Malgré les efforts de sa mère pour le consoler, le jeune garçon ne parvient pas à vaincre son rêve de dissolution qui coïncide, dans son imaginaire enfantin, avec une demande d'amour étouffée. Il s'enfonce, ainsi, dans une posture vouée à l'autopunition, cherchant l'abrutissement psychologique qui devrait servir de contrepoids à ses jalousies obsessionnelles :

[...] à peine se trouvait-il dans le couloir au bout duquel, à travers une porte restée entrouverte, l'on devinait le mouvement du salon qui résonnait d'un bruit de voix, [...] Andrea, comme s'il avait perçu la bouche de l'enfer, se dégageait des mains de sa mère, pour s'enfermer à nouveau dans sa prison. De là, il criait à sa mère, restée au-dehors : « Va-t'en ! Pars ! Retourne avec ces vilaines gens ! » Mais, lorsqu'il se retrouvait seul, il pleurait²¹

Son incapacité à surmonter ses tristesses le condamne, donc, à une double peine : « payait-il ses propres haines en s'infligeant des tourments à lui-même²² ». Delia, de son côté, reste emprisonnée dans une posture masochiste tout au long de sa jeunesse. La métaphore du cagibi assume, dans son imaginaire, les traits d'un plaisir pervers. S'enterrer dans le noir d'un débarras

¹⁸ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, op. cit., p. 11 : « un ripostiglio senza finestre e senza luce elettrica ».

¹⁹ *Ibid.*, : « Chiudevo la porta e me ne stavo al buio, a piangere in silenzio. Lo stanzino era un antidoto efficace. Mi ispirava u terrore che teneva a bada l'ansia per la sorte di mia madre. Nel buio pesto, soffocante per il ddt, ero aggredita da forme colorate che mi lambivano per pochi secondi le pupille lasciandomi senza fiato. « Quando torni ti ucciderò » pensavo, come se fosse stata lei a lasciarmi chiusa lì dentro ».

²⁰ E. MORANTE, *Lo scialle andaluso*, op. cit., p. 144 : « incarcerato [...] conteso fra l'ira, l'invidia, e la tentazione di scendere fino in fondo al proprio supplizio assistendo a quell'odiato spettacolo ».

²¹ *Ibid.*, p. 145 : « [...] giunto appena sul corridoio in fondo al quale, per un uscio lasciato semiaperto, s'intravedeva il movimento del salotto, risonante di vocio, Andrea, come se avesse scorto la bocca dell'inferno, si svincolava da sua madre, per rinserrarsi di nuovo nella sua prigione. Di qua, gridava alla madre, fuori: – Va' via! Vattene! Torna da quella gentaccia! – Ma, ritrovatosi solo, piangeva ».

²² *Ibid.*, : « [Andrea] pagava i propri odi infliggendo tormenti a se stesso ».

devient, paradoxalement, une forme de résistance permettant à la jeune fille de supporter les effets secondaires de l'amour névrotique qu'elle nourrit pour sa mère. Comme dans le cas d'Andrea, elle recherche, tout au long de son existence, une série d'endroits, étroits et inconfortables, dans lesquels pouvoir se cacher. La répétition pathologique de ses malheurs enfantins, la condamne à reproduire – même à l'âge adulte – les modalités identiques pratiquées dans le « stanzino » de sa jeunesse. C'est ainsi que l'ascenseur face à l'appartement de sa mère devient, durant toute son adolescence, un refuge inconmode dans lequel s'exiler après une dispute. L'objectif reste le même. Elle veut éveiller, chez Amalia, un sentiment de culpabilité. Elle cherche à se venger, implicitement, de son indifférence : « je me réfugiais dans ce lieu secret [...] peut-être voulais-je confusément lui faire savoir que j'avais toujours été malheureuse²³ ».

Se punir et, par le biais de ses propres inquiétudes, chercher à punir sa mère de ses propres fautes, semble donc être une dynamique que Ferrante emprunte à la nouvelle de Morante. Toutefois, l'écrivaine dépasse le simple plan fictionnel pour transformer ce motif littéraire en matière d'autofiction. Dans *La frantumaglia*, elle raconte une expérience personnelle qui paraît calquée sur ces mêmes thématiques. Car le cagibi raconté dans *L'amore molesto* rappelle un autre cagibi : un lieu obscur, enterré dans sa propre enfance. Il s'agit d'un réduit encombré d'objets, puant, désagréable, théâtre d'une série de désirs inavouables. Pour la jeune Ferrante, il représente l'endroit idéal pour emprisonner sa sœur cadette, coupable, entre autres, de lui voler l'attention de sa mère. Cet endroit sinistre se fait, dans les pages autobiographiques de Ferrante, allégorie de son désir de vengeance, de sa volonté d'anéantissement.

Le but reste le même : exalter sa propre singularité, faire disparaître l'autre et rester la seule bénéficiaire des attentions maternelles. Cette attitude coïncide, transversalement, avec le rêve d'absolu raconté dans les pages de *L'amore molesto* et s'associe au désir d'amour fusionnel qu'Andrea ambitionne depuis son enfance. « Le cagibi » évoqué par Ferrante dans *La frantumaglia* devient, ainsi, un lieu de mémoire : un territoire impalpable « habité [...] par ma mère et moi seules, une sorte de [lieu] de la répétition, comme dans certains rêves²⁴ ». Il représente, une fois encore, une région de l'esprit – une terre d'Eden, en quelque sorte chimérique – où l'enfant songe à un retour impossible, dans le ventre maternel.

²³ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, op. cit., p. 25 : « mi rifugiavo in quel luogo segreto [...] volevo confusamente farle sapere che ero sempre stata infelice ».

²⁴ E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 111 : « abitato [...] da me e mia madre soltanto, un luogo della ripetizione come in certi sogni ». [La traduction de « lieu » à la place de « théâtre » est la nôtre].

Ces lieux enfermés, énigmatiques, entre le besoin de protection et l'angoisse d'étouffement semblent, en effet, coïncider avec l'imaginaire théorisé par L. Irigaray qui souligne comment l'enfant est souvent traversé par le « désir fou » – et donc impraticable – de redevenir partie intégrante de l'anatomie maternelle. Le corps maternel – exposé aux publics des théâtres comme dans le cas de Giuditta ou à la foule des passants comme dans les rêveries d'Amalia – se configure, donc, comme un « continent noir »²⁵ : une zone qui réunit, dans sa complexité, un désir ambivalent animé par deux forces complémentaires. Le besoin de revenir en arrière pour reconstituer une union fusionnelle avec la mère se heurte aux rêves de coupure – de suppression, manifestés par ces personnages. C'est ainsi que nous remarquons comment l'amour déraisonnable envers sa propre matrice prévoit, dans les cas de Morante et de Ferrante, un double mouvement : *vers* la mère et *contre* la mère. La coupure correspond, en suivant la leçon de L. Irigaray, à l'importance de la destruction de ce cordon symbolique : action nécessaire pour éviter le « risque de fusion, de mort, de sommeil léthal²⁶ » produisant non seulement l'écrasement de la génitrice mais, surtout, la désintégration de l'individu lui-même.

Cette ambivalence, racontée dans les pages autobiographiques de Ferrante, correspond à l'impossibilité de trouver une conciliation entre le besoin de contrôler le corps maternel – « miraculeux et cruel²⁷ » – et l'envie de le faire souffrir, de l'humilier, en mettant en place les mêmes dynamiques chez Andrea : « je voulais entendre mon prénom prononcé par sa voix inquiète, je voulais qu'elle me cherche en vain²⁸ ». D'une manière analogue, la jeune Elsa, après une dispute avec sa propre mère, se retrouvait enfermée derrière la porte de sa chambre. Faire glisser un message de haine – « Maudite » – était, pour elle, un moyen de lui communiquer sa souffrance et son besoin de compréhension. Toutefois, à l'instar de Ferrante, la volonté de blesser sa propre génitrice s'effaçait rapidement. Comme le rappelle son frère Marcello, la jeune Morante, regrettant ses attaques gratuites, modifiait sa quête d'attention en la dépouillant des critiques. Faire glisser un deuxième billet sous la porte maternelle – « Bénie »²⁹ – était, pour elle, la seule façon pour elle, d'admettre ses fautes sans s'exposer directement. Elsa et Elena, semblent anticiper, dans leurs gestes de jeunes filles, les mêmes postures décrites dans leurs textes. Elles réitérent, dans leurs comportements incongrus, ce qui nous apparaît comme une timide demande d'amour.

²⁵ L. IRIGARAY, *Le corps-à-corps avec la mère*, Ottawa, Les éditions de la pleine lune, 1981, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 110 : « miracoloso e crudele ».

²⁸ *Ibid.*, p. 114 : « volevo sentire il mio nome nella sua voce allarmata, volevo che mi cercasse senza trovarmi ».

²⁹ Voir à ce propos M. MORANTE, *Maledetta benedetta*, Milano, Garzanti, 1986 : « Maledetta » ; « Benedetta ».

3. Engoncer la mère : châles, robes, étoffes

Dans la lettre adressée aux jurés du prix *Procida*, Ferrante se concentre sur un passage de *Lo sciallo andaluso* en faisant d'un court paragraphe la clé de lecture privilégiée pour pénétrer dans les mécanismes relationnels racontés dans *L'amore molesto*.

[...] le mot *mère* signifie deux choses : *vieille* et *sainte*. La couleur qui convient aux vêtements des mères est le noir, ou à la rigueur, le gris et le marron. Leurs vêtements sont sans formes ; car personne, à commencer par les couturières des mères, ne va penser qu'une mère ait un corps de femme. Le nombre de leurs années est un mystère sans importance, puisque, de toute façon, leur seul âge est la vieillesse. Cette vieillesse informe a des yeux saints qui pleurent, non pour elle-même, mais pour les enfants ; elle a des lèvres saintes, qui récitent des prières, non pour elle mais pour les enfants. Et malheur à celui qui prononce en vain, devant ces enfants, le saint nom de leurs mères ! malheur ! c'est une offense mortelle³⁰!

Dans la nouvelle de Morante, Andrea, après une longue période séparé de sa mère, choisit de fuir le séminaire pour assister à l'un de ses spectacles. Découvrir son absence de talent à travers les critiques acharnées des spectateurs éveille, chez lui, les anciens mécanismes possessifs vécus pendant l'enfance. C'est ainsi que, touché par la rencontre avec Giuditta, il choisit d'accepter sa proposition et de quitter le séminaire. Elle, à son tour, abandonnera le théâtre dans le projet de reconstituer le foyer familial perdu. En vérité, la proposition maternelle n'est pas sans ombres. Derrière le rêve d'une famille recomposée se cache le spectre de l'échec. Car la vieille mère est désormais au déclin de sa carrière : son corps alourdi et froissé par l'âge, plié par le manque de talent, constitue le véritable moteur de sa proposition.

Andrea, en découvrant rapidement les réelles motivations de Giuditta, se heurte à la tristesse d'une figure qu'il commence à aimer non par estime, mais par pitié. Le passage cité par Ferrante est intéressant car il met en évidence comment, aux yeux des enfants, le corps maternel n'est jamais perçu dans sa complexité de corps féminin. Pour Andrea et, parallèlement, pour Delia, il est impossible de faire coïncider l'image maternelle avec celle d'une femme indépendante, d'une femme qui puisse être interprétée – comprise – au-delà du regard figé de ses propres enfants. En particulier, Ferrante met l'accent sur le terme « engoncer » qui assume une signification symptomatique dans la nouvelle de Morante. Andrea, pour rejoindre sa mère au théâtre en évitant, ainsi, d'être reconnu dans sa tenue de séminariste, échange ses vêtements avec ceux d'Anacleto, un ancien ami paysan qui accepte de lui prêter main forte dans son projet.

³⁰ E. MORANTE, *Lo scialle andaluso*, p. 180 : « *madre* vuol dire due cose: *vecchia* e *santa*. Il colore proprio agli abiti delle madri è il nero, o, al massimo, il grigio o il marrone. I loro abiti sono informi, giacché nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna. I loro anni sono un mistero senza importanza, che, tanto, la loro unica età è la vecchiezza. Tale informe vecchiezza ha occhi santi che piangono non per sé, ma per i figli; ha labbra sante, che recitano preghiere non per sé, ma per i figli. E guai a chi pronunci invano, davanti a questi figli, il nome santo delle loro madri! guai! è offesa mortale ! ».

Après les retrouvailles, au moment de se coucher, Giuditta décide de donner à son fils son châle andalou. Elle veut le protéger du froid et, à travers un geste affectif, lui montrer sa proximité. Toutefois, cet accoutrement théâtral, abimé par l'usure, se présente dans sa réalité d'objet troublant, chargé d'ambiguïté. Il est, finalement, le sombre fétiche d'une maternité incomplète qui cache, derrière ses attentions maladroitement, le spectre de la décadence même de Giuditta. Le châle est donc le miroir lugubre de sa carrière ratée, de sa beauté fanée. La réaction d'Andrea, à mi-chemin entre l'affection et l'hilarité, anticipe le passage cité par Ferrante. Le garçon, enveloppé dans le châle maternel, perçoit l'absurdité de la situation : « son châle l'amusait tellement qu'il fut assez tenté d'appeler Anacleto et son ami : la seule pensée de se montrer à eux, déguisé de cette façon, le faisait rire³¹ ».

C'est ainsi que l'émotion éprouvée face aux retrouvailles maternelles se dissout rapidement. Andrea est gagné par un sentiment de honte. Il déteste son image mais ce qui le touche est, en vérité, la misère de sa mère : la tristesse de sa carrière manquée, la vulgarité de son corps vieilli, ses traits privés de grâce. Le châle andalou, emblème de l'infortune théâtrale de Giuditta se fait, ainsi, allégorie de la nouvelle conscience d'Andrea. Les rôles mère-fils se sont, finalement, inversés. Andrea n'est plus le jeune garçon rongé par la solitude et dévasté par l'impuissance. Il assume le rôle d'un véritable *pater familias* : « Giuditta lui saisit une main et la couvrit de baisers. À ce moment (lui dit-elle par la suite), il avait tout à fait pris un air de Sicilien : de ces Siciliens sévères, hommes d'honneur³² ». Giuditta, de son côté, dépossédée de sa propre liberté semble, dans l'optique de Morante, accepter avec docilité sa nouvelle posture de femme soumise aux volontés masculines. Elle abandonne son image de danseuse en abdiquant, définitivement, son indépendance. Elle cherche désormais, dans la figure énigmatique d'Andrea, un refuge à son existence sans futur.

D'une manière analogue, Ferrante se focalise sur la figure d'Amalia interprétée à travers le regard méprisant de Delia. Cette mère, douée d'une beauté incontrôlable – perçue, sans cesse, comme objet de désir – était, en réalité, une vieille dame abandonnée à ses souffrances, à son infinie solitude. Victime, pendant sa jeunesse, de violences conjugales, elle finit ses jours en compagnie d'un individu douteux, Caserta, qui la conduit au suicide. Delia entame, ainsi, un voyage à rebours. Elle choisit de revenir à Naples, sa ville natale, pour suivre les traces d'Amalia. Elle veut comprendre son histoire et saisir les véritables raisons de son geste. Mais,

³¹ E. MORANTE, *Lo scialle andaluso*, p. 178 : « il suo scialle lo esilarava tanto ch'egli fu assai tentato di chiamare Anacleto e il suo amico: il solo pensiero di farsi vedere da loro camuffato in quel modo lo faceva ridere ».

³² *Ibid.*, p. 180 : « Giuditta gli afferrò la mano e la copri di baci. In quel momento (gli disse in seguito), egli aveva assunto proprio un'aria da siciliano : di quei siciliani severi, d'onore ».

en s’immergeant dans le passé d’Amalia, elle parviendra, paradoxalement, à la compréhension de soi. L’existence malheureuse d’Amalia lui sert de contrechant pour décoder sa propre histoire. Le corps maternel, deviendra, par personne interposée, miroir de sa propre corporéité problématique. La beauté d’Amalia contraste, en effet, avec sa silhouette amaigrie, avec ses traits masculinisés, avec son androgynie affichée qui sonne comme une provocation face au corps débordant, fortement érotisé, de sa propre mère. Delia a été une petite fille jalouse, possessive. Elle aussi a cherché, pendant son enfance, à engoncer sa mère. Elle voulait lui ôter sa grâce, effacer sa féminité capable de la transformer en proie aux attentions masculines.

Après la mort maternelle, Delia est victime d’un dégoût inexplicable. Revenir en arrière sur les traces d’Amalia la jette dans un état de prostration qui provoque chez elle un sentiment de répulsion. Elle découvre, ainsi, une vérité surprenante. Sa mère, contre toute attente, était une femme morne, prisonnière de ses fantasmes, condamnée à une solitude féroce. Les vêtements qu’elle retrouve dans son appartement ne sont qu’un exemple de la volonté de mortification mise en place par sa génitrice. Ils racontent de son désir d’effacement commencé bien avant son projet de suicide :

[...] le sac poubelle était plein à moitié. Dedans, il n’y avait pas de déchets ; mais en revanche ce relent de corps fatigué que retient le linge sale ou fait de tissu vieilli, imprégné dans toutes ces fibres des humeurs de dizaines et dizaines d’années. Je commençai d’extraire sous-vêtement après sous-vêtement, avec un léger dégoût, toute la lingerie intime de ma mère : de vieilles culottes blanches et roses, avec beaucoup de reprises et des élastiques d’autrefois qui apparaissaient ici et là dans l’étoffe décousue [...] ; des soutiens-gorge déformés et élimés ; des maillots de corps troués ; de ces élastiques pour maintenir les bas [...]. Amalia [...] s’était toujours habillée de vieilles nippes par pauvreté mais aussi par cette habitude de ne pas se rendre attrayante [...] pour apaiser la jalousie de mon père [...].³³

L’engoncement, que Delia rêvait durant son enfance, se révèle être, pour Amalia, une triste réalité. La jeune femme comprend ainsi l’absurdité de ses propos enfantins et se retrouve confrontée à l’univers misérable de sa matrice, prisonnière d’elle-même, menacée par l’angoisse de décevoir l’Autre : un mari, un amant jaloux, une fille ingrate. Les vêtements d’Amalia illustrent, dans leur pauvreté sans forme, toute l’indigence d’une femme contrainte à une existence médiocre, traversée par le spectre de l’abandon. Delia, étonnée face aux vestiges maternels, s’aperçoit, enfin, de la véritable condition d’Amalia. Son ancien désir de possession semble, par un obscur jeu de superposition, avoir conditionné l’existence de sa génitrice en la

³³ E. FERRANTE, *L’amore molesto*, *op. cit.*, p. 30-31 : « c’era una busta della spazzatura semicolma. Dentro non c’erano rifiuti; c’era invece quel lezzo di corpo affaticato che conservano i panni sporchi o fatti di tessuto invecchiati, intrisi degli umori di decenni. Cominciai a estrarre, indumento dietro indumento, con un lieve ribrezzo, tutta la biancheria intima di mia madre: vecchie mutande bianche e rosa, con molti rattoppi ed elastici antiquati che apparivano qua e là dalla stoffa scucita [...] reggiseni sformati e usurati; canottiere bucate; elastici per tenere su le calze [...]. Amalia, [...] si era sempre vestita di stracci per povertà ma anche per non rendersi piacente, [...] per placare la gelosia di mio padre [...] ».

condamnant à une forme d'emprisonnement. Le cagibi, obscure métaphore du sentiment obsessionnel qui lie une fille à sa propre mère, s'est donc dramatiquement concrétisé dans le destin d'Amalia. En effet, cette dernière affiche sur son corps bleuâtre, retrouvé exsangue sur la plage, les traces d'un dramatique projet d'anéantissement.

Parallèlement, il est intéressant de remarquer comment Ferrante, dans ses écrits autobiographiques, revient sur la notion d'« informe » décrite par Morante. Observer sa mère en train de se préparer pour sortir, provoque, dans l'esprit de la jeune Ferrante, un tourment assimilable à celui ressenti par Andrea. L'attention envers la coiffure maternelle, son obsession pour le maquillage, produisent, chez la jeune fille, un désir d'emprisonnement qui se traduit, dans ce contexte, en rêve d'effacement :

Le soin minutieux qu'elle apportait à sa tenue au moment de sortir avec mon père, ou seule, m'amenait à croire qu'elle dissimulait une obscénité désespérée, ce qui me remplissait de honte et de chagrin pour elle. [...] cette exposition de sa personne me torturait, car je voyais dans cet excès d'apprêt [...] une adulte humiliée par le ridicule. Dans ces robes éclatantes, je devinais [...] la séduction, le rire et la mort.³⁴

Le regard de la jeune Ferrante sur sa propre mère s'accorde, donc, avec le regard d'Andrea qui, désormais adulte, observe le châle, le visage, le corps de sa propre mère avec un mélange de dégoût et de pitié. La mère de Ferrante, couturière de profession, exerce le même métier qu'Amalia. Les deux femmes sont donc, pour le dire avec Morante, de véritables *sarte delle madri*. Dans l'extrait que nous venons de citer nous observons comment se fabriquer des vêtements, travailler l'étoffe pour donner vie à des robes aptes à mettre en valeur les corps, produit, chez la jeune Ferrante, le même sentiment de pitié et de gêne que celui vécu par Andrea. Ferrante déteste les vêtements que sa mère se confectionne car ils bouleversent son image de génitrice attentionnée, concentrée uniquement sur la famille. L'écrivaine remarque dans l'attitude maternelle – coïncidant avec les coupes, audacieuses, des jupes – une forme de résistance à son rêve d'emprisonnement. Car, finalement, observer sa mère se préparer signifie participer, involontairement, à la construction de son indépendance. La jeune Ferrante ne parvient pas à faire correspondre le corps rassurant de sa matrice avec celui, resplendissant, qui s'affiche devant ses yeux. Car, finalement, engoncer la mère signifie nier son existence d'individu libre. Il s'agit d'un expédient enfantin, certainement inefficace, pour effacer de son propre horizon l'idée que sa génitrice puisse posséder – elle aussi – un corps de femme.

³⁴ E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 151 : « Il suo acconciarsi minuziosamente per uscire con il marito o da sola mi dava l'impressione che celasse uno sconcio disperato e sentivo vergogna e pena per lei. [...] quella esposizione di sé mi faceva soffrire, perché nel vederla così apparecchiata la trovavo [...] una donna adulta mortificata dal ridicolo. In quegli abiti strepitosi ci sentivo [...] la seduzione, il riso e la morte ».

4. L'aiguille brûle : couturières et écritures

Comme nous avons pu le voir, Amalia était couturière. La mère de Ferrante, décrite dans les pages autobiographiques de *La frantumaglia*, exerçait la même profession. Morante, de son côté, met l'accent sur le rôle de ces « couturières des mères » incapables, elles aussi, de percevoir la femme derrière la robe. Car ces dernières, au service d'autres femmes, semblent reproduire dans leur profession la même dynamique d'effacement exercée, d'une manière involontaire, dans la relation mère-enfants. Chercher à camoufler ces corporalités signifie, paradoxalement, exercer une forme de pouvoir au travers de l'étoffe. La couturière possède donc la capacité de raturer des anatomies : elle métamorphose les traits de ces figures féminines, déchirées entre le désir d'émancipation et le dévouement envers leurs enfants.

La couturière, pour Ferrante, possède une habileté secrète. Elle coupe « à l'intention de leur mère des vêtements qui effacent³⁵ ». Les outils du métier lui permettent de donner vie à des corporalités nouvelles. Elle éclipse les corps pour ensuite les réinventer à sa manière. Dans les souvenirs enfantins de l'écrivaine, il perdure l'image de la main de sa mère, avec ses doigts dévastés par la fatigue. Il s'agit d'une main *active* ; crispée par les heures de travail, affaiblie par les blessures mais toujours en mouvement : « Plus que tout, j'ai été marquée par la désinvolture avec laquelle les doigts de ma mère enfonçaient l'aiguille et le fil dans l'étoffe, tiraient légèrement, puis recommençaient ce geste³⁶ ». C'est encore l'image de la main qui revient dans les pages de *L'amore molesto* quand Delia se souvient de son enfance et revoit Amalia sous les apparences d'une fée créatrice. Elle était capable d'inventer des mondes. Elle possédait le don de faire ressortir, à travers les étoffes, des corps, des identités, des individus :

Amalia [...] était venue à réduire des veuves de généraux, des femmes de dentistes, des sœurs de magistrats aux mesures du buste et des hanches. [...] Tous les jours de sa vie, elle avait réduit la gêne des corps à du papier et des tissus, et peut-être s'en était-elle fait une habitude du sein de laquelle, tacitement, elle repensait la démesure selon la mesure.³⁷

Derrière le métier de couturière se cache, donc, un double objectif. D'un côté Amalia possède le pouvoir d'atténuer le *disagio*, la difficulté de ces femmes, en cherchant – grâce à la création de nouveaux vêtements – à proposer des modèles différents. Son métier lui permet d'ouvrir une brèche dans le quotidien de ces sujets en leur donnant la possibilité de découvrir,

³⁵ E. FERRANTE, *La frantumaglia*, *op. cit.*, p. 15 : « addosso alla madre panni che cancellano ».

³⁶ *Ibid.*, p. 148 : « quello che veramente ha contato per me è la memoria del modo disinvolto con cui la mano, le dita di mia madre passavano l'ago e il filo nella stoffa, tiravano appena, tornava ad affondare la punta dell'ago ».

³⁷ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, *op. cit.*, p. 125 : « Amalia [...] era passata a ridurre vedove di generali, mogli di dentisti, sorelle di magistrati a misure del busto e dei fianchi. [...] Per tutti i giorni della sua vita aveva ridotto il disagio dei corpi a carta e tessuti, e forse se ne era fatta un'abitudine dall'interno della quale tacitamente ripensava la dismisura secondo misura ».

grâce aux robes, des identités nouvelles. De l'autre côté, la notion même de création lui donne la possibilité d'interpréter sa profession comme une occasion de renouvellement. L'étoffe semble, paradoxalement, fonctionner comme une page blanche sur laquelle écrire, construire, concevoir de nouvelles subjectivités. Ferrante, dans *L'amore molesto*, l'exprime clairement : Amalia « s'était inventé jusqu'à la fin son histoire en jouant pour son compte avec des étoffes vides³⁸ ». Alors, l'aiguille, indispensable instrument de travail de chaque couturière, ne peut être interprétée que dans sa fonction de plume, capable de laisser – dans son mouvement réitéré – les traces d'une encre invisible, témoin d'une volonté secrète. Cette parole imaginaire, gravée dans l'étoffe, peut transformer le tissu cousu en une page métaphorique, susceptible de raconter une histoire.

C'est ainsi que l'écriture, interprétée comme acte d'affirmation identitaire, ou comme tentative d'édification d'une existence *autre* – parallèle – éloignée des chemins préconstitués, s'incarne dans le geste de ces couturières, et, transversalement, de ces mêmes narratrices. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Andrea, en observant le châle andalou abandonné par sa mère sur la poignée de la fenêtre, attribue à cette image misérable, la réalité de sa propre condition psychologique : « lui apparut entre ses larmes une grande forme noire, qui pendait à la poignée de la fenêtre : c'était le châle andalou, qui lui sembla l'image même de sa honte³⁹ ». Si Andrea perçoit le vêtement maternel comme l'allégorie de sa honte, Morante joue volontairement sur la juxtaposition des rôles. Car ce châle, dans son étoffe détériorée, raconte finalement la parabole de Giuditta. La honte qu'Andrea s'attribue n'est que la gêne causée par l'histoire de sa propre mère. Pauvre costume théâtral, rongé par l'usure, le châle andalou devient, ainsi, l'emblème de l'existence de Giuditta, femme naïve et ambitieuse. Ce « haillon humiliant⁴⁰ » raconte ses rêves impossibles, sa maternité controversée, sa gloire anéantie par la brutalité du quotidien. L'étoffe, pour les deux écrivaines, n'est pas réductible à son statut de matériaux, mais elle se fait support d'une parole et, donc, d'une narration.

Morante avait, d'ailleurs, déjà imaginé ce parallèle dans son poème *Alla favola*⁴¹, contenu dans le recueil *Alibi* et composé peu avant *Lo scialle andaluso*. Le récit n'est qu'un manteau – un châle ? – incarnant le tissu même de la fiction : « De toi, Fiction, je me ceins, / robe infatuée ». L'aiguille, si chère à Ferrante, se fait instrument « brûlant », porteur de vérités

³⁸ *Ibid.*, p. 126 : « s'era inventata fino alla fine la sua storia giocando per conto suo con stoffe vuote ».

³⁹ E. MORANTE, *Lo scialle andaluso*, *op. cit.*, p. 182 : « gli apparve, fra le lagrime, un'ampia forma nera che pendeva dalla maniglia della finestra : era lo scialle andaluso, che gli sembrò l'immagine stessa della sua vergogna ».

⁴⁰ *Ibid.*, : « straccio umiliante »

⁴¹ E. MORANTE, « Alla favola », *Alibi* [1988], Édition bilingue, Paris, Gallimard, 1999, p. 38.

dérangentes. L'étoffe, « la toile », métaphore de la page, n'est que « fumée »⁴² : une fantasmagorie, une illusion ou encore une zone frontalière entre un sujet qui écrit et une histoire en train de se *dire*.

⁴² *Ibid.*, : « Di te, Finzione, mi cingo, / fatua veste » ; « L'ago è rovente, la tela è fumo ». [La traduction est de Jean-Noël Schifano].