



HAL
open science

L'amitié et l'émancipation féminines dans L'amie prodigieuse d'Elena Ferrante

Salomé Courtaux

► **To cite this version:**

Salomé Courtaux. L'amitié et l'émancipation féminines dans L'amie prodigieuse d'Elena Ferrante. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03271004

HAL Id: dumas-03271004

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03271004>

Submitted on 25 Jun 2021

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

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



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e
dell' Antichità

Corso di Laurea Magistrale
Filologia Moderna
Francesistica – Italianistica
Percorso binazionale - Doppio titolo



Université Grenoble Alpes

UFR de Langues étrangères
UFR Langage, Lettres, Arts du spectacle,
Information et communication

Master Langues, Littératures et Civilisations
Étrangères et Régionales.
Études italiennes - Études Françaises
Double diplôme international

L'amitié et l'émancipation féminines dans l'*Amie
prodigieuse* d'Elena Ferrante

Salomé Courtaux

Relatrice:

Prof.ssa Paola Stelliferi

Directrice:

Mme Catherine Mariette

Matricola:
1210431

N° étudiant:
10382811

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

Salomé COURTAUX
le 15/12/2020

RESUME

L'amitié féminine dans la littérature, ainsi le point de vue féminin dans l'Histoire, sont très peu représentés. *L'Amie prodigieuse* d'Elena Ferrante est alors un roman novateur, puisqu'il est le récit de vie de deux femmes napolitaines, de leur amitié et de leur parcours d'émancipation au rythme des événements historiques de l'Italie.

Ce travail de mémoire propose d'analyser la manière dont l'amitié des protagonistes participe à leur émancipation respective.

Après une introduction qui permet de contextualiser les axes de recherches du mémoire, une première partie est dédiée à l'analyse des éléments qui constituent et définissent la particularité de l'amitié entre les protagonistes, c'est-à-dire les forces de symbiose et d'altérité qui s'entremêlent dans un lien d'interdépendance.

Une seconde partie est consacrée au processus d'émancipation. Dans un premier temps, les éléments dont les protagonistes cherchent à s'émanciper sont développés ; il s'agit du quartier, de leurs mères, du patriarcat. Puis, l'analyse s'oriente sur le rôle du lien amical dans le processus d'émancipation respectif des deux femmes ; grâce à l'influence du féminisme, l'amitié se transforme en sororité et prend part au parcours de la redéfinition de l'identité féminine, dans un mouvement individuel et collectif.

Enfin, une conclusion résume le mémoire, propose des interprétations alternatives et des ouvertures, dans le cas d'un éventuel travail d'approfondissement.

Mots-clés : amitié féminine, émancipation, écriture, féminisme italien, sororité.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p. 4
INTRODUCTION	p. 5
PARTIE I : L'AMITIE	p. 11
1.1 L'ENFANCE : LES RACINES DE L'AMITIE	p. 11
1.2 LA SYMBIOSE	p. 19
1.2.1 L'attraction et la complicité	p. 20
1.2.2 La connivence émotionnelle.....	p. 21
1.2.3 La stimulation intellectuelle.....	p. 22
1.2.4 Le soutien et la coopération créative.....	p. 31
1.3 L'ALTERITE	p. 34
1.3.1 L'opposition.....	p. 34
1.3.2 La subalternité.....	p. 38
1.3.3 La rivalité.....	p. 43
1.3.4 La destruction.....	p. 47
1.4 L'INTERDEPENDANCE	p. 52
1.4.1 L'inclusion et exclusion.....	p. 53
1.4.2 La fonction échappatoire.....	p. 54
1.4.3 La figure du double.....	p. 59
1.4.4 La fonction projective.....	p. 63
1.4.5 Le miroir	p. 66
PARTIE II : L'EMANCIPATION	p. 70
2.1 LA SMARGINATURA	p. 70
2.2 UN MONDE CRISTALLISE	p. 72
2.2.1 Le patriarcat.....	p. 72
2.2.2 Les mères.....	p. 80
2.2.3 Le quartier.....	p. 84
2.3 LES STRATEGIES D'EMANCIPATION	p. 91
2.3.1 Le cas de Lila	p. 91
2.3.2 La fuite d'Elena.....	p. 95
2.3.3 La <i>sorellanza</i>	p. 97
2.4 LA REDEFINITION DES FORMES	p. 99
2.4.1 L'inter-générationnel.....	p. 99
2.4.2 La rupture avec l'archaïsme	p. 103
2.4.3 La découverte du féminisme.....	p. 105
2.4.4 La redéfinition de la sphère privée.....	p. 108
2.4.5 La redéfinition sur la scène publique.....	p. 111
CONCLUSION	p. 115
BIBLIOGRAPHIE ...	p. 119
ANNEXES	p. 123

REMERCIEMENTS

J'adresse mes chaleureux remerciements à Madame Mariette, ma directrice française, pour m'avoir guidée lors du choix d'un sujet et pour ses conseils, ainsi que pour sa confiance et la liberté qu'elle m'a accordée durant l'élaboration et la rédaction de ce mémoire.

Je remercie tout autant ma *relatrice*, la Professoressa Stelliferi, pour m'avoir fait découvrir le merveilleux domaine qu'est la *Storia delle donne e di genere* et pour m'avoir permis de donner un cadre théorique au mémoire.

Je tiens également à remercier Madame Piva pour sa grande disponibilité.

Je souhaite remercier également mes proches pour leur soutien ; mon fiancé, Vincenzo, pour avoir fait preuve de souplesse lors de l'écriture de ce mémoire, mes grands-mères, pour le regard bienveillant qu'elles portent sur mes recherches féministes.

Enfin, je remercie les deux femmes à qui l'écriture de ce mémoire a tant fait écho ; ma mère et son incroyable soutien, ainsi que ses relectures, et toi, mon amie prodigieuse.

INTRODUCTION

Le constat a été posé par Virginia Woolf, en 1929, dans son ouvrage *Une chambre à soi*¹ : l'amitié féminine est absente de la littérature. Pourtant, l'amitié est, depuis Aristote, et à toutes les époques, un sujet de réflexion traitée par de nombreux philosophes et écrivains. Marianne Legault explique que selon ces derniers, la femme « n'est pas capable d'amitié² » et ses relations intimes ne sont dignes d'intérêt ni d'un point de vue littéraire ni comme phénomène social. En effet, à l'époque du patriarcat, la relation vertueuse et intime qu'est l'amitié ne peut être que purement masculine. Lorsqu'elles sont abordées, les relations entre femmes sont décrites comme haineuses et celles-ci sont incapables d'être autres que rivales et ennemies. Les quelques écrits sur la question de l'amitié féminine à l'Antiquité restent dans l'ombre du public et ne sont que très rarement recensés. Par la suite, la littérature étant essentiellement produite par des auteurs masculins, l'amitié féminine est abordée sous un point de vue biaisé. L'auteur, n'ayant alors jamais fait l'expérience d'une amitié féminine, la racontera selon ses propres représentations : d'une part, puisqu'elle est négligée, la complexité des relations entre femmes est « toujours simplifiée, voire même ignorée³ ». D'autre part, jusqu'à récemment, la femme n'était considérée « qu'en rapport à l'homme⁴ ». Lorsqu'une amitié féminine apparaît d'un roman, elle n'est que secondaire ; le réel *plot* narratif est lié à sa relation à l'homme. Soit les deux amies sont en fait rivales, désirent le même homme et l'une d'entre elle devra céder, mettant fin à la relation affective avec son amie, soit l'amitié est mise de côté lorsqu'une des deux protagonistes se marie et lie une relation intime avec son époux. Si toutefois, une amitié féminine perdure dans un roman, elle n'est pas représentative de la réalité féminine ; elle n'est que ce que l'homme perçoit de l'amitié entre femmes.

Janice Raymond nomme ce phénomène « l'hétéroréalité⁵ » : lors des mouvements féministes, de nombreuses femmes s'interrogent sur l'absence de l'amitié féminine dans la littérature. Il en résulte, selon Raymond, que l'activité des femmes est ignorée ou dénigrée afin de les diviser, pour qu'elles ne s'éloignent pas du seul marché valable : le mariage. Cependant, comme le rappelle l'article « Les relations d'amitié » de la revue *Nouvelles Questions*

¹ Marianne Legault, *Narrations déviantes. L'intimité entre femmes dans l'imaginaire français du dix-septième siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 3.

² *Ibidem*, p. 2.

³ *Ibidem*, p. 4.

⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁵ Hélène Martin, et al. « Les relations d'amitié », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, no. 2, 2011, pp. 24-33.

*Féministes*⁶, Adrienne Rich⁷ « a identifié le rôle de l'amitié dans la constitution de soi des femmes et son utilité dans les luttes individuelles et collectives contre la domination masculine ». En plus de rétablir l'existence de la pluralité et de la richesse des relations féminines, Rich explique que les femmes ont établis des liens forts et solidaires afin de contrer le sexisme et l'oppression, notamment sous forme de « sororité ». La sororité, équivalent féminin de « fraternité », c'est-à-dire le lien de parenté entre deux sœurs, est utilisé dans le contexte du mouvement féministe des années 70 pour désigner l'affinité, la solidarité entre femmes qui se reconnaissent comme appartenant à un même groupe, et qui veulent faire de cette solidarité une force dans la lutte politique contre la domination masculine.

Les années 1970 italiennes, aussi appelées les « années de plomb », est une décennie très particulière. Succédant au « miracle économique » des années 1960, elle voit se développer « de nouveaux phénomènes d'industrialisation, de scolarisation en masse et, plus généralement, de modernisation qui se heurtèrent à des structures et des institutions archaïques⁸ ». La cohabitation entre le développement de l'Italie du Nord et la stagnation de l'Italie du Sud dans les mêmes conditions de « l'après-guerre » est une des caractéristiques frappantes du contexte italien. Toutefois, après un contexte d'après-guerre stagnant, l'Italie connaît un mouvement d'accélération nationale dans les événements politiques et sociaux ; parmi eux, les violences politiques, les attentats terroristes, les mouvements ouvriers qui se prolongent et le féminisme.

En succession aux événements sociaux des années 1968 et 1969, le mouvement féministe connaît une seconde vague. Les femmes éprouvent le besoin de repenser leur propre identité. Après avoir lutté pour l'égalité, elles réclament la reconnaissance de leur différence et de leur subjectivité⁹. En plus d'être social et culturel, le mouvement devient politique¹⁰ : en Italie, les revendications se centrent sur le corps et sur l'abolition du clivage entre la sphère privée et la sphère politique, ainsi que sur la hiérarchie entre les genres.

La non visibilité de l'amitié féminine est intrinsèquement liée à l'absence du genre féminin de la scène historique c'est-à-dire à l'effacement de la voix des femmes et de la subjectivité de leur existence dans les représentations sociales dans la scène publique¹¹, dont la littérature fait partie. Ainsi les femmes sont associées à un mouvement cyclique, alors que les

⁶ *Ibidem*.

⁷ Voir Adrienne Rich, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais* Genève-Lausanne, Mamamélis-Nouvelles Questions Féministes, 2010.

⁸ Guido Crainz, « Les transformations de la société italienne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 100, n°4, 2008, p. 103-113.

⁹ Anna Rossi-Doria, *Le donne nella modernità*, Villa Verucchio, Pazzini Editore, 2007. p 7.

¹⁰ Anna Rossi-Doria, *Ipotesi per una storia del neofemminismo italiano*, p. 249.

¹¹ Gianna Pomata, « La storia delle donne: una questione di confine », in *Il mondo contemporaneo. Gli strumenti della ricerca 2: Questioni di metodo*. Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 1433.

hommes, à travers l'Histoire, ont conquis la linéarité du temps. Elles n'ont donc jamais profité d'une visibilité sur le plan historique, sinon en tant que marginale¹². Si les hommes monopolisent l'Histoire en tant que récit de l'Humanité, il n'est pas étonnant que la représentation de la femme dans la littérature, ainsi que l'amitié féminine soient donc abordées à travers un prisme masculin. C'est dans cette perspective que la quadrilogie, l'*Amie prodigieuse* d'Elena Ferrante est intéressante.

Personne ne sait qui écrit sous le pseudonyme d'Elena Ferrante. À l'issue du succès mondiale de l'*Amie prodigieuse*, de nombreuses enquêtes ont été effectuées dans le but de démasquer cette écrivaine anonyme. Certains journalistes ont même émis l'hypothèse que sous le pseudonyme féminin se cachait un homme. Pourtant, il me semble que les romans de Ferrante, ainsi que son ouvrage critique, *La Frantumaglia* offre des éléments de réponse amplement suffisants, si ce n'est même, des évidences, pour deviner le genre ainsi que l'origine de l'écrivain.

Il s'agit d'abord de la récurrence de certains thèmes. Toutes les protagonistes de Ferrante sont des femmes d'origine Napolitaine. Ces héroïnes sont en quête d'identité féminine et dirigent leurs réflexions vers la relation particulière qu'elles entretiennent avec leurs mères. Elles tentent, au fil des romans, de trouver des réponses afin de résoudre les conflits identitaires à travers le prisme de la corporalité et du lien maternel, évoquant presque toujours une confusion, une lutte entre la volonté de fuir et d'intégrer la mère, contre le passé et le futur¹³. Les protagonistes de Ferrante sont des femmes isolées, qui « *affrontano la loro avventura senza mai rivolgersi ad altre donne per aiuto o sostegno*¹⁴ ».

La quadrilogie l'*Amie prodigieuse* bouscule cette tradition puisqu'elle retrace l'histoire de vie de « *delle due protagoniste e della loro amicizia*¹⁵ ». Les protagonistes, Elena et Lila, n'échappent pas à la thématique de la recherche identitaire féminine, mais la différence avec les autres romans est que les quêtes individuelles des amies s'entrecroisent pendant soixante ans, de leurs six ans à leurs soixante-six ans.

Pour Benedetti, le roman de Ferrante est remarquable par sa « *tentativo di riempire una casella rimasta vuota per troppo tempo*¹⁶ ». Le récit propose une amitié féminine qui perdure jusqu'à la vieillesse et qui réfute l'idée que les femmes ne sont pas capables d'amitié. La relation

¹² *Ibidem*, p. 1434.

¹³ Elena Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, edizioni e/o. 2016, p. 274.

¹⁴ « affrontent leur aventure sans jamais s'adresser à d'autres femmes pour obtenir de l'aide ou du soutien », *Ibidem*. p. 274.

¹⁵ « des deux protagonistes et de leur amitié », *Ibidem*, p. 275.

¹⁶ « Tentative de remplir une case laissée vide pendant trop longtemps », Laura Benedetti, « Il linguaggio dell'amicizia e della città », dans *Quaderni di Italianistica*, Volume XXXIII n°2, 2012, p. 173.

des protagonistes sort de la définition masculine du lien amical, c'est-à-dire un « *legame di reciproca lealtà liberamente stabilito tra pari*¹⁷ », et sort aussi de la représentation littéraire de l'amitié, appréhendée dans la majorité des cas d'un point de vue masculin.

En effet, Ferrante « *mette in scena proprio questo amalgama terribile di invidia e di riconoscimento elettivo da cui l'amicizia tra due donne, due dominate in cerca della loro emancipazione, inevitabilmente è costituita*¹⁸ ». Dans la *Frantumaglia*, Ferrante, considère l'amitié féminine comme étant « *sregolatissima*¹⁹ », c'est-à-dire qu'à la différence de l'amitié masculine, elle n'obéit à aucune règle prédéfinie ni à aucun cadre théorique. Pour Ferrante, ce lien « *trascina con sé di tutto, sentimenti elevati e pulsioni ignobili. Di conseguenza ho raccontato un legame molto robusto che dura tutta una vita, e che è fatto di affetto ma anche di disordine, instabilità, incoerenza, subalternità, sopraffazione, cattivi umori*²⁰ ». Lila et Lenù tissent un lien unique qui se distingue de toute autre relation, notamment par l'importance primordiale qu'elles s'accordent l'une à l'autre ; tantôt chaotique, tantôt ambiguë, rarement stable et jamais modérée, leur amitié est en tout cas exclusive et possède une essence si particulière, qu'aucune autre relation, même la plus intense ou la plus innée, ne saura égaler.

La quadrilogie d'Elena Ferrante, de manière inédite, comble un vide littéraire, où l'amitié féminine, qui est au cœur de son récit, s'inscrit dans un contexte de grands renversements politiques et historiques, dont font partie les mouvements féministes très importants des années 1970 en Italie. Pour Sara Farris,

le récit personnel de l'amitié de Lenù avec Lila, s'étalant sur six décennies, est l'histoire de la résolution des dettes émotionnelles et intellectuelles — fictives comme réelles — qu'elle pense avoir envers l'extravagante et brillante Lila. Mais le récit confessionnel de Lenù est aussi un témoignage sur l'Italie post-Seconde Guerre mondiale : une immersion complète dans son histoire, sa politique, ses mutations et sa décomposition la plus récente²¹.

Il est important de préciser qu'il ne s'agit pas d'un roman historique, mais du récit d'une amitié possédant un fond historique. Ferrante explique dans la *Frantumaglia* qu'elle avait

¹⁷ « lien de loyauté réciproque librement établis entre pairs », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 57.

¹⁸ « Met justement en scène cet amalgame terrible de jalousie et de reconnaissance élective desquelles l'amitié entre femmes, deux dominées à la recherche de leur émancipation, est constituée », *Ibidem*, p. 58.

¹⁹ Elena Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, edizioni e/o. 2016, p. 283, « sans aucune règle ».

²⁰ « ce lien entraîne tout avec lui, sentiments élevés et pulsions ignobles. Par conséquent, j'ai raconté un lien très robuste qui dure toute une vie, et qui est fait d'affection mais aussi de désordre, d'instabilité, d'incohérence, de subalternité, d'oppression, de mauvaises humeurs », *Ibidem*, p. 231.

²¹ Sara Farris, *La dissolution des marges*, 03 Septembre 2018, <http://revueperiode.net/la-dissolution-des-marges-sur-les-romans-napolitains-delena-ferrante/> (Page consultée le 18 Février 2020).

l'intention d'exclure l'amitié de tout élément historique afin de donner une profondeur psychologique²². Toutefois, bien que l'Histoire ne soit qu'une toile de fond, contextualiser les vies individuelles dans un cadre socio-historique précis est nécessaire à la construction des portraits des personnages.

La quadrilogie remplit donc une deuxième case vide ; la fiction rend compte d'une période historique à travers un prisme très particulier : la vie des protagonistes constitue un double témoignage féminin sur la manière dont deux Napolitaines nées à la fin de la Seconde Guerre mondiale évoluent au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, à travers un processus d'émancipation.

Lila et Lenù grandissent dans un quartier en marge de Naples. Toutes les deux très intelligentes, elles comprennent rapidement que leur contexte social est limitant ; elles rêvent de s'en échapper en devenant écrivaines. Toutefois, l'une des deux n'aura pas la chance de continuer ses études. Les deux amies évoluent dans deux voies très différentes mais leur amitié se perpétue. Tantôt ensemble, tantôt séparément, les protagonistes traversent les grands mouvements sociaux de leur époque. La première se retrouve impliquée dans les luttes ouvrières, la seconde se familiarise avec les mouvements féministes italiens ; toutes deux ont la profonde volonté d'échapper à la domination patriarcale et s'engagent dans des parcours de vie en faveur de leur émancipation.

Quels sont les éléments qui caractérisent l'amitié féminine de Lila et Elena, et en quoi cette amitié est-elle si particulière ? Dans le contexte socio-historique du roman, quelle est la valeur de l'amitié des héroïnes au sein de leur processus d'émancipation ? Enfin, de quoi et comment s'émancipent-elles grâce à cette amitié ?

Le premier chapitre est consacré à retracer l'enfance des protagonistes, période dans laquelle la relation entre les fillettes prend forme et dont les événements sont significatifs pour la suite du développement. Dans son œuvre *critique Elena Ferrante, Parole Chiave*, Tiziana de Rogatis dédie un chapitre intitulé *Simbiosi e alterità*²³ sur lequel je me suis appuyée afin d'articuler l'analyse des deux grands mouvements, à la fois simultanés et successifs qui constituent la relation des jeunes filles. Ceux-ci oscillent, cohabitent, s'intègrent l'un dans l'autre « *in un processo di avvicinamento e allontanamento continuo*²⁴ ». Le premier est un mouvement de symbiose qui unit harmonieusement les protagonistes. Le second est l'altérité,

²² E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 274.

²³ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante, Parole Chiave*, Roma, edizioni e/o, 2018, *Secondo CAPITOLO, Quinta sezione, "Simbiosi e alterità"* pp. 74-76.

²⁴ « dans un processus de rapprochement et d'éloignement continu », Maria di Tella, « Elena Ferrante e Alice Sebold. Appunti per un confronto », *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, Roma, Diacritica Edizioni, 2019 p. 49.

la manifestation de l'impossibilité de fusion totale, le déséquilibre relationnel entre deux entités différentes. Après avoir développé ces mouvements, j'oriente mon analyse sur l'interdépendance relationnelle qui englobe Lila et Lenù et qui enfin explique la nature de leur relation. Développer la particularité de leur amitié est nécessaire pour comprendre la manière dont elle participe au processus d'émancipation des protagonistes, car en effet, dans le féminisme, l'amitié prend une valeur politique très particulière.

Ainsi, la seconde partie est dédiée à analyser ce processus d'émancipation. Dans un premier temps, je développe le concept de la *smarginatura*, c'est-à-dire le phénomène de délimitation des formes visuelles présente dans le roman, et j'explique en quoi il est la métaphore du contexte socio-historique dans lequel évoluent les protagonistes. Puis, j'expose les structures sociales desquelles les protagonistes cherchent à s'émanciper ; il s'agit du modèle patriarcal, perpétué par les mères du roman, et de l'archaïsme de leur quartier. Le chapitre suivant vise à comprendre les stratégies individuelles adoptées par les protagonistes pour tenter de s'émanciper, ainsi que les difficultés qu'elles rencontrent. Successivement je mets en lumière la valeur que prend l'amitié au sein de l'émancipation féminine. Enfin je présente les nouveaux modèles que les protagonistes ont réussis à mettre en place et précise dans quelle mesure l'amitié de Lila et Lenù a influencé la construction de ces nouveaux modèles.

I. L'AMITIÉ

1.1 L'ENFANCE : LES RACINES DE L'AMITIE

Un jour, Lila et moi décidâmes de monter l'escalier qui conduisait, marche après marche, étage après étage, jusqu'à la porte de l'appartement de Don Achille : c'est ainsi que notre amitié commença²⁵.

Dans la perspective d'une bonne compréhension des mécanismes relationnels qui dessinent et alimentent l'amitié entre Lila et Lenù tout au long de leur vie, ainsi que de l'analyse du rôle et de l'influence de cette relation dans leurs destins respectifs, il me semble essentiel de retracer les événements qui ont donné naissance, puis consolidé, le lien amical si singulier entre les deux protagonistes lors de leurs premières années de vie. Genèse de la relation amicale de Lila et Lenù, la première partie du livre, *l'Enfance*, dans laquelle se déroule « l'histoire de Don Achille », est fondamentale et en quelque sorte anticipatrice et déterminante : elle établit un cadre de compréhension du récit, c'est-à-dire, le contexte sur lequel prendront source la personnalité des personnages, leur façon d'appréhender le monde et de réagir, ainsi que leurs tensions internes et leurs modalités relationnelles. À la manière d'une prophétie, les fils rouges qui guideront la quadrilogie se dégagent au sein du périmètre restreint du quartier de leur enfance, dont elles perçoivent déjà le caractère abusif et restreignant. « *Nel rione prendono forma i legami affettivi, le dinamiche di sopraffazione e i rapporti di potere che governano il sistema dei personaggi, tra spinte centrifughe e necessari ritorni. Qui le vicende della "grande storia" incrociano i destini individuali e ne alimentano la ferocia di fondo*²⁶ ». Le « rione²⁷ », et par extension, Naples, est l'espace de « *l'eterno ritorno*²⁸ » ferrantien, le berceau qui résonnera dans les innombrables événements de vie d'Elena et de Lina, comme le rappel incessant et inévitable d'une période originelle lors de laquelle la direction de leurs destins est déjà apparente.

²⁵ Elena Ferrante, *L'Amica Geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 23. Désormais référencé en AG, I, suivi du numéro de page.

²⁶ « Les liens affectifs, les dynamiques d'oppression et les rapports de pouvoir qui gouvernent le système des personnages prennent forme au sein du quartier, entre poussées centrifuges et retours nécessaires. Ici, les événements de la « Grande Histoire » croisent les destins individuels et en alimentent la férocité de fond », Claudia Carmina, « Dalle *Cronache del mal d'amore* al ciclo dell'*Amica geniale*: continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante ». *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, Roma, Diacritica Edizioni, 2019, p. 36.

²⁷ Dans la version originale italienne, le « rione » désigne le quartier de Naples où se déroule l'enfance de Lila et Lenù. Il s'agit du Rione Luzzatti, un quartier populaire en périphérie de la ville.

²⁸ « L'éternel retour », Favaro, Martina, *Sguardi obliqui, Il topos della maternità nella narrativa di Elena Ferrante*, Tesi di Laurea in Filologia e Letteratura Italiana, relatore A.Zava, Università Ca' Foscari Venezia, 2018, p. 98.

Elena et Raffaella (appelée Lina par tous et Lila par Elena), nées toutes les deux en août 1944, habitent la même cour d'immeuble d'un quartier populaire en périphérie de Naples. Elles fréquentent la même école élémentaire, et Elena, une fillette aux boucles blondes, discrète et très bonne élève, focalise son attention dès l'ouverture du roman sur l'attitude fascinante de Lila ; petite et très brune, celle-ci est souvent sale, méchante, et révèle rapidement être dotée d'un esprit précoce. Bien qu'issue d'une famille très pauvre et presque analphabète, comme celle d'Elena, Lila a appris d'elle-même à lire et à écrire. Sa vivacité, son allure déterminée, son insolence face aux adultes et aux enfants, sa capacité à jongler entre le dialecte local et un italien maîtrisé, et l'audace dont elle fait preuve face aux lanciers de cailloux des garçons, impressionnent Elena, tout en provoquant en elle le sentiment de « subalternité », d'être le « second rôle » (AG, I, p. 42). Si aux yeux de tous les enfants, Lila est « seulement terrible », Elena la trouve aussi « fulgurante » (AG, I, p. 43). Ainsi, les deux petites filles entrent dans une compétition muette, se lançant des défis dans la cour de l'immeuble, en ayant les meilleurs résultats scolaires, l'une toujours juste derrière l'autre. Avant même qu'elles ne deviennent amies, la fascination qu'exerce Lila sur Elena se transforme en un attachement et une appartenance incontrôlés. Le mécanisme de dépendance qu'elles développeront l'une envers l'autre est déjà amorcé dans l'esprit d'Elena :

Déjà à cette époque, quelque chose m'empêchait de l'abandonner. Je ne la connaissais pas bien et nous ne nous étions jamais adressée la parole, même si nous étions constamment en compétition en classe comme en dehors. Mais je sentais confusément que si je m'étais enfuie avec les autres, je lui aurais laissé une partie de moi qu'elle ne m'aurait plus jamais rendue. (AG, I, p. 29-30)

En effet, s'instaure entre les fillettes une mise à l'épreuve permanente. Lorsque Lila, amorçant toujours les défis, enfile une aiguille sous sa peau, ou glisse sa main dans la bouche d'égout, Elena s'exécute à son tour, combattant la peur que cela lui procure. C'est dans ce quotidien rythmé de défis qu'un événement à forte valeur symbolique se produit, un soir d'été peu avant leurs neuf ans. Lila et Lenù jouent avec leurs poupées dans la cour, près d'une grille liée à la cave de l'immeuble. Pendant cette époque de l'enfance, les lois qui régissent le monde sont encore privées de logique et d'explications rationnelles. La notion du temps n'est pas acquise, « alors nous ignorions tout du temps », « les petits ne savent pas ce que cela veut dire « hier », « avant-hier » ou même « demain », pour eux tout est ici et maintenant » (AG, I, p. 25). Le danger est partout, on peut mourir subitement du tétanos à cause d'un clou rouillé, de tuberculose, de gaz, de travail (AG, I, p. 29). Les hommes régissent les lois du quartier, ils dominent femmes et filles en les frappant, en criant, et sont capables de jeter leur enfant par la fenêtre du premier étage (AG, I, p. 78). Ils se dominent même entre eux : une poignée de

familles les plus riches, comme celle des Solara, gouverne le quartier et son économie. Ils tabassent ceux qui ne paient pas leurs dettes et ont le pouvoir de faire assassiner ou de ruiner quelqu'un pour des motifs et par des moyens obscurs. Selon Elena, les femmes sont encore pire :

[elles] se battaient entre elles encore plus que les hommes, elles s'agrippaient par les cheveux et se faisaient mal. [...] Elles étaient plus contaminées que les hommes dans le sens où, si ces derniers passaient leur temps à se mettre en colère, ils finissaient toujours par se calmer, tandis que les femmes, en apparence silencieuse et accommodantes, lorsqu'elles s'énervaient, allaient jusqu'au bout de leur furie et ne connaissaient plus de limites. (AG, I, p. 33)

L'esprit enfantin tente de donner un sens aux incohérences du monde en ayant recours à l'imaginaire et au merveilleux. Don Achille, par exemple, est haï par les familles de Lila et Elena, et elles ont l'interdiction formelle de l'approcher. La raison de l'hostilité du quartier envers Don Achille est qu'il s'est enrichi grâce au marché noir et à la contrebande, et qu'il serait capable de nuire. Afin de donner une explication à la crainte infondée qu'éprouvent les petites filles envers Don Achille, celui-ci devient à leurs yeux « l'ogre des contes » (AG, I, p. 23), et ses attributs relèvent de l'extraordinaire ; il est composé d'une matière inconnue, « fer, verre ou ortie » (AG, I, p. 24) et est capable de faire du mal et de tuer sans raison. Il devient alors la plus grande source de terreur d'Elena et Lila, tapis dans chaque recoin du monde :

Nous ne faisons pas confiance à la lumière qui éclairaient les pierres, les immeubles, la campagne, les gens dehors et chez eux : nous devinions qu'elle dissimulait des angles noirs, des sentiments réprimés mais toujours à la limite de l'explosion. Et nous attribuions à ces bouches sombres et aux cavernes qui, derrière elles, s'ouvraient sous les immeubles du quartier tout ce qui nous effrayait à la lumière du jour. Don Achille, par exemple, n'habitait pas seulement dans son appartement au dernier étage mais aussi là-dessous, araignée parmi les araignées, rat parmi les rats, comme une forme qui adoptait toutes les formes. (AG, I, p. 27)

À l'inverse, la présence de la poupée a un effet rassurant et protecteur : « moi j'étais petite et, en fin de compte, ma poupée en savait plus long que moi. Je lui parlais, elle me parlait » (AG, I, p. 26). Il s'agit d'un double des petites filles, elles possèdent d'ailleurs les mêmes caractéristiques physiques que leurs propriétaires, « elle portait une petite robe bleue que lui avait cousue ma mère dans un de ses rares moments heureux, et elle était très belle. La poupée de Lila, en revanche, avait un corps en chiffon jaunâtre rempli de sciure, et je la trouvais laide et crasseuse » (AG, I, p. 26), et sont le reflet de leur état d'âme : « Nu et Tina n'étaient pas heureuses. Les terreurs que nous goûtions jour après jour étaient les leurs » (AG, I, p. 26). D'ailleurs, alors que Lila et Elena ne s'adressent pas encore la parole et ne sont pas capables de jouer ensemble, elles s'approprient et communiquent par l'intermédiaire de leurs poupées.

C'est ainsi que petit à petit, Lila et Lenù se rejoignent « devant le soupirail de la cave », s'échangent leurs poupées et Lila jette sans crier gare Tina, la poupée de Lenù, à travers la grille de la cave. Celle-ci ressent alors une énorme souffrance, et pourtant, imitant le geste de Lila, Elena jette Nu, la poupée de Lila qu'elle tenait dans les mains, à travers la grille, et déclare : « Ce que tu fais, je le fais aussi²⁹ ». Les fillettes s'arment alors de courage et descendent à la cave dans l'espoir de récupérer leurs poupées, en vain. Nu et Tina sont introuvables, et selon Lila, c'est Don Achille, l'ogre des contes, qui les leur a volées. Pour récupérer leurs poupées, Lila propose une solution invraisemblable : monter les marches qui mènent à l'appartement de Don Achille, et réclamer les poupées. Prendre la décision de suivre Lila malgré l'interdiction formelle d'approcher Don Achille, et monter les marches unes à unes, est la première étape d'une longue série de dépassement de soi. Comme le dit Gloria Baldoni dans la revue en ligne *Inutile*, « *il Don Achille facilitatore involontario dell'amicizia tra le piccole Lila e Lenù è solo il primo di una serie di orchi, di cui è archetipo e prefigurazione*³⁰ ». En effet, si celui-ci, dans la préoccupation d'un enfant, représente la plus grande menace du quartier, il n'est que le premier de tous les ogres que les protagonistes rencontreront au cours de leur vie. Don Achille est le prototype de la corruption, de la hiérarchisation par le pouvoir et de la domination auxquelles seront confrontées ces deux individus féminins et contre lesquels il faudra lutter.

Avant de franchir les dernières marches qui mènent à la porte de Don Achille, Lila, l'initiatrice de cette idée, qui semble n'avoir jamais peur et qui fait preuve d'une témérité effrontée, saisit la main d'Elena. La narratrice évoque une incertitude quant à la motivation de ce geste :

Je sens encore la main de Lila qui saisit la mienne et j'aime à penser qu'elle se décida à le faire non seulement parce qu'elle eut l'intuition que je n'aurais pas le courage d'arriver jusqu'au dernier étage, mais aussi parce qu'elle-même cherchait dans ce geste la force de continuer. C'est ainsi, tout près l'une de l'autre, moi du côté du mur et elle du côté de la rampe, nos mains jointes sur des paumes en sueur, que nous montâmes les dernières marches. (AG, I, p. 60-61)

Quoi qu'il en soit, prendre la main de la petite fille qui la suit dans cette entreprise dangereuse a une forte valeur symbolique. Elle l'annonce : « ce geste changea tout entre nous,

²⁹ E. Ferrante, *L'amica geniale*, op.cit, p.52. « *Quello che fai tu, faccio io* ». Exceptionnellement, je n'ai pas repris la traduction d'Elsa Damiens, qui a proposé « Moi aussi, je suis capable de faire comme toi. » Il ne s'agit pas, selon moi, de capacité à faire la même chose, mais d'une déclaration d'exécution. Elena a l'intention de faire ce que fait Lila et ne se laissera pas la méchanceté de celle-ci ni la soumettre, ni l'éloigner.

³⁰ « Le Don Achille, facilitateur involontaire de l'amitié entre les petites Lila et Lenù n'est que le premier d'une série d'ogres, dont il est l'archétype et la préfiguration. », Gloria Baldoni, *Le Parole chiave di Elena Ferrante*, 2018. <https://medium.com/inutile/le-parole-chiave-di-elena-ferrante-60955ddc6087> (dernière consultation le 04 Avril 2020).

pour toujours » (AG, I, p. 25). En prenant sa main, Lila ouvre une nouvelle perspective, la création d'un *nous*, qui au fil du livre sera évoqué par Elena la narratrice, et se révélera très précieux. Lier leurs deux corps avec les mains fait, instantanément, évoluer la situation et la force d'action des petites filles. Alors qu'elles ne sont que deux enfants qui subissent un monde effrayant et oppressant, elles luttent contre leurs peurs pour récupérer un objet cher à leurs yeux, leurs poupées. Suivre l'idée provocatrice de Lila marche après marche, comme une énième démonstration de vaillance, se transforme en une alliance qui amorce une longue série d'épisodes déterminants, à travers lesquels prendra forme le lien profond et complexe entre Lila et Elena, et qui dessinera un destin amical et individuel au sein duquel la force du lien trouvera une prégnance incontestable.

Les deux enfants qui se toisaient et se jaugeaient avec curiosité et méfiance concluent en silence un pacte amical : le temps où elles étaient l'une derrière l'autre est terminé, elles sont à présent côte à côte et regardent dans la même direction. Benedetti reprend la terminologie proposée par Audet³¹, celle d'une amitié « latérale » : « En abandonnant la dimension privée des jeux dans la cour, les deux enfants se mettent en chemin, l'une à côté de l'autre, pour tenter de redessiner la géographie urbaine, redéfinir le territoire, explorer la nouveauté constituée de leur présence dans un espace prohibé³² ». En effet, le pacte et la reconfiguration relationnels leur ouvrent une nouvelle perspective : celle d'explorer à deux l'au-delà d'un contexte figé et réducteur imposé par les limites géographiques du quartier, ainsi que les constructions sociales, hiérarchiques, morales et politiques contenues au sein de celui-ci. Deux événements en particulier surviennent pendant leurs dernières années d'école primaire et illustrent les premiers élargissements des frontières physiques et des potentialités intellectuelles encore inconnues.

Alors que Don Achille affirme n'avoir jamais volé les poupées, stupéfait de la requête audacieuse et innocente des fillettes devant le pas de sa porte, celui-ci leur donne un peu d'argent afin qu'elles puissent s'en acheter d'autres. Grâce à cet argent, les nouvelles amies achètent un roman initiatique, *Les filles du docteur March* de Louisa May Alcott, qu'elles liront ensemble pendant des mois dans la cour de l'immeuble et pour lequel elles se passionnent. Elles découvrent par ailleurs que l'autrice est devenue très riche grâce à ce roman. Durant la période de lecture, Elena assiste à des cours particuliers chez la maîtresse Oliviero afin de préparer l'examen d'admission au collège. En revanche, le père de Lila refuse qu'elle continue ses

³¹ Laura Benedetti., « Il linguaggio dell'amicizia e della città », *Quaderni di Italianistica*, Volume XXXIII n°2, 2012, p. 174, La terminologie empruntée à Elaine Audet se trouve dans son ouvrage *Le Coeur Pensant, Courtepointe de l'amitié entre femmes*, Le Loup de Gouttière, Québec, 2000.

³² *Ibidem*, p. 174.

études ; « pourquoi [Lila] devrait en faire, alors que c'est une fille » (AG, I, p. 65), puisque ni lui, ni son fils aîné n'en ont fait ? Ce refus à la voie de l'instruction n'empêche toutefois pas la naissance d'une ambition commune, amorcée par Lila. Les deux jeunes filles se mettent à « associer les études à l'argent » (AG, I, p. 66), et souhaitent plus tard écrire ensemble un roman. Lila est convaincue que son frère, Rino, qui la soutient inconditionnellement contre leur père, lui achètera le matériel qui lui permettra de payer ses études. Elles auraient alors toutes deux la chance de devenir écrivaines et de gagner beaucoup d'argent, d'acquérir une grande notoriété et de mettre leurs familles à l'abri. Pour Elisa Gambaro,

*il celebre romanzo della Alcott – all'epoca un'autrice di letteratura di consumo – rappresenta per Elena il primo pungolo verso la faticosa conquista di un'autorialità femminile, ovvero della dimensione pubblica e sociale della scrittura; per Lila segnerà invece l'inizio di un destino di frustrazioni dolenti e furibonde battaglie alla ricerca di un'identità sempre sfuggente*³³.

En effet, Elena, happée par la personnalité entreprenante Lila, et enthousiasmée à l'idée de réaliser, à ses côtés, un projet commun, accorde en outre une nouvelle importance aux études ; les études et la connexion intellectuelle avec Lila sont les éléments nécessaires au bon déroulement du parcours vers l'accès à la notoriété d'écrivaine, et de ce fait, à la potentielle élévation de sa condition sociale et économique qu'elle obtiendra effectivement à la sortie de ses études. En revanche, si cette nouvelle ambition renforce la persévérance d'Elena au long de son parcours scolaire et universitaire, il en sera tout autre pour son amie ; l'espoir de devenir écrivaine sera étouffé dès la fin de l'école primaire et cela marquera le début d'une longue série de désillusions.

Pendant qu'Elena est occupée à suivre les cours particuliers de la maîtresse Oliviero, Lila, n'ayant pas accès à ce privilège, entreprend seule la confection d'un petit livre d'une dizaine de pages intitulé « La Fée bleue » (AG, I, p. 67). Déçue d'avoir été exclue du projet d'écriture commun, Elena est toutefois admirative devant les talents d'écriture de sa jeune amie, et la persuade de faire lire son petit livre à Madame Oliviero afin que celle-ci puisse émettre un avis. Contre toute attente, Madame Oliviero, qui a loué Lila durant toute sa scolarité, met le livre de côté « sans daigner lui accorder un regard » (AG, I, p. 67) et, après s'être assurée qu'Elena connaissait la signification de la plèbe, conclut ainsi : « si quelqu'un veut rester dans la plèbe, lui, ses enfants et les enfants de ses enfants, il ne mérite rien. Laisse tomber Cerullo,

³³ « Le célèbre roman de Alcott – à l'époque une autrice de littérature grand public – représente pour Elena le premier aiguillon vers la conquête difficile d'une autorité féminine, c'est-à-dire de la dimension publique et sociale de l'écriture ; pour Lila, cela marquera en revanche le début d'un destin de frustrations douloureuses et de batailles furibondes à la recherche d'une identité insaisissable. », Elisa Gambaro, *Il fascino del regresso, Note su L'amica geniale di Elena Ferrante*, Università degli Studi di Milano, Enthymema, XI, 2014, p. 172.

et pense à toi » (AG, I, p. 67). Ainsi, peu avant ses onze ans, Lila, malgré son esprit vif et talentueux, est doublement condamnée : en tant qu'être féminin, son destin est considéré comme dépourvu de valeur aux yeux de sa famille et, par conséquence, elle se retrouve dépossédée de son identité de petite fille intelligente, réduite par la figure d'autorité intellectuelle que représente la maîtresse à n'être rien de plus que « la plèbe », qui selon Tiziana de Rogatis est « *violenta, anarchica, subalterna: la «plebe» è la vergogna e la mitologia di Napoli*³⁴ ».

L'époque de leur enfance s'achève à la fin de l'école primaire. Après l'été, Elena entrera au collège et Lila sera contrainte d'aider sa famille dans les tâches domestiques et à la cordonnerie de son père. Cependant, l'arrivée d'un dernier épisode significatif à l'aube de leur adolescence renforce l'aspect déterminant de la première partie du roman, puisqu'il dévoile un peu plus la complexité relationnelle des protagonistes, ainsi que les tendances comportementales individuelles qui les caractériseront. Comme à son habitude, Lila propose à son amie une entreprise insolite, feindre d'aller à l'école et partir en secret au-delà du quartier jusqu'à la mer. Un matin d'été, le binôme dépose alors les blouses et les cartables d'écoliers, traverse à pied le tunnel et fait route en direction de lieux inconnus supposés les conduire à la mer, main dans la main. Les fillettes ne sont encore jamais sorties du quartier et en ont d'ailleurs l'interdiction formelle. Lenù « s'abandonn[e] avec allégresse » (AG, I, p. 71) à leur péripétie, « persuadée que pour [Lila], qui [est] la première depuis toujours, tout [est] clair : notre rythme, le calcul du temps à disposition pour aller et revenir, et le chemin pour arriver à la mer » (AG, I, p. 72). Pourtant, après quelques heures de marche, l'excitation s'amenuise en même temps qu'une tempête se forme. Pour la première fois, Lenù assiste à l'agitation croissante de son amie qui veut faire marche arrière, bien que ce soit elle qui ait pris l'initiative d'aller à la mer. Le mouvement de subalternité se renverse, car malgré sa volonté de poursuivre l'aventure, Elena doit renoncer et suivre son amie dont la témérité faillit sous le poids de la panique.

Je la vis agitée comme je ne l'avais jamais vue. On aurait dit que quelque chose – quelque chose qu'elle avait sur le bout de la langue mais ne se décidait pas à me dire – l'obligeait tout à coup à me traîner en toute hâte vers la maison. Je ne comprenais pas : pourquoi est-ce qu'on faisait demi-tour ? On avait le temps, la mer ne devait plus être bien loin ! Et que l'on rentre à la maison ou que l'on continue à avancer, s'il se mettait à pleuvoir, on serait mouillées pareil. C'était un modèle de raisonnement que j'avais appris d'elle et j'étais stupéfaite qu'elle ne l'applique pas. (AG, I, p. 73)

³⁴ « violente, anarchique, subalterne : la “plèbe” est la honte et la mythologie de Naples », Tiziana De Rogatis, «Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale», *Allegoria*, XXIX, n°73, 2016, p. 132.

La mère d'Elena découvre que sa fille n'est pas allée à l'école et la fait frapper par son père. Le lendemain, Lila demande à son amie si ses parents l'autorisent tout de même à étudier le latin, plongeant celle-ci dans l'incertitude :

Etait-ce donc possible ? M'avait-elle entraînée avec elle dans l'espoir que mes parents, en guise de punition, ne m'enverraient plus au collège ? Ou m'avait-elle ramenée à la maison en toute hâte justement pour m'éviter cette punition ? Ou encore – c'est ce que je me demande aujourd'hui – avait-elle suivi à des moments différents ces deux désirs ? (AG, I, p. 75)

Le mystère autour du retour précipité et des intentions de Lila, qui resteront d'ailleurs souvent obscures jusqu'aux dernières pages du roman, ajoute une dimension nouvelle au lien amical, celle de la frustration, posant alors les limites de la connexion au sein d'une amitié. Il est probable que Lila, souffrant de ne pas continuer ses études, ait tenté d'ôter à son amie un futur scolaire auquel elle-même n'a pas accès. L'attitude de destruction d'autrui, en réaction à un mal-être dû à la privation de quelque chose que possède l'autre, sera récurrente chez Lila au long de la quadrilogie. La contre-réaction, celle de retourner au quartier comme tentative de réparation de son acte, démontre l'ambivalence des sentiments et la contemporanéité de ceux-ci au sein d'une relation intense et complexe.

À son tour, Elena, subit la frustration de voir leur démarche entravée. Maria di Tella souligne que passer au-delà des limites imposées du quartier est « *un tentativo di sottrarsi al controllo degli adulti*³⁵ » et de « *liberarsi al giogo della subalternità per cercare l'emancipazione*³⁶ ». Si Lenù ressent un profond sentiment de liberté en s'éloignant du quartier, Lila, en revanche, en éprouve une grande anxiété : cela est l'illustration des mouvements vitaux qui animeront les protagonistes tout au long de leur parcours. Pendant que l'une sera en quête d'expansion infinie, l'autre éprouvera le besoin urgent de repli, dans une disposition à la fois de complémentarité et d'opposition.

En découvrant la tristesse de son amie quant au fait de ne plus aller à l'école, Elena éprouve une certaine satisfaction : pendant l'été, elle savoure discrètement son privilège et ne manque pas de rappeler à Lila qu'elle n'ira pas au collège. Elle imagine que sans Lila, elle réussira à se libérer de sa position de subalterne : « une partie de moi, très secrète, savourait par avance une école à laquelle elle n'aurait jamais accès, où en son absence je serais la meilleure » (AG, I, p. 88). Elle se rendra rapidement compte que l'apprentissage intellectuel ne présente un réel intérêt que lorsqu'elle peut se confronter à l'esprit de sa compagne.

³⁵ « une tentative de se soustraire au contrôle des adultes », Maria di Tella, « Elena Ferrante e Alice Sebold. Appunti per un confronto », *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, Roma, Diacritica Edizioni, 2019, p. 54.

³⁶ « se libérer du carcan de la subalternité pour chercher l'émancipation », *Ibidem*, p. 54.

Plusieurs dynamiques qui constituent la particularité de la relation amicale se dégagent au long de cette première partie. Le chapitre suivant consiste à développer les mouvements de symbiose et d'altérité pour pouvoir par la suite analyser le schéma relationnel d'interdépendance dans lequel ils s'inscrivent.

1.2 LA SYMBOIOSE

*Tutto, in Elena e Lila, è sotto il segno della simbiosi: la nascita a pochi giorni l'una dell'altra, i diminutivi dei nomi propri – bisillabi, intrecciati nelle allitterazioni (Lina oppure Lila, come solo l'amica la chiama, e Lenù) – l'aspetto fisico e soprattutto i caratteri*³⁷.

Comme le souligne De Rogatis, il semble que les deux amies étaient vouées dès l'origine à développer un lien de grande intensité, fusionnel³⁸. La connivence naît donc d'un alliage entre le coup du destin et les similitudes déjà évoquées telles que leur âge, leurs facultés intellectuelles, et incontestablement leur marginalité sociale commune, c'est-à-dire le fait d'être de sexe féminin, nées dans un quartier isolé et baignant dans la pauvreté financière et culturelle.

1.2.1 L'attraction et la complicité

Fatalité ou conjoncture, il existe entre les deux filles une attraction naturelle, innée. Elena est consciente que quelque chose en elle la pousse vers Lila sans qu'elle puisse en expliquer la cause, comme c'est le cas lors de l'affrontement avec Enzo lorsqu'ils sont enfants. Celui-ci, vexé d'avoir été battu pendant une compétition scolaire, lance des pierres au groupe de jeunes filles, et toutes s'enfuient sauf Lila. Bien que terrorisée et sans bien comprendre pourquoi, Elena reste près d'elle et l'aide même à trouver des pierres à lancer en direction d'Enzo. Cette force attractive aura lieu indépendamment de la volonté d'Elena : même dans les moments où le lien semble très affaibli par la distance, les années et les tensions, l'appel presque instinctif de l'une envers l'autre les amène quoi qu'il arrive à reconsolider un rapport dans lequel l'affection prime.

Leur relation résiste même là où d'habitude, dans la tradition littéraire, elle se brise. En effet, leur amitié dépasse l'épreuve du mariage de Lila, considéré comme motif de rupture amicale puisque la jeune épouse change de statut social, et donc de préoccupations en se

³⁷ « Tout, en Elena et Lila, est sous le signe de la symbiose : la naissance à quelques jours d'intervalle, les diminutifs des propres noms – en deux syllabes, entrelacés dans les allitérations (Lina ou bien Lila, comme l'appelle uniquement son amie, et Lenù) – l'aspect physique et surtout leurs caractères. », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 74.

³⁸ *Ibidem*, p. 74.

centrant sur sa vie maritale. Contre toute attente, l'année de leurs seize ans, lorsque Lenù aperçoit Lila à peine rentrée de son voyage de noces dans la rue, elle fait demi-tour vers Lila « seulement parce qu'[elle] ne [peut] s'en empêcher³⁹ » alors qu'elle avait pourtant décidé de ne pas aller à sa rencontre. Lila, en détresse psychologique après avoir été violentée par son mari pendant la lune de miel, avait plus que tout autre chose besoin du réconfort de son amie : « Je fus contente de découvrir que Lila, à présent, avait besoin d'aide, peut-être de protection, et je fus émue qu'elle admette sa fragilité non par rapport au quartier mais par rapport à moi. Je sentis que, de manière inespérée, la distance entre nous s'était à nouveau raccourcie » (AG, II, p. 45).

Par la suite, l'amitié résiste aux tempêtes émotionnelles et jalousies que provoque à multiples occasions le troisième élément du triangle amoureux, Nino, ainsi qu'aux changements de classe sociale qui, selon l'article *Les relations d'amitié*⁴⁰, est une potentielle source de division au sein de l'amitié féminine. Il leur est impossible de mettre un terme à leur amitié : toute période d'éloignement, longue de quelques mois ou de quelques années finit par déboucher sur des retrouvailles. Chaque fois que l'une semble se désinvestir, l'autre prend le relais, insiste et se réaffirme, s'impose même dans la vie de la première, jusqu'à ce que l'amitié se replace au centre de leur vie :

Elle voulait une réconciliation et avait l'intention de faire à nouveau partie de ma vie, bien qu'elle désapprouvât la direction que je donnais à mon existence. Je m'en rendis compte à sa façon de poser question sur question sans se soucier des réponses. Elle était tellement désireuse d'occuper à nouveau tous les recoins de ma vie qu'à peine effleurait-elle un sujet qu'elle passait immédiatement à un autre⁴¹.

L'attraction et le temps qu'elles partagent ensemble est, évidemment, loin d'être seulement une question d'instinct. Cela est dû, en partie, à la grande complicité qu'elles éprouvent ensemble et qu'un passage dans le tome IV illustre bien. Leur présence dans la salle d'attente chez le gynécologue détonne avec celle des autres patientes ; en plus d'être enceintes en même temps à trente-six ans et de pouvoir se rendre ensemble aux rendez-vous gynécologiques, elles abandonnent temporairement leurs rôles de femmes et redeviennent « des gamines » (AG, IV, p. 144), qui évoquent à voix basse leurs souvenirs d'enfance et « s'amus[ent] comme deux petites folles » (AG, IV, p. 145) : « Nous adorions être assises côte

³⁹ Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, edizioni e/o, 2012, p. 30 désormais référencé en AG, II, suivi du numéro de page.

⁴⁰ Hélène Martin, et al. « Les relations d'amitié », *Nouvelles Questions Féministes*, n° 2, 2011, pp. 24-33.

⁴¹ Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, edizioni e/o, 2013, p. 35, désormais référencé en AG, IV, suivi du numéro de page.

à côté, la blonde et la brune, l'une sereine et l'autre nerveuse, l'une gentille et l'autre perfide, opposées et complémentaires, et nous deux ensemble très différentes des autres femmes enceintes, que nous scrutions avec ironie » (AG, IV, p. 144).

À la complicité s'ajoute une admiration qui prend une valeur élective : les deux amies reconnaissent mutuellement l'autre comme celle qui est digne d'être leur amie privilégiée, ce qui est d'ailleurs même intégré par leur entourage, qui n'hésite pas à s'adresser à l'une des deux pour avoir des informations sur l'autre, ou encore, qui pose comme première hypothèse que si l'une d'entre elle est introuvable, cela signifie qu'elle sera auprès de son amie. Elles sont sensibles aux qualités de leur complice, surtout celles qu'elles estiment absentes ou moindres chez elles-mêmes. Par exemple, Lila reconnaît en Lenù une disposition face au monde et à l'inconnu, qui à l'inverse la terrorise :

Toi tu es forte, répliqua-t-elle à ma plus grande surprise. Moi, je ne l'ai jamais été. Toi, plus tu t'éloignes, plus tu te sens toi-même et mieux tu te portes. Moi, il me suffit de passer le tunnel du boulevard pour paniquer. Tu te rappelles, quand on a essayé d'aller à la mer et qu'il s'est mis à pleuvoir ? Qui de nous deux voulait continuer et avancer et qui, au contraire, voulait faire demi-tour ? Toi ou moi ?⁴²

Une autre fois, pendant l'été qui précède le mariage de Lila, les deux adolescentes discutent à propos de Stefano. À son amie qui aimerait savoir si Lila aime beaucoup son futur mari, celle-ci déclare : « plus que tout le monde, mais pas plus que toi » (AG, I, p. 278), rendant indubitable la place privilégiée et la très haute estime qu'elle accorde à Lenù. Elle ne manquera pas de le réaffirmer au moment de la préparation de son mariage, incitant Elena à continuer d'étudier : elle est « son amie prodigieuse⁴³ » et doit devenir « plus forte que tout le monde, garçons et filles » (AG, I, p. 309).

1.2.2 La connivence émotionnelle

Proportionnellement à la place importante qu'elles s'accordent, le duo vit une forte connivence émotionnelle. D'une part, l'empathie, entendue comme la capacité à interpréter les émotions et la compassion éprouvée qui en découle, est décuplée au sein de leur relation. Dès le début du premier tome, Elena est bouleversée par les émotions de son amie. D'habitude insolente, Lila répond timidement à un professeur qu'elle a l'impression de trouver une erreur

⁴² Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e chi resta*, Roma, edizioni e/o, 2013, p. 158, désormais référencé en AG, III, suivi du numéro de page.

⁴³ Dans la version originale, Lila dit « *la mia amica geniale* » (AG, I, p. 309). La traduction française d'Elsa Damiens propose : « tu es mon amie et tu es un génie », j'ai donc proposé cette autre version qui me semble plus fidèle à la valeur élective de cette déclaration.

dans l'énoncé d'un problème à résoudre pendant une compétition scolaire, et se fait réprimander sévèrement : « je voyais Lila au tableau, toute menue, la craie à la main et très pâle, assaillie par des rafales de phrases agressives. Je souffrais pour elle, je ne supportais pas la vue du tremblement de sa lèvre inférieure et j'étais sur le point d'éclater en sanglots » (AG, I p. 68).

L'été de leurs quinze ans, Elena passe les vacances sur l'île d'Ischia, tandis que Lila reste au quartier, forcée par sa famille à fréquenter Marcello Solara qui l'a demandée en mariage. Après des mois de silence, Lila envoie une lettre à Elena dans laquelle elle raconte les mésaventures qui lui sont arrivées pendant son absence. Prise d'empathie pour son amie, Elena décide de rentrer à Naples dès le lendemain afin d'être auprès d'elle.

Le partage des émotions advient aussi lors des moments de joie, notamment à l'entrée et à la réussite universitaires d'Elena. La première fois, au magasin des Martiri, Lila est « tellement contente » (AG, II, p. 330) qu'Elena rentre à l'Université que « ses yeux se [remplissent] de larmes » (AG, II, p. 330). La seconde fois, tout juste diplômée de l'Université, Lenù rend visite à Lila sur son lieu de travail pour lui annoncer la publication de son premier roman, et, malgré ses propres conditions désastreuses, celle-ci lui témoigne un contentement sincère en embrassant les mains de son amie.

Dans la continuité de l'empathie, la connivence est aussi due à la compréhension émotionnelle. Elles savent qu'elles peuvent trouver, auprès de leur amie, un espace où leurs émotions sont accueillies et comprises. Lenù est pour Lila, et vice versa, l'amie qui sait saisir leurs craintes, leurs désarrois, leurs angoisses et leurs émois. Elles laissent entrevoir plus profondément qu'à quiconque leur vie intérieure et demeurent très sensibles au regard que porte leur complice sur cela. De manière générale, si elles ne donnent pas d'importance à l'avis des autres, celui de leur amie est d'une grande importance. Lila l'exprime à Elena lorsque, rentrée du voyage de nocces, elle ne lui a pas rendu visite :

Tu es rentrée ! dis-je.

- Oui.

- Et pourquoi tu n'es pas venue me voir ?

- Je ne voulais pas que tu me voies.

- Les autres peuvent te voir et pas moi ?

- Les autres je m'en fiche, pas toi. (AG, II, p. 31)

Lila porte les marques des coups de Stefano, qui, au retour au quartier, « ne provoquent aucun scandale » (AG, II, p. 45). La violence physique est intériorisée, même par les femmes, comme étant un moyen de « rééducation⁴⁴ » des épouses. Les coups sont donc justifiés par le

⁴⁴ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op cit.*, p. 30.

comportement indocile de Lila, qui selon l'opinion commune, a besoin d'être pliée : « elle est en train d'apprendre » (AG, II, p. 30) est la réponse de Pinuccia, la belle-sœur de Lila, à Elena qui prend des nouvelles de son amie. Le signe physique et banal qui démontre à l'entourage que Lila est « en train d'apprendre à bien se comporter⁴⁵ » possède une légitimité émotionnelle quand il est soumis au regard de celle qui a la capacité à déceler les sentiments les plus profonds, à saisir l'insaisissable. Lila, si impénétrable, trouve en Elena l'espace des confidences les plus intimes.

Elle lui avoue que les bleus sur le visage ne sont que la face visible d'une déchirure profonde : après avoir trahi Lila en cédant les chaussures qu'elle avait fabriquées à Marcello, puis l'avoir frappée dans la voiture sur la route en direction d'Amalfi, Stefano la viole pendant la nuit de noces. En l'espace de quelques heures, un monstre a pris la place de son mari : le père de Stefano, Don Achille, l'ogre de son enfance, a ressurgi brutalement à travers le corps de son fils. Son mariage à peine commencé est pour elle déjà bel et bien fini. C'est seulement parce que Lila est protégée au cœur de la bulle d'intimité de leur couple amical, qu'elle aborde un sujet tabou à l'époque, celui de l'insatisfaction sexuelle et du désintérêt condescendant de la part des hommes pour le plaisir de leur partenaire.

Ponctuellement, Lila brise même le masque à travers lequel elle se protège et confie à Elena ses plus grandes vulnérabilités, ses déséquilibres, sa *smarginatura*⁴⁶. Ce terme est employé par Lila pour définir un phénomène de « délimitation », dont elle fait l'expérience pour la première fois à quatorze ans. Réfugiées toutes deux dans une voiture lors d'un tremblement de terre, enceintes, Lila l'explique à Lenù :

Elle expliqua que le contour des objets et des personnes était fragile et pouvait se briser comme un fil de coton. Elle murmura que, pour elle, cela avait toujours été ainsi : toute chose pouvait perdre ses limites et dégouliner sur une autre, les matières les plus hétérogènes fondaient, le tout se mélangeait et fusionnait. Elle s'exclama qu'elle avait toujours dû se faire violence pour se persuader que la vie avait des limites robustes [...], si elle se déconcentrait, les choses véritables, avec leurs contorsions violentes et douloureuses, la terrorisaient et prenaient le dessus sur les choses inventées... (AG, IV, p. 162)

Parfois la symbiose est telle qu'elle en devient fusion. L'inclusion émotionnelle et intime est tellement intense qu'elle s'apparente à un phénomène d'incorporation. Elles vivent, ressentent l'autre comme s'il s'agissait de leur propre vie. Leur individualité est englobée dans l'espace amical qui ne fait plus qu'un, et ne semble trouver complétude qu'incorporé en l'autre

⁴⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁶ La *smarginatura* signifie littéralement la « réduction des marges d'un livre ».

: « *Il bisogno di abitare lo spazio attraverso l'altra, la paura di non riuscire a focalizzare lo sguardo senza lo sguardo dell'amica è un tema fondativo della loro amicizia*⁴⁷ ». Les événements ne prennent sens que si leur regard convergent, que si l'autre approuve. Mais l'incorporation ne se limite pas à la recherche d'approbation du sens que donnent les protagonistes aux événements du monde. Dans plusieurs contextes, Elena fait s'exprimer Lila, à travers son propre corps, ou agit sous l'influence d'un comportement supposé de celle-ci. Au collège, elle accepte de montrer ses seins à son camarade Gino, estimant agir comme Lila l'aurait fait à sa place :

Cet épisode resta gravé dans ma mémoire : j'expérimentai pour la première fois la force d'attraction que mon corps exerçait sur les hommes, mais surtout je me rendis compte que Lila agissait comme un fantôme exigeant, non seulement sur Carmela mais aussi sur moi. Dans une circonstance comme celle-ci, si j'avais dû prendre une décision dans le désordre total de mes émotions, qu'est-ce que j'aurais fait ? Je serais partie en courant. Et si j'avais été avec Lila ? Je l'aurais tirée par le bras en murmurant « On s'en va » et puis comme d'habitude je n'aurais pas bougé, simplement parce qu'elle aurait décidé de rester, comme elle le faisait toujours. En revanche, en son absence, après une brève hésitation je m'étais mise à sa place. Ou, plus exactement, je lui avais fait de la place moi-même. Si je repensais au moment où Gino avait avancé sa requête, je sentais avec précision comment je m'étais retirée en moi-même et comment j'avais mimé le regard, le ton et le geste de Cerullo. (AG, I, p. 93)

Une autre fois, c'est l'écriture de Lila qu'elle incorpore à la sienne, dans l'idée que cela puisse parfaire l'article qu'elle a écrit : « Je décidai de laisser le texte dans l'écriture de Lila. Je l'apportai à Nino sous cette forme afin de conserver la trace visible de la présence de Lila à l'intérieur de mes paroles » (AG, I, p. 297).

Elles vivent parfois les passions et les douleurs de leur amie avec une telle intensité qu'elles se les approprient. Elena l'exprime très clairement lorsque Lila réussit à se débarrasser de Marcello en convaincant sa famille de la laisser se fiancer avec Stefano : « Je passais devant la vieille boutique de Fernando et éprouvais le sentiment d'une victoire par personne interposée. Lila, à l'évidence, avait gagné » (AG, I, p. 266).

La convergence de leurs émotions les porte à choisir, consciemment ou non, le même objet de passion amoureuse : Nino. Il est difficile d'affirmer laquelle des deux s'est attribué la passion de l'autre : Elena est amoureuse de Nino depuis toujours alors que Lila émet jusqu'à la moitié du tome II une opinion très négative sur lui. Cependant, l'été de leurs dix-sept ans, toutes deux à Ischia, les jeunes filles passent des vacances en compagnie de celui-ci. Lila est déjà

⁴⁷ « Le besoin d'habiter l'espace à travers l'autre, la peur de ne pas réussir à focaliser le regard sans le regard de l'amie est un thème fondamental de leur amitié ». *Ibidem*, p. 128.

mariée à Stefano et la villégiature à Ischia a pour but de l'aider à prendre des forces pour tomber enceinte. Pourtant, au grand désespoir d'Elena, Lila et Nino tombent amoureux et deviennent amants. C'est-à-dire que, mariée très tôt à un homme pour échapper à Marcello Solara et mettre sa famille en sécurité économique, sans jamais avoir éprouvé de sentiments amoureux pour un garçon auparavant, malgré les nombreux prétendants, Lila jette son dévolu sur l'homme pour lequel Elena entretient un amour secret, et s'engage dans la relation passionnelle que son amie a toujours fantasmée. Lila comme Lenù projettent sur Nino un même idéal, celui du « sauveur ». Il est du quartier mais ne ressemble en rien aux autres hommes qu'elles connaissent. Il fait des études, s'exprime en italien, est très cultivé, engagé politiquement. Dans les représentations de Lila et de Lenù, il est le seul qui semble pouvoir leur offrir une relation amoureuse qui diffère de la relation traditionnelle entre hommes et femmes, c'est-à-dire hors de la subalternité.

Cet entremêlement de passion et de sentiments plonge Lenù dans une grande confusion : « Je vivais à travers eux, en sourdine. Je n'arrivais plus à chasser de ma tête des images d'étreintes et de baisers dans la maison vide. Leur passion m'envahissait et me troublait » (AG, II, p. 284).

Ce n'est qu'avec cet amant que les deux femmes, à des périodes de vie distinctes, éprouvent un réel désir de grossesse, souhaitant toutes deux porter dans leur corps un enfant du même homme. Bien qu'en réalité il s'agisse du fils de Stefano, la première grossesse de Lila est arrivée à terme grâce à la conviction de porter l'enfant de Nino. Avant, elle ne tombait pas enceinte ou faisait des fausses couches. De son côté, Elena a eu deux filles, mais a toujours senti son instinct maternel se réveiller auprès des enfants de Nino (par exemple avec Mirko, le fils de Silvia, qu'elle rencontre chez Mariarosa). Alors qu'elle ne souhaitait plus avoir d'enfants, à trente-six ans elle est pourtant heureuse d'apprendre qu'elle est enceinte de Nino ; elle le vit comme l'aboutissement de l'amour qu'ils se portent.

Enfin, les trahisons envers la première est vécue aussi intensément par la seconde. Lorsqu'elle découvre pour la première fois sa nature de séducteur et qu'une autre femme que Lila élève son enfant (qu'il n'a pas reconnu), Lenù n'a pas encore été l'amante de Nino. Pourtant, bien que, à cette période, seule Lila ait réellement été abandonnée par lui, Elena le vit comme une disgrâce commune :

Nino avait trahi à la fois Lila et moi. Nous étions, elle et moi, dans la même humiliation, et nous avions aimé Nino sans jamais avoir été aimées en retour. En dépit de ses qualités, c'était donc un homme frivole et superficiel, un organisme animal qui répandait sueurs et fluides et qui laissait derrière lui, comme les restes d'un moment de plaisir distrait, de la matière vivante conçue, nourrit et formée dans les ventres des femmes. (AG, III, p. 75)

1.2.3 La stimulation intellectuelle

Comme je l'ai déjà évoqué, dès l'école, les protagonistes se distinguent des autres enfants de leur âge par leurs capacités intellectuelles qui les amènent à obtenir les meilleurs résultats scolaires. Les deux camarades trouvent l'une en l'autre une égale à qui se mesurer. Elena est d'ailleurs très attachée à cette association :

Ces années-là, je crois n'avoir connu qu'une crainte, celle de ne plus être associée, dans la hiérarchie établie par Mme Oliviero, à Lila, et de ne plus entendre la maîtresse déclarer avec orgueil : Cerullo et Greco sont les meilleures. Si un jour elle avait annoncé : Cerullo et Sarratore sont les meilleures, ou Cerullo et Peluso, je serais morte sur le coup. [...] Je me consacrai à l'école et à un tas d'autres choses difficiles qui m'étaient étrangères seulement pour rester à la hauteur de cette gamine terrible et fulgurante. (AG, I, p. 42-43)

Incontestablement, Lila possède en elle une intelligence vive et innée, alors que le mérite d'Elena et ses compétences scolaires sont le fruit d'une grande rigueur et de beaucoup de temps consacré aux études. Quoiqu'il en soit, ce n'est qu'auprès de leur amie qu'elles trouvent une réelle stimulation qui agit comme moteur au sein leur relation et de leurs choix personnels. Cela découle, en plus de leurs facultés intellectuelles, d'une culture littéraire développée, qu'à l'inverse, la plupart de la population du quartier ne possède pas.

Grâce à leur sensibilité commune aux mots et aux récits, par effet de ricochet, la créativité de l'une va déclencher celle de l'autre qui, à son tour, alimentera celle de la première. Inspirées des romans qu'elles lisent, elles se prêtent dès leur enfance au jeu d'invention d'anecdotes autour des événements ou de faits divers du quartier. Elles imaginent les détails de l'histoire de Melina et Donato, ou construisent une trame alternative à celle que l'on raconte à propos de l'assassinat de Don Achille. L'exemple le plus probant est leur façon de se jeter dans des dialogues enflammés ; un jour, alors que les deux jeunes filles connaissent un période d'éloignement, elles sont amenées à avoir une conversation avec leur amie Carmen au sujet d'un garçon. Passant du dialecte à l'italien, Lila et Lenù se mettent à discuter « dans une langue des bandes dessinées et des livres » (AG, I, p. 99), excluant par ailleurs, Carmen qui n'arrive pas à soutenir leur rythme.

Mon cœur et mon esprit s'enflammèrent : elle et moi et toutes ces phrases si bien tournées, quel grand moment ! Au collège il ne m'arrivait jamais rien de tel, ni avec mes camarades ni avec les professeurs. Ce fut magnifique. [...] Cet échange avec Lila m'avait donné un plaisir tellement intense que je décidai de me consacrer entièrement à elle, surtout l'été, quand j'aurais plus de temps libre. En attendant, je voulais que cette conversation devienne le modèle de toutes nos prochaines rencontres. J'avais senti à nouveau que j'avais du talent, comme si quelque chose m'avait heurté la tête, en faisant surgir toutes sortes d'images et de mots. (AG, I, p. 99)

Lorsqu'elles parlent ainsi, elles créent une telle intimité intellectuelle que personne d'autre ne peut réellement participer, aucun n'est à la hauteur de leurs élaborations ; « Je me disais que personne ne nous comprenait et que nous seules pouvions nous comprendre » (AG, I, p. 103). Ce penchant exclusif pour les discussions rhétoriques va d'ailleurs leur permettre de se réconcilier puisque, quelques jours après leur première conversation autour de l'amour, Lila admet qu'il n'est agréable de discuter qu'avec « quelqu'un capable de [lui] répondre » (AG, I, p. 102).

L'exclusivité est renforcée notamment grâce à leur habileté à manier le dialecte et l'italien, la langue des livres. Comme il est expliqué plusieurs fois dans le roman, le dialecte est la langue du quotidien, alors que l'italien permet d'aborder les grandes questions humaines. Quand Elena, après ses études à Pise, rentre à Naples, elle constate le fossé communicationnel qui s'est renforcé entre sa mère et elle.

De fait, la langue même signalait que j'étais devenue une étrangère. Je m'exprimais d'une manière trop compliquée pour elle bien que je m'efforce de parler en dialecte, et quand je m'en rendais compte et simplifiais mes phrases, cette simplification les rendait peu naturelles et plus obscures. De surcroît, si les efforts que j'avais faits pour gommer mon accent napolitain n'avaient pas convaincu les Pisans, en revanche ils convainquaient ma mère, mon père, mes frères, ma sœur et tout le quartier. (AG, II, p. 436)

Étrangère à sa propre langue maternelle, le dialecte, et à sa propre famille, Lenu rencontre de grandes difficultés à communiquer puisque la structure de pensée qu'impose l'italien ne correspond plus aux standards d'expression familiaux. Cela participe d'ailleurs, ajoutée à l'indifférence qu'elle éprouve envers sa famille, à l'affaiblissement du lien. Auprès de Nino, Elena pourrait contrebalancer le manque de communication au sein de sa famille, puisqu'avec celui-ci, elle ne discute qu'exclusivement en italien. Nino, qui la fascine par son discours et sa culture, est le seul personnage masculin à qui Elena voue une estime similaire à Lila. Il n'appartient pas aux privilégiés, nés dans une haute classe sociale. Pourtant il en représente son ascension, celui qui, venu d'en bas, étudie et réussit à se créer une place parmi les intellectuels. Nino offre aussi la possibilité de dialoguer et argumenter sur des sujets si différents de ceux du quartier, du dialecte et des préoccupations « populaires ». Avec lui, les discussions sont stimulantes :

Etrangers au brouhaha du dialecte grossier autour de nous, nous nous sentions uniques, lui et moi, avec notre italien recherché et nos discours qui étaient importants pour nous et pour personne d'autre. Mais que faisons-nous, en réalité ? Était-ce vraiment une discussion ? [...] Je ne sais pas. Ce qui est sûr, c'est que je n'avais aucun intérêt particulier pour ces questions ni pour les faits ou personnes auxquels elles renvoyaient. Tout cela ne faisait partie ni de mon éducation ni de mes habitudes, mais comme toujours je m'efforçais de ne pas faire piètre figure. (AG, II p. 195)

Toutefois, là aussi, Lenù vit une sensation d'étrangeté liée à la langue. Pourtant exprimées avec un langage soutenu, d'apparence stimulantes les conversations avec Nino sont limitantes et finalement décevantes pour Elena :

Mais je compris vite que ce n'était en rien comparable aux échanges que j'avais eus, des années auparavant, avec Lila, ces conversations qui enflammaient mon imagination et au cours desquelles les paroles de l'une entraînaient celles de l'autre, dans une atmosphère électrisée comme un ciel d'orage. Avec Nino, il n'en était pas ainsi. J'eus l'intuition que je devais être attentive à dire ce qu'il voulait que je dise, en lui cachant à la fois mon ignorance et le peu de choses que je savais et pas lui. (AG, II p. 195)

Avec Lila en revanche, elle peut avoir recours aux deux langues, et le duo tend donc vers l'expansion de l'expression et non la régression. Elles additionnent la violence et le pragmatisme du dialecte au raffinement et à la précision de l'italien le plus élaboré. Combiner les deux modes d'expression leur permet d'aller au-delà des limites imposées par un seul langage : elles développent, multiplient les pensées, les formulations, et créent de nouveaux concepts. Leur mode d'expression bien à elles, au lieu de les limiter, leur permet de donner sens à des événements qui en semblent dépourvus, un sens dont la compréhension est restreinte à leur amitié.

Je pensai à Lila et moi, à cette capacité que nous avons toutes deux quand nous étions ensemble – seulement ensemble – de nous approprier la tonalité des couleurs, des bruits, des choses et des personnes, de nous les raconter et de leur donner de la force. (AG, I, p. 134)

Tiziana de Rogatis écrit que « *Solo con Lila la città è narrabile*⁴⁸ ». En effet, c'est seulement parce qu'elle a la possibilité de raconter à Lila, après avoir visité Naples, les odeurs de la ville, ses bruits, ses routes, la couleur de la mer, qu'Elena vit cette visite si intensément. Ensemble elles peuvent utiliser toutes leurs ressources langagières, exprimer tous leurs états d'âmes, en ayant toujours la certitude de comprendre l'autre et d'être profondément comprises par leur amie. Elles ont la possibilité de verbaliser ce qui est habituellement indicible. « Je me dis que c'était peut-être une question de langue. Elle avait recours à l'italien comme à une barrière et je cherchais à la pousser vers le dialecte, notre langue de la franchise » (AG, IV, p. 343).

⁴⁸ « Seulement avec Lila, la ville est *racontable* », Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op cit.*, p. 128.

Grâce à cette expansion du sens, l'amie devient donc une grande source d'inspiration. Lila ouvre à Elena une lecture du monde. Un exemple anecdotique est la façon dont Elena va prêter attention aux corps des femmes avec un nouveau regard après une discussion avec Lila :

Sans raison évidente, je me mis à observer les femmes sur le boulevard. Tout à coup, j'eus l'impression d'avoir vécu en limitant en quelque sorte mon regard, comme si j'étais capable de m'intéresser uniquement à nous autres, les jeunes filles [...] et que je n'avais jamais vraiment prêté attention au corps de Melina, à celui de Giuseppina Peluso [...]. Ce jour-là en revanche, je vis très clairement les mères de famille du vieux quartier. (AG, II, p. 101)

Le plus probant est toutefois le rôle fondamental de Lila dans le parcours scolaire et professionnel d'Elena. En effet, « *la scrittura di Elena è costantemente nutrita dalla genialità del suo doppio sfortunato*⁴⁹ ». Elena donne corps au génie de Lila par l'acte d'écriture. L'esprit de Lila devient le fil rouge, l'essence de l'écriture d'Elena : le petit livre *La Fée bleue* que son alter-ego a écrit pendant l'enfance a donné naissance à de profondes « racines qui au fil des ans s'étaient développées et avaient naître un livre différent [...] qui n'aurait pu exister sans le sien et sans les rêves qu'[elles ont] faits ensemble » (AG, II, p. 454). Les arguments développés sur Didon deviennent un succès auprès des professeurs et la voie d'entrée aux études supérieures lors d'une élaboration commune dans laquelle elles se sont « inspirées mutuellement » (AG, I, p. 184).

Elena doit ses élans de créativité à Lila :

Mais si mon travail avançait aussi bien, c'était surtout parce que j'étais à l'écoute de Lila, qui était demeurée entièrement plongée dans cette ambiance. Sa voix, son regard, ses gestes, sa méchanceté, sa générosité et son dialecte même étaient intimement liés aux lieux de notre naissance. (AG, IV, p. 255)

Cela sera ainsi jusqu'à la fin de leur relation : des années après la publication de son premier roman alors qu'Elena vit à Florence dans un sentiment de solitude, c'est toujours auprès de Lila qu'elle continue à chercher l'impulsion de leur enfance, la stimulation d'autrefois, afin de s'inspirer pour écrire un livre :

Je faisais de coûteuses communications interurbaines dans le seul but de me blottir dans son ombre, le temps de laisser filer la période de ma grossesse, et dans l'espoir que, selon une vieille coutume, elle finirait par remettre mon imagination en branle. (AG, III, p. 236)

⁴⁹ « L'écriture d'Elena est constamment nourrie de la génialité de son double malchanceux », Elisa Gambaro, *Il fascino del regresso, Note su L'amica geniale di Elena Ferrante, op.cit.*, p. 174.

Cela finit d'ailleurs par porter ses fruits lorsque, lors d'une conversation, Lila et Lenù se livrent à un « jeu de [leur] enfance », c'est-à-dire qu'elles se mettent à fabuler autour du meurtre de Don Achille, se sentant « complémentaires » et « surexcitées » comme autrefois (AG, III, p. 239). Suite à cet appel, Elena écrira deuxième un roman à succès, ayant pour contexte un Naples corrompu et sans amour. Elle doit cette lecture de la ville à Lila, qui l'a élaborée pendant l'adolescence après avoir passé de longues heures à s'informer auprès de Pasquale, à propos du marché noir, de la corruption et de tout ce qui était encore invisibles à leurs yeux d'enfants. Les discussions avec son amie agissent sur Elena comme une boussole :

Comme d'habitude, il me suffisait de quelques mots de Lila pour que mon cerveau ressente son rayonnement, s'active et révèle son intelligence. Désormais, je savais que je faisais surtout du bon travail lorsque, au hasard de quelques propos décousus, elle me convainquait que j'étais dans le vrai, alors que j'étais en proie au doute. [...] Il me suffisait d'être un peu stimulée, et ma tête, qui auparavant me paraissait vide, se révélait soudain débordante d'idées et d'entrain. (AG, IV, p. 352)

Il semblerait que l'influence relationnelle soit unidirectionnelle. Cependant, bien que ce ne soit pas à des fins scolaires, Lila aussi trouve en son amie une stimulation intellectuelle. Elena est l'interlocutrice, d'une part, réceptive à ses idées, ses inventions et ses raisonnements, mais aussi encline à y participer pour les enrichir et les embellir. La perception du monde à travers un prisme commun les rend légitimes leurs inventions et maintient leur envie de créer.

En outre, la dynamique de stimulation prend aussi une forme de compétition. Toutefois il s'agit d'une compétition « saine » au sein de laquelle prévaut l'affection et la bienveillance, ce que confirme Ferrante dans la *Frantumaglia* : « *La competizione tra donne va bene solo se non è prevalente, se cioè essa convive con l'affinità, con l'affetto, con una reale reciproca indispensabilità, con improvvisate impennate di solidarietà malgrado le invidie, le gelosie e tutto il corteo inevitabile dei cattivi sentimenti*⁵⁰ ». Ferrante veut dire que cette amitié est aussi composée de sentiments négatifs et destructeurs, mais qui n'en sont pas le moteur principal.

Régulièrement, Lila rappelle à son amie qu'elle est capable de développer ses connaissances tout en se passant d'école : en prétextant une simple curiosité, une envie de « comprendre ce que c'[est], ce latin qu'[apprennent] les bons élèves » (AG, I, p. 107), Lila emprunte régulièrement des livres à la bibliothèque du quartier, et, en se basant sur le rythme scolaire d'Elena, elle apprend en autodidacte, et ainsi maintient un niveau culturel égal à celui de son amie.

⁵⁰ Elena Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 351.

Cet enjeu relationnel a donc une importance majeure car il alimente positivement la relation ; il favorise un dépassement de soi permanent et a l'effet bénéfique de perpétuer l'apprentissage des deux jeunes filles, au moins jusqu'à ce que Lila travaille à l'usine.

Lila est intellectuellement un repère, un « idéal » à atteindre pour Elena, surtout lorsqu'il s'agit de sa manière d'écrire. Tendre vers cet idéal lui permet de continuer son parcours scolaire jusqu'à la fin de l'université, mais aussi, par exemple, d'écrire le roman qui aura le plus de succès dans sa carrière. En effet, lors des dernières années de leur amitié, elle est obsédée par l'idée que Lila, qui se proclame pourtant non-écrivaine, soit en train d'élaborer en cachette un écrit d'une très grande qualité. Autour de leurs soixante ans, Elena a tant pensé à ce roman qu'elle finit par l'écrire elle-même :

Je rédigeai en quelques jours à peine une histoire que pendant des années, souhaitant et craignant que Lila ne l'écrive, j'avais fini par imaginer dans tous ses détails. Je le fis parce que, depuis l'enfance, tout ce qui venait d'elle ou tout ce que je lui attribuais me semblait plus important et plus prometteur que ce qui venait de moi. (AG, IV, p. 442)

Toute sa vie, Elena cherchera à réduire l'écart entre les résultats de Lila et les siens, en essayant, non pas de l'égaliser, mais au moins d'arriver le plus près possible du génie de Lila.

1.2.4 Le soutien et la coopération créative

Les vies des deux amies s'entrelacent dans une dynamique coopérative puissante qui se traduit par une disponibilité mutuelle et un élan de contribution, sous forme de solidarité et d'alliance, qui découlent du degré d'intimité et de confiance que les jeunes femmes s'accordent.

La première facette de la dynamique est celle de l'entraide, d'une compensation. Quelques heures avant le mariage de Lila, le pacte d'enfance est de nouveau mentionné : Lena ne doit jamais abandonner ses études, et doit devenir la meilleure. Bien qu'elle n'ait plus la possibilité d'étudier, Lila offre en revanche un grand soutien scolaire à son amie. D'abord, pour lui éviter de redoubler, elle passe tout un été auprès d'Elena pour l'aider à comprendre le latin. Grâce à son amie, Elena réussit à rattraper l'examen et peut continuer à aller à l'école.

Puis, une fois qu'elle a acquis l'aisance financière grâce à son mariage, Lila met à disposition ses nouvelles ressources au profit de la réussite de son amie. Elle lui offre aussi un contexte propice aux révisions puisqu'elle invite régulièrement Elena chez elle afin que celle-ci puisse étudier dans le calme. Elle lui achète des livres neufs, lui fait réparer ses lunettes.

À son tour, des années plus tard, c'est Elena qui joue de sa notoriété pour aider son amie :

Dans le passé, Lila avait ouvert le tiroir miraculeux de l'épicerie et m'avait acheté de tout, en particulier des livres. Aujourd'hui, j'ouvrais mes tiroirs et lui rendait la pareille, espérant lui faire partager le sentiment de sécurité qui était désormais le mien. (AG, III, p. 167).

Elle s'appuie sur ses connaissances pour obtenir des soins à Lila et profite de sa condition de jeune écrivaine pour aider Lila sa situation professionnelle difficile ; elle rédige un article de journal pour dénoncer ses conditions de travail au sein de l'usine de Soccavo, dans laquelle Lila travaille.

À de nombreuses reprises, en étant toutes les deux mères et actives professionnellement, Lila comme Lenù s'accordent mutuellement du temps pour s'occuper de leurs enfants respectifs : elles accueillent et prennent soin des enfants de l'autre comme s'ils étaient comme leurs propres enfant. Cela s'applique aux autres membres de la famille : à quelques semaines de l'accouchement, Lila n'hésite pas à passer une nuit entière à l'hôpital pour s'occuper de la mère d'Elena, et ainsi pallier la présence de celle-ci qui vient juste de donner naissance à son bébé. Elles sont capables de se sacrifier et de partager leurs ressources dans le but altruiste de combler les manques de moyens financiers, temporels ou physiques de leur amie, et ainsi favoriser l'amélioration de leurs conditions de vie.

La seconde facette est l'alliance, qui prend naissance dans le pacte qu'elles ont fait en se prenant la main pour affronter Don Achille, et qui se confirme lors de la lecture de *Piccole Donne*, c'est-à-dire s'unir pour devenir célèbres et indépendantes. « *Il valore simbolico di Piccole donne è chiarissimo: sta a indicare, come sottolinea la Ferrante in una intervista di Paolo Mauri su "la Repubblica", "una via di fuga": dal rione, dalla violenza, dalla povertà, dall'ignoranza*⁵¹ ».

Ce second pan de la coopération est assez similaire au premier, dans le sens où il s'agit toujours d'un don de soi. En revanche, ce n'est plus une compensation subordonnée et ce n'est plus au profit d'une seule des deux amies, c'est une coopération créative. Cette forme-là est puissante puisqu'elles allient et combinent leurs ressources pour parvenir à un but qui sera bénéfique pour l'une comme pour l'autre. Un jour, adultes et toutes les deux en plein essor professionnel, elles mêlent leurs connaissances et leurs compétences afin de tenter de provoquer

⁵¹ « La valeur symbolique de *Les Quatre Filles du Docteur March* est très clair : il indique, comme le souligne Ferrante dans un interview di Paolo Mauri dans *La Repubblica*, une «voie de fuite » : du quartier, de la violence, de la pauvreté, de l'ignorance. », Olivia Santovetti, « Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* di Elena Ferrante », *Allegoria*, XXIX, n°73, 2016, p. 180.

un changement important : elles décident de rédiger un article pour dénoncer les actes illégaux des Solara, leurs ennemies de longue date. « Nos têtes se heurtèrent longuement l'une contre l'autre – je me rends compte maintenant que c'était pour la dernière fois – et elles fusionnèrent jusqu'à devenir une seule » (AG, IV, p. 294).

Enfin, la coopération est parfois motif de survie, à travers l'acte créatif. Grâce à la présence de l'autre « *Il gesto creativo è moltiplicato dalla loro alleanza : uno sguardo femminile che si sdoppia e si potenzia reciprocamente*⁵² ». C'est le cas lors de la scène du collage. Il est important de rappeler que le tableau expose une jeune femme à peine mariée, sereine et heureuse, c'est-à-dire une image qui ne reflète pas la réalité. Lila, en effet, ressent un mal-être vis-à-vis de son mariage, dans lequel elle éprouve la sensation de n'être qu'une « monnaie d'échange » (AG, II, p. 112). Trahie par le mari, le père et le frère, la volonté qu'elle a eue, enfant, de faire se développer l'entreprise familiale est avalée par l'omnipotence des frères Solara, qui ne tarderont pas à remplacer l'enseigne Cerullo par leur propre nom⁵³. Alors que sa photo doit être affichée dans le magasin, elle décide, avec la participation bienveillante de son amie, d'arracher, découper, recoller sur le tableau.

Lila se déforme, déforme son image, et grâce au regard féminin, sa seule véritable alliée, elle modifie la photo et crée une fiction d'elle-même, offrant la « vérité artistique⁵⁴ » d'un corps qui survit aux violences et mutilations masculines⁵⁵. Symboliquement, Lila trouve le support pour se représenter telle qu'elle se vit intérieurement. Elena adhère parfaitement à l'acte créatif, réceptive à l'idée de Lila, en symbiose avec celle-ci :

Je collaborai avec un enthousiasme croissant, comme pendant notre enfance. Que ces moments étaient exaltants et que j'aimais être à son côté, suivre ses idées et parvenir à les anticiper ! Je compris qu'elle voyait des choses qui n'étaient pas là et qu'elle travaillait pour que nous puissions les voir nous aussi. Bientôt je me sentis heureuse, et je perçus aussi la plénitude qui l'envahissait et courait dans ses doigts pendant que nous empoignons les ciseaux et attachions le papier noir avec des punaises. (AG, II p. 118 - 119)

La cohésion créative nourrit leur relation et les transporte dans un espace intemporelle intime où elles sont maîtres d'elles-mêmes et peuvent donner au monde les formes qui leur conviennent :

Lila avait toujours été douée avec les traits et les couleurs, mais là elle fit quelque chose de plus, même si je n'aurais su expliquer quoi, et j'en fus totalement, bouleversée. Pendant un moment,

⁵² « Le geste créatif est multipliée par leur alliance : un regard féminin qui se dédouble et se renforce réciproquement » T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 234.

⁵³ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 234.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 236.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 236.

j'eus l'impression qu'elle avait profité de cette occasion pour achever un parcours idéal qui avait commencé avec ses dessins de chaussures, quand elle était encore la jeune Lina Cerullo. Et aujourd'hui encore, je pense qu'une grande partie du plaisir de ces journées venait justement de ce que nous pouvions oublier totalement nos conditions de vie à toutes les deux : nous avons la capacité de nous élever au-dessus de nous-mêmes et de nous isoler dans la pure et simple création de cette espère d'apothéose visuelle. Nous oubliâmes Antonio, Nino, Stefano, les Solara, mes problèmes scolaires, sa grossesse et les tensions qui existaient entre nous. Nous suspendîmes le temps et l'espace, il ne resta plus que le jeu de la colle, des ciseaux, des morceaux de carton et des couleurs : le jeu de l'invention complice. (AG, II, p. 121-122)

« *L'amicizia di Elena e Lila si fonda fin dall'infanzia su una complicità indirizzata al fare insieme. Si fonda cioè su una sorta di promessa di solidarietà femminile, che viene puntualmente infranta*⁵⁶ ». Cette solidarité est fertile ; l'entraide, le faire ensemble est une évolution puissante dans la vie des deux jeunes Napolitaines en périphérie de la ville. Cela leur permet de continuer à supporter les contraintes liées à leurs conditions de vie et en dépasser certaines. L'alliance féminine s'affirme comme un élan vital là où, pendant des générations de femmes, la vie s'est cristallisée (voir chapitre 2.3.3 *La sorellanza*).

Le mouvement de symbiose que vivent les protagonistes est couplé à son mouvement contraire, celui de l'altérité, qui se manifeste parfois de manière successive, en concomitance avec la symbiose.

1.3 L'ALTERITE

1.3.1 L'opposition

La complémentarité que l'on retrouve dans la phase de symbiose entre Lila et Lenù comporte aussi un versant opposé, c'est-à-dire la complémentarité à travers la différence. Celle-ci, déjà présente lors de leur enfance, continue de se développer au fil de leur vie.

La première marque d'opposition est corporelle. En effet, déjà petites, elles se distinguent l'une de l'autre par leur physique contrasté : l'une est blonde, grande et charnue, l'autre est brune, petite et maigre. L'évolution de leur corps adolescent prend deux directions contraires, alors même que la période de puberté est concomitante avec celle où la comparaison sociale est à son apogée ; il est nécessaire pendant cette période d'éprouver un sentiment d'appartenance aux pairs pour aider à se rassurer et à se familiariser à ce nouveau corps sexué.

⁵⁶ « L'amitié d'Elena et de Lila est fondée depuis l'enfance sur une complicité orientée vers le « faire ensemble ». Elle est fondée, donc, sur une sorte de promesse de solidarité féminine, qui est ponctuellement enfreinte. », Giulia Riccardi, *Concepire l'altra Analisi di L'amica geniale di Elena Ferrante*, Institut für Romanische Philologie der Universität München, 2017, p. 5.

Ses propres transformations physiques ainsi que celles des autres peuvent donc renvoyer à des interrogations, et entraîner la venue de complexes et d'embarras⁵⁷.

Une des évolutions mentionnées dans le roman, l'arrivée des règles, est d'ailleurs vécue comme un heurt par l'une des deux amies. Lorsque Lenù, effrayée de trouver du sang dans ses sous-vêtements, se confie à Carmen et Lila, celle-ci réagit avec dégoût en apprenant que les deux autres jeunes filles subissent ce phénomène mensuel, et déclare ne pas vouloir être en présence de personnes qui saignent. Lila, qui pourtant, n'a jamais pris soin de son apparence physique, ni eu le souci de plaire, semble ne pas supporter de découvrir quelque chose qui la distingue de ses camarades ; pendant des années elle assiste à la transformation de ses amies en jeunes femmes (très tôt Lenù développe une poitrine et des formes opulentes) alors que son propre corps reste celui d'une petite fille.

À ce propos, être physiquement plus femme que Lila est une victoire pour Lenù qui, à défaut de pouvoir égaler la vivacité d'esprit de son amie, se sent au moins plus attirante. Ce sentiment de supériorité ne dure pas puisque, rapidement, la beauté cachée de Lila, qu'Elena avait remarquée pendant l'enfance, se met à éclore et, très vite, le regard que les hommes portent sur Lila confirment le charme qu'elle dégage.

À plusieurs reprises dans la tétralogie, la narratrice s'attarde sur la façon dont leurs corps continuent d'évoluer avec divergence, par exemple en décrivant leur ventre de femmes enceintes : « Les différences entre mon ventre et le sien s'accroissaient. Le mien était gros et large, il semblait se développer sur les côtés plus que devant ; le sien était tout petit et serré entre ses hanches étroites » (AG, IV, p. 144). Elle décrit même avec détail la manière dont elles vivent leur grossesse :

Nous fûmes deux femmes enceintes très différentes. Mon corps réagit avec une adhérence totale, le sien avec réticence. [...] Ainsi, alors que j'eus tout de suite l'impression qu'une espèce de lueur rosée brillait en moi, Lila se fit verdâtre, le blanc de ses yeux jaunît, elle ne supporta plus certaines odeurs et passa son temps à vomir. (AG, IV, p. 127)

Les différences de nature s'accroissent aussi pendant la vieillesse. En effet, Elena lutte contre la tendance à prendre du poids, alors que Lila demeure très sèche.

Posséder deux corps physiques distincts rend donc impossible une symbiose totale : puisque les deux entités physiques sont régies chacune par une volonté propre, elles sont amenées à opter pour des directions et des choix opposés. L'absence de consensus crée donc

⁵⁷ Pour approfondir, voir Christine Cannard, *Le développement de l'adolescent*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2010.

une rupture dans l'harmonie entre les deux amies, et les fait se confronter aux premières expériences d'altérité.

Par ailleurs, outre le corps, les tempéraments sont en opposition : petites, l'une est sage et réservée alors que l'autre est effrontée. Elena constate d'ailleurs que l'opposition se manifeste même à travers leurs humeurs :

Autant je m'étais sentie bien à Ischia, autant Lila s'était sentie mal dans la désolation du quartier ; autant j'avais souffert en quittant l'île, autant elle avait été de plus en plus heureuse. C'était comme si, par un vilain tour de magie, la joie ou la douleur de l'une impliquaient la douleur ou la joie de l'autre. Il me sembla que même notre aspect physique participait à ce jeu de balancier. À Ischia, je m'étais sentie belle, et cette impression ne s'était pas estompée après mon retour à Naples mais bien durant nos manœuvres intenses pour aider Lila à se débarrasser de Marcello... (AG, I, p. 252-253)

Ces deux tempéraments donnent lieu à des situations de discordance. À la recherche de fusion, l'une des deux amies est parfois confrontée à l'absence de réceptivité émotionnelle de la seconde :

Lila, me dis-je, repousse émotions et sentiments de façon calculée. Plus je cherchais les outils pour me comprendre moi-même, plus elle le cachait. Plus j'essayais de l'entraîner à découvrir et de l'impliquer dans mon désir de clarté, plus elle se réfugiait dans la pénombre. (AG, III, p. 282)

C'est aussi le cas lors de l'épisode du tunnel : Elena, qui veut continuer leur aventure en direction de la mer, se heurte à la volonté opposée de Lila. En tant que petite fille, elle ne peut pas se rendre seule à la mer ; cela n'est possible qu'en présence de son amie. Puisque celle-ci veut rentrer, il lui faut donc renoncer à l'évasion, abandonner son rêve et se rediriger vers le quartier. Pour Elisa Gambaro, la symbolique de cet événement est très clair :

*All'amica geniale è affidato tutto il peso opprimente e la vischiosità paralizzante delle origini, che soffocano e imprigionano le esistenze femminili in un'oscurità senza fondo, mentre il suo doppio riuscirà, con fatica, a liberarsene e a portare a termine un percorso di emancipazione*⁵⁸.

Gambaro fait référence à la direction que prendront leurs parcours de vie, et dont cet événement est très représentatif. Lila, pourtant moteur dans l'exploration de nouveaux sentiers, sera toujours aspirée par le quartier et par toutes les conditions de vie liées à celui-ci, tandis

⁵⁸ « Tout le poids opprimant et la viscosité paralysante des origines, qui étouffent et emprisonnent les existences féminines dans une obscurité sans fond, sont confiées à l'amie prodigieuse, alors que son double réussira, avec peine, à s'en libérer et à porter à terme un parcours d'émancipation. », Elisa Gambaro, *Il fascino del regresso, Note su L'amica geniale di Elena Ferrante, op.cit.*, p. 175.

qu'Elena, en suivant le sillage de Lila continuera et dépassera même son amie dans la voie de l'émancipation :

Da questo momento in avanti, pur intrecciandosi continuamente in una serie di parallele e confliggenti vicissitudini sentimentali ed esistenziali, le due amiche seguiranno opposte traiettorie di vita, così che il destino dell'una si configurerà come il perfetto rovescio speculare del destino dell'altra, fino al tragico final⁵⁹.

De manière générale, alors que l'une sera en perpétuelle recherche d'expansion, l'autre au contraire, sera en quête de contenance. Le premier élément qui participe à cette opposition de trajectoire est géographique. Elena part étudier à Pise, puis vit à Florence, à des centaines de kilomètres de Naples. Elle a l'occasion de voyager, d'abord en France, puis en Europe, et enfin aux États-Unis. Lila au contraire, mis à part une brève période de vie, ne connaît que son quartier d'enfance et n'a jamais la volonté d'en sortir, même lors d'occasions particulières : elle décide de rester près de Naples plutôt que de visiter Venise lors de sa lune de miel.

C'est pendant cette période que je remarquai vraiment pour la première fois la rigidité du périmètre que Lila s'était assigné. Elle s'occupait toujours moins de ce qui se passait en dehors du quartier. Quand elle se passionnait pour une question sortant de la sphère purement locale, c'était parce que celle-ci concernait des gens qu'elle connaissait depuis l'enfance. [...] Elle n'avait jamais bougé, et cet enfermement commença à me frapper d'autant plus que j'éprouvai toujours davantage le goût de voyager. (AG, IV, p. 72-73)

Le second élément est professionnel : limitant sa vie au quartier, Lila découvre dans un premier temps le monde ouvrier. Puis, malgré son statut de femme prolétaire, elle réussit à développer sa propre entreprise d'informatique aux côtés d'Enzo, qu'elle implante au sein même du quartier, et de ce fait participe à l'évolution de celui-ci. Elle devient une puissance locale, une des premières auto-entrepreneuses qui vit un grand succès. Pour sa part, Elena change de rang social par l'intermédiaire du mariage, devient une écrivaine influente dans le monde littéraire, conforme à celle de leurs fantasmes de petites filles. Ses œuvres sont traduites en plusieurs langues et sa notoriété connaît une portée internationale.

En choisissant la voie intellectuelle comme carrière professionnelle, Elena est projetée dans une sphère sociale régie et structurée par les lois, alors que l'organisation de vie de son amie demeure chaotique. Cela les amène à se comporter très différemment dans des situations

⁵⁹ « À partir de ce moment, tout en s'entrecroisant continuellement dans une série de parallèles et contradictoires vicissitudes sentimentales et existentielles, les deux amies suivront des trajectoires de vies opposées, de manière à ce que le destin de l'une se configure comme le parfait revers spectaculaire du destin de l'autre, jusqu'au final tragique. », *Ibidem*, p. 171.

pourtant similaires, au sujet, par exemple, de la séparation conjugale. Elena choisit de mettre un terme à son mariage de manière officielle, c'est-à-dire en divorçant, et a comme habitude de faire recours à la loi en cas de besoin. De son côté, Lila ne divorce pas, prétextant que son époux, avec qui elle ne cohabite plus depuis des années, n'est probablement même pas au courant de la possibilité de divorcer. Quant à la gestion de son entreprise, Lila ne fait jamais appel aux règles juridiques, préférant les solutions informelles. C'est ainsi qu'elle manifeste dans son quotidien une forme de régression : en tant que directrice de son entreprise, elle opte pour une résolution des impayés à la manière des Solara, c'est-à-dire qu'elle convainc un client de payer ses dettes à l'aide de menaces.

1.3.2 La subalternité

La dynamique de complémentarité se poursuit, toutefois dans un rapport asymétrique. Au vu de leurs caractères respectifs, elles s'accordent naturellement dans une disposition de subalternité : l'une tient le rôle de meneuse, la seconde de suiveuse. Pourtant, bien qu'instauré spontanément, ce rapport-là est aussi source de souffrance.

Lila a l'habitude d'être la meilleure. Si cette position-là est menacée, elle adopte une attitude de domination pour conserver son auto-estime. Quant à Elena, si par moments, elle accepte sa position de subalterne, par exemple, dans le but de maintenir sa motivation scolaire, à d'autres occasions cela déclenche en elle un sentiment d'infériorité. C'est en fait déjà le cas dans le cadre des études. Il importe peu que Lila n'ait pas continué l'école ; sa supériorité, réelle ou supposée, finit toujours par rattraper Elena :

Si Lila avait été au collège avec moi, dans la même classe que moi, si elle avait eu le droit de venir, maintenant elle aurait des 10 partout : je le savais depuis toujours, elle le savait elle aussi, et aujourd'hui elle me le faisait sentir. Je rentrai chez moi en courant, remâchant la douleur d'être la première sans être vraiment la première. (AG, I, p. 116)

Le sentiment d'infériorité se prolonge dans ce cadre intellectuel de manière générale, notamment à travers l'écriture. L'écriture de Lila, si admirée, devient pour Lenù l'origine d'un sentiment de dévalorisation :

Je recommençai à me sentir humiliée par les talents d'écriture de Lila, par ce qu'elle savait inventer et pas moi, et mes yeux se voilèrent. Bien sûr j'étais heureuse qu'elle soit si douée, même sans l'école et sans les livres de la bibliothèque, mais ce bonheur me rendait malheureuse et coupable de l'être. (AG, I, p. 227)

Elena se considère peu authentique. Pour forger sa personnalité, elle copie celles des autres ; elle imite les accents des étudiants du Nord et emprunte les formulations entendues de la bouche de camarades bourgeois pour former ses réponses lors de débats. Elle s'appuie sur sa capacité à restituer des bribes d'informations qu'elle a entendues au cours de sa vie, afin de feindre un discours réfléchi et cohérent. Elle se sent sans opinion propre, sans réel talent.

Bien qu'elle ait écrit un best-seller en fin de carrière, elle vit dans la crainte que Lila ne révèle un jour tout son génie en écrivant un livre, ce qui aurait pour conséquence d'exposer par la même occasion, la banalité d'Elena, « sa propre inconsistance » (AG, IV, p. 437). Comme cela est évoqué en amont, Elena doit la substance de son œuvre à Lila. C'est à partir de ce livre fantôme et du fantasme de l'écriture idéale détenue par Lila qu'Elena a élaboré son récit, en cherchant à imiter cette écriture. Celle qui s'est éloignée de tout intérêt pour la littérature, et revendique par ailleurs un statut de « non-écrivaine », reste, jusqu'à la fin de la tétralogie, une menace pour Elena⁶⁰ :

Et si le génie que Lila avait exprimé enfant avec « La Fée bleue », au point de troubler Mme Oliviero, se manifestait aujourd'hui, au cours de ses vieux jours, dans toute sa puissance ? Dans un tel cas, son livre deviendrait – ne serait-ce que pour moi – la preuve de mon échec et, en le lisant, je comprendrais la manière dont j'aurais dû écrire sans jamais en être capable. (AG, IV, p. 437)

Le sentiment d'infériorité ne sera donc jamais résolu. Elena ne sait pas être pleinement elle-même sans le modèle que représente son amie, et considère cela comme un échec.

Par conséquent, Elena accorde beaucoup de légitimité au jugement de Lila, dont elle se sent dépendante. Pour fuir ce jugement, souvent très tranché et brutal, il arrive à Elena de mentir ou de passer sous silence certaines informations à propos d'elle-même, participant donc à l'affaiblissement du lien de complicité qu'elles entretiennent.

Alors que tout en Lila est imprévisible, il semble qu'Elena est prisonnière de la clairvoyance de son amie : en effet puisque Lila a une longueur d'avance et semble connaître Elena mieux qu'elle ne se connaît elle-même, Elena s'estime sans surprise et fade. Elle est donc subalterne, dans le sens où d'une part, elle attribue une forme d'autorité à son amie, et d'autre part elle subit les conséquences négatives de ses propres choix, ainsi que le jugement presque maternel de Lila :

⁶⁰ Olivia Santovetti, « Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* di Elena Ferrante », *Allegoria*, XXIX, n°73, 2016, p. 183.

J'étais blessée non pas parce qu'elle m'avait révélé que Nino, depuis plus de deux ans, me racontait des mensonges sur l'état de son mariage, mais parce qu'elle avait réussi à me démontrer ce que, de fait, elle m'avait dit dès le début : j'avais fait le mauvais choix, j'étais une crétine. (AG, IV, p. 84)

Lila joue de l'autorité qui lui est attribuée pour maintenir sa position de dominante, notamment par rapport aux études :

Elle m'interrogeait sur les matières que j'avais dans la journée et sur ce que j'avais étudié, et elle voulait des réponses précises. Si je ne les lui donnais pas elle me bombardait de questions qui m'angoissaient : je me disais que je n'avais pas assez travaillé et que, n'étant pas capable de lui répondre, je ne serais pas capable non plus de répondre aux professeurs. [...] J'avais l'impression que comme toujours je sacrifiais le sommeil chaud et profond du matin pour me faire valoir encore plus aux yeux de la fille du cordonnier qu'à ceux des profs de l'école des bourgeois. (AG, I, p. 152)

Lors des moments de déséquilibre personnel, Lila n'hésite pas à se servir de son intelligence hors norme pour manipuler et répondre à ce besoin urgent de ne pas se retrouver dans la position de subalterne. Un jour, elle confie cela à Elena en même temps qu'elle avoue tricher à l'épicerie de Stefano pour vendre les produits plus chers : « Je dois toujours prouver que je peux être la meilleure. [...] Je vous roule tous, je triche sur les poids et sur un tas d'autres trucs, je roule tout le quartier. Méfie-toi de moi, Lenù, méfie-toi de ce que je dis et de ce que je fais ! » (AG, II, p. 143-144).

Un autre passage illustre l'attitude de Lila. Les deux amies font un pari, dont voici les conditions : si Lenù perd, elle ne doit jamais obtenir une moyenne scolaire inférieure à 8/10. En revanche si Lila perd, elle doit se remettre à étudier, passer son baccalauréat en même temps et mieux que son amie. Tout en prétextant vouloir stimuler Lenù, Lila ne manque pas lui rappeler qu'elle aurait été meilleure qu'elle, cristallisant son amie dans une position subalterne.

Elle est comme ça, elle veut toujours être la première partout : la plus belle, la plus élégante, la plus riche ! Et j'ajoutai : la plus intelligente, surtout. À l'idée que Lila reprenne réellement ses études, j'éprouvai un déplaisir qui me sembla ignoble. Je savais qu'elle rattraperait sans problème les années d'études perdues. Je savais que je la retrouverais à mon côté aux épreuves du bac que nous passerions au coude à coude. Et je réalisai que cette perspective m'était insupportable. Mais il m'était plus insupportable encore de découvrir en moi ce sentiment. (AG, II, p. 100)

Adulte, Lila continue d'exercer une domination psychologique sur Elena : « Mais vous qui lisez et écrivez des livres, vous aimez vous raconter des mensonges, pas la vérité » (AG, IV, p. 120). En affirmant cela, Lila insinue que les intellectuels, son amie y compris, ne sont pas capables d'appréhender la réalité telle qu'elle est, et ainsi la dévalorise en attaquant son

ascension sociale et son domaine professionnel. Elle transforme l'impossibilité d'avoir pu accéder au monde littéraire en désintérêt et en hostilité pour celui-ci afin de continuer à décrédibiliser Elena.

Une autre manière de dévaloriser son amie est de se prétendre indispensable à sa réussite :

Ce que tu es et deviens, ça ne dépend que de moi, en me sacrifiant, je te permets d'être et de devenir. [...] Cela me persuada qu'elle ne désirait qu'une chose : je devais déclarer qu'elle m'était indispensable, et j'admis donc avec une gratitude sincère que ma vie professionnelle aurait été impossible si je n'avais pas eu son soutien. (AG, IV, p. 272)

La façon dont Lila insiste sur le caractère indispensable de sa présence dans la vie de Lenù est un moyen de la diminuer : en insistant sur l'importance de son rôle, Lila veut faire entretenir l'idée qu'Elena est incapable de se réaliser, sinon avec l'aide de Lila.

Lenù est consciente de l'impossibilité de se passer de son amie ; plus d'une fois, elle décrit l'attraction incontrôlable qui la pousse vers Lila, malgré ses efforts pour tenter de se libérer de son emprise :

Peut-être que je ferais mieux d'effacer Lila de mon esprit comme un dessin sur un tableau noir, me dis-je – et je crois que c'était la première fois. Je me sentais fragile, exposé à tout, je ne pouvais passer mon temps à la suivre ou à découvrir que c'était elle qui me suivait, et dans un cas comme dans l'autre me sentir diminuée. Mais je n'y parvins pas et me remis aussitôt à la chercher. (AG, I, p. 138)

Il n'y a pas un domaine dans lequel Elena ne subit pas ce sentiment d'infériorité. Même ses propres filles lui renvoient que Lila est plus douée qu'elle dans la maternité. Lorsqu'Elena leur demande qui elles aimeraient acheter sur « le marché des mamans », elles désignent Lila.

Leurs petites filles du même âge sont d'une part, une copie héréditaire de leurs mères ; Elena retrouve en la sienne le sentiment d'infériorité qu'elle a toujours éprouvé. Pour reprendre les dires de Sara Farris, « Les deux petites filles semblent, à leur tour, prendre les mêmes voies que leurs mères : la Tina de Lila est précautionneuse et extrêmement intelligente ; l'Imma de Lenù est, au contraire, relativement banale⁶¹. » Imma est la prolongation génétique de la médiocrité d'Elena : « En outre, depuis un moment, je reconnaissais en elle mes propres traits, que je n'aimais pas. Elle était passive, cédait immédiatement en toute occasion par peur de ne pas plaire, et ensuite elle était triste d'avoir cédé » (AG, IV, p. 302).

⁶¹ Sara Farris, *La dissolution des marges*, <http://revueperiode.net/la-dissolution-des-marges-sur-les-romans-napolitains-delena-ferrante/> (Page consultée le 18 Février 2020).

La platitude de sa fille est amplifiée, par effet de contraste, en la présence de Tina qui a hérité de la vivacité de sa mère :

Je me mis ainsi à observer la gamine, et je fus bientôt convaincue qu'en effet, elle souffrait. Elle était écrasée par l'expansivité joyeuse de Tina, par sa capacité de verbalisation très élevée et par son aptitude à susciter tendresse, admiration et affection chez tout le monde, surtout chez moi. Ma fille avait beau être charmante et intelligente, auprès de Tina elle devenait terne, ses qualités s'évanouissaient, et elle en pâtissait. (AG, IV, p. 302)

La relation des fillettes est d'ailleurs similaire à celles de leurs mères. De ce fait, elle est propice à faire émerger un rapport de subalternité. Elles s'aiment beaucoup, mais déjà toute jeune, Imma voit déjà en Tina « quelque chose qui lui [fait] mal, et dont sa copine n'[est] certainement pas responsable » (AG, IV, p. 303).

Enfin, même la relation amoureuse avec Nino appuie et renforce ce sentiment d'infériorité. Le fait qu'il soit intensément tombé amoureux de Lila pendant la période d'Ischia renvoie Elena à toutes les qualités qu'elle n'a pas : elle n'est pas assez authentique, surprenante, vivante, donc, elle n'est pas digne de vivre une passion amoureuse avec Nino. Elle n'est pas capable de l'aimer comme il le mérite, alors, encore une fois, Lila prend le devant de la scène :

Soudain, je compris pourquoi je n'avais pas eu Nino et pourquoi Lila, elle, l'avait eu. Je n'étais pas capable de m'abandonner à de véritables sentiments. Je ne savais pas me laisser entraîner au-delà des limites. Je ne possédais pas cette puissance émotionnelle qui avait poussé Lila à tout faire pour profiter de cette journée et de cette nuit. Je demeurais en retrait, en attente. Alors qu'elle, elle s'emparait des choses, elle les voulait vraiment, se passionnait, jouait le tout pour le tout sans crainte des railleries, du mépris, des crachats et des coups. (AG, II, p. 288)

Bien qu'elle devienne finalement la maîtresse de Nino pendant des années, vivant avec lui une relation passionnelle et intellectuelle, et qu'elle ait même un enfant de lui, Elena est hantée par l'idée que Lila soit la seule femme à qui Nino ait voué une réelle admiration :

Nino ne me voulait pas vraiment, Nino feignait beaucoup et aimait peu. Il avait voulu me tringler – oui, me tringler, comme il en avait tringlé je ne sais combien – mais m'avoir, m'avoir pour toujours en rompant le lien avec sa femme, eh bien ça non, ça ne faisait pas partie de son programme. Il était sans doute encore amoureux de Lila. Tout au long de sa vie, il n'aimerait probablement qu'elle, comme tant d'autres hommes qui l'avaient connue. Et c'est pour cela qu'il resterait toujours avec Eleonora. (AG, III, p. 367)

Les craintes d'Elena se confirment lorsque, après avoir surpris Nino en train de la tromper avec la femme de ménage, son amie lui confie qu'en effet, Nino n'a jamais cessé de tenter de la séduire de nouveau, affirmant qu'il était avec Elena « uniquement pour se sentir plus proche d'elle [Lila] » (AG, IV, p. 231), autrement dit, par dépit. Elena subit encore une

fois le sentiment de subalternité duquel elle pensait avoir échappé dans sa relation amoureuse avec Nino.

1.3.3 La rivalité

Si la subalternité est une déclinaison douloureuse de la complémentarité, dans lequel le rôle du subalterne permet la présence du rôle du dominant et vice-versa, la rivalité se traduit comme une fracture réelle du lien des deux amies. Pôle négatif de la compétition, elle ne permet plus le processus de dépassement de soi ; au contraire la rivalité brise tout équilibre compensatoire, et engendre de nouveau une confrontation à l'altérité. La concurrence scolaire des jeunes filles bascule à plusieurs reprises vers ce pôle négatif :

Dès que je le pouvais, avec prudence, et surtout quand Carmela Peluso n'était pas avec nous, je trouvais le moyen de lui rappeler que mon bulletin était meilleur que le sien. Dès que je le pouvais, avec prudence, je lui signalais que j'irais au collège et pas elle. Cesser d'être la deuxième et la dépasser me sembla, pour la première fois, un succès. Elle dut s'en rendre compte car elle devint encore plus dure mais pas avec moi, avec sa famille. (AG, I, p. 77)

Le rappel continu de l'impossibilité d'aller à l'école génère à Lila beaucoup de douleur et la rend « nerveuse et méchante » (AG, I, p. 76). Cela débouche d'ailleurs sur une période d'éloignement ; elles ne se verront presque pas durant toute l'année scolaire suivante.

Et pourtant, des années plus tard, Lila continue de menacer Elena dans sa scolarité. Pendant l'été qui précède l'entrée au lycée d'Elena, alors qu'elles s'amuse chez Lila, celle-ci fait comprendre à son amie qu'elle maîtrise déjà quelques notions de grec. Immédiatement, cela réinstaure un contexte compétitif :

S'était-elle mise à apprendre le grec avant même que je ne commence le lycée ? L'avait-elle fait toute seule, alors que moi je n'y pensais même pas, et l'été, quand c'était les vacances ? Faisait-elle toujours ce que je devais faire, avant moi et mieux que moi ? Me fuyait-elle quand je la suivais, et en même temps me talonnait-elle, me dépassait-elle ? (AG, I, p. 137)

Par la suite, selon Santovetti, la littérature continue d'être utilisée comme un moyen de compétition : c'est en empruntant un livre de Beckett à son amie que Lila réussit à attirer l'attention de Nino et à le séduire à Ischia⁶². Celui-ci, pourtant désintéressé des romans, est très attentif à l'opinion de Lila sur ses lectures. « *Cambia il rapporto di Lila con i libri, ma questi*

⁶² « Le rapport que Lila entretient avec les livres change, mais ils restent pour toujours des armes qui déséquilibrent ou relancent la compétition entre les deux amies ». O. Santovetti, « Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* di Elena Ferrante », *op.cit.*, p. 183.

*rimangono sempre delle armi che sbilanciano o rilanciano la competizione tra le due amiche*⁶³
».

Après cet été, le monde des livres se ferme bel et bien pour Lila ; elle oriente son génie vers d'autres domaines. Dans un premier temps, Lila s'éloigne des centres d'intérêt communs à la relation, pour s'investir et déployer sa créativité dans des champs inaccessibles à Elena. Elle démontre, d'une part, la diversité de son intelligence, et d'autre part, sa capacité à réinventer un nouveau chemin de réussite, qui ne prend plus appui sur la collaboration relationnelle. Si le petit livre qu'elle écrit à onze ans n'a pas de valeur pour la maîtresse Oliviero, c'est donc dans la fabrication de chaussures que Lila va se lancer. Elle privilégie alors l'alliance familiale et traditionnelle dans le but de favoriser le développement de la cordonnerie de son père. De cette manière, elle tente de trouver sa place au sein de sa famille, tout en restant, dans une certaine mesure, en concurrence avec Elena.

Se distancer du monde littéraire est une méthode pour décrédibiliser Elena et lui rester supérieure : « *Il loro rapporto è alimentato da un continuo rilancio competitivo, caratterizzato dalla volontà di sminuire di volta in volta gli obiettivi raggiunti dall'una o dall'altra*⁶⁴ ». En se focalisant sur d'autres objets, comme les chaussures, elle diminue l'importance accordée aux activités d'Elena, c'est-à-dire les études littéraires, et par conséquent, cela réduit le caractère spectaculaire de l'objectif atteint.

Le passage où Elena annonce à Lila la publication de son premier roman est le plus significatif. Alors qu'elles ne se sont pas vues depuis des années, Elena a la volonté de rétablir leur connivence en révélant à son amie que leur rêve d'enfance est devenu réalité, puisque son roman a pour origine le petit livre écrit par Lila quand elles étaient petites. Lila est heureuse d'apprendre cela, pourtant, elle oriente rapidement la conversation vers sa nouvelle découverte, l'informatique. Elle expose à son amie sa passion pour un langage moderne et innovant « *ben più utile di quello dei romanzi*⁶⁵ », échappant encore une fois à Elena, qui voit sa réussite dévaluée.

Je me rendis compte que j'étais arrivée ici pleine d'arrogance et réalisai que j'avais fait ce long trajet – en toute bonne foi, certes, et avec affection – surtout pour lui montrer ce qu'elle avait perdu et ce que j'avais gagné. Mais elle l'avait compris dès que j'avais surgi devant elle et à présent, risquant des ennuis avec ses collègues et des amendes, elle réagissait en m'expliquant qu'en réalité je n'avais rien gagné, que dans ce monde il n'y avait d'ailleurs rien à gagner, que sa vie était aussi débordante d'aventures surprenantes que la mienne, et que le temps ne faisait

⁶³ *Ibidem*, p. 183.

⁶⁴ « Leur rapport est alimenté d'une relance compétitive continue, caractérisée par la volonté de diminuer, à tour de rôle, les objectifs atteints de l'une ou de l'autre ». Maria di Tella, « Elena Ferrante e Alice Sebold. Appunti per un confronto », *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, *art.cit.*, p. 49.

⁶⁵ « bien plus utile que celui des romans » T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave*, *op.cit.*, p. 79.

que passer, sans aucun sens : il était simplement agréable de se voir de temps en temps pour entendre la musique folle du cerveau de l'une faire écho à la musique folle du cerveau de l'autre. (AG, II, p. 464)

Le rapport hiérarchique établi entre les deux formes de langage instaure de nouveau un climat de rivalité. De surcroît, Lila a trouvé un nouveau partenaire, Enzo avec qui elle se lance dans la conquête de l'informatique. En racontant à Lenù combien elle admire l'intelligence mathématique d'Enzo et combien leurs échanges sont productifs, elle exclut donc son amie de toute participation à ses projets et continue d'entretenir la distance émotionnelle qu'Elena avait pourtant tenté de combler, la soumettant de nouveau en compétition, cette fois avec Enzo.

Qu'il soit littéraire ou binaire, chacune des protagonistes devient experte dans son propre domaine de langage et réussit sa carrière professionnelle. Pionniers dans l'informatique en Italie, Enzo et Lila développent leur propre entreprise. Comme il est évoqué précédemment, Lila devient une figure admirée au quartier ; elle est considérée comme la puissance alternative aux Solara. Quant à Elena, elle profite aussi d'une notoriété dans le domaine littéraire, qui inclut aussi son quartier d'origine.

À l'occasion d'un dîner avec la famille d'Elena, des Solara de Lila, Michele Solara s'élanche dans un discours et déclare que, bien qu'Elena effectue un travail remarquable, c'est la réussite de Lila qui mérite d'être louée publiquement :

Je me trouvais sur les lieux de ma naissance, là où j'étais considérée depuis toujours comme la fille ayant le mieux réussi, et j'étais certaine qu'il s'agissait, au moins dans ce milieu, d'un fait indiscutable. Or, Michele s'était arrangé pour que Lila me fasse ombrage, comme s'il avait organisé exprès mon déclassement dans le quartier, et surtout au sein de la famille dont je venais ; il avait même voulu que je consente à cet obscurcissement, en reconnaissant publiquement la puissance inégalable de mon amie. Et Lila n'y avait rien trouvé à redire. Pire, peut-être avait-elle participé à cette mise en scène, peut-être l'avait-elle projetée et organisée elle-même. (AG, III, p. 305)

Ainsi, non seulement Lila aurait été meilleure écrivaine, mais elle est aussi simplement la meilleure en tout. Bien qu'Elena ait voyagé et que son travail soit notoire en Italie comme à l'étranger, c'est Lila, l'inconnue aux yeux du monde, qui suscite le plus d'admiration auprès des personnes qui les ont vues évoluer et grandir.

Une autre situation de rivalité est occasionnée à deux reprises par l'attitude d'une tierce personne. L'année de leurs dix-sept ans, les protagonistes se rendent à une fête organisée par la professeure Galiani, qui a pris Elena sous son aile. Lors de cette soirée, elle met en avant les prouesses scolaires d'Elena mais n'accorde pas d'attention particulière à Lila, jeune fille

prolétaire déjà mariée⁶⁶. Pendant la soirée, Lila se sent abandonnée et indignée d'être dans la maison d'une intellectuelle bourgeoise, qui la renvoie à sa propre condition d'ignorance et de pauvreté de laquelle elle n'a pas réussi à s'échapper par la voie des études.

À des années d'intervalles, Lila et Elena se retrouvent de nouveau ensemble dans la maison de la professeure et vivent la situation inverse. Cette fois, Madame Galiani traite Lila avec sympathie et se comporte avec froideur et ironie envers Elena. L'enseignante insinue, d'une part que le mariage d'Elena a lieu par intérêt, et d'autre part, qu'elle n'apprécie pas son travail. Elle émet une opinion dépréciative sur le journal avec lequel Elena a collaboré, laissant entendre que cet avis vaut aussi pour l'article que celle-ci a écrit. Pour couronner le tout, Lila, au lieu de faire preuve de solidarité, sympathise et plaisante avec l'enseignante.

En valorisant tantôt l'une, tantôt l'autre, la figure d'autorité que représente la professeure Galiani engendre à chaque fois un sentiment de mal-être chez celle qui n'est pas considérée, ainsi qu'un déséquilibre et de rancœur entre les jeunes femmes.

Le mariage et le sexe est aussi gage de rivalité. Adolescente, Lila devient la jeune fille la plus remarquée de tout le quartier. Il devient donc urgent pour Elena de trouver un petit ami, afin de rester à la hauteur de celle qui attire tous les regards :

J'avais la terreur de l'échec scolaire, de l'ombre tordue de ma mère mécontente et des gros yeux de Mme Oliviero. Et pourtant je n'avais désormais qu'une idée véritable en tête : me trouver un petit ami au plus vite, avant que Lila ne m'annonce qu'elle sortait avec Pasquale. (AG, I, p. 153)

Malgré les efforts d'Elena, Lila s'avère être la plus rapide en se mariant avant ses dix-sept ans. Elena vit cet événement comme la dévalorisation de son propre parcours, qui pourtant était le moyen de se distinguer de son amie et de se sentir digne d'intérêt :

Cette date bien concrète rendit tout aussi concrète la bifurcation qui allait séparer nos vies l'une de l'autre. Pis encore, il était évident pour moi que son sort serait meilleur que le mien. Je ressentis plus fort que jamais l'insignifiance de la voie des études et compris clairement que je ne l'avais empruntée, des années auparavant, que pour susciter l'envie de Lila. (AG, I, p. 271)

L'importance des études est amoindrie, remplacée par une autre problématique : en se mariant, Lila s'apprête à changer de statut social. Elle va devenir une épouse, Madame Carracci, et de surcroît, en connaissant les relations charnelles, elle deviendra « femme » par la même occasion, laissant Elena seule dans sa condition de jeune fille. Pour Elena, le risque d'une rupture relationnelle due à la différence de statut, couplé à l'idée que Lila aura encore une

⁶⁶ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 137

longueur d'avance sur elle lui paraît insupportable. Pour résoudre cela, elle décide d'avoir elle aussi des rapports sexuels : « l'unique remède contre la douleur que j'éprouvais, et que j'allais éprouver, était de trouver un coin assez isolé pour qu'Antonio me fasse, au même moment, la même chose » (AG, I, p. 309).

Le jour du mariage de Lila, la volonté de perdre sa virginité devient une obsession telle qu'elle retrouve Antonio le soir même, dans l'espoir de dépasser leur routine de caresses mutuelles : « Ce n'était pas assez, ces frottements ! Je voulais qu'il me pénètre et je voulais dire à Lila à son retour : moi non plus je ne suis plus vierge, ce que tu fais je le fais aussi, tu n'arriveras pas à me prendre de vitesse ! » (AG, II, p. 27). Le besoin d'être en compétition est si fort qu'elle a recours à la sexualité dans le but de ne pas se laisser se distancer par Lila, mettant de côté toute notion sentimentale.

Néanmoins, elle ne perdra pas sa virginité ce soir-là, mais quelques années plus tard, à Ischia. Par désespoir, et certainement pour compenser le fait que Lila passe la nuit avec Nino, elle cède aux avances de Donato, le père de Nino. Comme avec Antonio, cet acte-là est guidé, non pas par envie de vivre un rapport intime tendre (elle le trouve même, des années plus tard, dégradant), mais par la force injonctive de leur pacte d'enfance « ce que tu fais, je le fais aussi ».

1.3.4 La destruction

Quand les dynamiques d'altérité renvoient à des émotions qui ne sont plus supportables, la seule réponse possible au sein de la dyade est d'adopter une attitude destructrice, c'est-à-dire qui va à l'encontre de la relation de symbiose, dans un mouvement de détérioration du lien. D'abord, il s'agit d'un rapport aliénant dans lequel l'amie n'est plus considérée comme étant complice mais comme un objet utile pour parvenir à ses propres fins. Un jour où Elena est inquiète pour Antonio, son petit ami, et se demande si les Solara peuvent faire quelque chose pour lui, Lila utilise ce prétexte pour aller s'adresser aux deux frères, en ayant une autre intention en tête :

Affaibli par le mal de tête, j'étais rentrée chez moi à pied en pensant à Lila et à la façon dont elle m'avait utilisée – oui, utilisée – afin d'aller provoquer les Solara, se venger de son mari et me le montrer dans toute sa misère d'homme blessé, et je m'étais demandé pendant tout le trajet : est-ce possible qu'on puisse vraiment changer autant, et que rien ne la distingue désormais d'une fille comme Gigliola ? (AG, II, p. 82)

Cela a pour conséquence la rupture entre Antonio et Elena, qui en souffre. Cela n'empêche pas Lila de laisser entendre, quelques temps plus tard, qu'elle savait depuis le début

que les Solara n'auraient pas aidé Antonio. Pire, sans la moindre empathie envers la tristesse qu'éprouve son amie, elle raconte à Elena ses sorties avec leurs amis en commun, insinuant au passage que celle-ci n'a pas été invitée :

Evidemment ? S'il était évident, me dis-je, que les Solara ne feraient rien, alors pourquoi m'as-tu emmené chez eux ? Et pourquoi, toi qui est mariée, veux-tu à présent revoir nos amis, comme ça, toute seule ? Et pourquoi as-tu pris une glace avec Antonio sans me le dire, alors que tu sais très bien que c'est mon ancien petit ami et qu'il ne veut plus me voir, tandis que moi j'en aurais envie ? (AG, II, p. 99)

Elena aussi utilise leur amitié comme la trame d'un roman, déshonore la promesse faite à Lila de ne jamais écrire sur elle, et met donc en péril leur relation. Suite à cela, elles n'auront plus de nouvelles l'une de l'autre, jusqu'à la disparition de Lila.

Plus profondément dans le rapport d'aliénation, il arrive que l'autre devienne l'objet à qui on soustrait de la force. Ferrante résume ce rapport, qui consiste en un enchevêtrement de dérobaie, d'exclusion et parfois de destruction du lien :

*Diciamo così: i moltissimi fatti della vita di Lila ed Elena mostreranno come l'una tragga forza dall'altra. Ma attenzione: non solo nel senso di aiutarsi, ma anche nel senso di saccheggiarsi, rubarsi sentimento e intelligenza, levarsi reciprocamente energia*⁶⁷.

La dynamique du vol réciproque⁶⁸ prend origine lorsqu'elles opèrent la soustraction mutuelle des poupées, en les jetant dans la cave⁶⁹, et elle se répète continuellement. Nino en est l'une des démonstrations. En le prenant pour amant, à tour de rôle, elles vivent avec lui la relation d'amour de la manière dont leur amie l'avait fantasmée précédemment.

C'est Lila qui entame ce jeu de soustraction alternée, en s'emparant d'une passion qu'Elena éprouve depuis son enfance pour Nino. Elle se laisse submerger par les sentiments qu'elle éprouve pour le jeune homme. « Désormais, elle voyait comme moi en Nino la seule personne capable de la sauver. Elle s'était emparée de ma vieille certitude et l'avait fait sienne » (AG, II, p. 297). En vivant cette relation extraconjugale, elle exclut Elena de leur triangle amoureux, lui infligeant la double peine du chagrin d'amour et du chagrin d'amitié. « Lila me l'avait volé. Elle l'avait éloigné de moi pour l'attirer à elle. Peut-être ne l'avait-elle pas fait exprès, mais elle l'avait fait tout de même » (AG, II, p. 261).

⁶⁷ « Disons comme ça : les nombreux faits de la vie de Lila et d'Elena montreront comment l'une tire la force de l'autre. Mais attention : pas seulement dans le sens de l'entraide, mais aussi dans l'idée de se saccager, de se voler des sentiments et de l'intelligence, s'ôter réciproquement de l'énergie ». E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 225.

⁶⁸ Dayna Tortorici, *Those Like Us*. On Elena Ferrante, « n + 1 », 22, 2016, <https://nplusonemag.com/issue-22/reviews/those-like-us/> (dernière consultation le 29/09/2020).

⁶⁹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 48.

À son tour, des années plus tard, Elena réalise sa passion infantile en devenant l'amante de Nino, et par la même occasion exclut Lila de sa vie : elle attribue à Nino tout ce qu'elle attribuait à Lila, c'est-à-dire que celui-ci remplace Lila dans sa fonction, jusque-là inégalable, de complice intellectuelle, ainsi que de personnification de Naples : si autrefois, la ville était vivante et « narrable », c'était seulement parce que la présence de Lila l'animait. Or, pendant cette période, Elena défait Lila de tout lien qui la rattachait à la ville ; « Même Naples, tout à coup, me sembla très loin de Naples, et Lila de Lila » (AG, IV, p. 33). Pendant les premières années de relation avec Nino, c'est celui-ci qu'Elena associe à Naples : « Quand le train entra en gare, j'eus l'impression que la Naples où je revenais, se réduisait désormais uniquement à Nino » (AG, IV, p. 29).

Nino détrône Lila dans le rapport privilégié qu'elles entretiennent, au point qu'Elena veuille à tout prix éviter cette dernière (cela ne durera pas car Lila réussit, plus tard, puisque leur relation en est ainsi, à se réinsérer de force dans la vie de Lenù), l'excluant donc de sa vie.

Malgré le fait qu'elle ne souhaitait plus d'enfants, Elena va jusqu'à concrétiser la grossesse que désirait Lila par amour pour Nino, dérobant à son tour à son amie l'idéal relationnel que Lila aurait souhaité vivre avec son amant de jeunesse.

Ce vol réciproque prend fin lorsqu'Elena prend enfin connaissance des réelles intentions de Nino et qu'elle met un terme à leur relation, se rendant de nouveau disponible pour réhabiliter une place primordiale à leur amitié.

La dynamique de destruction ne se limite pas au vol réciproque. Lila possède en elle cette force « surnaturelle » que De Rogatis qualifie d'« *entropica e centrifuga* »⁷⁰, autrement dit, en désordre et qui se dirige vers l'extérieur d'elle, ou encore chaotique et difficile à contenir. L'énergie inexplicable qu'elle dégage comporte une facette malveillante, notée par son entourage : les femmes la traitent de « sorcière », l'accusent de faire prendre feu aux objets, de tuer les bébés dans son ventre ou d'envoûter leurs fiancés. Il ne s'agit pas d'une simple jalousie. En effet, en ayant à peine rencontré Lila, Pietro est tout de suite sensible à ce trait de personnalité et fait part de son jugement à Elena. Il partage le même avis que, Nella à Ischia, des années auparavant :

Il précisa qu'elle n'était pas du tout mon amie et me détestait. Certes, elle avait une intelligence stupéfiante et, certes, elle était vraiment fascinante : mais il s'agissait d'une intelligence mal utilisée – l'intelligence maléfique qui sème la discorde et qui hait la vie – et la fascination qu'elle exerçait était plus insupportable encore, elle ne pouvait qu'asservir et conduire à la ruine. (AG, III, p. 310)

⁷⁰ « entropique et centrifuge » T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 75.

Il se trouve que Lila fait effectivement preuve de méchanceté envers son amie : « Quand je revis Lila, je compris tout de suite qu'elle n'allait pas bien et que son mal-être me contaminait » (AG, II, p. 97). La citation résume le mécanisme interne de celle-ci ; elle est en trop plein permanent. Lila déborde d'idées, d'énergie, de beauté, mais aussi d'angoisse, de détresse, de perfidie, d'âcreté, et, ne sachant pas le contenir, elle laisse transpirer son mal-être en agissant avec malveillance froide mais incontrôlable.

Le jour où les amies revoient, Lila insiste pour faire essayer ses vêtements à Elena qui ne sont pas adaptés à sa morphologie « avec méchanceté croissante » (AG, II, p. 98). Elle joue de l'ambiguïté de la situation ; sous « l'apparence d'un jeu » (AG, II, p. 98), elle souligne alors indirectement, d'une part, sa supériorité sociale à travers l'abondance de vêtements qu'elle possède ; d'autre part, elle ridiculise Elena, déjà envieuse du physique svelte de son amie, en lui faisant porter des affaires qui dévalorisent son amie.

À d'autres occasions, la violence verbale de Lila ne fait aucune place à l'ambiguïté : après la fête chez la professeure Galiani, pendant le trajet en voiture, Lila, se déchaîne, à la force des mots, contre les invités et contre Elena.

Elle fut tellement agressive tout au long du trajet, du Corso Vittorio Emanuele à chez moi, que je me tus et sentis son poison qui faisait de ce moment important de ma vie un faux pas au cours duquel je m'étais ridiculisée. Je luttais pour ne pas la croire. Je la vis vraiment comme une ennemie capable de tout. Elle savait chauffer à blanc les nerfs des braves gens et jeter un feu destructeur dans les cœurs. [...] Au lieu de s'atténuer, le souvenir du ton sarcastique qu'elle avait employé ce soir-là ne fit que croître, et ma rancœur se fit toujours plus vive. Il me sembla que rien ne pouvait justifier ce qu'elle m'avait fait. Il ne me vint jamais à l'esprit, comme cela s'était produit en d'autres occasions, qu'elle avait éprouvé la nécessité de m'humilier afin de mieux supporter sa propre humiliation. (AG, II, p.162-163)

Son agressivité est le reflet de la violence intérieure vécue durant la fête. La sensation d'inadéquation et d'humiliation était telle qu'elle ne peut pas retenir le sarcasme et l'animosité, qui se déversent dans un discours faisant office de vengeance. Alors qu'elle est capable de faire preuve d'habileté pour dévaloriser Elena, cette fois la dynamique de destruction du lien est implacable et se dévoile dans sa forme la plus brute.

De son côté, Elena connaît également un désir pulsionnel d'anéantissement, qu'elle éprouve cependant de manière sourde. À l'occasion d'un énième acte de méchanceté de la part de Lila, entraînant de ce fait un nouveau déséquilibre relationnel, il semble à Elena que seule la mort de son amie peut la libérer de la douleur que cela lui procure :

Elle ne s'apaisait donc jamais. À chaque fois que quelque chose semblait établi dans notre relation, tôt ou tard on découvrait que ce n'était en fait qu'une situation provisoire, et bientôt un changement se produisait dans sa tête, nous déséquilibrant elle comme moi. Je n'arrivais pas à comprendre si ses paroles étaient un moyen de me demander pardon, ou si elles n'étaient que mensonge, dissimulant des sentiments qu'elle ne souhaitait pas me confier, ou encore si elles préparaient un adieu définitif. Pour sûr, Lila était fautive et ingrate, et quant à moi, malgré tout ce qui avait changé, je continuais à lui être inférieure. Je sentis que je n'arriverais jamais à me libérer de cette condition de subalterne, et cela me parut insupportable. Je me mis à désirer, sans parvenir à étouffer ce sentiment, que le cardiologue se soit trompé et qu'Armando ait raison : je souhaitais qu'elle soit véritablement malade et meure. Après ce jour-là, nous ne nous revîmes plus pendant des années, ne nous parlant qu'au téléphone. Nous devînmes l'une pour l'autre des fragments de voix, sans jamais rien confirmer par le regard. Mais mon désir de la voir mourir resta tapi dans un coin : je le chassais mais il ne s'en allait pas. (AG, III, p. 204)

Il est important de souligner que le désir de voir Lila mourir est intrinsèquement lié au besoin d'annuler la dépendance relationnelle et le besoin de cohésion avec Lila pour se sentir exister.

Et parmi les sentiments chaotiques qui me traversaient, voilà qu'émergeait à nouveau mon désir que Lila tombe malade et meure. Ce n'était pas de la haine : je l'aimais de plus en plus et n'aurais jamais été capable de la haïr. Mais je ne supportais pas le vide de sa dérobade. (AG, III, p. 310)

L'exclusion fait également partie du processus d'altération de leur amitié. Elle se manifeste par exemple sous forme de silence : « Désormais, la vie de Lila était la sienne, un point c'est tout, elle semblait ne vouloir la partager avec personne d'autre » (AG, III, p. 315). Régulièrement, Lila effectue un mouvement de repli lorsqu'elle est contrariée : elle interrompt périodiquement la communication et les échanges de confiance, et par conséquent affaiblit leur connivence.

Néanmoins, la plupart du temps la dynamique d'exclusion est plus marquée et s'étend au-delà des limites de leur amitié : Lila fait comprendre à Elena qu'elle considère le départ de celle-ci loin de Naples comme une rupture qui la rendrait incapable de s'intéresser réellement aux événements du lieu de leur enfance. Lorsqu'Elena demande des détails à Lila à propos de faits divers du quartier, Lila les survole, répliquant avec sarcasme que de toute façon, ces histoires n'ont plus aucune importance dans la vie d'Elena. Elle considère toujours cela de la même façon plusieurs années après le retour d'Elena à Naples, associant la période d'absence de son amie à une fuite irrémédiable.

L'exclusion n'est plus seulement relationnelle mais devient géographique, sociale et même politique : « À l'évidence, je restais celle qui s'en était allée et qui, même revenue, avait désormais un autre regard, vivait dans la Naples haute et ne pouvait pas être pleinement

réintégrée » (AG, IV, p. 145). Elle sera en effet la dernière à être mise au courant à propos de nombreuses affaires concernant des personnes du quartier.

À présent que les deux dynamiques de symbiose et l'altérité ont été développées, il est opportun de démontrer comment elles font partie intégrante d'un mécanisme plus général qui les englobe, c'est-à-dire l'interdépendance qui lie ces « *due vite femminili ricche di affinità e tuttavia divergenti*⁷¹ ».

1.4 L'INTERDEPENDANCE

1.4.1 Inclusion et exclusion

Le double mouvement d'inclusion et exclusion est nécessaire et se retrouve dans l'ensemble du mécanisme d'interdépendance amicale. Composé de deux phases successives, il s'agit d'abord d'une union et d'une alliance des ressources afin de donner l'impulsion à une entreprise qui n'aurait pas pu être réalisée seule, ou de manière très limitée. « *Il riconoscimento elettivo dell'amica è un valore che include entrambe in un progetto iniziale, ma poi esclude immancabilmente una delle due nella fase successiva*⁷² ».

En effet, la seconde étape consiste à décomposer l'alliance dans l'idée que chacune en tire un bénéfice personnel. C'est-à-dire que la seconde phase a comme vocation une réalisation individuelle dont l'amie ne fait pas partie. Il n'est d'ailleurs pas rare que l'issue ne soit pas positive pour l'une des deux amies. De Rogatis appelle ce mouvement de balancier continu et successif « *una reciproca dinamica di esclusione*⁷³ » qui leur permet de conquérir

*uno spazio che solo grazie a una ricerca comune riescono a individuare ma del quale poi però solo una delle due può disporre, a patto che non faccia entrare l'altra. L'esperienza femminile è rappresentata come una mutilazione, per cui lo studio implica una rinuncia alla bellezza e alla passione (è il destino di Elena), e la bellezza e la passione impediscono l'accesso allo studio (è il destino di Lila)*⁷⁴.

⁷¹ « deux vies féminines riches d'affinité et toutefois divergentes » E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 224.

⁷² « La reconnaissance élective de l'amie est une valeur qui les inclut toutes deux dans un projet initial, mais qui ensuite exclut immanquablement une des deux dans la phase successive. ». T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 67.

⁷³ « une dynamique réciproque d'exclusion » *Il ciclo dell'Amica geniale*, *art.cit.*, p. 125.

⁷⁴ « un espace que seul grâce à une recherche commune, elles réussissent à repérer, mais duquel seule une des deux peut disposer, sous réserve qu'elle ne fasse pas entrer l'autre. L'expérience féminine est représentée comme une mutilation, selon laquelle les études implique le renoncement à la beauté et à la passion (c'est le destin d'Elena), et la beauté et la passion empêchent l'accès aux études (c'est le destin de Lila). » *Ibidem*, p. 125-126.

Dans cette logique de destins en opposition permanente, il est possible de trouver une forme d'équilibre dans lequel les deux amies trouvent une issue satisfaisante. Toutefois la majorité du temps, le dénouement est asymétrique ; cela engendre des situations d'injustice, de subalternité ou de manque, (puisque, inévitablement l'une possède ce que l'autre n'a pas) dans lesquelles naissent les réactions destructives précédemment détaillées.

De nombreux événements illustrent ce double mouvement de fusion – détachement. L'élan du mouvement prend, encore une fois, origine dans l'épisode des poupées. Après s'être ôtées réciproquement la poupée, elles s'allient pour affronter Don Achille et pour rétablir leur équilibre émotionnel personnel. Ne retrouvant pas leurs poupées, elles décentrent leur intérêt de celles-ci pour le porter sur le projet d'écriture commun qui mènera encore vers une rupture de l'équilibre.

Comme le dit Tiziana de Rogatis, alors que ce projet venait « *da un patto originario di scrittura a due*⁷⁵ », il se transforme en une double exclusion : la Fée bleue a été écrite seulement par Lila, excluant la main d'Elena qui est occupée à participer aux leçons privées afin de poursuivre l'école, leçons auxquelles Lila n'assiste pas.

Des décennies plus tard, les complices répètent un projet d'écriture à deux mains. En s'inspirant du texte syndical écrite par son amie, Elena rédige un article qui dénonce les conditions de travail au sein de l'usine de Bruno Soccavo ; cela a pour conséquence de faire évoluer la situation de Lila, et de donner un nouvel élan à la carrière d'Elena. Il s'agit d'une des rares occasions où leur projet commun donne lieu à un double bénéfice.

Néanmoins, les alliances d'écriture n'ont pas toujours la même issue. Encore plus tard dans leur parcours de vie, après avoir publié un article contre les Solara, Elena voit de nouveau sa notoriété augmenter. Cependant, c'est aux yeux de Lila que cet article avait une réelle importance : il avait vocation d'enclencher le changement auquel Lila souhaite assister depuis toujours dans son quartier. De petite fille à entrepreneuse, elle a vécu toute sa vie dans un environnement dominé par la puissance des Solara. Elle réussit ensuite, en tant que femme prolétaire qui n'est pas allée à l'école, à devenir professionnellement indépendante. Grâce à son entreprise, qu'elle gère avec Enzo, elle arrive à se hisser en tant que la puissance alternative aux Solara, qui, entre-temps, ont répandu leur pouvoir dans toute la ville de Naples, mais seulement par corruption. Cependant cela ne lui suffit pas.

Depuis qu'elle a pris conscience, dès l'adolescence, de l'organisation illégale dominant dans le quartier, elle rêve de voir son environnement se libérer de la mentalité archaïque et

⁷⁵ « d'un pacte originnaire d'écriture à deux » T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 50.

opprimée pour tendre vers la modernisation. C'est à cette occasion qu'elle compte sur la notoriété et la position d'Elena afin d'exposer au grand jour les méfaits des Solara. Elles allient donc les connaissances de l'une au sujet des Solara aux compétences rédactionnelles de l'autre, et collaborent pour écrire l'article de dénonciation, en espérant que cela aura un impact significatif.

Pourtant, malgré une grande visibilité de l'article, aucun changement ne s'opère. Lila vit une profonde déception :

Pendant des semaines, elle se sentit humiliée d'avoir vécu en attribuant un pouvoir à des choses qui, dans les hiérarchies ordinaires, comptaient peu : l'alphabet, l'écriture, les livres. Pour elle qui semblait si désenchantée et si adulte, l'enfance ne s'acheva vraiment qu'à cette époque. (AG, IV, p. 299)

Vexée, elle réinstalle aussitôt une grande distance entre elle et Elena ; elle éloigne la collaboratrice pour éloigner la déception personnelle que l'absence d'impact local a provoqué, et adopte une attitude d'exclusion : « Elle cessa de m'aider. Elle me confia de plus en plus souvent sa fille et parfois, même si c'était rare, Gennaro aussi... » (AG, IV, p. 299).

Lors de leur aventure à la recherche de la pilule, elles sont comme un même corps féminin en quête de moyen de contraception. Finalement, cette recherche débouche sur deux issues différentes. Lila prendra enfin le contrôle sur sa sexualité, elle qui a eu beaucoup de difficultés et de craintes liées à cela (elle ne dormait pas avec Enzo, traumatisée de sa relation conjugale). En revanche, Elena doit se heurter à l'opinion surprenante de Pietro : d'apparence ouvert d'esprit, il s'oppose fortement à la pilule et Elena tombe enceinte dès leur premier rapport, sans le vouloir réellement et sans prendre de plaisir dans les moments tendres avec son mari.

Ce mouvement de parfaite symbiose suivie d'un détachement se retrouve dans la façon dont l'amitié va répondre à l'absence du lien maternel.

1.4.2 La fonction échappatoire

Au sein de la tétralogie, le rapport entre les mères et leurs filles est problématique. Celui de Lila et Nunzia est à peine évoqué ; quant à Elena, la relation qu'elle entretient avec sa mère est privée de toute sympathie, elle est même alimentée d'une certaine répulsion mutuelle :

J'avais à peine plus de six ans mais j'avais l'impression qu'elle faisait tout pour me faire comprendre que, dans sa vie, j'étais de trop. Je ne lui plaisais pas et elle ne me plaisait pas non plus. Son corps me révoltait, et elle devait le sentir. Ses cheveux tiraient sur le blond, elle avait les yeux bleus et une poitrine opulente. Mais on ne savait jamais trop de quel côté son œil droit

regardait, et sa jambe droite non plus ne lui obéissait pas : elle disait que sa jambe était vexée. Elle boitait et l'entendre marcher m'angoissait... (AG, I, p. 40)

Le sentiment d'angoisse que provoque le pas claudiquant de la mère va au-delà d'un simple manque d'estime mutuelle ; Elena est terrorisée à l'idée d'hériter de ce pas. À peine réveillée, elle vérifie aussitôt que ses jambes sont « encore en bon état » (AG, I, p. 42). Adrienne Rich nomme ce phénomène « la matrophobie⁷⁶ », c'est-à-dire la peur de devenir comme sa mère. Cette peur s'accroît pendant la puberté, lorsque le corps change et que de la « *trasformazione possa scaturire una donna simile a sua madre, [...] condannandola ad una vita senza amore*⁷⁷ ». Cette crainte perdure pendant des décennies ; même adulte, mariée et enceinte de son premier enfant, alors que la jambe d'Elena est un peu douloureuse après avoir couru pour échapper à un mouvement de foule à Florence, elle est tout de suite hantée par l'idée qu'elle se mettra à boiter comme sa mère.

Jusqu'à l'hospitalisation de celle-ci, peu de temps avant sa mort, Elena ne « la supporte pas, et [...] ne supporte pas non plus, dans un moment comme celui-ci, de devoir aussi assumer le fait d'être la fille de cette femme » (AG, IV, p. 54).

Pendant l'enfance, il est nécessaire d'avoir un lien d'attachement sécurisant avec la mère, afin d'appréhender le monde de manière saine⁷⁸. Néanmoins, dans les cas des protagonistes, le rapport dyadique défaillant provoque l'effet inverse ; l'absence du lien protecteur de la mère les projette dans un environnement dangereux et incompréhensible.

Pour combler cette défaillance, la présence de la poupée est très importante : elle a un effet rassurant et cathartique, c'est-à-dire qu'elle permet d'extérioriser des tensions internes. En psychanalyse, elle est décrite comme un espace dans lequel il est possible d'exprimer ses émotions et de reproduire une situation quotidienne afin de prendre du recul sur celle-ci et de mieux l'intégrer. En outre, imiter la position de l'adulte lors des interactions avec la poupée serait le reflet de son propre rapport aux géniteurs. L'enfant peut alors recréer une interaction et l'assimiler, ou alors faire évoluer le jeu vers une voie alternative pour compenser une situation déstabilisante, par exemple en consolant la poupée comme pour se consoler soi-même après une réprimande de la part de la mère. La poupée est le réceptacle sécurisant des peurs et confusions de l'enfant, le canal par lequel il est possible de libérer des sentiments inconscients,

⁷⁶ « de la transformation puisse jaillir une femme similaire à sa mère [...] la condamnant à une vie sans amour » L. Benedetti, « Il linguaggio dell'amicizia e della città », *op.cit.*, p. 176.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 176.

⁷⁸ Pour approfondir, voir les théories de l'attachement de Bowlby. Grazia Attili, *Attaccamento e amore*, Bologna, Il Mulino, 2004.

d'interagir avec le monde à travers un double de soi-même. Dans son article *Elena Ferrante e il femminismo della differenza*⁷⁹, Sotgiu précise que « *nell'universo narrativo di Ferrante la bambola è l'oggetto in cui si sovrappongono i volti gemelli di madre e figlia, e insieme il luogo in cui si possono concentrare le pulsioni indicibili del rapporto col materno, l'attrazione erotica e l'odio reciproco*⁸⁰ ».

La poupée donne donc naissance à une nouvelle dyade en imitant celle de la relation mère-fille, « *una specie di miniatura felice della relazione madre-figlia*⁸¹ ». La petite fille devient la mère de sa poupée, et le changement de position au sein de la dyade est un refuge émotionnel qui pallie le climat d'insécurité qu'induit le rapport à la mère.

Mais les poupées tombent dans la cave. Sans la poupée et sans la mère, il est urgent de créer un nouveau lien salvateur, celui de l'amitié. Pour Elena, Lila devient le modèle à suivre pour fuir celui effrayant de sa mère :

Quelque chose me persuada que si je la suivais et lui emboîtais le pas, alors la démarche de ma mère, qui était entré dans mon cerveau et n'en sortait plus, cesserait de me menacer. Je décidai que je devais copier cette petite fille et ne jamais la perdre de vue, même si cela l'agaçait et si elle me repoussait. (AG, I, p. 42)

Tiziana de Rogatis confirme que « *come tutte le simbiosi, il loro legame ha origine dalla compensazione di un vuoto: l'amicizia tra le due bambine ripara la carenza originaria nel rapporto con le madri*⁸² ». Benedetti introduit même à ce sujet le terme de « *sorellanza*⁸³ » pour décrire ce lien-là. La *sorellanza*, ou sororité, est un dérivé du terme « fraternité » et désigne la solidarité féminine. Pour reprendre les dires de Marianne Hirsch, la *sorellanza* remplace le lien de filiation verticale avec la mère, pour constituer un lien horizontal qui surpasse la fonction maternelle : « *sisters are better mothers, providing more nurturance and a greater encouragement of autonomy. In functioning as mutual surrogate mothers, sisters can replace mothers*⁸⁴ ». La « sœur » instaure un rapport de confiance et d'autorité qui toutefois n'est pas

⁷⁹ Elisa Sotgiu, «Elena Ferrante e il femminismo della differenza », *Allegoria*, XXIX, n°76, 2017, p. 60.

⁸⁰ « dans l'univers narratif de Ferrante, la poupée est l'objet auquel se superposent les visages jumeaux de la mère et de la fille, et en même temps le lieu dans lequel peuvent se concentrer les pulsions indicibles du rapport maternel, l'attraction érotique et la haine réciproque ».

⁸¹ « une sorte de miniature heureuse de la relation mère-fille », E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 212.

⁸² « Comme toutes les symbioses, leur lien a pour origine la compensation d'un vide : l'amitié entre les deux enfants répare la carence originale dans le rapport avec les mères. » T. De Rogatis, «Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale», *Allegoria, art.cit* p. 125.

⁸³ L. Benedetti, « Il linguaggio dell'amicizia e della città », dans *Quaderni di Italianistica, op.cit.*, p. 176.

⁸⁴ « les sœurs sont de meilleures mères, qui prennent mieux soin et fournissent un plus grand encouragement à l'autonomie. En fonctionnant en tant que mères mutuelles qui se soutiennent, les sœurs peuvent remplacer les mères », Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989, p. 164.

aliénant comme l'est le rapport mère-fille, mais qui n'est efficace que s'il aboutit à un détachement progressif (le lien maternel est voué à rendre l'individu autonome).

Dans son mémoire⁸⁵, Favaro attribue à Lila le rôle de réel « *tutore scolastico*⁸⁶ » d'Elena qui « *si adopera a trasporre i suoi irrealizzati desideri nei successi scolastici della figlia, esige da quest'ultima, in cambio di un solido sostegno morale e economico, determinazione, costanza ed impegno*⁸⁷ ». À l'inverse, Immacolata a une attitude offensante et agressive à l'égard de sa fille, entretenant chez elle un sentiment de culpabilité lié aux études.

Lors de la préparation de Lila le jour de son mariage, c'est Elena qui, à son tour, endosse le rôle de la mère qui appréhende pour le futur de sa fille qui, en se mariant, s'expose à la rudesse du monde⁸⁸.

Dans cette continuité, leur propre maternité peut s'interpréter comme une amplification du jeu des poupées. Les deux amies vivent une grossesse simultanée, et donnent naissance à deux petites filles du même âge, qui de plus, ressemblent à leurs mères comme leurs incarnations miniatures. Elles tombent enceintes pendant une période de retrouvailles, c'est-à-dire pendant le retour d'Elena à Naples : après des longues années de distance et d'altérité, le mouvement d'éloignement s'inverse et tend de nouveau vers la fusion, provoquant un retour à la complicité et à la possibilité de jouer ensemble.

Ironie du sort, Lila nomme sa fille Nunzia, comme sa mère, mais son diminutif sera le même que celui de la poupée d'Elena, Tina. Lila subit le drame de voir disparaître sa petite fille comme elle a vu sa poupée tomber dans la cave, provoquant en elle un traumatisme insurmontable que cette fois, aucune relation ne saura compenser.

Pour De Rogatis, « *le bambole, Piccole donne, La fata blu, le scarpe: tutti simboli del potere trasformativo dell'amicizia, grazie al quale la violenza del rione si muta in un gioco che a sua volta genera un oggetto-talismano, un esorcismo della logica feroce degli adulti*⁸⁹. » En effet, autour des "objets" comme les chaussures, les poupées, les filles créent un espace-temps dans lequel l'invention et le pouvoir créatif leur permet de constituer une réalité contrôlable. Elles réhabilitent une cohérence et une visibilité aux événements, et leur attribuent un sens plus

⁸⁵ Martina Favaro. *Sguardi obliqui, Il topos della maternità nella narrativa di Elena Ferrante*, Tesi di Laurea in Filologia e Letteratura Italiana, relatore A.Zava, Università Ca' Foscari Venezia, 2018, , consulté le 06/06/2020.

⁸⁶ « tuteur scolaire », Martina Favaro. *Sguardi obliqui, Il topos della maternità nella narrativa di Elena Ferrante*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷ « se mobilise pour transposer des désirs irréalisés dans les succès scolaires de la fille, exige de cette dernière, en échange d'un solide soutien moral et économique, détermination, constance et engagement. », *Ibidem* p. 21.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁸⁹ « les poupées, Les quatre filles du docteur March, la Fée bleue, les chaussures : tous sont symboles du pouvoir transformatif de l'amitié, grâce à laquelle la violence du quartier mute en un jeu qui, à son tour, génère un objet-talisman, un exorcisme de la logique féroce des adultes. » Tiziana De Rogatis, « *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale* », *Allegoria*, XXIX, n°73, 2016, p. 214.

supportable. Elles écrivent donc une trame nouvelle sur un fond flou et insatisfaisant, pour le faire coller à leur réalité intérieure et rendre le monde abordable, comme l'illustre ce passage :

Je le fis le cœur battant, effrayée par la possible interruption de Marcello, mais aussi heureuse de mon rôle de confidente prodigue de conseils, de complice dans l'invention de nouvelles trames, et d'objet apparent des attentions de Stefano. [...] Nous imaginions les faits – Marcello, Stefano, les chaussures – avec notre passion habituelle et nous nous sentions toujours capables de tout faire coller. (AG, I, p. 239)

Lila et Stefano se fréquentent en secret alors que Lila est fiancée de force à Marcello. Les deux amies inventent des scénarios possibles dans l'espoir qu'une fin heureuse se réalise pour Lila, et l'imagination les aide à agir en direction de ce qu'elles aimeraient vivre :

Il y avait une part d'insoutenable dans les choses, les gens, les immeubles et les rues : il fallait tout réinventer comme dans un jeu pour que cela devienne supportable. L'essentiel, toutefois, c'était de savoir jouer, et elle et moi – personne d'autre – nous savions le faire. (AG, I, p. 103)

La théorie de Ferrante est justement que la fiction aide à raconter la vérité, qu'elle se révèle à travers l'imagination. Elle l'exprime dans la *Frantumaglia*⁹⁰ et le corrobore dans la tétralogie à travers Lila : « Elle me dit que le visage répugnant du monde ne suffisait pas pour écrire un roman : sans imagination, cela ne ressemblait pas à un véritable visage, mais seulement à un masque » (AG, III, p. 248).

La fiction est finalement la vie en filigrane qui s'ajoute comme un voile de couleur sur un fond gris, et qui permet de raconter le sens réel des événements : non pas le sens visible, mais celui vécu et qui témoigne de la réalité intérieure. En enrobant la vie de fiction, les protagonistes poussent leur vie en direction d'un idéal, l'une avec facilité, suivant la voie des études, l'autre, manquant de chance, en prenant la voie alternative, toujours guidée par son imagination. Lila se réinvente en permanence, et, alors que le quartier l'aspire, elle arrive à trouver la voie de sortie, au sein de celui-ci échapper à ses continuelles oppressions. Les deux luttent contre les conditions fatales et immuables de la marginalité, des femmes et des prolétaires.

⁹⁰ E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 70

1.4.3 La figure du double

Les dynamiques développées précédemment sont composantes de la formule complexe de la figure du double. Le double en littérature peut prendre des significations multiples, que Nathalie Martinière énumère dans son article *Figures du double*.

Dans son étude – certainement la plus connue, et qui, même si elle est datée, fait toujours figure de point de repère – Otto Rank fait la liste des manifestations possibles du double, sous forme d'ombre, de reflet, de jumeau, que toutes il interprète comme une réponse à l'angoisse de mort : l'ombre qui représente l'âme, partie immortelle de l'être (alors que le corps en est la partie mortelle), peut se manifester sous la forme de l'ange gardien qui protège, ou du diable qui persécute, manifestant ainsi son ambivalence. Le reflet renvoie au narcissisme, tandis que les jumeaux symbolisent le dualisme de l'âme : le jumeau est selon Rank « la réalisation d'un homme qui a amené avec lui son Double *visible*, c'est-à-dire la partie immortelle de son âme, d'où l'attribution aux jumeaux de forces surnaturelles et leur rôle de bâtisseurs de villes, d'où également la manifestation de la rivalité entre l'« original » et le double dans le meurtre de l'un par l'autre⁹¹.

La relation de Lenù et Lila rend compte de la multiplicité des formes de la figure du double. Comme le précise Ferrante, il est impossible de réduire le schéma relationnel des protagonistes dans lequel l'une serait la copie parfaite de l'autre, mais non plus son exact contraire⁹² ; la formule est en réalité plus complexe et varie selon les circonstances.

Dans un premier temps, être double est une sensation d'unité avec une autre entité, dans laquelle on retrouve le mouvement d'intégration ; « Regarde comme nous sommes bien assorties, nous sommes une et deux à la fois ! » (AG, II, p. 454). Cette unité est rassurante car elle procure une sensation d'appartenance qui permet une identification de soi-même :

Qu'est-ce que cela pourrait bien me rapporter de devenir une autre ? Je voulais rester moi-même, liée à Lila, à notre cour d'immeuble, à nos poupées perdues, à Don Achille et à tout le reste ! C'était indispensable pour que je puisse ressentir intensément ce qui m'arrivait. (AG, II, p. 466)

S'identifier comme étant part intégrante d'un environnement connu et familier, en l'occurrence, le quartier, aide trouver une identité cohérente et rassurante et permet d'échapper à la menace de désintégration de la propre personnalité⁹³. Chacune à leur manière, Lila et Lenù sont à la recherche de leur propre identité dans un contexte défavorable à la définition de soi ; être associée à un autre « Je » féminin est un premier rempart de protection qui empêche la

⁹¹ Nathalie Martinière. *Figures du double: Du personnage au texte*. Nouvelle édition [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008. Disponible sur Internet: <http://books.openedition.org/pur/30747> consulté pour la dernière fois le 26 Juin 2020.

⁹² E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 349.

⁹³ N. Martinière. *Figures du double : Du personnage au texte, art.cit.*

perte totale de Soi, et qui, dans un second temps, participe à colmater réciproquement ses propres failles.

Le mouvement inverse, c'est-à-dire l'opposition, a en réalité une fonction analogue au premier puisqu'il permet de rétablir son propre équilibre interne et finalement de rentrer en communion, en se compensant réciproquement. La sensation de trop plein de Lila est aspirée par le vide intérieur d'Elena. Ce sont ces énergies contraires et instables qui, par jeu d'additions et de soustraction, leur permettent de retrouver une neutralité et de tendre vers l'homéostasie : le débordement de l'une est apaisé, absorbé par la vacuité de la seconde, dans un mouvement perpétuel d'autorégulation, similaire à la dynamique d'entraide mutuelle.

Cet argent donna encore plus de force à mon impression qu'elle avait ce qui me manquait et vice versa, dans un perpétuel jeu d'échanges et de renversements qui, parfois dans la joie, parfois dans la souffrance, nous rendaient indispensables l'une à l'autre. (AG, I, p. 225)

Le double peut être interprété comme une des facettes d'une même unité. Autrement dit, un des deux membres de la figure du double est la face contraire de l'autre. À l'image de la jumelle diabolique, Lila déclare un jour à la professeure Galiani : « on a fait un pacte avec Lenù, la méchante, c'est moi » (AG, II, p. 127). La répétition de ce pacte renforce l'idée d'une dualité entre Lila et Lenù, comme incarnation du bien et du mal, qui justifierait le cours des événements : Lila prononce cette phrase dans un contexte économique et émotionnel difficile. Être la méchante explique la raison de son échec, dont la vie semble être l'exact contraire à la réussite que vit son amie à la même période.

Face à la particularité de leur lien, le duo est parfois perçu comme une seule entité interchangeable, l'une étant la variante de son autre. De manière anecdotique, c'est dans cette perspective que Nadia, la fille de Madame Galiani, confesse perfidement à Elena : « J' préfère elle à toi. Vous êtes deux merdes irrécupérables, deux spécimens d'ordure sous-prolétaire. Mais en plus tu joues la fille sympa, pas Lina » (AG, II, p. 261).

« Le double, c'est ce qui multiplie par deux un objet mais c'est aussi, parce qu'il lui vole son image, son ombre ou son âme, ce qui le fractionne et le sépare d'une partie de lui-même, de son intégrité⁹⁴ ». Le double ôte donc le caractère unique, la substance authentique d'une personne et la rend interchangeable. Nino justifie de cette manière les sentiments qu'il a développés pour Lila plutôt que pour Elena pendant les vacances à Ischia : « Quand on était plus jeunes, Lina nous a aveuglé tous les deux. [...] Ce que j'ai vu en toi, ensuite j'ai

⁹⁴ N. Martinière. *Figures du double: Du personnage au texte, art.cit.*

stupidement cru le trouver en elle » (AG, III, p. 338). Inconsciemment, il reproduit le même schéma relationnel, ne laissant aucune place à l'authenticité au sein de sa relation avec Elena.

Il ne pouvait donc aimer et se faire aimer que dans l'excès ? Il ne savait pas faire autrement ? Notre amour fou était-il la reproduction d'autres amours fous ? Cette façon de me vouloir sans se soucier de rien suivait-elle un modèle, et était-ce ainsi qu'il avait voulu Lila ? (AG, III, p. 361)

Le double est donc un état qui empêche l'unicité et qui mutile : dans l'obligation d'être auprès de son double pour exister, il faut aussi subir les conséquences de son omniprésence et des conséquences négatives qui y sont liées.

« Je me sentis enchaînée par un insupportable pacte d'amitié » (AG, II, p. 277). Elena subit simultanément la souffrance de voir s'échapper l'espoir de vivre une histoire d'amour avec Nino, la contrainte douloureuse d'assister passivement à la relation adultère de celle qui le lui vole, et la condamnation de dépendre de son amie-rivale pour se sentir exister.

Pour contrebalancer cela, Elena réussit à saisir le caractère interchangeable que Nino entretient avec son père, et fait l'amour avec Donato Sarratore le soir où Lila fait probablement de même avec Nino, opérant un « *sdoppiamento della scena erotica*⁹⁵ ». En écho avec le soir du mariage de Lila, elle répète le schéma dans lequel elle souhaite connaître en même temps que Lila, une « première fois ». Il s'agit en effet d'une première fois pour celle-ci ; la relation sexuelle qu'elle vit avec Nino est accompagnée de sentiments d'amour et de désir partagé, ce qu'elle n'a jamais connu avec son mari.

Ainsi, le contexte dans lequel Elena perd sa virginité est ambivalent : elle fuit Donato Sarratore depuis le soir où il l'a caressée quand elle avait quinze ans, lui procurant une sensation à la fois de plaisir et de dégoût. L'idée d'un rapport physique avec Donato est à l'antipode de ce que désirait Elena, et paradoxalement, il n'est pas surprenant qu'elle cède à ses avances : elle voulait Nino mais souffre ce soir-là d'une double perte. Elle s'oriente donc son double opposé : même si elle éprouve pour le père l'inverse de ce qu'elle éprouve pour le fils, Nino ressemble autant physiquement à son père qu'il en copie son attitude. Bien qu'elle n'en soit pas consciente, Elena choisit donc Donato comme alternative à Nino. Avoir un rapport sexuel avec lui apparaît comme une double résolution : c'est l'échappatoire d'une situation insupportable mais aussi le moyen de résoudre le conflit interne, l'entremêlement de dégoût et d'excitation envers Donato qui l'habite depuis ses quinze ans.

⁹⁵ « dédoublement de la scène érotique » T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 64.

Il y a bien dans le roman un dédoublement de la figure du double. L'une est horizontale, c'est-à-dire avec une personne semblable à soi (c'est le cas pour les protagonistes). L'autre voie est en effet l'hérédité : « Se manifestent donc à travers la figure du double une angoisse identitaire, ou au moins des interrogations identitaires qui perdurent ou sont renouvelées de génération en génération⁹⁶ ». Tina et Imma, reflets de leurs mères, assurent la fonction de perpétuer l'existence de celles-ci et, comme nous l'avons vu précédemment, ont hérité des personnalités de leurs génitrices.

Dans leurs articles, Martinière et Gélinas s'accordent sur le fait que le double est une réponse au désir narcissique d'immortalité⁹⁷. Paradoxalement, le double mutile et empêche d'obtenir sa propre individualité. Cela donne lieu à deux volontés en contradiction, à la fois d'immortalité et d'anéantissement.

Si la réalisation de soi n'est possible qu'une fois avoir dépassé la phase de fusion, c'est-à-dire grâce à une phase d'éloignement, il faut alors se détacher de son double. Elena n'arrive pas à se libérer de la dépendance qu'elle entretient avec son alter-ego, et désespère de trouver sa propre unité sans se modeler sur Lila.

Dans ce contexte, la disparition de Tina, la fille de Lila, possède une lourde symbolique. L'hypothèse de Lila est que Tina ait été enlevée par quelqu'un qui voulait du mal à Elena en pensant qu'il s'agissait de la fille de celle-ci. Indirectement, Elena serait donc responsable de perte de Tina. Or, par moments, Elena souhaite la mort de son amie, la considérant comme unique solution pour obtenir une identité propre sans être envahie par Lila.

En quelque sorte, Elena obtient la destruction de son amie en passant par sa fille, Tina. Puisqu'elle est l'incarnation de Lila comme esprit éveillé, et qu'elle a disparu, cela entraîne la perte de Lila. Symboliquement, Elena supprime sa copie, son double, et condamne son amie à une totale disparition, tout en supprimant, par la même occasion, le schéma de domination qui se renouvelait à travers la relation de leurs filles.

Malgré la présence de tendances destructrices, la dynamique dominante demeure la tentative d'immortalité ; elle passe par la fonction projective et par le regard de l'autre comme reflet de soi.

⁹⁶ N. Martinière. *Figures du double: Du personnage au texte, art.cit. et Ariane Gélinas*, « Identité trouble : manifestations littéraires du double », *Postures*, 2011, Dossier « Vieillesse et passage du temps », n°14, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/gelinas-14>> (Consulté le 05/05/2020).

⁹⁷ *Ibidem*.

1.4.4 La fonction projective

La complexité de la figure du double instaure la cohabitation de la mutilation et de la résolution de celle-ci. À la fois deux et une, l'amitié permet aux protagonistes de former une unité à laquelle on ne peut se soustraire, sous peine de se déchirer : elles se complètent mutuellement et sont interdépendantes de la vie de l'autre pour exister pleinement. L'autre devient à la fois la source de mutilation et le moyen même de s'en soustraire : l'altérité renvoie à nos propres failles mais les répare, puisqu'elle comble les vides ou absorbe les trop pleins.

Les amies sont la représentation de deux parcours possibles en partant du même point de départ. La vie de Lila aurait pu être celle d'Elena si elle avait été à sa place et vice-versa. Dans ce contexte de vie où le Soi est en bataille constante pour ne pas se fragmenter, la solution des petites filles est de s'agripper réciproquement l'une à l'autre. Ainsi, pour contrebalancer ce sentiment d'amputation du « Je » et tenter préserver une unité, elles opèrent une « *identificazione proiettiva*⁹⁸ » : elle projettent sur leur alter-ego ce qu'elles ne sont pas capables de réaliser dans leur propre vie. En se projetant, l'amie devient donc l'incarnation de l'alternative de soi-même.

Elles exigent donc mutuellement de leur amie qu'elle devienne le meilleur d'elle-même en tant qu'alternative de soi ; autrement dit, elles exigent que l'autre soit la meilleure version de ce qu'elles auraient été (tout en ayant, parfois, une pulsion de destruction envers cette autre qui les renvoient à ce qu'elles ne sont pas), pour restituer et faire exister cette part de soi perdue.

Chacune exige de l'autre qu'elle soit leur *amie prodigieuse* : elles s'attribuent mutuellement le « Je » narratif qu'elles auraient voulu être et dont elles sont déjà conscientes de ne jamais pouvoir devenir.

L'amie géniale de Lila est celle qui doit faire des études. Ce qu'exige Lila de Lenù c'est « fais des études, deviens cette autrice que j'aurais voulu être, et raconte-moi ». Lila sans Lenù ne serait qu'un débordement permanent, et donc indéfinissable. Elle a besoin qu'Elena la narre :

*Lila non può essere altro che il racconto di Elena : fuori da questo racconto lei stessa probabilmente non saprebbe definirsi. Sono le persone che ci amano o che ci odiano o che provano per noi entrambi i sentimenti a tenere insieme i mille frammenti di cui siamo fatte*⁹⁹.

⁹⁸ « identification projective », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 65.

⁹⁹ « Lila ne peut être autre chose que le récit d'Elena : hors de ce récit elle-même ne saurait probablement pas se définir. Ce sont les personnes qui nous aiment ou qui nous détestent, ou qui éprouvent pour nous ces deux sentiments, qui tiennent ensemble les mille fragments qui nous constituent. », E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 351.

Pour être capable de narrer son amie, Elena a besoin d'un modèle. L'exigence d'Elena envers Lila est d'être cet idéal à imiter, sa demande est « montre-moi comment je dois te raconter ».

Elle attribue à son amie le rôle de celle qui montre la voie¹⁰⁰. À l'occasion de la découverte de sa myopie, elle reprend l'idée selon laquelle Lila serait son guide :

Mes yeux d'aveugle et son œil de lynx ; ma pupille opaque et elle qui depuis toujours plissait les yeux en décrochant des regards qui voyaient plus loin ; moi accrochée à son bras au milieu des ombres et elle qui me guidait avec son regard infallible. (AG, I, p. 253)

C'est dans ce contexte que les réussites ou les échecs de leur amie ont autant d'importance que les événements de leur propre vie, et cela justifie le mouvement de coopération instaurée entre les deux amies. Pour Lila, aider Elena à réussir ses études est favoriser la possibilité qu'elle devienne cette autrice célèbre :

Elle exigeait que je fasse ce qu'elle aurait fait à ma place. Elle voulait vraiment m'enfermer dans le rôle de celle qui passe sa vie dans les livres tant qu'elle, elle avait tout – argent, jolis vêtements, appartement, télévision, voiture –, prenait tout, s'autorisait tout. (AG, II, p. 93)

Que son amie devienne célèbre est en réalité dans son propre intérêt : « Ce n'est qu'à ce moment-là que je compris avec clarté qu'elle m'attribuait la puissance que nous avions attribuée, dans notre enfance, à l'auteure des *Quatre filles du docteur March* » (AG, IV, p. 280). Lila souhaite que le parcours d'Elena en tant que parcours alternatif d'elle-même soit puissant et puisse favoriser son souhait d'enfance : ôter leur toute puissance aux Solara et changer les règles du quartier, mais aussi l'aider à construire une identité que l'on peut narrer.

Ne me fais plus jamais rien lire, je ne suis pas faite pour ça, j'attends de toi beaucoup plus, je suis sûre que tu sais faire mieux que ça, je *veux* que tu fasses mieux que ça, c'est ce que je désire le plus au monde, parce que je suis qui, moi, si tu n'es pas douée, je suis qui ? (AG, III, p. 247)

Cette citation démontre l'extrême dépendance dans le processus de projection. Ce que Lila dit entre les lignes, c'est : puisque je suis ton idéal, et puisque je projette sur toi celle que je n'ai pas pu être, mais que j'aurais été à ta place, si tu n'es pas à la hauteur, que me renvoies-tu ? Tu me renvoies que l'alternative de moi-même, que j'espérais être géniale, ne l'est pas. Lila exprime donc la peur qu'Elena échoue en tant qu'alternative d'elle-même.

¹⁰⁰ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 66.

Elena est confrontée à un énorme paradoxe. En espérant absolument que l'écriture idéale de Lila soit vraie, elle cherche en même temps à l'atteindre, tout en craignant que la perfection d'écriture de son amie ne se révèle un jour. De manière contradictoire, il *faut* qu'il existe un idéal, un modèle féminin à imiter, sans lequel elle ne peut se réaliser : « C'était difficile de la quitter, j'avais toujours cette vieille conviction que, sans elle, rien de vraiment important ne pourrait jamais m'arriver... » (AG, II, p. 465). « *Senza Lila, Elena non esisterebbe come scrittrice. (Chiunque scriva ricava i propri testi da una scrittura ideale che ci resta sempre davanti, irraggiungibile)*¹⁰¹ ». Or, cet idéal doit rester théorique, car la matérialisation de ce modèle induirait l'échec de son amie. C'est-à-dire que si Lila révélait un jour toute la génialité de son écriture, elle révélerait par la même occasion la médiocrité du travail d'Elena, et annulerait la condition d'amie prodigieuse de celle-ci, celle à qui on confie la tâche de nous raconter, celle qui en est capable et de qui on dépend pour survivre.

En se narrant seule, Lila ferait s'écrouler tout le mécanisme d'écho infini sur lequel se fonde leur amitié, et ainsi leur lien d'interdépendance n'aurait plus lieu d'être. Sans la dépendance que Lila entretient envers son amie pour être racontée, sans ses exigences, Elena ne serait qu'une coquille vide, puisqu'il n'y aurait plus aucun intérêt à suivre le modèle que propose Lila.

En outre, le fantasme d'une écriture meilleure que la sienne induit naturellement qu'elle est incapable de l'égaliser, entretenant la position d'infériorité dans laquelle elle s'auto-maintient.

Oui, c'est Lila qui rend l'écriture difficile. Ma vie me pousse à imaginer ce qu'aurait été la sienne si mon sort lui était revenu, à me demander ce qu'elle aurait fait si elle avait eu ma chance. Et sa vie surgit constamment dans la mienne, dans les mots que j'ai prononcés et derrière lesquels il y a souvent un écho des siens, dans mon geste déterminé qui est la transposition d'un de ses gestes, dans mon habitude d'être *en-deçà* qui correspond à sa manière d'être *au-delà*, dans mes tentatives d'aller *au-delà* qui exagèrent ses façons d'être *en-deçà*. (AG, II, p. 336)

Parfois, l'altérité condamne à ne pas trouver en l'autre le reflet que l'on souhaite voir. De Rogatis dit qu'il s'agit d'une composante diabolique dans leur amitié ; « *L'amica si pone quindi come «fantasma esigente» : un'alterità incolmabile che – nonostante la tensione simbiotica – non può mai essere ridotta a specchio di sé*¹⁰² ». Les protagonistes se heurtent donc à une autre qui n'est pas la représentation de soi, qui est, en effet, seulement autre.

¹⁰¹ « Sans Lila, Elena n'existerait pas comme écrivaine (n'importe quelle personne qui écrit tire ses propres textes d'une écriture idéale qui reste toujours devant, inatteignable) » E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 279.

¹⁰² « L'amie se pose en tant que « fantôme exigeant », une altérité impossible à combler qui – nonobstant la tension symbiotique – ne peut jamais être réduite à un miroir de soi. » T. De Rogatis, « *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale* », *art. cit.*, p. 126.

Toutefois, cette autre qui fait office de miroir, bien que le reflet soit trouble ou décevant, participe à définir ses propres contours.

1.4.5 Le miroir

La volonté d'immortalité qui passe par la fonction projective se prolonge dans la dépendance du double en tant que miroir :

Le double pose la question de la conscience de soi, des limites physiques de l'individu et de la prise en compte d'un schéma corporel stable. L'idée même d'un double serait-elle possible sans un reflet, une image spéculaire qui permet de matérialiser visuellement les limites du corps propre, sans l'expérience visuelle des limites du corps¹⁰³.

L'image que leur renvoie leur amie n'est pas toujours évidente à accueillir ; les protagonistes sont souvent tentées de la fuir avant d'être rattrapées par le caractère essentiel de la restitution du regard de l'autre dans le processus de définition de soi. Gélinas corrobore l'idée que les dynamiques amicales de Lenù et Lila s'inscrivent bien dans une dépendance réciproque : « Le rapport entre le personnage et le miroir prend la forme d'une attirance-répulsion, puisqu'il ne peut s'empêcher de le regarder, malgré les dangers qu'il recèle¹⁰⁴ ».

C'est l'équation parfaite entre les similitudes et l'altérité des deux amies qui rend légitime leur rôle de miroir mutuel :

Ce qui est sûr, c'est que Lila renforça ainsi son rôle de miroir de mes insuffisances, et aussi que je me sentis davantage disposée à accepter mon échec, comme si l'opinion de Lila avait largement plus d'autorité – mais était aussi plus convaincante et plus affectueuse – que celle de ma belle-mère. (AG, III, p. 249)

Représentante de la figure maternelle, autrement dit, d'un lien défailant, et de surcroît, appartenant à une autre classe sociale, Adele, la belle-mère, n'est pas une interlocutrice fiable. Son opinion concernant le travail d'Elena n'a que très peu de valeur aux yeux de celle-ci, qui accorde donc plus d'importance à l'avis de son amie. En effet, puisque c'est Lila qui a toujours inspiré et soutenu Elena dans son parcours scolaire, c'est son jugement qui s'avère être significatif pour l'écrivaine.

Lila considère également que le regard de son amie est le seul à posséder une valeur réelle, et il est celui duquel elle dépend : « Regarde-moi toujours jusqu'à ce que je m'endorme.

¹⁰³ N. Martinière. *Figures du double : Du personnage au texte*, art.cit.

¹⁰⁴ A.Gélinas, « Identité trouble : manifestations littéraires du double », art.cit.

Regarde-moi toujours, même quand tu t'en vas loin de Naples. Comme ça je sais que tu me vois et ça m'apaise » (AG, III, p. 159). Comme le raconte Ferrante, ce regard est celui d'un témoin :

Mi seduceva l'idea di un racconto che mostrasse quanto è difficile cancellarsi, alla lettera, dalla faccia della terra. Poi la storia si è complicata. Ho introdotto un'amica d'infanzia che facesse da testimone inflessibile di ogni piccolo o grande evento della vita dell'altra¹⁰⁵.

Qu'Elena se fasse témoin de la vie de son amie est essentiel pour maintenir une identité qui est perpétuellement menacée de se fragmenter sous le poids du regard masculin et des injustices liées à leur condition féminine.

Le quartier et ses lois ne laissent aucune possibilité à l'expression émotionnelle. Les jeunes femmes de leur âge font preuve de peu de solidarité, et les mœurs semblent figées depuis la nuit des temps. Ce n'est que dans l'espace amical, auprès du témoin que le sens des événements peut être réhabilité. Seule Lila saisit l'importance d'accéder au lycée ou de publier un livre, et seule Elena est capable d'appréhender la symbolique que représente la création d'une paire de chaussures.

Lila l'avoue plusieurs années après leur création : les chaussures, « c'était surtout un moyen de [lui] prouver qu' [elle] savai[t] faire des choses bien, même si [elle] n'allai[t] plus à l'école » (AG, II, p. 143). Sous prétexte de vouloir aider sa famille, en réalité leur élaboration n'a d'intérêt que dans la condition où son double puisse témoigner de leur existence.

Lila était donc comme ça ? Elle n'avait pas mon application obstinée ? Elle tirait d'elle pensées, chaussures, paroles écrites et orales, plans compliqués, folies et inventions, uniquement pour me prouver à moi quelque chose sur elle-même ? Une fois cette motivation perdue, elle se dispersait ? Même le traitement auquel elle avait soumis sa photo de mariée, elle ne serait plus capable de le refaire ? Tout en elle était le fruit désordonné du hasard ? (AG, II, p.143)

Lila n'a rien à démontrer aux hommes de sa famille ; son père la prive d'instruction en l'empêchant d'aller à l'école, et quant à Rino, si de prime abord, il semble éprouver une grande fierté pour sa sœur et qu'il accorde une grande importance aux chaussures, rapidement, Lila découvre que pour son grand frère, les souliers ne sont qu'une stratégie d'enrichissement. Leur jugement n'a donc aucune valeur pour Lila tant il est déformant. En revanche, Elena sait interpréter le sens des créations de Lila en tant qu'expression de son état intérieur. Il en est ainsi pour les chaussures, mais aussi pour le tableau qu'elle déforme. Qu'il s'agisse de la visite de la

¹⁰⁵ « J'étais séduite par l'idée d'un récit qui démontrerait combien il est difficile de s'effacer, au sens propre, de la surface de la terre. Puis l'histoire s'est compliquée. J'ai introduit une amie d'enfance qui serait le témoin inflexible de chacun des petits et grands événements de la vie de l'autre. », E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 224.

ville, d'un viol, ou encore d'un état de santé ; les couleurs de l'expérience vécue ne se révèlent que si celles-ci ont l'espace et les mots pour être racontées.

Lila avait touché avec adresse quelque chose que je gardais bien caché en moi, et qui me ramenait au désir de maternité que j'avais éprouvé pour la première fois une douzaine d'années auparavant, lorsque j'avais pris dans mes bras le petit Mirko, dans l'appartement de Mariarosa, un besoin tout à fait irrationnel, une espèce de diktat de l'amour qui m'avait bouleversée. Sur le moment, j'avais eu l'intuition déjà qu'il ne s'agissait pas d'une simple envie d'avoir un enfant. Je voulais un enfant précis, [...] un enfant de Nino. [...] Cette idée me travaillait désormais de plus en plus et, comme d'habitude, avec son regard perçant, Lila l'avait vue. [...] Elle était déjà parvenue à rendre évident un frémissement secret qu'en général j'essaye d'ignorer, comme on ignore le battement d'une paupière. (AG, IV, p. 117-118)

Lila agit envers Elena comme une révélatrice de vérité. Sa lucidité perfide fait qu'elle pointe du doigt les vérités internes aux personnes qu'elle côtoie, et les pousse à se confronter à ce qu'ils ne veulent pas voir chez eux-mêmes : « Lila voyait ce que moi, en tant que mère, je ne savais pas ou ne voulait pas voir » (AG, IV, p. 302). Elle empêche Elena d'adhérer profondément à une vision faussée d'elle-même, élaborée dans le but de se protéger de ses propres failles – qu'elle fuit par confort ou par manque de courage – la forçant à rester en contact avec sa réalité psychique personnelle.

Elena fraintende rovinosamente i desideri e le ambizioni di Nino Sarratore, equivoca in modo grossolano sull'amore e la statura morale di suo marito, addirittura mostra di ignorare platealmente le asprezze, i risentimenti e i feroci rancori che agitano le sue proprie figlie. È al contrario la voce di Lila, in poche e fulminee battute, a fare luce sui lati non illuminati dell'esistenza dell'amica, e sarà sempre Lila a mettere perfidamente in dubbio sia la qualità del lavoro di Elena, sia la sua attendibilità di narratrice¹⁰⁶.

C'est ainsi qu'Elena est amenée à reconnaître ses propres échecs concernant son rôle maternel :

Devoir admettre qu'une modeste notoriété et mon amour pour Nino pouvaient repousser dans l'ombre Dede et Elsa était humiliant. Et pourtant il en allait ainsi. C'était précisément pendant cette période que l'écho de la phrase de Lila, *pense au mal que tu fais à tes filles*, devint pour moi une sorte d'épigraphe permanent, une introduction au malheur. (AG, IV, p. 66-67)

L'amitié aux multiples visages est donc la voie salvatrice des protagonistes. Endossant tantôt le rôle de la fille, de la sœur, la mère, la complice et la rivale, elles composent un lien

¹⁰⁶ « Elena se méprend désastreusement sur les désirs et les ambitions de Nino Sarratore, se trompe grossièrement sur l'amour et sur la stature morale de son mari, et montre même qu'elle ignore de manière flagrante les âpretés, les ressentiments et les rancœurs féroces qui animent ses propres filles. C'est au contraire la voix de Lila, en quelques répliques furtives, qui éclaire les recoins non illuminés de l'existence son amie, et ce sera encore Lila qui remettra en doute, avec perfidie, la qualité du travail d'Elena ainsi que sa crédibilité de narratrice. », E. Gambaro, *Il fascino del regresso, Note su L'amica geniale di Elena Ferrante, op.cit.*, p. 176.

relationnel profond et en reconnaissent le caractère indispensable. « Même si tu es mieux que moi, même si tu sais plus de choses que moi, ne m'abandonne pas » (AG, II, p. 145). Le regard réciproque qu'elles se portent est vital. Lila pour Lenù et Lenù pour Lila, est l'autre « Je » féminin idyllique : à la fois assez similaire pour pouvoir s'identifier, elles retrouvent en l'autre une semblable, cette petite fille née en marge de Naples, dans la précarité financière et culturelle, mais qui possède en elle la volonté de s'en échapper. Cette identification n'aurait pas été possible avec les autres filles du quartier, qui n'ont pas les caractéristiques leur permettant un acheminement vers l'émancipation. Cet autre « Je » est toutefois assez différent pour laisser place à un processus de comparaison, nécessaire à la construction de sa propre identité.

L'amitié de Lenù et Lila est authentique : composée du double mouvement de symbiose et l'altérité, elle leur permet de combler les insuffisances liées à la mère, d'affronter le monde et de participer à la construction d'un Je féminin. Voyons comment ce lien amical très particulier joue un rôle dans le processus d'émancipation respectif des deux amies.

II. L'EMANCIPATION

2.1 LA SMARGINATURA

« Nous vivions dans un tel désordre ! Des fragments de nous-mêmes partaient dans tous les sens, comme si vivre signifiait s'éparpiller sans cesse » (AG, IV, p. 67).

La *smarginatura* est l'expérience sensorielle de confusion entre contenants et contenus, vécue par les protagonistes.

La dissolution des marges est l'expérience du connu qui devient inconnu, du vrai qui devient faux, du beau qui devient laid, du familier qui devient inhabituel et dangereux. C'est la peur d'un monde qui se brise et se transforme de façon monstrueuse¹⁰⁷.

La première expérience de *smarginatura* survient lors du traumatisme de la perte de la poupée. Alors que celle-ci représente la protection des petites filles dans un environnement déjà incontrôlable, la voir disparaître dans la cave est tellement brutal qu'il fait perdre au monde toute tangibilité.

Je fus prise d'une sorte de dysfonctionnement tactile : j'avais parfois l'impression que, alors que le rythme de la vie de tous les êtres animés autour de moi s'accélérait, leur surface solide devenait molle sous mes doigts, ou bien se gonflait en laissant des espaces vides entre leur masse interne et la surface de leur enveloppe. J'avais l'impression que mon corps même, quand je le touchais, était comme tuméfié, et cela m'accablait. [...] Quand je retournai dans la rue et à l'école, je sentis que l'espace aussi avait changé. Il semblait enchaîné entre deux pôles obscurs : d'un côté, la bulle d'air souterraine qui butait contre les fondations des maisons, cette caverne menaçante dans laquelle les poupées étaient tombées ; de l'autre, la sphère tout là-haut, au quatrième étage de l'immeuble où habitait Don Achille, qui nous les avaient volées. (AG, I, p. 53)

Lila vit aussi sa première expérience de *smarginatura* lors du Nouvel An 1958, à quatorze ans. Rino, son grand frère, est son complice lors de la fabrication des chaussures, son protecteur. Lila lui voue une entière confiance. Pourtant, pendant la soirée du Nouvel An, elle assiste à une transformation violente. Son frère adoré, obsédé par l'idée de gagner la bataille des feux d'artifice contre les Solara, devient un étranger avide, violent. Cette réalité soudaine est tellement douloureuse qu'elle se traduit par l'effet visuel et angoissant de la *smarginatura*.

Devant ses yeux, Rino perdit la physionomie qu'il avait toujours eue, aussi loin qu'elle se souvienne, celle d'un garçon généreux et honnête, avec ses traits agréables inspirant confiance, le profil aimé de celui qui depuis toujours, depuis qu'elle avait une mémoire, l'avait amusée, aidée, protégée. Là, au milieu de la violence des explosions, dans le froid, la fumée qui brûlait les narines et la forte odeur de soufre, quelque chose attaqua la structure matérielle de son frère,

¹⁰⁷ Sara Farris, *La dissolution des marges*, 03 Septembre 2018, <http://revueperiode.net/la-dissolution-des-marges-sur-les-romans-napolitains-delena-ferrante/> (Page consultée le 18 Février 2020).

exerçant sur lui une pression tellement intense que ses contours se brisèrent et que sa matière se répandit comme un magma, révélant à Lila de quoi il était réellement fait. Chaque seconde de cette nuit de fête lui fit horreur et elle eut l'impression que, de la même manière qu'avait Rino de bouger et de se répandre alentour, ses limites à elle cédaient aussi, devenant de plus en plus molles et fragiles. (AG, I, p. 172)

La *smarginatura* se répète à chaque fois que Lila sent que les structures connues du monde sont sur le point de s'écrouler. Cela se produit lorsqu'elle est sur le point de subir les violences de son mari durant la nuit de noces :

Mais à présent, les contours qu'il s'était imposés depuis très longtemps s'apprêtaient à céder et Lila fut saisie d'une terreur infantile, plus grande encore que lorsque nous étions descendues à la cave pour aller récupérer nos poupées. Don Achille ressuscitait de la fange de notre quartier en se nourrissant de la matière vivante qu'était son fils. Le père était en train de faire craquer la peau du fils, il modifiait son regard et allait faire exploser son corps. (AG, II, p. 41)

Les contours de son mari, avec qui le mariage était la promesse d'un futur meilleur, s'effacent en un instant pour révéler un visage bien différent – celui d'un homme qui, à l'instar de son père, suit la voie des affaires illégales et qui propulse Lila dans une situation de domination masculine dont elle souhaitait pourtant s'échapper.

De Rogatis considère en effet que le moteur primaire de la *smarginatura* est la lutte entre les genres¹⁰⁸. La période dans laquelle se déroule le roman est une rupture entre deux époques : l'Italie est soumise à de nombreux changements, parmi eux, la définition et la place des femmes au sein de la société. Alors que l'identité des femmes avait toujours été absente sur le plan social, le féminisme gagne de l'ampleur et en visibilité. En effet, les femmes n'acceptent plus les conditions de subordination et d'effacement dans lesquelles elles ont été maintenues pendant des siècles, luttent en faveur de la reconnaissance de l'individualité féminine autonome, et revendiquent le droit à investir la scène publique.

Pier Paolo Pasolini appelait la « mutation anthropologique » qui a lieu dans le pays au cours des années 1960. Par ce terme, Pasolini fait référence à ce qu'il percevait comme la transition des valeurs traditionnelles aux valeurs modernes en Italie. Pour Pasolini, il ne s'agissait pas d'un changement positif en ce qu'il signifiait l'homogénéisation des idées, goûts, désirs et apparences de tout un chacun, engendrée par la consommation de masse. Lila a d'abord vu le mauvais côté de cette mutation anthropologique lorsqu'elle a été témoin de la manière dont l'avarice a transformé son frère d'un modeste artisan en un individu cupide¹⁰⁹.

¹⁰⁸ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 90.

¹⁰⁹ Sara Farris, *La dissolution des marges*, 03 Septembre 2018, <http://revueperiode.net/la-dissolution-des-marges-sur-les-romans-napolitains-delena-ferrante/> (Page consultée le 18 Février 2020).

La *smarginatura* est aussi le phénomène d'extension des limites. Le récit est celui d'une expansion des repères et des connaissances géographiques, langagières, conceptuelles, corporelles. Les vieux modèles se déracinent pour laisser place à des modifications sociales, politiques et individuelles en perpétuelle accélération, donnant l'impression d'un monde dont les structures sont instables. Trouver sa place, son identité, dans un contexte dépourvu de tout repère est difficile.

Ainsi, le phénomène visuel de délimitation des formes physiques est la métaphore d'un monde en rupture avec ses propres contours.

La quadrilogie suit une chronologie linéaire au sein de laquelle on peut observer un mouvement de bascule, représentatif du monde en mouvement. Dans les deux premiers tomes sont présentés les modèles cristallisés du monde dans lesquels naissent et grandissent Lila et Lenù. Bien qu'un mouvement de changement se mette en place, c'est à partir de la fin du tome II, c'est-à-dire à la moitié de la quadrilogie, que la société italienne connaît une réelle rupture avec ses anciens modèles, et que les bouleversements de sociétaux s'accélèrent. Les protagonistes sont emportées dès le tome III par le tourbillon de la grande mutation sociale des années 1970.

Les chapitres suivants donc consistent à exposer les modèles archaïques encore en place au début de vie des jeunes filles.

2.2. UN MONDE CRISTALLISE

2.2.1 Le patriarcat

Le patriarcat est la « forme d'organisation sociale dans laquelle l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux, ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la femme¹¹⁰ ». Dans cette organisation, illustrée tout au long du roman, la femme est inférieure à l'homme, et n'existe que rattachée au père ou au mari qui prend sa femme sous tutelle¹¹¹. Elle est donc un appendice de l'homme et sans lui, elle n'a pas d'identité. La femme « appartient » donc à un homme, devient même parfois objet de troc. C'est

¹¹⁰ Larousse. (s. d.). Patriarcat. Dans *Le Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 24 Septembre 2020 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>

¹¹¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, I, Paris, Editions Gallimard, 1949, p. 106, version numérisée https://cdn.frenchpdf.com/wp/2019/01/07083802/Le-deuxieme-sexe-tome-1-Simone-de-Beauvoir-FRENCHPDF.COM_.pdf

ainsi que Lila se sent auprès de Stefano : « Elle savait depuis longtemps que, pour ce con, elle était qu'une monnaie d'échange » (AG, II, p. 112).

Une femme mariée n'a de statut que par affiliation à un homme, par lien filial ou par le mariage. C'est ainsi que, perdant son nom de jeune fille, Lila n'est plus Lila, mais devient « la femme de... » : « Raffaella Cerullo, dépassée, avait perdu toute forme et s'était fondue dans le profil de Stefano, dont elle devenait une émanation subalterne : Mme Carracci » (AG, II, p. 123).

Privé d'autonomie, le statut de la femme est égal à celui d'un enfant. Elle est considérée comme incapable de se gérer seule et de savoir ce qui est bon pour elle, et n'a alors pas la possibilité de faire valoir ses volontés et son consentement¹¹². L'homme est donc responsable de sa femme, au même titre qu'il est responsable de ses enfants. Il a le contrôle sur sa vie, jusque sur son corps et sa tenue vestimentaire : Lila et Pinuccia, une fois mariées, ne sont pas autorisées par leurs maris à porter un bikini.

Pour De Rogatis, la particularité du patriarcat au sein du quartier, par sa dimension sous-prolétaire, est que la forme de domination est très liée au corps. Elle s'apparente à l'incorporation, voire au cannibalisme¹¹³.

Puisque la femme, ou fille, doit soumission et obéissance aux hommes et que ceux-ci sont responsables de son « éducation¹¹⁴ », la violence est alors légitimée à des fins éducatives : « Nous avons grandi en pensant qu'un étranger ne devait pas même nous effleurer alors qu'un parent, un fiancé ou un mari pouvaient nous donner des claques quand ils le voulaient, par amour, pour nous éduquer ou nous rééduquer » (AG, II, p. 52-53). Les filles grandissent en craignant les coups des hommes :

Sur le chemin de la maison, je commençai déjà à m'inquiéter pour Lila comme pour moi. Et si Stefano la tuait ? Et si Antonio me tuait ? L'anxiété me gagna, dans la chaleur et la poussière je parcourus d'un pas rapide les rues dominicales qui commençaient à se vider, l'heure du déjeuner approchant. Il était tellement difficile de s'y retrouver, et il était tellement difficile de ne violer aucune des règles masculines, si compliquées ! (AG, II, p. 80)

Les hommes, en plus d'user de la violence, opèrent une déresponsabilisation de leur geste violent : ils imputent à la femme la cause d'une mauvaise attitude à leur égard : « Tu vois ce que tu m'forces à faire ? Tu t'rends compte que t'exagères ? » (AG, II, p. 33). Voici la réaction de Stefano après avoir donné une claque à Lila alors qu'à peine mariés, ils connaissent

¹¹² Alberto Mario Banti, *Le questioni dell'età contemporanea*, Bari, Laterza, 2010, p. 286.

¹¹³ T. De Rogatis, «Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale», *Allegoria, art.cit.* p. 136.

¹¹⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, I, *op.cit.* p. 238.

leur première grosse dispute sur le chemin d'Amalfi, où ils passeront leurs nuits de noces. Il ajoute, pour se justifier :

Tu ne t'appelles plus Cerullo. Maintenant tu es Mme Carracci et tu dois faire ce que je te dis. [...] Donc t'as pas à intérêt à répéter ce que tu m'as dit ce soir, autrement ta jolie figure, j'en fais un tel massacre que tu pourras plus sortir de chez toi. On s'est compris ? (AG, II, p. 34)

La violence dont fait preuve Stefano comme moyen de domination se poursuit dans les rapports intimes. Lila, encore bouleversée, ne souhaite pas avoir de relation sexuelle avec lui. Or celui-ci n'accorde aucune considération au refus de sa jeune femme, et la contraint à perdre sa virginité. Le viol conjugal est justifié par l'idée que le rejet de Lila est un caprice derrière lequel se cache une réelle disponibilité sexuelle¹¹⁵. Ce geste s'inscrit dans la continuité de l'idée selon laquelle la femme est à éduquer ; inconsciente de ses propres désirs, c'est à son mari de lui faire découvrir les plaisirs de la pénétration, et c'est en se soumettant qu'elle connaîtra la satisfaction sexuelle.

À plusieurs reprises pendant leur vie conjugale, Stefano impose à Lila une relation physique non désirée, sans même imaginer qu'il s'agit d'un viol ; la question du contentement au sein des relations conjugales – si ce n'est au sein des relations en générale – est à l'époque, inexistante.

Cette forme de domination masculine ne se limite pas aux classes sociales populaires, bien qu'elle se manifeste de manière « *più sottile*¹¹⁶ » et sur des « *aspetti eterogeni*¹¹⁷ » dans le contexte bourgeois :

Je venais de me coucher et il m'avait touchée, provoquant en moi un accès de plaisir contre ma propre volonté. Entre la gamine d'alors, stupéfaite et apeurée, la femme agressée dans l'ascenseur et celle qui, ce soir, venait de subir cette intrusion, y avait-il un lien ? (AG, III, p. 71)

Dans ce passage, Elena fait le lien entre plusieurs expériences ; elle mentionne Juan, un étranger chez Mariarosa, qui s'est introduit dans son lit sans le lui demander, et l'a traitée de coincée parce qu'elle a refusé ses avances, et l'associe à Donato, qui l'a caressée quand elle avait quinze ans, lui faisant éprouver sa première excitation sexuelle mélangée à un sentiment de gêne. Surprise et inexpérimentée, elle n'a pas réussi à analyser cette sensation et à comprendre qu'il s'agissait d'un abus de la part du père de Nino. Enfin, elle mentionne aussi un homme âgé de classe bourgeoise qui a tenté de l'embrasser de force dans l'ascenseur.

¹¹⁵ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 217.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 220.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 220.

Cela démontre que l'absence d'intérêt pour le consentement est en effet inter – social. Les femmes sont considérées comme des objets dans le processus de désir des hommes, qui n'éprouvent aucun besoin de réciprocité.

Outre le consentement, la préoccupation pour le plaisir de la femme est inexistante : sans pour autant en tenir rigueur, Elena se rend déjà compte, lors des jeux sexuels avec Antonio pendant l'adolescence, que celui-ci aboutit toujours à la jouissance alors qu'Elena doit se contenter de quelques caresses.

Durant l'Université, Elena a des relations avec son petit ami Franco Mari, un étudiant bourgeois de gauche. Celui-ci prône la liberté sexuelle, c'est-à-dire le fait de faire l'amour en dehors du mariage. Toutefois, l'accès au plaisir est à sens unique, puisque Franco ne se soucie aucunement de celui d'Elena. Les hommes justifient l'absence de jouissance de leurs partenaires en déclarant, pour reprendre les dires de Nino, qu'elles sont « mal faites en matière de sexe ». Elena fait référence à cette formulation lorsqu'elle analyse ses rapports avec Franco :

Quand ça ne va pas en matière de sexe, ça veut dire, à l'évidence, qu'on ne réussit pas à éprouver du plaisir sous les poussées du mâle. Cela veut dire qu'on se tord de désir en se frottant pour assouvir son envie, cela veut dire qu'on saisit la main de l'homme et qu'on la porte à son sexe comme je l'ai parfois fait avec Franco, ignorant son agacement voire son ennui – celui du garçon qui a déjà atteint l'orgasme et veut à présent s'assoupir. (AG, III, p. 157)

Si la liberté sexuelle prônée par Franco Mari s'avère être source de plaisir pour l'homme, c'est une condamnation pour la femme. De Rogatis insiste sur le fait que l'oppression et la violence sont renforcées : alors que cette haute classe sociale représente la connaissance et la modernité, le droit à l'orgasme et les mécanismes du plaisir féminin sont ignorés « *con placida indifferenza*¹¹⁸ » par les hommes. De Rogatis considère que les rapports sexuels sont encore plus humiliants dans la société bourgeoise¹¹⁹. Le mariage n'est guère plus satisfaisant : auprès de Pietro, qui incarne lui aussi la modernité¹²⁰, Elena vit une profonde déception, puisqu'en plus de vivre des rapports très douloureux, son mari ne manifeste aucune curiosité envers son plaisir et se limite à une sexualité phallocentrée, c'est-à-dire une sexualité fondée sur la croyance que la principale source de plaisir pour la femme est la pénétration.

Parfois, je me faisais prendre par derrière car j'avais l'impression de moins ressentir la douleur ainsi, et pendant qu'il se démenait avec ses violentes poussées, je saisissais sa main et la portais sur mon sexe, espérant qu'il comprendrait que je voulais être caressée. Mais il semblait incapable de faire les deux choses à la fois, et comme il préférait la première, il oubliait presque

¹¹⁸ « indifférence placide », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 221.

¹¹⁹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 221.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 221.

aussitôt la seconde ; et une fois satisfait, il ne semblait pas comprendre que j'avais besoin d'une partie de son corps afin d'assouvir, moi aussi, mon désir. (AG, III, p. 229)

C'est à partir des confessions de Lila qu'Elena prend conscience que l'insatisfaction et la déception sexuelle féminine est diffuse. Lila lui rapporte qu'elle n'a « pratiquement jamais rien ressenti » (AG, III, p. 155), et que pour elle, la relation sexuelle est une « corvée de baise » (AG, III, p. 156). En effet, Lila avait l'espoir que le plaisir se manifesterait en faisant l'amour avec un homme pour qui elle éprouve un amour intense. Or, elle vit une déliaison avec Nino :

Elle l'avait beaucoup désiré, elle avait voulu lui plaire et, pour lui plaire, elle avait fait de bonne grâce tout ce que, pour son mari, elle n'avait fini par accepter que pour ne pas être tuée, surmontant son dégoût. Mais ce qu'une femme est censée éprouver en étant pénétrée, ça elle ne l'avait jamais éprouvé, elle en était sûre, et pas uniquement avec Stefano, mais aussi avec Nino. Les hommes tenaient tellement à leur queue ! Ils en étaient tellement fiers, et ils étaient persuadés que les femmes y tenaient encore plus qu'eux. (AG, III, p. 129)

Cette insatisfaction généralisée est corroborée par des interlocutrices diverses, et même par sa propre mère ; en fin de vie, Immacolata confie à sa fille que celle-ci n'a jamais connu de plaisir auprès de son mari, rappelant que l'indifférence au plaisir féminin est ancrée depuis de nombreuses générations.

La domination sexuelle se traduit aussi par la manière dont la sexualité féminine est réduite à la fonction reproductive. L'illustration la plus représentative est la réaction de Pietro, qui va à l'encontre de l'ouverture d'esprit et de la modernité qu'il représente : contre toute attente, celui-ci s'oppose au fait qu'Elena prenne la pilule, niant son désir d'écrire sans être encombrée par un enfant ; il estime que la grossesse n'empêche pas le travail d'écriture et considère de toute façon que la sexualité implique la possibilité d'une fécondation.

Au quartier, il est explicite que les hommes attendent des femmes qu'elles remplissent leur rôle de mère, comme l'exprime Stefano à propos de Lila ;

Elle [Lila] a en elle une force que je n'arrive pas à plier. C'est une force maléfique qui rend inutiles les bonnes manières, qui rend tout inutile. C'est un poison. Tu vois qu'elle ne tombe pas enceinte ? Les mois passent : rien. Famille, amis et clients me demandent avec un visage rieur : alors, il y a des nouvelles ? Et moi je dois leur répondre : quelles nouvelles ? en faisant semblant de ne pas comprendre. Parce que si je comprenais, il faudrait que je réponde. Et qu'est-ce que je pourrais répondre ? Il y a des choses qu'on sait mais qu'on ne peut pas dire. Elle, avec cette force qu'elle a, elle réussit à tuer les bébés dans son ventre, Lenù, et elle le fait exprès pour qu'on croie que je ne suis pas un vrai homme et pour me ridiculiser aux yeux de tout le monde. (AG, II, p. 85)

La construction sociale est telle que les rôles sociaux sont associés au genre de l'individu. Si Stefano craint de voir sa virilité remise en question, c'est parce qu'il a

profondément intériorisé son rôle social, c'est-à-dire qu'il a intériorisé les injonctions inconscientes selon lesquelles certains comportements déterminent sa virilité et son genre identitaire. Pendant la nuit de noces, la narration se centre sur les pensées de Stefano et révèle que celui-ci est soucieux de répondre à un commandement patriarcal : « *se gli uomini sono il sesso dominante nella società, devono vivere secondo un codice che affermi la loro mascolinità*¹²¹ ». La démonstration de la virilité passe par l'ostentation d'une sexualité active¹²² ; il vit le refus de Lila comme une menace envers son identité masculine et autoritaire :

Il répéta cette *phrase* deux ou trois fois, de plus en plus fort, comme pour bien assimiler un ordre qui lui venait de loin, de très loin, peut-être d'avant même sa naissance. Cet ordre, c'était : il faut faire l'homme, Stef ! Soit tu la plies maintenant, soit tu la plieras jamais plus ; ton épouse doit apprendre tout de suite que c'est elle la femme et toi l'homme et que donc elle doit t'obéir. (AG, II, p. 40)

Dans cette perspective, les rôles sont strictement séparés par le genre. Donato Sarratore est moqué parce qu'il aurait des comportements efféminés : il participe à la vie domestique en faisant des courses et en s'occupant de ses enfants, et n'est donc pas considéré par ses pairs comme un vrai homme.

L'ancrage des rôles sociaux en fonction du genre induit également de nombreuses inégalités professionnelles. Comme le dit De Rogatis, selon le code culturel du quartier¹²³, il est normal que, n'étant pas destinée à un avenir professionnel, une petite fille arrête l'école et épouse un homme pour son bien et surtout pour celui de sa famille. Empêcher l'accès aux études entretient le cercle vicieux de la dépendance aux hommes ; privées d'instructions, les jeunes filles peuvent difficilement s'épanouir professionnellement. Si toutefois, elles font parties des quelques femmes qui travaillent, à poste égal elles touchent un salaire inférieur à celui d'un homme : « Je demandai, railleuse : si Lina est si douée, alors pourquoi tu touches trois cent cinquante mille liras, et elle cent mille ? Pourquoi tu es directrice de centre et elle assistante ? » (AG, III, p. 272).

Néanmoins, l'accès aux études est loin d'être la seule difficulté puisque, encore une fois, l'intériorisation des rôles sociaux est fortement ancrée même dans les hautes classes sociales. Lorsqu'Elena confie leur bébé à Pietro pour pouvoir travailler, celui-ci, absorbé par son travail, ne l'entend même pas pleurer, et de ce fait ne s'en occupe pas. Le refus d'investissement des

¹²¹ « Si les hommes sont le sexe dominant dans la société, ils doivent vivre selon un code qui affirme leur masculinité », John Tosh, « Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici? » dans *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, a cura di Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno, Bologna 1996, p. 70.

¹²² *Ibidem*, p. 72.

¹²³ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 214.

hommes dans la vie domestique limite la possibilité aux femmes de s'investir professionnellement et dans la vie publique, leur temps étant déjà consacré aux tâches ménagères et familiales.

Ainsi, il est hypocrite de la part de Pietro d'affirmer qu'il est tout à fait possible d'écrire lorsqu'on est passionné, malgré les enfants, lui-même n'entendant pas les cris de son bébé lorsqu'il travaille. Plus que limitante, l'attitude de Pietro est en fait humiliante puisqu'il incombe à sa femme des charges multiples que lui-même n'est pas capable de réaliser, et continue à prétendre qu'Elena n'écrit pas par manque de volonté et de passion. Selon lui, « Quand la mission que nous nous donnons à l'urgence de la passion, il n'y a rien qui puisse nous empêcher de la mener à son terme » (AG, III, p. 330). Ainsi, il la condamne à une vie domestique qu'elle ne souhaitait pas :

Je lui dis que j'adorais son intelligence et sa bonne éducation, que Dede était merveilleuse, mais ajoutai que je ne voulais pas d'autre enfant, que je trouvais insupportable l'isolement dans lequel je m'étais retrouvée, que je désirais revenir à une vie active et que je n'avais pas trimé depuis l'enfance pour finir emprisonnée dans un rôle d'épouse et de mère. (AG, III, p. 228)

Le sentiment d'injustice liée à son genre est renforcé par la réapparition de Nino, qui, à parcours égal, est déjà très investi dans la vie politique et dans la rédaction d'articles de journaux :

Je me dis qu'il était devenu un symbole du regret, la synthèse de ce que je risquais de ne jamais devenir, malgré la possibilité que j'avais eu. Nous étions nés dans le même milieu, dont nous étions brillamment sortis tous les deux. Alors pourquoi glissais-je vers la grisaille ? À cause du mariage ? À cause de la maternité et de Dede ? Parce que j'étais la femme et devais m'occuper de la maison et de la famille, nettoyer le caca et changer les couches ? (AG, III, p. 225-226)

En plus de monopoliser la scène publique, les hommes adoptent une attitude d'exclusion lors des discussions : ils imposent leur « *supremazia verbale*¹²⁴ », n'accordent aucune légitimité à l'opinion des femmes, notamment lorsque cela les regarde de très près, à propos, par exemple, de l'organisation du couple dans la sphère privée. Selon eux, elles ne sont pas de bonnes interlocutrices¹²⁵ à ce sujet. C'est ainsi qu'un jour, Franco Mari et Pietro se mettent à discuter en présence de Mariarosa et d'Elena, tout en les ignorant :

Pietro et lui finirent par discuter savamment du couple, de la famille, de l'éducation des enfants, et même de Platon, oubliant Mariarosa et moi. Mon mari s'en alla énervé, le visage empourpré les yeux humides, mais avec tout de même la satisfaction d'avoir trouvé un interlocuteur capable d'un dialogue intelligent et civilisé. (AG, IV, p. 95)

¹²⁴ « suprématie verbale », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 203.

¹²⁵ T. De Rogatis, «Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale», *Allegoria, art.cit.*, p. 134.

Les hommes érudits ne sont donc, en effet, pas moins rabaissants envers les femmes. L'humiliation se prolonge dans l'expression de leur subjectivité à travers la littérature. Pietro ne commente et ne complimente jamais les écrits d'Elena, il ne l'encourage encore moins dans son parcours littéraire. Quant à Franco Mari, il qualifie son premier roman « d'histoire d'amourettes » (AG, III, p. 67), avançant qu'Elena « cache précisément ce qui vaudrait la peine d'être raconté » (AG, III, p. 67).

L'écriture d'Elena est influencée par celle de Lila, son seul modèle féminin. Son écriture est donc « féminine ». Or, puisque sa manière d'écrire ne suit pas les structures habituelles, c'est-à-dire masculines, elle est dénigrée par les hommes. Dans une société dominée par les hommes, lorsqu'elle adopte un modèle authentique voué à représenter la subjectivité de son genre et de son expérience, la femme est confrontée au jugement masculin et son travail est considéré comme insignifiant.

Alors, pour obtenir une légitimité aux yeux des hommes, la femme doit copier leurs attitudes et leur travail, après que l'un d'entre eux leur ait enseigné la juste manière de faire. La volonté d'éduquer les femmes pour en faire des individus de valeur se retrouve à travers le personnage Franco Mari, illustrant de nouveau le caractère universel du patriarcat :

Il voulait que je sois une autre ou, plus exactement, il ne désirait pas une femme, point, mais la femme qu'il imaginait pouvoir être s'il avait été une femme. Pour Franco, expliquai-je, j'étais la possibilité de se répandre dans le féminin et d'en prendre possession : je constituais la preuve de son omnipotence, je lui permettais de démontrer que non seulement il savait être un homme comme il se doit, mais aussi une femme. (AG, III, p. 321)

Ainsi, en créant des femmes modelées sur les hommes, c'est-à-dire sur le seul modèle valable selon eux, les hommes créent des femmes qui correspondent à leurs propres attentes. La femme idéale, qui réussit, est une femme qui sait imiter les hommes, sans jamais laisser transparaître sa subjectivité féminine. Autrement dit, la femme idéale n'est pas une femme. Les hommes étouffent donc la possibilité des femmes d'être femmes, ils nient leur réalité et les empêchent de se définir autrement qu'à travers un prisme masculin.

Pour reprendre les dires de De Rogatis, la domination des hommes est une « *colonizzazione del femminile*¹²⁶ », qui déforme les formes physiques d'origine des femmes pour créer des automates¹²⁷.

¹²⁶ « colonisation du féminin » T. De Rogatis, « *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale* », *Allegoria*, art.cit., p. 136.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 136.

Des pères aux hommes de l'âge des héroïnes, Stefano, Marcello ou Franco Mari, Nino, Bruno Soccavo, les directeurs de maison d'édition ou Pietro Airota, le constat est avéré : tous ces hommes sont une facette du machisme. À présent que l'attitude masculine a été développée, il est intéressant d'analyser comment les femmes de la génération des mères des protagonistes se positionnent au sein de la société patriarcale.

2.2.2 Les mères

La situation de domination est telle que les femmes du quartier adhèrent à celle-ci. Au quartier, les opprimées n'ont jamais entrevu la possibilité d'une autre organisation : le patriarcat apparaît donc comme l'unique modèle sociétal et ne laisse aucune place à l'esquisse d'un changement.

Puisqu'aucun mouvement de rébellion n'est envisageable face au poids et au caractère immuable du patriarcat, les mères acceptent passivement, avec résignation, la violence de leurs maris, voire même, encouragent cette attitude considérée comme gage de virilité¹²⁸ :

Nos mères après une gifle de leur mari, ne prenaient pas cet air de calme mépris. Elles étaient au désespoir, pleuraient et affrontaient leur homme en faisant la tête, elles le critiquaient derrière son dos et pourtant, à un degré ou un autre, elles continuaient à l'estimer. (AG, II, p. 53)

Plus qu'une simple acceptation, les femmes se font même vicariantes de leur maris, elles en deviennent la prolongation¹²⁹ : elles adoptent l'attitude de contrôle et de violence envers leurs enfants, en extension au rôle du père.

Alors que la figure du père est relativement absente dans la famille d'Elena, c'est Immacolata, sa mère, qui exerce une oppression sur sa fille : analphabète, elle n'hésite pas à accabler Elena des moindres dépenses liées aux études de celle-ci, comme pour la punir d'étudier. Au lieu de l'encourager, elle dévalorise ses réussites, comme si elle souhaitait la maintenir dans la lignée familiale d'ignorance et d'aliénation.

Invasive et humiliante, elle tente d'exercer un contrôle permanent et excessif sur sa fille, lui rappelant à plusieurs occasions qu'étant sortie de son ventre, elle est sa fille, elle lui appartient. Immacolata réagit en parfaite analogie au comportement des hommes avec leurs femmes, elle tente d'exercer une domination « cannibale ».

¹²⁸ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 220.

¹²⁹ Maria di Tella, « Elena Ferrante e Alice Sebold. Appunti per un confronto », *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, Roma, Diacritica Edizioni, 2019 p. 56.

Ma mère avait immédiatement compris que nous avions renoué notre relation : elle trouva cela infamant, piqua une crise terrible et nous accabla d'insultes toutes les deux. Elle croyait toujours pouvoir me dire ce que je devais faire ou non, claudiquait derrière moi en me critiquant et parfois elle semblait décidée à s'emparer de mon corps, pour m'empêcher d'être mon propre maître. (AG, III, p. 159)

L'attitude de sa mère est tellement oppressante que même mariée, Elena se retrouve en grande difficulté lorsque Immacolata se rend à Florence et exige, en théâtralisant, des réconciliations entre sa fille et Pietro, alors qu'Elena souhaite divorcer : « Je ne la supporte pas, et je ne supporte pas non plus, dans un moment comme celui-ci, de devoir aussi assumer le fait d'être la fille de cette femme, qui plus est sous les yeux de Pietro » (AG, IV, p. 54).

La mère de Lila, Nunzia, bien plus discrète, n'hésite pas non plus à user de son autorité pour contrôler sa fille : « Mais Lina, qu'est-ce que tu racontes ? La liberté ? Quelle liberté ? Tu es mariée, tu dois rendre des comptes à ton mari ! Lenuccia peut vouloir un peu de liberté, toi non » (AG, II, p. 270). Lila, en l'absence du mari, reprend son statut d'enfant auprès de sa mère. Les mères exercent sur leurs filles un grand contrôle dépourvu de solidarité, exerçant à leur place la surveillance que les hommes opèrent sur leurs femmes.

Le rapport avec la mère ne peut être autrement que conflictuel : dans le roman, « *il materno è portatore di una storia millenaria di subalternità femminile, che la miseria sottoproletaria del rione ha preservato intatta e fa emergere in tutta la sua evidenza*¹³⁰ ». Dans l'introduction de sa thèse, Giulia Zagrebelsky explique que la rupture entre les mères du roman et leurs filles, les protagonistes, est due à une différence générationnelle précise : « *Le prime vivono in una società di tipo patriarcale, in cui la loro funzione si esaurisce nell'essere madri e mogli. Le seconde, invece, sono alla ricerca di una nuova identità che da questa visione patriarcale sia indipendente*¹³¹ ».

En effet, les filles ressentent un sentiment d'étrangeté envers leurs mères qui vivent en fonction de « *principi arcaici*¹³² » : les protagonistes sont nées en 1944, c'est-à-dire un an avant que le droit de vote s'applique au niveau national pour les femmes. Leurs mères sont devenues adultes dans un contexte où les femmes ne sont pas considérées comme des individus¹³³. Ainsi

¹³⁰ « Le maternel est porteur d'une histoire millénaire de subalternité féminine, que la misère sous - prolétaire du quartier a préservé intacte et fait émerger avec évidence. » T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 41.

¹³¹ « Les premières vivent dans une société de type patriarcale, dans laquelle leur fonction consiste à être mères et épouses. Les secondes, en revanche, sont à la recherche d'une nouvelle identité indépendante à la vision patriarcale. », Giulia Zagrebelsky, *Le donne di Elena Ferrante, Introduzione*. Università degli Studi di Torino, 2016.

https://www.academia.edu/25161410/Le_donne_di_Elena_Ferrante

¹³² « principes archaïques » *Ibidem*.

¹³³ A. Rossi-Doria, *Le donne nella modernità*, p. 19.

les mères sont représentantes de toutes les générations précédentes de femmes qui ont vécu dans le sillage d'un modèle figé, dans lequel elles n'ont aucune visibilité, et dont les protagonistes ont l'urgence de sortir. Recluses dans la sphère domestique, elles sont les oubliées de l'Histoire.

Dans d'autres romans, Elena Ferrante développe un concept dont le nom est absent dans la quadrilogie, mais pourtant présent en filigrane. Il s'agit de la *frantumaglia*. Ferrante explique que sa mère lui a appris ce mot issu du dialecte napolitain et le définit ainsi :

La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostrì all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita, quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita, andrà a unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere. La frantumaglia è percepire con dolorosissima angoscia da quale folla di eterogenei leviamo, vivendo, la nostra voce e in quale folla di eterogenei essa è destinata a perdersi¹³⁴.

La *frantumaglia* est donc la fragmentation de soi, l'expression d'un mal-être « *all'origine di tutte le sofferenze non riconducibili a una sola evidentissima ragione¹³⁵* ». Elle est liée à la *smarginatura* dans le sens où les deux termes décrivent la sensation de perdre toute forme compacte, toute unité¹³⁶. La *frantumaglia* est la déshumanisation, l'expérience d'achronie¹³⁷, de la perte du temps : le Moi subit perpétuellement la menace de se briser et de basculer dans la masse des opprimées, condamnées au silence depuis l'éternité. L'achronie est le passé non daté des ancêtres féminins qui s'immisce dans le présent des femmes et qui provoque la confusion des temps¹³⁸ : les contours du temps sont floutés ainsi que ceux du Moi féminin, perpétuant l'angoisse de tomber dans l'oubli et de ne pas être racontée.

Lila vit cette menace à travers l'identification à une de ses parentes, Melina, la « veuve folle » du quartier, aussi représentante de la génération des mères. Depuis sa tendre enfance, Lila est sensible aux manifestations de la folie de sa parente. Son comportement instable peut s'expliquer par une fragilité mentale déjà présente de par sa condition d'opprimée¹³⁹, renforcé

¹³⁴ « La *frantumaglia* est un paysage instable, une masse aérienne ou aquatique de débris à l'infini qui se montre au Je, brutalement, comme son unique et véritable intériorité. La *frantumaglia* est le dépôt du temps, sans l'ordre d'une histoire, d'un récit. La *frantumaglia* est l'effet de la sensation de perte, quand on a la certitude que tout ce qui semble stable, durable, une ancre pour notre vie, ira vite s'unir à ce paysage de débris qu'on a l'impression de voir. La *frantumaglia* est percevoir avec une angoisse très douloureuse de quelle foule d'hétérogènes nous élevons la voix, en vivant, et dans quelle foule d'hétérogènes elle est destinée à se perdre. » E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 95.

¹³⁵ « à l'origine de toutes les souffrances qui ne sont pas liées à une seule raison évidente. » E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 125.

¹³⁶ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave*, op.cit., p. 105.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 107.

¹³⁸ E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 101.

¹³⁹ A. Banti, *Le questioni dell'età contemporanea*, op.cit., p. 286.

par la perte de son mari et suivie de l'abandon de Donato Sarratore, son amant. Selon De Rogatis, Lila reconnaît en Melina « *come un comune destino, è il suo essere annullata dalla cultura patriarcale, deformata da un destino di dolore, sofferenza e miseria*¹⁴⁰ ». C'est à l'égard de Melina que Lila ressent la matrophobie, la peur de devenir comme elle en tant que parente féminine. Elle sent qu'elle partage sa fragilité et qu'elle pourrait à son tour, sous le poids de la violence des hommes, tomber dans la folie et dans le néant.

Le rapport conflictuel entre mères et filles se traduit par l'hostilité que les filles éprouvent envers le corps des génitrices. Le corps de la mère est antipathique parce qu'il raconte leur condition d'oubliées, de non-existence, d'annihilation sous la domination des hommes.

Je vis très clairement les mères de famille du vieux quartier. Elles étaient nerveuses et résignées. Elles se taisaient, lèvres serrées et dos courbé, ou bien hurlaient de terribles insultes à leurs enfants qui les tourmentaient. Très maigres, joues creuses et yeux cernés, ou au contraire dotées de larges fessiers, de chevilles enflées et de lourdes poitrines, elles traînaient sacs à commissions et enfants en bas âge, qui s'accrochaient à leurs jupes et voulaient être portés. Et, mon Dieu, elles avaient dix, au maximum vingt ans de plus que moi. Toutefois, elles semblaient avoir perdu les traits féminins auxquels, nous les jeunes filles, nous tenions tant, et que nous mettions en valeur avec vêtements et maquillage. Elles avaient été dévorées par les corps de leurs maris, de leurs pères et de leurs frères, auxquels elles finissaient toujours par ressembler – c'était l'effet de la fatigue, de l'arrivée de la vieillesse ou de la maladie. (AG, II, p. 102)

Le corps de Lila subit les violences masculines dès sa lune de miel, durant sa vie conjugale et dans le cadre du travail. Encore adolescente, elle opère déjà une forte identification aux corps des femmes du quartier :

Elle choisissait des mots chargés d'émotion et décrivait Melina Cappuccio e Giuseppina Peluso comme si leurs corps avaient envahi le sien et lui avaient imposé leur formes ramassées ou dilatées ainsi que leurs maux. Pendant qu'elle parlait elle se toucha le visage, la poitrine, le ventre et les hanches comme s'ils n'étaient plus les siens, et elle me démontra qu'elle savait absolument tout de ces femmes. [...] elle évoqua Mélina comme si la mère d'Ada et d'Antonio était entrée dans sa tête depuis toujours et comme si elle comprenait sa folie à la perfection. (AG, II, p. 98)

Parallèlement, alors qu'elle subit la pression de son mari et de son entourage, Lila refuse la condition de maternité – qui la ferait basculer pour de bon dans le monde des mères-oubliées – et réussit à mettre un terme à sa première grossesse, par fausse couche.

Voir son corps évoluer comme celui de sa mère est aussi une réelle angoisse pour Elena. Au-delà de la démarche claudicante qui la hante, Elena exprime une déception profonde lorsqu'elle constate la similitude entre son corps et celle des femmes du quartier : « Je suis en

¹⁴⁰ « comme un destin commun, le fait d'être annulé de la culture patriarcale, déformée par un destin de douleur, souffrance et misère. » T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 91.

train de devenir moche et vieille avant l'âge, comme les femmes de mon quartier » (AG, III, p. 217). Ce phénomène corporel illustre en effet la profonde insatisfaction que vit Elena en regard de sa vie maritale, et surtout de la maternité : à l'inverse des attentes patriarcales, selon lesquelles la femme est intrinsèquement liée à sa fonction reproductive et s'épanouit à travers cela, ses filles lui renvoient une toute autre réalité :

essere madri costituisce per loro un ostacolo alla piena realizzazione di sé. [...] le protagoniste devono compiere un processo di ricomposizione dell'io che permetta loro di conciliare aspetti diversi della femminilità: i ruoli sociali di moglie e madre, la dimensione intima e affettiva, quella pubblica di recente acquisizione¹⁴¹.

Alors que dans les années 1960 et 1970, les femmes investissent progressivement la scène publique, les premières années de maternité d'Elena et de Lila les entraînent, dans un mouvement régressif, vers la même condition de vie que leurs mères, c'est-à-dire limitée à la vie domestique et privée, dans l'ombre de leurs hommes.

Naples est la métaphore de la génitrice¹⁴². Le quartier, et par extension, Naples, est intrinsèquement liée à la mère en tant que berceau originel et figure d'archaïsme et d'oppression. Pour Ferrante, la solution est unique : « *bisogna scappare da Napoli anche per scappare da loro*¹⁴³ ».

2.2.3 Le quartier

Le quartier d'enfance de Lila et Lenù est une micro-société à l'intérieur de la ville chaotique qu'est Naples. En périphérie de la ville, prolétaire, leur quartier est la figure cristallisée de l'archaïsme. L'ensemble des habitants du quartier, analphabètes et ignorants, est défini par un même terme : la plèbe. « *Violenta, anarchica, subalterna: la «plebe» è la vergogna e la mitologia di Napoli*¹⁴⁴ ».

¹⁴¹ « Être mères constitue pour elles un obstacle à la pleine réalisation de soi. Les protagonistes doivent accomplir un processus de recomposition du Moi qui leur permettra de concilier les aspects divers de la féminité : les rôles sociaux d'épouses et de mères, la dimension intime et affective, et celle publique, de récente acquisition. » Zagrebelsky, G., *Le donne di Elena Ferrante, Introduzione*. Università degli Studi di Torino, 2016.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ « Il faut s'enfuir de Naples pour s'enfuir d'elles aussi » E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 211-212.

¹⁴⁴ « Violente, anarchique et subalterne : la plèbe est la honte et la mythologie de Naples. » T. De Rogatis, « *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale* », *Allegoria, art. cit.*, p. 132.

La plèbe est associée à la saleté : les hommes font des travaux qui dégradent leurs aspects physiques, que De Rogatis met en lumière¹⁴⁵ ; elle évoque les traits indéliçats du père de Lila –

il ressemblait à un acteur qui s'appelait Randolph Scott, mais sans en avoir la finesse. Il était plus rustre, sans rien de lumineux, une espèce de barbe toute noire lui montait jusque sous les yeux et la crasse était fichée sans chaque sillon de ses mains larges et courtes, ainsi que sous les ongles. (AG, I, p. 77)

– ou encore le physique de leurs amis Pasquale ou Antonio : « Certes la peau de son visage luisait, pleine de points noirs, ses dents étaient bleuâtres par endroits et ses mains épaisses... » (AG, I, p. 275).

Les habitants du quartier se comportent de manière vulgaire et violente, comme l'observe Elena à de nombreuses reprises, notamment lors du mariage de Lila :

La plèbe, c'était nous. La plèbe, c'était ces disputes pour la nourriture et le vin, cet énervement contre ceux qui étaient mieux servis et en premier, ce sol crasseux sur lequel les serveurs passaient et repassaient et ces toasts de plus en plus vulgaires. La plèbe, c'était ma mère, elle avait bu et maintenant elle se laissait aller, le dos contre l'épaule de mon père qui restait sérieux, et elle riait bouche grande ouverte aux allusions sexuelles du commerçant en ferraille. (AG, I, p. 326)

La culture sous-prolétaire s'est ancrée dans le quartier et s'est organisée en une hiérarchie locale, de laquelle les Solara sont à la tête. Ceux-ci, grâce à leurs activités illégales, dirigent le quartier et n'hésitent pas à faire preuve de violence pour rappeler leur position de dominants à qui voudraient les défier ; ils tirent par exemple des feux d'artifice en direction d'un groupe de personnes à l'occasion du Nouvel An, soulignant qu'ils sont capables de tout pour asseoir leur autorité.

La violence est banalisée au sein du quartier ; elle est présente dans la majorité des interactions sociales. Son usage fréquent est aussi ce qui distingue le quartier des autres classes sociales, et qui de fait entraîne un sentiment d'exclusion par rapport au reste de la ville.

C'est ainsi qu'un jour, alors que les protagonistes se promènent dans le centre de Naples avec leurs amis, une rixe éclate entre Rino, Pasquale et des jeunes hommes bourgeois du centre de la ville, après que l'un des jeunes hommes ait traité Rino de « beau » et que celui-ci lui réponde avec un coup de poing.

Nous les filles nous passâmes brusquement du rire à la frayeur. Lila fut la première à s'élancer sur son frère avant qu'il ne se mette à rouer de coups de pieds le jeune à terre, et elle l'entraîna

¹⁴⁵ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 138.

ailleurs. Elle avait une expression incrédule, comme si mille fragments de notre vie, de l'enfance à notre quatorzième année, s'étaient enfin mis en place pour composer une image claire, mais que celle-ci lui paraissait en ce moment totalement invraisemblable. (AG, I p. 190)

La réaction de Rino est le signe de l'inadéquation du comportement des habitants du quartier avec le reste de la ville, et de la honte qui en découle¹⁴⁶. En réagissant violemment, il ne fait que confirmer l'insulte du jeune homme bourgeois ; il réagit selon les codes sociaux du « *tàmmaro*¹⁴⁷ » (AG, I, p. 190).

Pourtant, au sein de ce contexte de pauvreté et de manque de culture, la période du boom économique¹⁴⁸ favorise l'émergence des « petits bourgeois », dont Stefano est le prototype. Au fil des ans, le quartier connaît une vague de modernisation, et devient en quelques années un espace à deux faces, archaïque et hypermoderne : « *Il rione è al tempo stesso premoderno ed evoluto: in esso la logica feroce e ciclica della violenza [...] s'intreccia con il ritmo della trasformazione tecnologica e commerciale*¹⁴⁹ ».

Toutefois, les nouveaux riches sont riches parmi les pauvres, c'est-à-dire que, malgré leur aisance financière, ils demeurent habitants d'un lieu où domine un code comportemental qui gravite autour des questions de respect et d'honneur. C'est ainsi qu'Elisa, la petite sœur de Lila, trouve satisfaction à devenir la petite amie de Marcello, car en plus de connaître enfin le confort financier, elle devient un individu digne de respect du fait de son ascension sociale¹⁵⁰.

Dans cette continuité, De Rogatis souligne que le mariage de Lila et Stefano répond à une « *logica camorrista dell'ostentare, del dominare, del corrompere*¹⁵¹ ». Elena la narratrice n'hésite pas à développer l'organisation hiérarchique des invités le temps du mariage ; la différence de service et de qualité lors du repas entre les invités de la mariée, c'est-à-dire en bas de l'échelle hiérarchique, et ceux du marié, dont les activités sont douteuses, en est l'illustration.

En outre, ce nouveau confort acquis grâce au mariage se limite à l'aspect financier. Les protagonistes se rendent bien compte qu'ils existent entre elles et les femmes bourgeoises un écart trop grand, impossible à combler. Déjà mariée et travaillant au magasin de chaussures des

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 135.

¹⁴⁷ *Tàmmaro* est l'insulte dans la version originale ; l'équivalence française serait « péquenaud », « beauf » ou encore « paysan ».

¹⁴⁸ Guido Crainz, « Les transformations de la société italienne », dans *Vingtème Siècle. Revue d'histoire*, vol. 100, no. 4, 2008, pp. 103-113.

¹⁴⁹ « Le quartier est à la fois pré-moderne et évolué : en son sein la logique féroce et cyclique de la violence s'entrecroise avec le rythme de la transformation technologique et commerciale », T. De Rogatis, « *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale* », dans *Allegoria, art. cit.*, p. 128.

¹⁵⁰ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 142.

¹⁵¹ « logique mafieuse de l'ostentation, de la domination et de la corruption » *Ibidem*, p. 142.

Solara, Lila se rappelle de la grâce d'une femme du centre-ville que les protagonistes avaient observée des années auparavant. Elena répond à son amie :

Ce n'était qu'une question d'argent Lila. Maintenant tout a changé, tu es beaucoup plus belle que la jeune fille en vert ». Mais je pensai : ce n'est pas vrai, je te raconte des mensonges. Dans l'inégalité il y avait quelque chose de beaucoup plus pervers, et maintenant je le savais. Quelque chose qui agissait en profondeur et allait chercher bien au-delà de l'argent. Ni la caisse des deux épiceries ni même celle de la fabrique ou du magasin ne suffisaient à dissimuler nos origines. (AG, II, p. 125)

En effet, l'aisance financière ne comble pas l'apport intellectuel, le raffinement dans l'attitude que possèdent les personnes nées dans la bourgeoisie.

Durant les soixante années de vie que couvre la quadrilogie, les amies sont régulièrement traversées par le sentiment d'une infériorité insoluble ; elles ressentent avec violence l'idée que leur naissance les détermine à ne jamais atteindre une caractéristique innée chez les gens de haute société :

Ni Lila ni moi ne deviendrions jamais comme la jeune fille qui était venue attendre Nino devant le lycée. Il nous manquait à toutes les deux quelque chose d'impalpable mais de fondamental qu'elle possédait, elle, et que l'on remarquait au premier coup d'œil : c'était quelque chose qu'on avait ou qu'on avait pas – pour posséder cette qualité, il ne suffisait pas d'apprendre le latin, le grec ou la philosophie, et même tout l'argent des charcuteries et des chaussures n'y pouvait rien. (AG, II, p. 84)

Les protagonistes sont bridées, en outre, par une stigmatisation que leur imposent leurs origines et qui n'est pas seulement liée à leur condition féminine. Ce sont les enseignants qui se chargent de rappeler à Elena l'inégalité des chances qu'elle subit dans l'acquisition de la culture et du langage¹⁵².

Un des professeurs de lycée d'Elena éclate de rire quand celle-ci se trompe dans la prononciation du mot « oracle¹⁵³ » ; « Il ne lui vint pas à l'esprit que, même si je connaissais le sens de ce mot, je vivais dans un monde où personne n'avait jamais aucune raison de l'utiliser » (AG, I, p.154).

Acquérir l'italien est un parcours difficile. En effet, Benedetti explique que la langue *maternelle* des protagonistes, la « *lingua della nutrice*¹⁵⁴ », est le dialecte napolitain, c'est-à-dire la « *prima forma d'espressione*¹⁵⁵ », qui ne s'étudie pas et qui exprime la « *verità*

¹⁵² *Ibidem*, p. 136.

¹⁵³ En Italien, le terme « oracolo » se prononce en accentuant l'antépénultième syllabe, or Elena se trompe et le prononce en insistant sur la pénultième syllabe.

¹⁵⁴ «langue de la nourrice» L. Benedetti, «Il linguaggio dell'amicizia e della città», *Quaderni di Italianistica*, art.cit., p. 180.

¹⁵⁵ « première forme d'expression », *Ibidem*, p. 180.

*sfacciata*¹⁵⁶ ». Le dialecte est une langue primitive, la langue de la violence mais aussi du dire vrai, dont il est difficile de se défendre. En outre, le code langagier dialectal est construit de manière à exprimer le quotidien, les sujets concrets, à l'inverse de l'italien qui permet d'appréhender les thèmes abstraits, qui possède une structure permettant d'ordonner la pensée, tourné vers le futur et favorisant un développement verbal élaboré. Reclus sur lui-même, le dialecte est, au contraire, la langue privée d'avenir, focalisée uniquement sur le présent. Ce mode communicationnel « *minaccia il ritorno ad una dimensione irrazionale e pre-logica, se non addirittura arcaica e tribale*¹⁵⁷ » et est le mode d'expression d'une tendance régressive au sein du quartier.

Pendant ses années universitaires, Elena opère une réelle rééducation linguistique pour acquérir un parfait italien et une conduite homologue aux étudiants issus des hautes classes sociales¹⁵⁸. Pourtant, malgré tous ses efforts, l'italien demeure une langue d'emprunt et elle ne développera jamais un intérêt sincère pour les sujets que la construction verbale italienne permet d'aborder, c'est-à-dire les grandes questions humaines. Elena émet cette observation silencieuse lors d'un repas avec sa future belle famille.

En les écoutant, père et fille, je compris ce que je n'avais jamais eu et qui, maintenant je le savais, me manquerait toujours. Quoi, en fait ? J'étais incapable de le dire avec exactitude : peut-être l'habitude de faire profondément miennes les questions du monde, la capacité à sentir qu'elles étaient d'une importance capitale et non pas de simples moyens pour obtenir des bonnes notes aux examens, une forme d'esprit qui ne réduisait pas tout à une lutte personnelle et à un effort pour m'affirmer. (AG, II, p. 408)

Lena vit de nouveau une autre situation scolaire humiliante liée à la classe sociale lorsque le directeur de mémoire commun à Pietro laisse entendre à Elena que, alors que son fiancé a déjà un futur poste dans la recherche universitaire, cette prospective n'est pas envisageable pour elle. Pietro est le fils du grand professeur Airota : son « habitus¹⁵⁹ » le prédestine à poursuivre sa carrière universitaire, selon la tradition familiale.

Alors qu'Elena monte petit à petit vers la haute classe sociale moderne, elle se confronte aux colères de sa mère lorsqu'elle lui annonce que son mariage avec Pietro sera laïque. Immacolata, qui fait partie de « la plèbe », est attachée à une vision traditionnelle du mariage et de la famille. Pour elle, bien qu'elle n'ait jamais montré signe de piété, il lui est inconcevable

¹⁵⁶ « vérité sans retenue », *Ibidem*, p. 180.

¹⁵⁷ « menace le retour à une dimension irrationnelle et pré-logique, si ce n'est même archaïque et tribale », *Ibidem*, p. 181.

¹⁵⁸ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 197.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 198.

de se marier autrement qu'à l'église. « Elle cria que si je ne mariais pas devant Dieu, je ne serai jamais une épouse mais rien qu'une putain » (AG, II, p. 39).

Le quartier n'a pas encore connu la mutation sociale qui tend vers l'individualité. La famille est donc encore une institution fondamentale dans l'organisation sociale¹⁶⁰. Le noyau familial est composé d'un père, d'une mère et des enfants et chaque membre vit dans le but de servir sa famille. L'aire est encore à la valorisation du noyau familial en tant qu'une seule et même entité, au dépit du bénéfice individuel.

Cela explique que les parents de Lila la poussent à épouser Marcello, par stratégie économique, car à cette époque le mariage lie non pas deux individus mais deux familles. Les reproches de la mère d'Elena vont d'ailleurs dans ce sens : selon elle, Lenù se moque de l'avenir économique de sa famille, puisqu'elle les a abandonnés au profit de son propre bonheur. Immacolata n'accepte pas que sa fille, qu'elle considère comme sa propriété, s'émancipe de cette organisation familiale, notamment sur le plan financier, et établisse sa propre épargne :

Elle n'arrivait pas à accepter [...] que je mette mon argent à la poste, sans le lui confier comme je l'avais toujours fait auparavant. [...] En se comportant comme si mon argent lui appartenait, elle veut peut-être me faire comprendre que je lui appartiens et que, même mariée, je lui appartiendrai toujours ? (AG, III, p. 38-39)

Comme le sont ses habitantes, le quartier semble être l'espace privé d'une évolution linéaire : le temps prend une forme cyclique, où tout changement finit par un retour à l'antique. Alors que le monde est en évolution permanente, le quartier est le lieu de régression, dans lequel les « *peripezie degli abitanti del rione siano governate dallo stigma squisitamente ottocentesco dell'ereditarietà, per cui i figli sono condannati a rivivere, con variazioni e rovesciamenti speculari, le sorti dei genitori*¹⁶¹ ».

La plupart des jeunes filles de l'âge des protagonistes tombent dans la « caverne des mères ». Loin de profiter d'un monde en évolution qui améliorent la condition des femmes, elles connaissent les mêmes insatisfactions que la génération précédente. Ada devient l'amante de Stefano qui finira par l'abandonner, comme la mère le fut par Donato Sarratore, et Gigliola est victime toute sa vie des humiliations de son mari. Elle est retrouvée morte dans le jardin public, le corps déformé.

¹⁶⁰ Cyprien Avenel. « Les évolutions sociologiques de la famille », *Recherches et Prévisions*, n°72, 2003. p. 69.

¹⁶¹ « Péripéties des habitants du quartier sont gouvernés par le stigmate typique de l'hérité du XIX^e siècle, selon lequel les fils sont condamnés à revivre, avec de variantes et renversements spectaculaires, le sort de leurs parents. E. Gambaro, *Il fascino del regresso, Note su L'amica geniale di Elena Ferrante, op.cit.*, p. 175.

Les hommes subissent le même sort ; Pasquale le communiste connaît le même destin que son père, celui de l'incarcération. Don Achille surgit dans les traits de son fils Stefano, et Nino, à bien des égards, ressemble plus qu'il ne le souhaite à Donato : « Nino ne fuyait nullement son père parce qu'il craignait de devenir comme lui, Nino était déjà son père et il ne voulait pas l'admettre » (AG, III, p. 75).

S'il ne s'agit pas de traits physiques ou de destins communs, les hommes, à la recherche de réussite et d'enrichissement, connaissent de tristes fins. Stefano est « *incapace di stabilizzare la fortuna accumulata*¹⁶² » et finit par tout perdre. Même Gennaro, le fils de Lila, ne devient jamais indépendant : il vit toute sa vie chez sa mère et ne travaille pas.

L'exemple le plus probant est Rino, que sa sœur a vu se déformer pendant un épisode de *smarginatura*, comme le signe annonciateur de son devenir. Fanfaron et avide, il est dépendant de la créativité de Lila et, tout en n'ayant jamais rien entrepris seul il n'hésite pas à faire preuve de violence envers elle – « Mais c'est pas fini ? Le grand frère c'est moi et tu fais ce que je te dis. Magne-toi, allez, sinon dans une seconde j'te décolle la tronche » (AG, I, p. 91) –, et lui attribue la responsabilité de son propre échec de vie.

Mêmes les protagonistes, au contact du quartier, opèrent une forme de régression. Lila élimine progressivement de sa vie l'italien qu'elle maîtrisait parfaitement, pour finir par ne s'exprimer qu'en dialecte, n'hésitant pas à en exploiter la dimension violente et vulgaire.

Elena, qui se rapproche du courant féministe et lutte à faveur de l'émancipation des femmes, est pourtant contre l'idée que sa sœur, restée au quartier, choisisse de se fiancer à Marcello Solara et tente de l'en dissuader :

Dans l'ascenseur, je réalisai soudain que c'était mon moi tout entier qui avait pour ainsi dire reculé. Ce qui m'aurait paru acceptable à Milan ou à Florence – une femme qui dispose de son corps et de ses désirs, une vie commune en dehors du mariage –, ici, dans mon quartier, me semblait inconcevable. (AG, III, p. 293)

Une autre fois, pour se rendre à San Giovanni, dans le quartier où travaille Lila à l'usine, Elena, habillée élégamment, à présent habituée à la vie rangée des villes du Nord de l'Italie, ne trouve pas d'autre solution que de régresser vers un comportement agressif pour se défendre du chaos des transports en commun :

Quand dans la cohue des voyageurs, je sentis à plusieurs reprises des mains masculines sur mon corps, je m'attribuai le droit sacro-saint à la fureur et réagis avec des cris de mépris, lançant des injures ignobles comme savaient le faire ma mère, et surtout Lila. (AG, II, p. 455)

¹⁶² « incapable de stabiliser la fortune accumulée », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 141.

« Et pourtant les deux filles, dès leur plus jeune âge, chacune à leur manière, ont œuvré à leur indépendance et à leur émancipation d'un environnement qui les opprime et dont elles sentent qu'il est injuste envers les femmes¹⁶³ ». Le chapitre suivant se focalise d'abord sur la façon dont les protagonistes amorcent leur processus d'émancipation individuellement, puis sur la solidarité des jeunes filles.

2.3 LES STRATEGIES D'EMANCIPATION

2.3.1 Le cas de Lila

Dès son enfance, Lila est atypique et fascinante ; à la fois admirée et crainte, on la remarque pour son aspect négligé et son esprit rebelle et très vif. Tout laisse à penser que Lila possède toutes les caractéristiques en faveur d'une émancipation réussie : dotée d'une intelligence précoce, elle maîtrise parfaitement l'italien, est en permanence à la tête de nouvelles initiatives et est parfaitement autonome dans chacun de ses apprentissages. De manière innée, Lila incarne la voie de la transformation. C'est elle qui, à partir de la lecture du roman de Louisa May Alcott, tisse le fil conducteur reliant les études et les projets d'écriture à la richesse et à l'indépendance.

Pourtant, tout en étant précurseur de la modernité, Lila est étroitement liée au tempérament archaïque du quartier ; d'une part, la majorité de ses ambitions novatrices sont entravées par les carcans du quartier et du patriarcat. En tout premier lieu, encore enfant, elle voit son rêve de notoriété en tant qu'écrivaine s'écrouler, subissant la décision de son père qui ne conçoit pas que sa fille continue l'école. En outre, comme le démontre l'épisode du tunnel, Lila est aspirée par la force centripète de ses origines ; c'est elle qui prend la décision de rentrer au quartier, et ce sera toujours elle qui choisira de ne pas s'en éloigner.

L'évolution de Lila se fonde sur ce paradoxe : tout au long de sa vie, elle doit composer avec les deux forces qu'elle incarne, l'hyper-modernisation et la régression. En cela, elle est symboliquement liée à Naples qui est soumis à la même contradiction.

Puisque qu'elle est exclue de son propre plan initial, l'émancipation par l'écriture, Lila se réinvente et oriente sa créativité vers d'autres projets. Elle commence à l'aide de dessins de chaussures. Son père possède une cordonnerie, Lila profite de cela pour apprendre le métier des hommes de sa famille. Toutefois, elle ne se limite pas à donner de l'aide : Lila utilise son esprit

¹⁶³ Sara Farris, *La dissolution des marge*, art. cit.

créatif pour inventer un modèle de chaussures élégantes et très modernes, dans l'idée de faire développer la petite cordonnerie.

Une fois fiancée de force à Marcello, Lila comprend qu'elle ne peut pas échapper au carcan de la pauvreté familiale. Dans sa malchance, elle arrive toutefois à prendre une tangente plus favorable ; la seule solution pour mettre un terme à ses fiançailles forcées avec Marcello est de poursuivre la perspective de mariage, mais en choisissant un autre homme qui saura, lui aussi, combler les besoins de sa famille : Stefano Carracci.

Stefano, qui vendait de la charcuterie, avait une voiture rouge décapotable, dépensait quarante-cinq mille liras comme si de rien n'était, encadrait des petits dessins, voulait vendre son seulement du fromage mais aussi des chaussures, investissait dans la peausserie et la force du travail, et qui semblait convaincu de pouvoir inaugurer une ère nouvelle de paix et de bien-être pour le quartier. (AG, I, p. 244)

À l'inverse de Marcello, qui répugne Lila pour ce qu'il représente – la corruption, la domination, la violence, la trivialité – Stefano inspire la nouveauté, la modernité économique et relationnelle, modifiant les règles du jeu du quartier. Alors que Lila, désabusée, découvrait le circuit de corruption sous-terrain qui se déroule dans le quartier, Stefano prend l'initiative d'organiser une grande fête chez lui à l'occasion du nouvel an, prétextant la volonté d'enterrer les rancunes entre familles qui datent de l'époque de la génération précédente, et ainsi d'instaurer un climat neuf et d'apaiser les vieilles tensions.

D'après Lila, Stefano voulait remettre tous les compteurs à zéro. Essayer de mettre fin à l'*avant*. Il ne voulait pas faire semblant de rien comme le faisaient nos parents, mais au contraire faire passer dans les actes une phrase du genre : je sais, mon père était ce qu'il était, mais maintenant c'est moi qui suis là, c'est nous, alors ça suffit. (AG, I, p. 167)

Stefano est l'alternative positive aux frères Solara ; il représente la richesse mais aussi la courtoisie, l'évolution, l'assurance d'un futur confortable et sans inquiétudes économiques, l'élévation sociale, ainsi qu'une reconnaissance, la volonté de collaborer, d'entreprendre ensemble.

Aux yeux de Stefano, Lila et sa créativité ont une réelle valeur, et Stefano aidera sa famille à développer l'entreprise de chaussures Cerullo. Se marier avec lui est alors un pas en avant dans le rapport entre hommes et femmes. Si Stefano fait tout cela par amour, cela veut parallèlement démontrer qu'il sera prêt à s'allier à elle pour modifier les règles du quartier et briser le cercle vicieux de la violence.

En outre, exhiber sa beauté à travers les tenues luxueuses que lui offre Stefano, signes de son ascension sociale, est un moyen pour Lila de dissoudre les marges entre la plèbe et la nouvelle bourgeoisie, et montrer qu'il est possible de sortir de la pauvreté.

Quand des rumeurs dégradantes se propagent à propos de Lila et Marcello, la coutume du quartier veut que les hommes doivent rétablir l'honneur de la femme – qu'elle soit la fiancée, la sœur, la fille. Or, Stefano et Lila prennent la décision de ne pas réagir, désamorçant ainsi le cercle vicieux de la haine, et ouvrant une brèche qui permet de sortir progressivement du monde d'*avant*.

C'était ça, la dernière nouveauté qu'elle avait inventée ? Elle voulait quitter le quartier tout en restant dans le quartier ? Elle voulait nous faire sortir de nous-mêmes, arracher notre vieille peau et nous en imposer une nouvelle, adaptée à celle qu'elle était en train d'inventer elle-même ? (AG, I, p. 269)

Cependant, dès le jour du mariage, sa stratégie tombe à l'eau. À la fin de la cérémonie, Lila découvre que son mari n'est pas celui qu'il paraît. Stefano aussi est corrompu, violent, et alors qu'elle imaginait se délivrer de tout lien avec les Solara, elle se rend compte que les affaires de son jeune époux sont directement liées aux leurs. En l'espace d'un instant, ce n'est plus l'amour ou l'estime qui est au centre de leur mariage, mais bien le profit. Lila n'est plus aimée, elle est utile et utilisée, réduite à un objet, soumise aux désirs de pouvoir de ceux qui tiennent les ficelles du monde : les hommes.

Quand, malgré les nombreuses stratégies qu'elle mettait en œuvre avec les gens et les choses, la coulée prévalait, alors Lila perdait Lila, le chaos semblait l'unique vérité, et – alors qu'elle était pourtant si active et si courageuse – elle s'effaçait, terrorisée, et n'était plus rien. (AG, IV, p. 65)

Le mariage se transforme en une perte totale de contrôle sur sa vie, qui la plonge dans un profond mal-être. Malgré ses efforts, elle est enfermée, prise au piège dans une forme qui ne lui convient pas et qui la fait régresser vers une situation qu'elle voulait fuir à tout prix. Elle semble perdue, à l'instar de Melina : « Je me rappelle qu'elle eut l'air perdu et posa sa main sur son front. Peut-être ne savait-elle pas elle-même ce qu'elle voulait, elle sentait seulement qu'elle ne parvenait pas à trouver la paix » (AG, II, p. 116).

Toutefois, elle résiste contre les hommes et les femmes qui tentent avec acharnement de lui imposer cette soumission. La méchanceté de Lila est exacerbée pendant cette période et elle n'hésite pas à exprimer son chaos intérieur. Comme toutes les femmes du quartier à l'époque, Lila vit des insatisfactions, mais ne se résigne pas. Elle refuse de subir passivement et se débat, pour ne pas complètement se noyer dans la masse des femmes-ancêtres.

Aux yeux du quartier, Lila est « chanceuse » d'être tombée sur un mari qui met sa beauté en valeur et lui cède tous ses caprices matériels. Pourtant, Lila, d'apparence plus fortunée que la plupart des jeunes femmes de son âge, ne s'attache pas et ne se contente pas de ce genre de privilèges. Elle veut être traitée autrement que comme un objet passif et ne cède pas à son mari, alors même que toutes les deux femmes de son âge lui tournent le dos face à son comportement qui apparaît incompréhensible. Parfois, même Elena ne la comprend pas :

Tu dois donc toujours faire mal, Lila ? Quand t'arrêteras-tu ? Ton énergie diminuera-t-elle un jour, trouvera-t-elle enfin autre chose à faire, et finira-t-elle par s'écrouler comme une sentinelle qui s'endort ? Quand est-ce que tu laisseras aller et t'assiéras derrière ta caisse, dans le nouveau quartier, le ventre de plus en plus gonflée ? Quand est-ce que Pinuccia deviendra tante et quand est-ce que moi, moi, tu me laisseras poursuivre mon chemin ? (AG, II, p. 94)

L'acharnement de Lila est une forme de résistance. Sa lutte se poursuit lorsqu'elle prend Nino comme amant et s'enfuit avec lui, enceinte, avant de devoir retourner chez son mari, après que Nino l'ait abandonnée. En quittant Stefano une première fois, Lila déforme la tradition selon laquelle la femme mariée est passive et subit son mariage. Lila affirme et revendique son insatisfaction conjugale. Elle quitte une seconde fois son mari, n'hésitant pas à se passer du confort financier pour vivre dans une grande pauvreté, en cohabitant avec Enzo, avant de participer aux luttes syndicales ouvrières et de découvrir l'informatique.

Toute sa vie, Lila lutte pour ne pas se fragmenter et pour tenter de trouver des contours acceptables. Elle passe son temps à essayer de se contenir, mais explose malgré elle. Pourtant, elle n'acceptera jamais d'imiter une forme qui n'est pas la sienne, quitte à devoir affronter des situations tumultueuses et chaotiques. « Elle était comme ça, elle rompait les équilibres seulement pour voir de quelle autre manière elle pouvait les recomposer » (AG, I, p. 233).

La *smarginatura* de Lila représente qui elle est en société : une femme qui ne répond pas aux modèles des femmes traditionnelles et qui rompt les formes. Alors qu'Elena saura faire exactement les bonnes choses pour plaire à l'interlocuteur, Lila a l'authenticité de ne se modeler ni sur les femmes, ni sur les hommes.

Lila ne fuit pas l'essence de Naples, sa violence et sa pauvreté ; elle en partage les caractéristiques. Elle cherche à modifier les contours pour créer de nouvelles formes, à l'intérieur même de Naples. À l'instar du tableau sur lequel elle figure en robe de mariée, Lila veut modifier les formes contenues dans un même cadre et leur donner une organisation dans laquelle elle peut se représenter. Alors que Lenù veut être une autre, Lila ne souhaite pas être autre chose que ce qu'elle est, c'est-à-dire la plèbe, mais elle veut donner une nouvelle forme à la plèbe.

Je la regardais par ma fenêtre, je me disais que sa forme précédente s'était cassée et je repensais à ce splendide passage de sa lettre, au cuivre fendu et tordu. C'était une image que désormais j'utilisais sans cesse, à chaque fois que je percevais une fracture à l'intérieur d'elle ou de moi-même. Je savais – ou peut-être j'espérais – qu'aucune forme ne pourrait jamais contenir Lila et que, tôt ou tard, elle casserait tout une nouvelle fois. (AG, I, p. 261)

2.3.2 La fuite d'Elena

À l'inverse de son amie, Elena procède à une fuite de ses origines et aspire progressivement à une totale mutation d'identité. Sa stratégie d'émancipation passe par l'éloignement de la ville, à travers un processus lent et difficile d'acquisition d'une nouvelle identité sociale. Elena veut devenir quelqu'un, veut exister, comme l'est l'autrice de leur livre d'enfance. Elle veut se répandre, elle trouve satisfaction à s'étaler : « Montpellier au contraire, qui pourtant était bien loin d'être aussi excitant que Paris, me donna l'impression que toutes mes dignes s'étaient rompues et que je pouvais me répandre » (AG, IV, p. 18).

Tout au long de son parcours scolaire, puis universitaire, elle approfondit sa maîtrise de l'italien dans le but d'en faire sa nouvelle langue adoptive. Elle opère une réelle réforme d'elle-même, une auto-surveillance afin d'adopter les codes de langages et de comportement de ses collègues Pisans. Déjà avant l'université, elle a pour habitude de parler italien pour créer une certaine distance sociale entre ses amis et elle. Lors d'une dispute avec Antonio par exemple, elle adopte une forme de langage que celui-ci perçoit comme provocatrice en utilisant le subjonctif, un mode de conjugaison qui n'est pas utilisé en dialecte et qui souligne la différence de culture entre Antonio et elle.

Elle change enfin de classe sociale par l'intermédiaire de son mariage avec Pietro Airola et vit dans l'Italie du Nord. Elena cherche à devenir une autre, mais se confronte à plusieurs difficultés :

Elle vit en permanence entre deux identités, se sentant étrangère dans sa situation d'origine comme dans celle d'acquisition. Elle aura la sensation de devoir « s'autodégrader » pour adopter un comportement acceptable au quartier¹⁶⁴ mais, n'acquiert jamais une attitude aussi naturelle que ceux nés dans la haute classe sociale.

Dans son combat pour « devenir », elle se heurte à une grande question ; qu'est-elle devenue ?

¹⁶⁴ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 138.

Devenir. Ce verbe m'avait toujours obsédée, mais c'est en cette circonstance que je m'en rendis compte pour la première fois. Je voulais *devenir*, même sans savoir quoi. Et j'étais *devenue*, ça c'était certain, mais sans objet déterminé, sans vraie passion, sans ambition précise. J'avais voulu devenir quelque chose – voilà le fond de l'affaire – seulement parce que je craignais que Lila devienne Dieu sait quoi en me laissant sur le carreau. *Pour moi, devenir, c'était devenir dans son sillage*. Or je devais recommencer à devenir mais pour moi, en tant qu'adulte, en dehors d'elle. (AG, III p. 316)

En effet, dans son enfance, le modèle d'Elena a toujours été Lila. Or, pour s'éloigner du quartier et se forger une autre identité, Elena s'est modelée sur quelqu'un d'autre qui a su s'en éloigner aussi :

Plus Milan approchait, plus je réalisai que, Lila écartée, je ne savais pas me donner de consistance, si ce n'est en me modelant sur Nino. J'étais incapable d'être *mon* propre modèle. Sans Nino, je n'avais plus de base à partir de laquelle, depuis le quartier, me projeter vers le monde : je n'étais qu'un tas de détrit. (AG, IV, p. 89)

Dès son adolescence, Elena est convaincue que Nino lui permettrait de rattraper ce qu'elle considère être son propre « retard intellectuel ». Puisque Nino est aussi originaire du quartier et qu'il réussit à se créer une place parmi la haute société, Elena s'appuie sur ce modèle masculin dans l'espoir d'intégrer, elle aussi, la haute sphère intellectuelle. Elena, sans substance interne, est dépendante d'un modèle. Or, après le lycée, Lila n'est plus là pour lui montrer la voie. Pour Elena, Nino est une Lila au masculin, ils sont tous deux une grande stimulation intellectuelle, quelqu'un à imiter et à impressionner. Nino permet donc de colmater l'absence de Lila.

Un deuxième motif justifie qu'Elena s'appuie sur Nino. Selon De Rogatis, Nino est la « *variante maschile*¹⁶⁵ » d'Elena. Tous deux sont opportunistes, des subalternes qui veulent plaire à tout prix pour sortir de leur condition de subalternité¹⁶⁶.

Ainsi, en se modelant sur Nino, Elena répond parfaitement aux exigences masculines, c'est-à-dire que les femmes adoptent des formes imposées selon leurs propres critères. En se modelant sur Nino, Elena ne réussit pas à trouver une réelle consistance : très influencée par événements extérieurs, la moindre critique peut faire s'écrouler son identité de papier, vide et superficielle. Elena n'a pas de propre définition, elle se définit à travers ce que l'on lui renvoie : « Combien je souffrais, lorsque tout à coup, je ne bénéficiais plus du consensus ! Je perdais toute confiance en moi et j'avais l'impression d'être rejetée au fin fond de mes origines » (AG, IV, p. 77).

¹⁶⁵ T. De Rogatis, «Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'*Amica geniale*», *Allegoria*, art.cit., p. 126.

¹⁶⁶ E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 233.

2.3.3 La Sorellanza

« *L'amica geniale è un racconto concepito in modo che il rapporto più intenso, più duraturo, più felice e più devastante risulti essere quello tra Lila e Lena. Quel rapporto dura, mentre i rapporti con gli uomini nascono, crescono e deperiscono*¹⁶⁷ ».

Dans le roman, la relation à l'homme est donc limitante et éphémère. C'est entre femmes qu'il est possible de créer un lien pérenne et sécurisant, favorisant la réinvention et l'expression du Je féminin. Lila et Lenù rencontrent néanmoins des difficultés à créer un rapport solidaire avec les femmes de leur entourage. Il est déjà démontré que le lien avec la mère n'est pas fiable ; il est alors nécessaire d'établir un lien de solidarité féminine horizontal, c'est-à-dire avec des femmes de la même génération.

Mais là encore, au quartier, l'élaboration d'un tel lien n'est pas évident. Les femmes de leur âge se dirigent petit à petit vers la caverne de la mère et, comme le souligne de Rogatis, elles perpétuent le schéma de domination et sont même complices de la violence masculine¹⁶⁸. Pour Ferrante, en effet, toutes les femmes ne sont pas disposées à lutter contre l'oppression, certaines démontrent même une tendance à la régression¹⁶⁹.

Dans le parcours d'émancipation, la relation si particulière des protagonistes adopte une forme à forte valeur politique ; elle devient sororité et permet, d'une part, de se définir mais, devient aussi une arme contre le patriarcat. Lila et Elena sont toutes deux les marginales qui, ne trouvant pas satisfaction dans le contexte de domination, sont dans l'urgence de réinventer de nouvelles formes, des modèles dans lesquels elles auront la possibilité de se définir en tant que femmes.

Toutefois, si le lien est horizontal, il n'est pas toujours égal ; Sotgiu précise qu'en effet, le rapport entre les deux amies inclut aussi la dimension conflictuelle et hiérarchique du lien maternel qu'il remplace¹⁷⁰. Loin d'être idyllique, la relation de sororité comporte aussi des sentiments de jalousie, de rivalité, de destruction, commun à tout lien d'une telle intensité. Ces sentiments-là n'atténuent pas l'influence de la confiance, de l'entraide et du soutien mutuel.

¹⁶⁷ « L'amie prodigieuse est un récit conçu de manière à ce que le rapport le plus intense, le plus durable, le plus heureux et le plus dévastant résulte être celui entre Lila et Lena. Ce rapport dure alors que les rapports avec les hommes naissent, grandissent et dépérissent », E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 232.

¹⁶⁸ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 245.

¹⁶⁹ E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.* p. 232.

¹⁷⁰ Elisa Sotgiu, «Elena Ferrante e il femminismo della differenza», *Allegoria*, XXIX, n°76, 2017, p. 62.

La *sorellanza* au sens de la solidarité féminine se traduit donc, comme cela a été développé dans le premier chapitre, par une coopération, une mise en commun des ressources pour une réalisation individuelle, notamment une réalisation de soi en tant que femme.

À travers l'acte créatif commun, les amies expriment le mal-être éprouvé face à la sensation de ne pas se retrouver dans les modèles masculins, par exemple à l'aide du tableau dont l'image fictionnelle représente la sensation de mutilation masculine. L'alliance entre les jeunes filles permet aussi l'innovation de nouveaux modèles. La force qu'elles puisent dans leur alliance permet de dépasser les capacités individuelles isolées ; à deux, elles entament l'innovation de nouveaux modèles qu'elles n'auraient pas réussi à créer seules.

Les dynamiques de solidarité entre Lila et Lenù ont la particularité de ne pas se limiter à la sphère privée. La solidarité devient politique. Comme le dit Audet,

au-delà de la nature personnelle du lien amical, il ne faudra jamais sous-estimer le fait que l'amitié constitue une immense force de désagrégation des structures patriarcales, ne serait-ce qu'en mettant fin aux rivalités superficielles entre femmes. Elles sont, dès lors, en mesure de reconnaître leur fondamentale communauté d'intérêts et d'être solidaires les unes des autres, tant dans la vie privée que dans le domaine public¹⁷¹.

« *Il personale è politico*¹⁷² ». Pour les féministes des années 1970, l'expérience individuelle a, en effet, une origine politique. Si les femmes sont insatisfaites dans la vie privée, c'est parce que cela découle d'une organisation politique insatisfaisante. Le changement souhaité par la somme des individualités doit avoir une portée générale. Transformer le privé en politique est aussi la possibilité d'accéder à la scène publique et d'abolir la séparation entre les deux sphères. Il s'agit donc de la voie d'entrée pour faire valoir son genre, pour inclure les femmes sur la scène publique, leur donner de la visibilité dans le monde¹⁷³.

L'alliance féminine est ce qui permet de donner corps aux revendications, de créer un corps politique, imposant. Elle permet de rompre la dynamique cyclique des ancêtres féminins qui, isolées, victime d'une « *lunghissima storia di oppressione e repressione, tend[ono], rivoltandosi, a frantumarsi e ricomporsi e ancora frantumarsi in modo sempre impreveduto*¹⁷⁴ »

¹⁷¹ Citation de Audet, p.215-216 en note de bas de page de L. Benedetti, « Il linguaggio dell'amicizia e della città », dans *Quaderni di Italianistica*, *op.cit.*, p. 174.

¹⁷² « le personnel est politique ».

¹⁷³ Rossella Ciciarelli, « *Il Personale è Politico* »: storia e significato dello slogan femminista, Bossy, 2019 <https://www.bossy.it/il-personale-e-politico-storia-e-significato-dello-slogan-femminista.html> (Page consultée le 01/11/2020).

¹⁷⁴ « Très longue histoire d'oppression et de répression, tendent, retournent à se fragmenter et se recomposer, puis se fragmenter de nouveau de manière toujours imprévue. », E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, *op.cit.*, p. 312.

et d'instaurer un rapport authentique entre femmes, le seul à travers lequel « *pare essere possibile iniziare a ridefinire il concetto di femminilità*¹⁷⁵ ».

En racontant l'histoire d'une *sororanza*,

*Ferrante rifiuta secoli di teoria e pratica dell'amicizia saldamente controllate da uomini e mette al centro l'esperienza femminile, nelle sue complessità e contraddizioni, tutt'altro che angelicata ma caratterizzata dal tentativo, consapevole o no, di svincolarsi da un dominio che è a monte di tipo coloniale*¹⁷⁶.

Au cours de sa vie, Lenù rencontre plusieurs femmes qui font preuve de solidarité envers elle, et lui permettent de poursuivre la voie de l'instruction et de s'émanciper d'une famille violente, régressive, et d'un héritage d'analphabète. En effet plusieurs femmes qui possèdent, à différentes échelles, une notoriété, aident Elena à franchir les différentes étapes des études et de l'ascension sociale, et de la professionnalisation, traitement que ne recevra pas Lila.

Madame Oliviero donne des leçons et des livres à Elena, ainsi que des vacances à Ischia et surtout, elle la valorise auprès à sa famille. Puis, c'est au tour de Madame Galiani à participer à la formation d'Elena. Adele Airola est le levier qui permet la publication du premier roman d'Elena, et enfin, Mariarosa, en traduisant son essai, étend la notoriété d'Elena au-delà des frontières italiennes.

Toutefois, même si plusieurs figures féminines, pour la plupart des figures d'autorité, participent à l'émancipation d'Elena, ce n'est qu'ensemble que les amies réussissent à révolutionner les formes de leurs origines pour en créer de nouvelles.

2.4 LA REDEFINITION DES FORMES

2.4.1 L'intergénérationnel

Comme cela est développé dans les précédents chapitres, Elena est en quête d'une identité, d'un *devenir* indépendant et cherche à fuir à la fois à Naples, qui est intrinsèquement lié à la mère en tant que métaphore du berceau originel, ainsi qu'au rapport violent et menaçant de sa génitrice.

¹⁷⁵ « Il semble qu'il est possible de commencer à redéfinir un concept de féminité. » G. Zagrebelsky, *Le donne di Elena Ferrante, Introduzione, op. cit.*

¹⁷⁶ Gloria Baldoni, *Le parole chiave di Elena Ferrante – inutile*, 2018 Consulté le 08/09/2020 à l'adresse <https://medium.com/inutile/le-parole-chiave-di-elena-ferrante-60955ddc6087>

En outre, Elena cherche à se libérer du lien de dépendance et de subalternité qu'elle entretient avec Lila – qui remplaçait le lien maternel défaillant – dans l'idée que ce lien l'empêche de devenir « un être défini indépendant ».

Toutefois, dans sa quête identitaire, Elena est confrontée à l'impossibilité d'échapper à ses origines ; sa part de violence héritée de ses ancêtres féminins ainsi que ses caractéristiques napolitaines, dont elle a tenté de se débarrasser, font régulièrement surface. Elle se rend compte aussi que s'éloigner de Lila est vain ; la force de leur lien est tel qu'elles finissent toujours par se retrouver.

Fuir Lila est, par ailleurs, se condamner à ne jamais se sentir complète. C'est après avoir été loin de Naples et de Lila pendant de nombreuses années qu'Elena prend conscience qu'il lui est impossible de trouver une forme intègre en se passant de son amie et en reniant ses origines. Alors qu'elle entame la rupture avec Pietro, une phrase de Mariarosa va provoquer en elle une sorte de basculement : « une femme sans amour pour sa génitrice est une femme perdue » (AG, IV, p. 93).

Cette déclaration à valeur universelle est très symbolique. Indirectement, elle annonce à Elena qu'indépendamment de ses origines sociales, une femme a besoin d'être en relation avec sa mère. Il n'est pas explicité que cette phrase ait eu une réelle influence sur Elena – quoi qu'il en soit, à partir de cette période, elle entame un processus inverse au mouvement d'éloignement : peu de temps après la conversation avec Mariarosa, Elena retourne vivre à Naples dans l'appartement que Nino loue pour elle.

Elle rend rapidement visite à sa mère qui l'accueille avec hostilité, et lui dit pour la première fois qu'elle l'aime. Malgré leur rapport très conflictuel, elle entreprend de se réconcilier avec sa génitrice et de lui exprimer progressivement une certaine affection. Parallèlement, elle accepte la dépendance qu'elle éprouve envers Lila, avec qui elle renoue dans la foulée. « *Elena durante il romanzo si dibatte tra ottenere una sua identità unica, libera dall'altra, individuale e includere Lila per tenerla con sé. Riscoprire la necessità dell'altra comporta una costruzione dell'io*¹⁷⁷ ».

Le retour d'Elena à Naples est comme un retour chronologique qui n'est pas néfaste : au contraire, pour De Rogatis, le désordre chronologique dans les œuvres de Ferrante a pour but de rétablir de « nouveaux équilibres » dans lesquels l'hérité n'est pas fuie mais incluse¹⁷⁸.

¹⁷⁷ « Dans le roman, Elena se débat entre obtenir une identité unique et individuelle, libérée de l'autre, et inclure Lila pour l'avoir près d'elle. Redécouvrir la nécessité de l'autre comporte une construction du Je » Riccardi. G, *Concepire l'altra Analisi di L'amica geniale di Elena Ferrante, op.cit.*, p. 48.

¹⁷⁸ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 111.

En s'acharnant à vouloir absolument devenir une autre, en cherchant à gommer ses propres caractéristiques, Elena n'obtient qu'une identité fragmentée. Pour se retrouver, un retour aux origines est nécessaire : elle doit régler ses comptes avec le triangle métaphorique composé de sa génitrice et ses deux mères symboliques¹⁷⁹, Lila et Naples, le berceau originel.

Ainsi, elle se réconcilie avec l'aspect plébéen commun à Naples, la mère et Lila, qui a toujours parfaitement intégré l'attitude de la plèbe dans son quotidien. Cela a d'ailleurs renforcé l'idée d'une confusion entre sa mère et Lila de la part d'Elena « Ma mère et mon amie, qui pourtant avaient toujours été à mes yeux l'envers l'une de l'autre, finirent souvent, ces nuits-là, par se fondre » (AG, IV, p. 67).

Le processus de réparation¹⁸⁰ du lien défaillant avec la mère s'achève après qu'Elena ait donné naissance à sa dernière petite fille. Elena, qui a accouché depuis peu, est en symbiose avec son bébé et également en symbiose amicale avec Lila, elle aussi sur le point d'accoucher. Quand Elena rend visite à sa mère gravement malade à l'hôpital, celle-ci se serre fort contre sa fille, comme si elle souhaitait elle aussi rentrer en symbiose : « elle semblait vouloir se glisser en moi et y rester » (AG, IV, p. 194).

Ce passage possède une importance symbolique : alors que les événements de sa famille ont été toujours négligés sur le plan narratif, celui lié à l'hospitalisation de sa mère est au contraire, très détaillé. Accorder une grande importance à cet événement dans le récit révèle qu'enfin, Elena réussit à attribuer à sa mère une place essentielle.

L'apaisement dans le rapport maternel survient notamment au moment où Elena donne naissance pour la première fois à un enfant désiré, l'enfant de Nino. Enfin épanouie dans sa maternité, Elena donne le nom de sa mère à sa petite fille, Imma.

L'écho du nom de sa mère à sa fille donne lieu à un nouveau cycle maternel ; c'est comme si, à l'instar du jeu avec la poupée, l'enfant, en portant le nom de la mère, permettait de réinstaurer un lien mère-fille sain, dans lequel les rôles sont inversés. L'enfant Imma fait écho à la mère d'Elena et, grâce à ce nouveau lien dépourvu d'hostilité, celle-ci rétablit un lien fusionnel avec sa propre mère, sous le symbole d'une dyade inversée.

Ainsi, Immacolata mère rétablit le contact physique et les échanges verbaux affectueux dont Elena a été privé pendant son enfance. Alors qu'elle s'est toujours comportée comme si sa fille était un poids, elle confie à Elena qu'elle la considère comme étant sa seule véritable fille.

¹⁷⁹ Stefania LUCAMANTE, « For sista only? Smarginare l'eredità delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti e la forza del post-femminismo di Elena Ferrante », dans *Sorelle e sorellanza. Il rapporto sororale nella letteratura e nelle arti*, a cura di Claudia Cao e Marina Guglielmi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, p. 3.

¹⁸⁰ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 113.

Après la mort de sa mère, l'aversion qu'Elena ressentait pour le corps de celle-ci s'évanouit. Pendant les premières grossesses, la crainte de boiter ressurgit comme un rappel de la répulsion qu'elle éprouve pour sa génitrice alors qu'elle-même s'apprête à devenir mère ; il est possible qu'Elena, qui ne désirait pas réellement ses deux premières grossesses, interprète cela comme un signe corporel menaçant qui la ferait basculer dans la caverne des mères, des génitrices oubliées.

Toutefois, après la naissance de cette dernière fille, Elena boite bel et bien comme sa mère et n'éprouve aucune hostilité envers sa nouvelle démarche. C'est Lila qui signale à son amie qu'elle a intégré sa mère en elle :

Mais non t'as pas mal, Lenù ! T'as inventé que tu devais boiter pour que ta mère ne meure pas totalement, et tu as fini par boiter pour de vrai. Et moi qui t'observe, je peux te dire que ça te fait du bien ! Les Solara t'ont pris ton bracelet et tu n'as rien dit, ça ne t'a pas contrariée, pas inquiétée. Sur le coup, j'ai cru que tu ne savais pas te rebeller, mais après j'ai compris que ce n'était pas ça. Tu vieillis bien. Tu te sens forte, tu as arrêté d'être une enfant, tu es devenue vraiment mère. [...] Il t'a suffi de boiter un chouia et hop, maintenant ta mère se tient tranquillement en toi. Sa jambe est contente que tu boites, et donc tu es contente toi aussi. Pas vrai ? (AG, IV, p. 350 -351)

De Rogatis explique qu'en récréant une union avec la mère, Elena peut se détacher du besoin fusionnel qu'elle entretient avec Lila en tant que mère symbolique¹⁸¹, et donc réélaborer son individualité en acceptant la part d'elle qui est dépendante de Lila, tout comme les femmes du roman dépendent de leurs mères, en tant qu'héritière du bagage culturel et émotionnel, pour se définir. En plus de sa mère, elle accueille aussi Lila comme partie intégrante d'elle-même sans que cela la renvoie douloureusement à un sentiment d'infériorité, dans un « *equilibrio fra autonomia e dipendenza, fra individuazione del sé e accettazione della persistente eredità materna*¹⁸² ». Ce passage l'illustre bien ce nouvel équilibre :

Mais je ne lui en voulais pas, j'étais même contente qu'elle se soit trompée. Depuis l'enfance, je lui avais attribué trop de poids, et je m'en sentais maintenant comme libérée. Il était enfin évident qu'elle n'était pas ce que j'étais, et vice versa. Son avis ne m'était plus indispensable, j'avais le mien. Je me sentis forte, non plus victime de mes origines mais capable de les dominer, de leur donner forme et d'obtenir une rédemption pour moi, pour Lila et pour tout un chacun. Ce qui m'avait entraînée vers le bas était à présent matière pour aller vers le haut. (AG, IV, p. 224)

¹⁸¹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 116.

¹⁸² « Equilibre entre autonomie et dépendance, entre individualisation du soi et acceptation de la persistante hérédité maternelle », E. Sotgiu, « Elena Ferrante e il femminismo della differenza », *art.cit.*, p. 68.

2.4.2 La rupture avec l'archaïsme

À l'instar de la réintégration de la mère d'Elena dans son présent, le fait que Lila reste au quartier permet à Elena de réintégrer aussi ses origines qu'elle a tant cherché à fuir.

Accepter Lila, c'est accepter l'origine, Naples, sa mère, la plèbe, le dialecte et la vulgarité. C'est accepter la part chaotique de son héritage féminin, qui comprend aussi la violence et la subalternité. Elena accepte la part primitive de sa personnalité et la fait cohabiter, en une seule et même personne, avec l'évolution d'elle-même.

Ensemble, les protagonistes abolissent le clivage entre les modes de vie d'Italie du Sud et du Nord, ou encore entre l'ignorance et la culture bourgeoise et universitaire.

Elles commencent par supprimer la dichotomie entre les modes de langage en instaurant un continuum langagier entre l'italien et le dialecte. En effet, grâce à leur maîtrise des deux langues, en passant de l'une à l'autre avec fluidité, elles opèrent une forme de libération de la parole et de leur usage. De Rogatis parle d'une « *smarginatura linguistica*¹⁸³ ». La combinaison des expressions langagières libère l'expansion du sens, et par conséquent, permet à la personnalité d'utiliser une palette linguistique amplifiée pour réussir à narrer l'expérience vécue. Le dialecte offre la possibilité de communiquer l'expérience du quotidien, alors que l'italien propose une structure de pensée très élaborée ouverte à l'introspection, aux questions abstraites, ainsi qu'aux idées projetées vers le futur¹⁸⁴.

« *L'abilità di uscire dal dialetto, di usarlo senza lasciarsene però influenzare o definire, può essere sicuramente interpretata come un segno del controllo sulla propria esperienza*¹⁸⁵ ».

En effet, en supprimant le clivage linguistique, elles se libèrent du sentiment d'exclusion qu'elles éprouvent dans les deux sphères sociales, et au contraire les intègrent, les sphères constituant les deux pôles d'une même personnalité variée et complexe. C'est ainsi qu'Elena trouve le moyen de manier un bel italien qui permet la formulation des idées intellectuelles qu'elle expose dans ses écrits. Cependant, elle a toujours la possibilité de laisser échapper sa « *napoletanità latente*¹⁸⁶ ». Par exemple, lors de sa joute verbale avec la femme de Nino au téléphone, toutes les insultes qu'elle déverse n'ont de sens que si elles sont prononcées en dialecte. Le dialecte est « *l'arma di difesa*¹⁸⁷ », grâce à laquelle les mots sont tranchants et

¹⁸³ « Délimitation linguistique », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 186.

¹⁸⁴ L. Benedetti, « Il linguaggio dell'amicizia e della città », *art.cit.*, p. 180.

¹⁸⁵ « L'habileté à sortir du dialecte, à l'utiliser sans le laisser influencer ou définir par lui, peut être certainement interprétée comme un signe de contrôle sur sa propre expérience. », *Ibidem*, p. 181.

¹⁸⁶ Néologisme sans équivalent qui pourrait se traduire par : « Napolitanité latente », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 184.

¹⁸⁷ « L'arme de défense » L. Benedetti, « Il linguaggio dell'amicizia e della città », *art.cit.*, p. 181.

attaquent la sensibilité émotionnelle, leur puissance étant décuplée par rapport à leur équivalent italien.

*Il dialetto è per me il deposito delle esperienze primarie. L'italiano le estrae da lì e le dispone sulla pagina cercando registri espressivi e adeguati. Ma i miei personaggi hanno sempre l'impressione che il napoletano sia ostile e custodisca segreti che non potranno mai entrare del tutto nell'italiano*¹⁸⁸.

Après avoir été fui, le dialecte connaît au fil du roman une revalorisation, non pas au sens linguistique mais émotionnel. En réintégrant la langue dialectale en tant que forme identitaire, Elena résout le sentiment d'étrangeté qu'elle ressentait à son égard.

Par ailleurs, en rompant la dichotomie entre le dialecte et l'italien, mais aussi grâce à leurs compétences culturelles, Lila et Lenù atténuent la frontière hiérarchique entre les classes sociales. Elles démontrent que, si vivre dans un quartier très défavorisé est limitant, cela n'est pas une totale entrave au développement de l'intelligence et à l'acquisition de la culture.

L'« intelligence sans traditions » (AG, IV, p. 64) d'Elena est la brèche qui relie les deux conditions sociales et rend le passage de l'une à l'autre perméable. Elle introduit la culture dans la pauvreté, et le populaire parmi les intellectuels, atténuant la dissociation entre les privilèges de naissance et le mérite par l'acquis.

Quant à Lila, son parcours d'entrepreneuse rompt la tradition selon laquelle la richesse se transmet de père en fils. Avant-gardiste, Lila est la figure représentative de l'ascension sociale par le travail, et en tant que femme.

En développant son entreprise, elle permet l'émergence d'une vie professionnelle moderne qui dépasse le travail manuel aliénant et la domination, d'une part de la classe sociale bourgeoise, d'autre part des camorristes. En embauchant les gens du quartier à la *Basic Sight*, Lila les libère de la pression des dettes envers les Solara, qui maintenait le quartier dans la pauvreté. Lila fait circuler l'argent comme elle le faisait déjà quand elle travaillait à l'épicerie de Stefano : elle n'hésitait pas à donner de l'argent à ses amis, par exemple à Pasquale pour qu'il puisse se rendre chez le dentiste, rendant le quartier « *al tempo stesso primitivo e aggiornato* »¹⁸⁹.

Lila réhabilite l'Histoire dans un quartier qui en a longtemps été privé, en faisant évoluer les conditions économiques du quartier et en atténuant son caractère isolé et marginal.

¹⁸⁸ « Le dialecte est pour moi le dépositaire des expériences primaires. L'Italien les extrait de là et les dispose sur la page à la recherche de registres expressifs et adéquats. Mais mes personnages ont toujours l'impression que le Napolitain est hostile et garde des secrets qui ne pourront jamais pleinement entrer dans l'italien », E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 315.

¹⁸⁹ « En même temps primitif et modernisé », T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 41.

2.4.2 La découverte du féminisme

À l'occasion du repas avec la famille Airola, Elena rencontre sa future belle-sœur, Mariarosa, qui représente pour Elena la figure de la femme moderne et émancipée. À vingt-quatre ans, elle conduit une voiture et a déjà un poste à l'Université. Elle est cultivée et très engagée dans les questions féministes. Une fois mariée c'est auprès d'elle qu'Elena se familiarise au féminisme de l'époque.

Chez elle, Mariarosa organise des rassemblements de femmes, destinés à échanger autour des expériences féminines dans le but de réussir à trouver sa propre définition de Soi en tant que femme. Mariarosa est donc très engagée dans le féminisme radical. Voici son discours pendant une conférence :

Il ne faut donner d'enfants à aucun homme, et encore moins à Dieu le Père ! les enfants, c'est pour eux-mêmes qu'on les fait ; le moment est venu de tout examiner du point de vue des femmes et non des hommes ; derrière chaque discipline il y a la bite, et quand la bite se sent impuissante, elle a recours à la barre de fer, à la police, à la prison, à l'armée et aux camps de concentration. (AG III p. 253)

Un monde s'ouvre pour Elena. Comme le souligne De Rogatis, la découverte de l'emblématique et radicale Carla Lonzi est une étape fondamentale¹⁹⁰. Féministe radicaliste, Lonzi fonde en 1970 une revue féministe *Rivolta Femminile* et publie plusieurs œuvres et articles fondamentaux au sein du mouvement, dont *Sputiamo su Hegel!*¹⁹¹ auquel Elena fait référence et en résume brièvement la pensée.

L'idée de Lonzi, et plus généralement du féminisme, est de revendiquer l'accès de la femme à la sphère publique, non pas en tant qu'égal de l'homme, mais considérée et reconnue dans sa propre subjectivité¹⁹². Le féminisme des années 1970 lutte en effet pour la reconnaissance de leurs différences, et faire valoir cette différence passe par la redéfinition de l'« être femme ». Or, se définir en tant que femme n'est possible qu'après un travail de déconstruction, c'est-à-dire une prise de conscience de l'ensemble des injonctions et des modèles imposés aux femmes par les hommes, contraignant la femme à répondre aux exigences masculines, pour partir à la recherche de sa réelle identité féminine.

Ces rassemblements sont sources de grande réflexion pour Elena, qui entame un réel processus de déconstruction :

¹⁹⁰ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave, op.cit.*, p. 268.

¹⁹¹ Carla Lonzi, « Sputiamo su Hegel! e La donna clitoride et la donna vaginale e altri scritti », *Scritti di Rivolta Femminile*, Milano, 1970.

¹⁹² Anna Rossi-Doria, *Le donne nella modernità*, p. 6.

Enquêter sur ma nature de femme. J'étais allée trop loin et m'étais seulement efforcée d'acquérir des capacités masculines. Je croyais devoir tout savoir et devoir m'occuper de tout. Mais en réalité, que m'importait la politique et les luttes. Je voulais me faire valoir auprès des hommes, être à la hauteur. Mais à la hauteur de quoi ? De leur raison – ce qu'il y a de plus déraisonnable. Tout cet acharnement pour mémoriser les expressions à la mode : que de fatigue pour rien ! J'avais été conditionnée par les études, qui avaient modelé mon cerveau et ma voix. Combien de pactes secrets avais-je passé avec moi-même pour pouvoir exceller ! Et maintenant, je devais désapprendre. Qui plus est, ma grande proximité avec Lila m'avait obligée à m'imaginer telle que je n'étais pas. Je m'étais additionnée à elle et me sentais mutilée dès que je me soustrayais. Pas une idée sans Lila. Pas une pensée à laquelle me fier sans le soutien de ses pensées. Pas une image. Je devais m'accepter en dehors d'elle. C'était là, le cœur du problème. Accepter d'être quelqu'un de banal. (AG, III, p. 256-257)

Grâce à ces réunions, Elena peut enfin mettre des mots sur le malaise qu'elle éprouve face à la façon dont elle a dû modifier son comportement durant son parcours universitaire. Cette prise de conscience est la première étape d'une longue remise en question.

Toutefois, Lenù montre autant d'intérêt aux questions féministes pour un motif particulier :

Toutes les lectures de cette période finirent, d'une façon ou d'une autre, par me ramener à Lila. J'étais tombée sur un modèle féminin de pensée qui, toutes différences faites, provoquait en moi la même admiration et la même impression d'infériorité que j'éprouvais vis-à-vis de mon amie. (AG, III, p. 255)

Ces réflexions prennent sens grâce à Lila. Elena est convaincue que son amie, dont la pensée est atypique, aurait su écrire comme écrit Lonzi. D'ailleurs, initiée au processus de déconstruction, Elena voudrait qu'elles procèdent ensemble à une introspection relationnelle, ce que Lila refuse.

Elena souhaite partager cela avec Lila car son amie est la seule personne avec qui le partage d'expérience a une réelle valeur ; même si Mariarosa lui fait découvrir le féminisme, celle-ci n'est pas l'interlocutrice adéquate. Dans un contexte où la déconstruction passe par la mise en commun de l'expérience, la différence de classe sociale se manifeste un obstacle. En effet, être toutes deux de genre féminin n'empêche pas le fait de ne pas avoir eu à faire face aux mêmes inégalités. L'adhérence aux discours mutuels est alors limitée, limitant avec elle la force du lien de *sorellanza*. Lila, en revanche, est pour Elena un être féminin à qui il est aisé de s'identifier de par la similitude de leurs contexte social.

La théorie de Lonzi et des figures féministes de l'époque est que la redéfinition de soi en tant que pratique politique passe par l'expérience corporelle¹⁹³. Paoli souligne qu'avant les

¹⁹³ Federica Paoli, «La pratica politica del self-help: i saperi sul corpo, una via per la liberazione delle donne. » *Storia e problemi contemporanei*, 2016, p. 51.

luttons féministes, les femmes avaient un rôle passif envers leur propre santé ; sans l'accès aux connaissances physiques et médicales, réservées aux hommes, elle n'avaient aucun moyen de contrôle sur leur propre corps¹⁹⁴. Le corps est l'outil qui permet de développer une *autocoscienza*¹⁹⁵, c'est-à-dire une connaissance de soi-même permettant de rétablir un contrôle et une autonomie sur soi-même. La réappropriation corporelle contribue à « *fondare un discorso nuovo sul rapporto con se stesse*¹⁹⁶ », et ainsi favorise l'annulation des rapports hiérarchiques entre les hommes et les femmes¹⁹⁷.

Retrouver le contrôle sur son corps permet de contrôler la maternité grâce à la contraception. La période de diffusion de la pratique de l'auto-conscience coïncide avec la période narrative où la pilule contraceptive fait son entrée en Italie. Les protagonistes, toutes deux actives sexuellement, découvrent ensemble cette forme de contraception pendant la période où Elena s'occupe beaucoup de Lila. Elles font certainement partie des premières femmes italiennes à s'en procurer.

La réappropriation du corps vise aussi à défaire les tabous liés à la sexualité et à l'anatomie féminine. Lorsque les habitants du quartier lisent le premier roman d'Elena, dont certains passages traitent d'une expérience sexuelle, leurs réactions mettent en lumière le fait que, dans l'esprit collectif, le corps féminin et la sexualité sont sales et honteux, et qu'il est préférable de ne pas en parler.

C'est ainsi que Gigliola annonce à Elena qu'elle a lu son roman et qu'il lui a plu, surtout le passage où elle écrit des « saletés ». Elena émet cette réflexion : « Mais ce qui resta surtout gravé dans mon esprit, c'est qu'elle avait reconnu dans la *saleté* de mon récit sa propre expérience de la *saleté*. C'était quelque chose de nouveau, que je ne sus comment évaluer » (AG, III, p. 78).

La description de l'acte sexuel d'un point de vue féminin permet un consensus entre les femmes du quartier : « ça se passe exactement comme ça, avec la même saleté. C'est des secrets qu'on sait seulement si on est une femme ! » (AG, III, p. 77).

Lors de leur conversation à propos des rapports intimes insatisfaisants, les mots employés par Lila corroborent le fait qu'elle a intériorisé l'idée selon laquelle le sexe serait « sale ». Devant la retenue que semble éprouver Elena elle-même en regard des pages qu'elle a écrites, Lila réplique : « Ce que t'as mis dedans, c'est des trucs sales, dit-elle, des trucs que

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹⁹⁵ « autoconscience ». *Ibidem*, p. 58.

¹⁹⁶ « fonder un discours nouveau sur le rapport à soi-même », *Ibidem*, p. 58.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 58.

les hommes ne veulent pas entendre, et que les femmes connaissent mais ont peur de dire. Mais alors quoi ? Tu te caches, maintenant ? » (AG, III p. 156). Cependant, elle soulève une vérité sociale importante : les hommes ne veulent pas entendre parler de sexualité féminine et les femmes n'osent pas aborder le sujet.

Que la sexualité soit abordée dans la littérature est une étape importante dans le processus de libération de la parole entre femmes ; c'est probablement après avoir lu le roman de son amie que Lila, pour la première fois, aborde le sujet de la sexualité.

Le parcours de recherche de connaissances à propos de la sexualité commence lorsque, par curiosité et par besoin de résoudre le mystère de Lila (qui, selon Nino est mal faite en matière de sexe), Elena se procure des ouvrages ; elle lit d'abord Freud, qui était la référence en sexualité, mais dont la théorie est justement contestée par le mouvement féministe¹⁹⁸. Elle découvre, des années plus tard, que le mouvement féministe condamne l'idée de Freud, selon laquelle une femme qui n'accède pas à la jouissance par la pénétration est immature. Le féminisme incite les femmes à se réapproprier leur propre sexualité en déconstruisant la vision phallogcentrée d'une sexualité imposée par les hommes :

Cracher sur Hegel. Cracher sur la culture des hommes, cracher sur Marx, Engels, Lénine. Et sur le matérialisme historique. Et sur Freud. Et sur la psychanalyse et l'envie du pénis. Et sur le mariage, la famille. [...] Et sur *tous* les produits de la culture patriarcale. Et sur *toutes* les formes d'organisation. S'opposer à la dispersion des intelligences féminines. [...] Nous mouvoir sur un autre plan au nom de notre différence. L'université ne libère pas les femmes, mais ne fait que perfectionner leur répression. Contre la sagesse. [...] La femme est l'autre face de la terre. La femme est le Sujet imprévu. Se libérer de la soumission, ici, maintenant, dans notre présent. (AG, III, p. 254)

Si le rôle amical est assez modéré dans l'aventure de la réappropriation du corps et de la libération de la sexualité, il est en revanche déterminant dans le remaniement de l'organisation de leurs vies privées.

2.4.3 La redéfinition de la sphère privée

À la différence de la génération de leurs parents, celle des protagonistes aspire à une réalisation individuelle. Or, au sein de cette mutation sociale qui tend vers l'individualisation, les familles d'origine des protagonistes entravent leur épanouissement : la famille de Lila l'a condamnée à se marier très jeune, lui faisant porter la responsabilité de subvenir aux besoins

¹⁹⁸ Pour approfondir, voir Lonzi, C. «Sputiamo su Hegel! e La donna clitoride et la donna vaginale e altri scritti», *Scritti di Rivolta Femminile*, Milano, 1970.

économiques de la famille à travers le mariage. En effet, le mariage avec Stefano leur permet d'alléger leur condition d'extrême pauvreté, d'autant plus que Stefano finance l'agrandissement de leur cordonnerie.

Si le confort économique de sa famille était une priorité lorsqu'elle était adolescente, Lila comprend vite qu'il est nécessaire de s'en défaire pour survivre. Lorsque Lila, enceinte, décide de rester chez elle et de ne plus participer aux projets du magasin de chaussures, Rino, focalisé sur l'argent, ne montre aucune préoccupation pour la santé mentale et physique de sa petite sœur, mais à l'inverse n'hésite pas lui attribuer toute la responsabilité de ses échecs, lui reprochant de ne pas faire preuve de solidarité familiale.

Quant à Elena, elle choisit aussi la voie de l'individualisme en partant du quartier pour faire ses études. Toutes deux rompent avec le modèle archaïque de la famille en tant qu'unité sociétale.

L'institution du mariage est tout aussi contraignant que celle de la famille : elle ne laisse aucun espace d'épanouissement professionnelle à la femme ; celle-ci n'a pas d'autre possibilité que d'être mère et épouse.

Elena et Lila en font le même constat à des années d'intervalle. Lila connaît un profond malheur lorsqu'elle se retrouve aliénée, mariée à Stefano : « Sa condition d'épouse l'avait enfermée dans une sorte de récipient de verre, comme un voilier naviguant toutes voiles dehors dans un espace inaccessible où il n'y avait même pas la mer » (AG, II, p. 57).

Quelques années plus tard ; alors que le mariage avec Pietro Airola était signe d'ascension sociale et de vie moderne, la vie d'épouse d'Elena est tout aussi limitante que celle de Lila ; auprès de son mari, Elena s'attendait à obtenir la liberté de pouvoir se consacrer à un travail intellectuel, à l'instar de Mariarosa, la sœur de Pietro. Elle est, contre toute attente, réduite aux tâches ménagères et à la sphère domestique.

Ainsi, qu'il soit populaire ou bourgeois, le mariage et la maternité est donc une institution aliénante :

Mais mon agitation ne cessa pas et je sentais croître en moi une envie de transgression : je voulais briser les règles comme, semblait-il, se déréglait le monde. Je désirais sortir, ne serait-ce qu'une seule fois, du mariage, voire sortir de toutes les choses de ma vie, de ce que j'avais appris, de ce que j'avais écrit, de ce que je cherchais à écrire, de l'enfant que j'avais mise au monde. Ah oui, le mariage était bien une prison : Lila, qui avait du courage, l'avait fui au péril de sa vie. (AG, III, p. 233-234)

Alors que Lila fuit les relations physiques avec son mari, Elena est à la quête d'une satisfaction sexuelle. Pietro ne présentant aucun signe d'intérêt envers la sexualité de sa femme,

la conclusion d'Elena est la suivante : « Désormais, je considérais le mariage comme une institution qui, contrairement à ce que l'on pensait, ôtait toute humanité au coût » (AG, III, p. 281).

L'insatisfaction de Lila dans son mariage, ainsi que la manière dont elle fuit son mariage est un signe annonciateur pour son amie : à son tour, Elena se sépare de son mari après sept ans de vie commune, en adoptant la même échappatoire. Comme Lila l'a fait des années plus tôt, Elena se réfugie dans une relation extra-conjugale avec le même amant, Nino.

Lila comme Elena trouvent un compromis de vie amoureuse en choisissant de ne pas se remarier ; cette forme de vie commune est novatrice car encore très peu courante à leur époque. Lila vit donc en concubinage avec Enzo mais ne divorce pas. Son argument est que Stefano ne sait même pas qu'on peut divorcer depuis 1970. Quant à Elena, elle opte pour la voie moderne : la loi l'autorisant, elle divorce en bonne et due forme. Sa situation amoureuse avec Nino est plus chaotique : dans un premier temps, elle vit avec ses filles dans un appartement payé par Nino. Celui-ci continue de vivre officiellement avec sa femme, mais dort souvent avec Elena. Puis, elle décide de déménager dans un appartement au-dessus de celui de Lila.

En se séparant de leurs maris, elles procèdent au démantèlement du modèle familial traditionnel et hétéro-normé, selon lequel le noyau nucléaire se compose d'un homme, d'une femme et des enfants. Autrement dit, elles créent un modèle familial dans lequel est absent l'omnipotence du père.

Puisque ce modèle est brisé, les protagonistes s'organisent pour composer une sorte de famille élargie. Les deux femmes vivent pendant des années dans un schéma de vie où, tout en habitant dans deux appartements différents, l'une en dessous de l'autre, elles s'allient pour s'occuper, en fonction des besoins des différents foyers, des enfants et des repas des deux familles.

Par exemple, en mai 1980, Elena confie ses filles à Lila qui est ravie de s'en occuper, pour partir avec Nino aux États-Unis. « Tes filles sont plus que mes filles, tu peux me les amener quand tu veux ! Fais ce que tu as à faire, prends tout ton temps ! » (AG, IV p. 121). L'affection et le soin que Lila propose aux filles de son amie permet d'une part, de renouer un lien fusionnel, et d'autre part, d'amorcer une phase de redéfinition de la vie familiale.

Des années plus tard, Elena accueille sous son toit Gennaro, le fils de Lila, qui vit une relation amoureuse avec Elsa, l'une des filles d'Elena. Cette forme de recomposition permet aussi, entre autre d'apaiser les angoisses et incompréhensions des enfants :

Je dus reconnaître qu'avec ces conversations sur les pères vrais ou faux et sur les noms anciens ou nouveaux, Lila avait réussi à rendre non seulement acceptable aux yeux de Dede et Elsa, mais même intéressante, la situation dans laquelle je les avais jetées. (AG, IV, p. 125)

En effet, les séparations étant rares à l'époque, que la situation de Lila soit similaire à celle de leur mère rassure les filles d'Elena. Cela compense aussi le sentiment de délaissement que les filles d'Elena éprouvent. Avoir Lila comme mère de « remplacement » compense l'impossibilité d'Elena de faire de la maternité sa priorité.

La réorganisation de la vie familiale leur permet de conjuguer la vie privée et professionnelle. Leur aide mutuelle les autorise à s'épanouir dans leurs carrières respectives. Elles créent donc un modèle familial qui échappe à l'hétéro-normativité et qui s'adapte à leurs nouvelles vies féminines, leur permettant de continuer à être mères et conjointes tout en pouvant enfin avoir une place dans la vie publique, sans entretenir aucun lien de dépendance à l'homme.

Les recherches de Peter Willmott (1987) révèlent également qu'au milieu des années 1980, les ami·e·s étaient devenu·e·s plus important·e·s que les parents ou les voisins pour ce qui est de fournir une aide matérielle dans les tâches quotidiennes. Il semble hautement improbable que cela puisse changer brusquement, et qu'il y ait un retour aux formes d'assistance familiale ou de voisinage qui étaient mentionnées dans les localités de la classe ouvrière lors des études sur la communauté britannique dans les années 1950 (e. g. Young et Willmott, 1957)¹⁹⁹.

Enfin, leur coopération dément l'idée selon laquelle les relations entre femmes sont forcément chaotiques et à fins désastreuses : à la différence de ce qu'illustrent les femmes du quartier, les deux amies trouvent pendant des années un équilibre de vie qui, malgré leurs différends, est fondé sur l'affection et la solidarité. Cette organisation est une avancée solide dans l'élaboration d'une nouvelle définition de la femme en soi et de la femme en relation, c'est-à-dire non limitée à sa relation à l'homme.

2.4.5 Redéfinition sur la scène publique et professionnelle

Se séparer de la famille d'origine comme celle adoptive pour en créer une forme nouvelle est une victoire sur le plan professionnel et d'indépendance : la dissolution du mariage permet à Elena d'acquérir une totale indépendance financière. Dans un premier temps, Elena se libère du mécanisme de dépendance qu'elle entretenait avec sa belle-mère, Adele. Grâce à sa notoriété, celle-ci a grandement participé à sa publication et à la promotion de son premier livre.

¹⁹⁹ S. Roseneil, « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes » dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, 2011, pp. 56-75.

Ne comptant plus sur son aide, Elena découvre qu'elle possède son propre talent et qu'elle est capable d'acquiescer seule sa propre notoriété d'écrivaine. « Cela me donna fierté et confiance en moi et je finis par me persuader que l'époque où j'étais dépendante sur tous les points était fini » (AG, IV, p. 71)

Symboliquement, il s'agit d'une victoire à l'égard de Nino. L'homme pour qui elle a quitté son mari s'avère être celui dont les réussites dépendent d'autrui ; ironie du sort, Elena découvre que Nino use de ses charmes auprès des femmes pour obtenir des faveurs :

Chaque fois qu'il apparaissait, il me racontait avec fierté ses succès, et je réalisai bientôt que si, par le passé, sa carrière avait connu une envolée grâce à la famille de son épouse, il y avait désormais, derrière chaque nouvelle fonction qu'on lui confiait, l'intervention d'une femme. (AG, IV, p. 216)

Après la découverte de ses multiples trahisons, Elena quitte l'appartement que Nino lui avait trouvé et dont il payait les frais. Elle se libère d'une relation fondée sur le mensonge et de la dépendance financière qu'elle entretenait avec Nino. De surcroît, gravissant les échelons de la notoriété à partir de ses propres mérites, elle surpasse la condition de Nino qui, étant pourtant un homme, donc privilégié dans la sphère publique, se révèle incapable d'avancer dans sa carrière professionnelle autrement que par la séduction et la corruption.

Il s'agit aussi d'une forme de revanche envers Pietro ; bien que très talentueux, sa réussite a été amplement et doublement favorisée par son genre et sa classe sociale de naissance.

Quant à Lila, elle dépasse aussi les conditions de certains personnages masculins : elle acquiert ses propres richesses, à la différence de son ancien mari dont la fortune reposait d'une part sur un héritage, et d'autre part, sur des activités illégales, ou encore de son frère qui ne saura jamais tenir une activité professionnelle.

À partir de la séparation avec son mari, les décisions professionnelles de Lila influencent fortement à deux reprises la sphère politique du travail. Les conditions de travail à l'usine de Bruno Soccavo sont déplorables : le travail est rude, les horaires fatigantes et le salaire est très bas. Les femmes sont victimes d'harcèlement, voire d'attouchements sexuels de la part de leurs collègues masculins, et même du patron. En suivant Pasquale et Enzo dans les comités syndicalistes gauchistes, elle se familiarise avec les revendications ouvrières. En peu de temps, elle s'implique dans la lutte pour l'amélioration des conditions de travail. Lila est le point de départ d'une évolution des conditions salariales d'usine de Soccavo (avant elle, les employés subissaient la précarité salariale sans oser faire la moindre requête), et de surcroît, elle est la voix féminine au sein des luttes ouvrières.

Son parcours professionnel a été semé d'embûches : la voie des études lui a été refusée par sa famille. On voulait qu'elle aide aux tâches ménagères, elle a décidé d'aider à la cordonnerie. Puis on a voulu qu'elle soit épouse. Elle a travaillé à l'épicerie de Stefano en trichant, puis à l'usine, toujours sous les ordres des hommes. Elle a vu l'entreprise de son père se développer avant d'être engloutie par les Solara. Puis, elle a été ouvrière dans des conditions précaires, et enfin, après avoir développé ses connaissances dans l'informatique, elle finit par être à la tête de sa propre entreprise dans un domaine novateur, l'informatique. En devant la première entrepreneuse de Naples, elle ouvre la voie professionnelle aux femmes afin que celles-ci participent aussi à l'Histoire, c'est-à-dire dans une dynamique linéaire du temps.

En implantant la *Basic Sight*, dans le quartier, elle prend sa revanche sur les Solara et sur les hommes. Elle s'impose en tant que modèle alternatif féminin aux frères Solara et en tant que réel levier de changement. Lila n'hésite pas à former et à embaucher un bon nombre de personnes dans le quartier. Lila modifie les formes ancrées du travail du quartier pour en inventer de nouvelles, donnant un nouveau souffle économique à celui-ci.

En permettant une élévation économique aux habitants du quartier, elle devient une figure d'autorité respectée, et ainsi, fait perdre de la puissance aux activités des Solara, modifiant les règles hiérarchiques qui, depuis son enfance, semblaient parfaitement immuables.

Il ne s'agissait plus simplement de la personne débordante d'imagination qui, depuis l'enfance, avait l'art de s'emparer du désordre de ton esprit et de ton cœur pour te les restituer dans un ordre parfait, ou qui au contraire, si elle te détestait, pouvait t'embrouiller totalement les idées et te laisser désemparée. Maintenant, elle incarnait aussi la possibilité d'apprendre un nouveau type de métier, dont personne ne savait rien, mais qui était très rentable. (AG, IV, p. 118)

Par deux fois, Elena s'est appuyé sur ses capacités rédactionnelles et sur sa notoriété croissante pour soutenir son amie dans sa lutte contre les puissances masculines. À des années d'intervalles, les amies unissent les informations concrètes que possède Lila et les contacts éditoriaux d'Elena pour rédiger et publier un article, dénonçant tantôt les conditions ouvrières de l'usine Soccavo, tantôt les activités mafieuses des Solara.

L'écriture s'est imposée comme une arme puissante dans les processus de dénonciations et de revendications. Elle est également très utilisée pour diffuser massivement la pensée féministe de l'époque ; plusieurs revues féministes ont vu le jour dans ces décennies, telle que la *Rivolta Femminile* fondée par Lonzi.

L'une des références les plus importantes de l'époque, qui n'apparaît pas dans le roman est l'œuvre « *Our bodies, ourselves*²⁰⁰ ». Ce manuel destinés aux femmes est écrit par un collectif féministe américain et est largement diffusé en Italie. Paoli explique qu'il s'agit d'un

*sapere pratico e insieme politico sui temi legati alla riappropriazione del corpo da parte delle donne a partire dalle loro esperienze, infrangendo numerosi tabù in materia di sessualità, contraccezione e masturbazione...*²⁰¹.

Outre le corps, l'incitation à la déconstruction passe aussi par l'écriture. Cixous lance aux femmes un message clair : « Écris !²⁰² ». La thèse de Ledoux-Legrand souligne que pour Cixous, « l'acte d'écriture au féminin²⁰³ » représente « la possibilité de défaire les anciens schèmes²⁰⁴ » du patriarcat. Elena suit cette stratégie en contribuant à la revue féministe *Noi Donne*.

Pendant son processus de déconstruction, Elena écrit un essai qui traite de la manière dont « les hommes fabriquent les femmes » (AG, III, p. 329). Selon Santovetti, cet ouvrage est paradoxal car il cache la volonté inconsciente de la part d'Elena de séduire Nino²⁰⁵, qui a justement été la figure masculine sur laquelle elle s'est modelée pour tenter d'être acceptée par ses pairs masculins et bourgeois.

Dans le roman, Elena Greco rompt la promesse qu'elle a faite à Lila, celle ne pas écrire sur elle. Elle écrit un roman au sujet de leur amitié et de la perte de Tina ; ce roman aura un énorme succès. Grâce à cette mise en abyme, les deux écrivaines, Elena Ferrante comme Elena Greco proposent le récit d'une amitié féminine à partir d'une écriture féminine.

Le témoignage de la prise de conscience individuelle par l'acte d'écriture caractérise la pratique politique du féminisme italien des années 1970. Faire de l'expérience privée une affirmation politique contribue à la redéfinition de l'identité féminine ainsi qu'à la réaffirmation des femmes sur la scène publique. En écrivant collectivement, les femmes créent un « corps de connaissances²⁰⁶ » et même temps qu'un corps politique puissant.

²⁰⁰ Boston Women's Health Book Collective. *Our Bodies, Ourselves*. 1971.

²⁰¹ « Savoir pratique sur les thèmes liés à la réappropriation du corps de la part des femmes à partir de leurs expériences, brisant un grand nombre de tabous en matière de sexualité, contraception et masturbation... » Paoli, « La pratica politica del self-help: i saperi sul corpo, una via per la liberazione delle donne » dans *Storia e problemi contemporanei*, art. cit., p. 52.

²⁰² Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Université de Montréal, 2010, p. 38.

²⁰³ *Ibidem*, p. 38.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 38.

²⁰⁵ O. Santovetti, « Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* di Elena Ferrante », *op.cit.*, p. 182.

²⁰⁶ Ledoux-Beaugrand E. , *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, *op. cit.*, p. 85.

CONCLUSION

« Comme toujours, elle s'attribuait le devoir de me planter une aiguille dans le cœur, non pour qu'il s'arrête mais pour qu'il batte plus fort » (AG, IV, p. 84).

La symbiose, couplée à l'altérité sont les mouvements intrinsèques à l'amitié de Lenù et Lila, qui prennent naissance pendant leur enfance. À travers ce double mouvement, elles élaborent un lien si fort qu'il en devient vital ; grâce à leur amie prodigieuse, elles amorcent un processus de réalisation personnelle, en se proposant mutuellement un rapport de solidarité, qui permet de pallier les défaillances de la mère et l'hostilité de leur environnement. Elles trouvent en l'autre un double qui offre un regard salvateur : l'amie, en tant que témoin, les empêche de vivre la désintégration de leur identité ; il en favorise même l'unité. Cela passe notamment par une compensation réciproque et par la narration de l'autre. Ensemble, elles se dirigent non pas vers l'oubli mais vers la vie.

La valeur solidaire de l'amitié se prolonge dans le processus d'émancipation des protagonistes ; les bouleversements sociaux de l'époque rendent difficiles la définition de Soi en tant qu'être féminin. En s'offrant un soutien réciproque, en alliant leurs forces et leurs ressources, Lila et Lenù entremêlent leurs destins dans le perpétuel mouvement d'alternance entre symbiose et éloignement qui caractérise leur relation. Elles affrontent ensemble le processus de libération des modèles patriarcaux. Elena, grâce à Lila, renoue avec ses origines, c'est-à-dire sa mère et Naples. Elles participent à l'assouplissement de la frontière qui sépare la haute classe sociale de la classe populaire, inventent un modèle familial en accord avec leurs exigences féminines. Elles abolissent la séparation entre la sphère privée et celle publique, et investissent la scène politique, l'une à travers les luttes ouvrières et l'entrepreneuriat, l'autre au moyen de l'écriture. L'amitié est alors la réponse au vide individuel et collectif que les femmes rencontrent dans la sphère privée et politique. Fortes de leur sororité, main dans la main, elles inventent de nouvelles règles sociales grâce auxquelles elles trouvent l'espace pour se redéfinir en tant que femmes, et échappent à l'oubli dans lequel sont tombées leurs ancêtres féminins.

Le parcours d'émancipation des deux Napolitaines n'est pas sans échecs, ni sans contradictions. D'abord, le rôle de l'amitié et l'aboutissement du processus d'émancipation n'est pas symétrique : ils ont évolué de manière différente, et l'influence de Lila dans la vie d'Elena semble majeure. Paradoxalement, alors que Lila a toujours été pionnière dans la modification des formes, c'est elle qui rencontre le plus de difficulté à s'émanciper, et c'est également elle qui éprouve la sensation d'avoir échoué à de nombreuses reprises. Tout au long

de sa vie, Lila frôle la fragmentation identitaire et, bien qu'elle trouve une indépendance conjugale et financière, elle échoue dans son rôle maternel ; l'éducation très élaborée qu'elle a donné à son premier enfant, Gennaro, dans sa petite enfance, n'a pas suffi à faire de lui un adulte indépendant et autonome. Lui-même ne réussit pas à s'émanciper. Quant à Tina, sa perte est un drame insurmontable qui fait basculer Lila sur les traces de sa parente, Melina. À la fin de la quadrilogie, Lila se considère elle-même comme une vieille folle, et souhaite s'effacer de la surface de la terre.

Pour écrire, il faut désirer que quelque chose te survive. Alors que moi, je n'ai même pas envie de vivre, ce n'est jamais quelque chose que j'ai éprouvé fortement, contrairement à toi. Si je pouvais m'effacer maintenant, au moment-même où nous parlons, je serais plus que contente. Alors me mettre à écrire, tu parles ! (AG, IV, p. 433)

Alors que, selon son amie, Lila aurait connu une grande célébrité si elle avait eu le destin d'Elena, Lila cherche à tout prix à ne laisser aucune trace d'elle et s'auto-condamne à l'oubli. Cette déclaration explique alors pourquoi Lila n'a jamais voulu s'échapper du quartier. Petite, une part d'elle avait déjà l'intuition que sa vie serait la continuité du destin de leurs ancêtres féminins. Lila échoue dans la reconstruction d'un Je féminin qu'il est possible de narrer. Son chaos intérieur, sa *smarginatura*, le besoin de se contenir et l'angoisse de perdre forme, sans pourtant ne jamais réussir à s'en donner une, la pousse à disparaître.

Pourtant, le roman entier prend appui sur une grande contradiction : à soixante-six ans, Elena découvre que son amie a disparu, emportant avec elle le moindre indice qui témoignerait de son passage sur terre. Or, paradoxalement, alors que Lila a toujours recommandé à son amie de ne jamais écrire sur elle, sans jamais trouver les ressources pour se définir seule, elle a parallèlement toujours poussé Elena à devenir cette écrivaine prodigieuse qui saura la narrer et lui donner forme.

Elena réagit à la disparition de son amie comme s'il s'agissait d'une provocation. Elle se met à écrire dans l'idée que Lila interviendrait dans son récit. En écrivant, elle honore sa part dans leur pacte d'amitié. Elena donne naissance par la voie de l'écriture, à une mise en forme de Lila, et, par la même occasion, à elle-même, en se donnant la forme de l'amie prodigieuse que Lila attendait d'elle, et comble enfin son vide intérieur.

Empêcher son amie de disparaître en l'écrivant engendre la double résolution du Je fragmenté. En écrivant sur Lila, en étant le regard féminin qui lui donne forme, elle se confronte aussi à elle-même et à sa propre quête d'une définition. Écrire en incluant l'écriture de Lila, en rapportant ses paroles ou l'écriture de ses cahiers, permet d'établir aussi un regard sur elle-même. À travers le récit, Elena la narratrice restaure le regard que Lila avait sur Elena la narrée.

« *L'atto di scrittura è il passaggio continuato da quella frantumaglia di suoni, emozioni, cose, alla parola e alla frase, al racconto di Delia, Olga, Leda, Lenù*²⁰⁷ ».

Toutefois, leur amitié est aussi composée du mouvement inverse à la solidarité. L'acte d'écriture comme résolution de la disparition contient aussi en lui la valeur opposée de la fusion, c'est-à-dire un mouvement de double destruction. À la fin de la quadrilogie, Elena confie au lecteur le sentiment d'insatisfaction qu'elle éprouve devant l'impossibilité d'atteindre l'écriture de Lila, et qu'elle espérait que celle-ci révèle un jour cette écriture parfaite. Or, Lila s'efface, laissant Elena face à sa propre vacuité et à une quête irrésolue.

Par deux fois, Elena rompt la promesse qu'elle a faite à son amie ; dans le récit, Lila exprime qu'elle ne souhaite pas qu'on la raconte. En écrivant sur Lila, Elena entrave le projet de disparition de son amie, la provoque dans l'espoir que celle-ci s'introduise dans son ordinateur, comme elle l'avait un jour menacée.

Toutes deux ont anéanti réciproquement le projet de l'autre ; Lila n'a pas disparu, Elena n'a pourtant plus son modèle auprès d'elle. Pour résoudre le pacte d'amitié, il faut donc en même temps le dissoudre.

Ce roman raconte à la fois, l'histoire d'une amitié féminine d'un point de vue féminin, mais aussi l'Histoire à travers le prisme de la subjectivité féminine.

Selon Ferrante, « *la finzione letteraria mi pare fatta apposta per dire sempre la verità*²⁰⁸ ». Grâce à la fiction, l'acte d'écriture répond cependant à une exigence plus collective ; en offrant deux témoignages féminins, le roman répond à la quête féminine d'une définition pourvue de contours, qui, enfin, peut s'inscrire dans le cours du temps. Se définir collectivement en tant que femme à l'appui du regard d'un autre Je féminin, c'est se libérer des modèles masculins qui font tomber dans l'oubli. L'écriture du roman est donc « *un processo necessario per la costruzione di una nuova identità femminile e per la conoscenza di sé: narrare e narrarsi "significa resistere e capire"*^{209,210} ».

Écrire, c'est se libérer de l'héritage analphabète des mères et raconter la vérité des femmes, c'est donner voix à l'expérience féminine, c'est se réapproprier la scène publique, c'est réécrire l'histoire du point de vues des oubliées. C'est laisser des traces, et enfin exister.

²⁰⁷ « L'acte d'écriture est le passage continu de cette *frantumaglia* de sons, émotions, choses, au mot et à la phrase, au récit de Delia, Olga, Leda, Lenù. », E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 278.

²⁰⁸ « La fiction littéraire me paraît faite exprès pour toujours dire la vérité », E. Ferrante, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata, op.cit.*, p. 70.

²⁰⁹ S. Chemotti, *Elena Ferrante: il corpo a corpo con la madre*, in Id., *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 286.

²¹⁰ « Un processus nécessaire pour la construction d'une nouvelle identité féminine et pour la connaissance de soi : narrer et se narrer "signifie résister et comprendre" », G. Zagrebelsky, *Le donne di Elena Ferrante, Introduzione, op.cit.*

Les revendications féministes du XXI^e siècle se concentrent autour de la question de la construction du genre. Il aurait été intéressant d'analyser comment Lila, habile dans le remaniement des formes, introduit autour de la figure d'Alfonso la question du genre identitaire et de l'homosexualité. Un autre travail pourrait permettre d'approfondir le rapport entre la fiction et la vérité, à la fois autobiographique, mais aussi la vérité historique, qui s'entremêlent au sein du roman.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

FERRANTE, Elena, *L'amica geniale*, Roma, edizioni e/o, 2011.

FERRANTE, Elena, *Storia del nuovo cognome*, Roma, edizioni e/o, 2012.

FERRANTE, Elena, *Storia di chi fugge e chi resta*, Roma, edizioni e/o, 2013.

FERRANTE, Elena, *Storia della bambina perduta*, Roma, edizioni e/o, 2014.

Sur Elena Ferrante :

Œuvres :

FERRANTE, Elena, *la Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, edizioni e/o, 2016.

DE ROGATIS, Tiziana, *Elena Ferrante. Parole Chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018.

Articles de revue et d'œuvres collectives :

BENEDETTI, Laura, « Il linguaggio dell'amicizia e della città », dans *Quaderni di Italianistica*, Volume XXXIII n°2, 2012, pp. 171-187.

DE ROGATIS, Tiziana, « Elena Ferrante e il *Made in Italy*. La costruzione di un 145 immaginario napoletano femminile » dans *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, a cura di Daniele Balicco, Palermo, 2015.

DE ROGATIS, Tiziana, «Metamorfosi del tempo», dans *Allegoria*, XXIX, n°73, 2016, pp. 123-137.

GALFRE, Monica, « la storia "Geniale" di Elena Ferrante », dans *Passato e presente*, 2019, pp. 111 – 129.

GALLIPPI, Franco, « L'Amica Geniale di Elena Ferrante: alla ricerca di Partenope » dans *Rivista di Studi Italiani*, Toronto, 2017.

GAMBARO, Elisa, *Il fascino del regresso, Note su L'amica geniale di Elena Ferrante*, Università degli Studi di Milano, Enthymema, XI, 2014, pp. 168-177.

LUCAMANTE, Stefania, « For sista only? Smarginare l'eredità delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti e la forza del post-femminismo di Elena Ferrante », dans *Sorelle e sorellanza. Il rapporto sororale nella letteratura e nelle arti*, a cura di Claudia Cao e Marina Guglielmi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017.

PINTO, Isabella, « Lavoro operaio, lavoro di cura e femminilizzazione del lavoro nella tetralogia de L'amica geniale di Elena Ferrante », dans *L'hospite ingrato*, 2019, p.282 – 288.

SANTOVETTI, Olivia, «Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo di *L'amica geniale* di Elena Ferrante», *Allegoria*, XXVIII, n°73, 2016, pp. 179 – 192.

SOTGIU, Elisa, « Elena Ferrante e il femminismo della differenza », dans *Allegoria*, XXIX, n°76, 2017, pp. 58 – 76.

DI TELLA, Maria, « Elena Ferrante e Alice Sebold. Appunti per un confronto », dans *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, Roma, Diacritica Edizioni, 2019, pp. 45-65.

CARMINA, Claudia, « Dalle *Cronache del mal d'amore* al ciclo dell'*Amica geniale*: continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante », dans *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, Roma, Diacritica Edizioni, 2019, pp. 31-43.

Articles internet :

BALDONI, Gloria. *Le parole chiave di Elena Ferrante – inutile*, 2018, <https://medium.com/inutile/le-parole-chiave-di-elena-ferrante-60955ddc6087> (Page consultée le 08/09/2020)

BROGI, Daniela, « Sé come un'altra. Su l'amica geniale, di Elena Ferrante », dans *Le parole e le cose*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=13515>, (Page consultée le 25/06/2020)

FARRIS, Sara, *La dissolution des marges*, 03 Septembre 2018, <http://revueperiode.net/la-dissolution-des-marges-sur-les-romans-napolitains-delena-ferrante/> (Page consultée le 18/02/2020)

TORTORICI, Dayna;, « Those Like Us. On Elena Ferrante », dans *n + 1*, 22, 2015, <https://nplusonemag.com/issue-22/reviews/those-like-us/> (Page consultée le 29/09/2020)

WOOD, James, « Women on the Verge The fiction of Elena Ferrante », dans *The New Yorker*, 21 gennaio 2013. Consulté à l'adresse <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge> (Page consultée le 08/03/2020)

Mémoires universitaires :

FAVARO, Martina. *Sguardi obliqui, Il topos della maternità nella narrativa di Elena Ferrante*, Tesi di Laurea in Filologia e Letteratura Italiana, relatore A.Zava, Università Ca' Foscari Venezia, 2018, <http://hdl.handle.net/10579/12517> consulté le 06/06/2020

RICCARDI, Giulia, *Concepire l'altra Analisi di L'amica geniale di Elena Ferrante*, Institut für Romanische Philologie der Universität München, 2017.

ZAGREBELSKY, Giulia, *Le donne di Elena Ferrante, Introduzione*. Università degli Studi di Torino, 2016.

Sur l'amitié :

MARTIN, Hélène, et. al., « Les relations d'amitié », dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, 2011, pp. 24-33.

WALKER, Karen, « Les hommes, les femmes et l'amitié : ce que ils et elles disent, ce que ils et elles font » dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, 2011, pp. 34-54.

ROSENEIL, Sacha, « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, 2011, pp. 56-75.

SAINT-MARTIN, Lori, « "L'amitié, c'est mieux que la famille". Rappports amicaux entre femmes dans le roman québécois » dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, 2011, pp. 76-91.

Sur les femmes et le féminisme :

Oeuvres :

De BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, I, Paris, Editions Gallimard, 1949, p. 106, version numérisée https://cdn.frenchpdf.com/wp/2019/01/07083802/Le-deuxieme-sexe-tome-1-Simone-de-Beauvoir-FRENCHPDF.COM_.pdf

BANTI, Alberto Mario, *Le questioni dell'età contemporanea*, Bari, Laterza, 2010, pp. 286 - 299.

BARITONO, Raffaella, « I movimenti delle donne in Europa e negli Stati Uniti d'America » *Introduzione alla storia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 159 – 176.

BOSTON WOMEN'S HEALTH BOOK COLLECTIVE, *Our Bodies, Ourselves*. 1971.

GUERRA, Elda, *Storia e cultura politica delle donne*, Bologna, Archetipo Libri, 2008.

LONZI, Carla, « Sputiamo su Hegel! e La donna clitoride et la donna vaginale e altri scritti », *Scritti di Rivolta Femminile*, Milano, 1970.

LUSSANA, Fiamma, « Le donne e la modernizzazione: il neofemminismo degli anni settanta », dans *Storia dell'Italia repubblicana*, vol.III, t.2, Torino, Einaudi, 1997.

PAOLI, Federica, « La pratica politica del self-help: i saperi sul corpo, una via per la liberazione delle donne. » *Storia e problemi contemporanei*, 2016, 51-76.

POMATA Gianna, « La storia delle donne: una questione di confine », in *Il mondo contemporaneo. Gli strumenti della ricerca 2: Questioni di metodo*. Firenze, La Nuova Italia, 1983.

PERILLI, Vincenza. « La « différence sexuelle » et les autres », *L'Homme & la Société*, vol. 158, no. 4, 2005, pp. 145-168.

ROSSI-DORIA, Anna, *Le donne nella modernità*, Villa Verucchio, Pazzini Editore, 2007.

ROSSI-DORIA, Anna, «Ipotesi per una storia del neofemminismo italiano», dans *Dare forma al silenzio*, 2007, pp. 243-265.

STELLIFERI, Paola, « “Una originaria, irriducibile asimmetria”: il rapporto della nuova sinistra con i femminismi in Italia (1972-1976) » dans, *Italia contemporanea*, 2018, pp. 15 – 43.

TOSH, John, «Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici? » dans *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, a cura di Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno, Bologna, 1996.

Articles internet :

CICIARELLI, Rossella, “Il Personale è Politico“: storia e significato dello slogan femminista, *Bossy*, 2019 <https://www.bossy.it/il-personale-e-politico-storia-e-significato-dello-slogan-femminista.html> (Page consultée le 01/11/2020)

Thèses et mémoires universitaires :

LEGAULT, Marianne, *Narrations déviantes. L'intimité entre femmes dans l'imaginaire français du dix-septième siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, pp. 3 – 23.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Université de Montréal, 2010 pp. 1 – 86.

TURIN Céline, *La question de l'« écriture féminine » (1960-2015)*, Université Bordeaux Montaigne, 2017.

Divers :

ATTILI, Grazia, *Attacamento e amore*, Bologna, Il Mulino, 2004.

AVENEL, Cyprien. Les évolutions sociologiques de la famille. In: *Recherches et Prévisions*, n°72, 2003. pp. 69-73.

CANNARD, Christine, *Le développement de l'adolescent*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2010.

CRAINZ, Guido, « Les transformations de la société italienne », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 100, n°4, 2008, pp. 103-113.

Visionnage :

PINTO, Isabella, *Chi è Elena Ferrante?*, Laboratorio di lineamenti di genere, Roma, 2020

ANNEXES

QUI EST ELENA ?

Elena est une petite fille sage et docile, qui travaille bien à l'école, mais toujours un peu craintive. Elle admire secrètement Lila et son don à apprendre très rapidement, ainsi que sa manière d'écrire. D'ailleurs, Elena cherchera toute sa vie à atteindre la perfection fantasmée de l'écriture Lila. Face à son amie elle éprouve un sentiment d'infériorité et de passivité dont elle cherche à se débarrasser. A l'adolescence, alors que Lila se marie très jeune, elle a le sentiment qu'elle n'est plus à sa place dans le quartier et aspire à une ascension sociale et professionnelle. Elle fait de longues études, et à la fin de l'Université, se fiance à Pietro Airola, le fils d'une des familles les plus érudites et renommées dans le monde universitaire italien. La mère de Pietro fait publier le manuscrit d'Elena, qui devient son premier roman à succès. Elena et Pietro se marient, vivent à Florence et ont deux petites filles, mais Elena considère son mariage comme étant très insatisfaisant à cause de l'absence d'investissement familial et amoureux de son mari. Pendant cette période, Elena s'initie au féminisme auprès de Mariarosa, la sœur de Pietro. Elle est déçue de ne pas trouver le temps d'écrire à cause de la vie domestique, mais réussit tout de même à faire publier un petit essai féministe en France.

Depuis toujours, Elena est amoureuse de Nino Sarratore, un enfant du quartier qu'elle retrouvera et perdra de vue à divers moments de sa vie, sans lui déclarer son amour. Adolescente, elle perd sa virginité avec le père de Nino, désespérée car ce dernier est tombé amoureux de Lila lors de vacances à Ischia. Des années plus tard, alors que son mariage est très mal en point, Elena est de nouveau séduite par Nino. Ils deviennent amants et Elena quitte son mari pour parcourir le monde avec lui. Après de nombreux voyages, Elena, dont la notoriété est croissante, décide de se stabiliser à Naples afin de vivre avec ses filles, de se rapprocher de Nino et d'envisager l'écriture d'un nouveau roman. Elle tombe enceinte de Nino en même temps que Lila tombe enceinte d'Enzo. La proximité géographique et leurs grossesses simultanées soudent à nouveau les deux amies. Elles accouchent toutes deux d'une petite fille à quelques semaines d'écart. Lorsqu'Elena apprend que Nino la trompe avec plusieurs femmes, elle décide de vivre dans un appartement juste au-dessus de chez Lila. Pendant des années, elles vivent en s'investissant beaucoup l'une dans la vie de l'autre et en se soutenant, notamment en s'occupant des enfants des deux foyers. Les trois filles d'Elena partent successivement faire leurs études à l'étranger, Elena quitte Naples pour Turin, publie d'autres œuvres à succès et mène une vie relativement calme.

QUI EST LILA ?

Lila est une enfant très intelligente ; elle a appris à lire toute seule, et elle a toujours des idées très créatives. Les autres enfants la trouvent méchante. Elle doit arrêter l'école à la fin de l'école primaire, malgré ses talents intellectuels, car sa famille est très pauvre. Lila a un grand frère, Rino, qu'elle adore. Ensemble, ils fabriquent en secret des chaussures, dans l'espoir que celles-ci se vendent et aident leur père, cordonnier, à s'enrichir. Lila est assez manipulatrice, et son comportement oscille entre générosité bienveillante et agressivité. Adolescente, elle est très remarquée par les hommes / suscite de l'admiration chez les hommes pour sa beauté grandissante, et de la jalousie chez les femmes, à cause de son « aura » presque surnaturelle. Pour échapper à des fiançailles forcées avec Marcello Solara, Lila décide de se fiancer avec Stefano Carracci, le fils de Don Achille, un cammoriste. Grâce à l'héritage de son père et au miracle économique italien, Stefano ouvre plusieurs épiceries et vit dans l'aisance financière. Ils se marient alors que Lila n'a qu'à peine seize ans.

Le jour de leur mariage, Lila se rend compte que Stefano ne l'a pas épousé par amour mais l'a utilisée pour s'enrichir et collaborer avec les Solara. Elle ne s'investit donc jamais dans son mariage, et subit de nombreuses violences conjugales. L'été de ses dix-sept ans, elle part à Ischia avec sa mère, sa belle-sœur et Elena, pour prendre des forces afin de pouvoir tomber enceinte. Là-bas, elle tombe amoureuse de Nino Sarratore et ils deviennent amants. Leur liaison continue secrètement à Naples, jusqu'au jour où Lila tombe enceinte et quitte son mari pour s'installer avec Nino. Celui-ci la quitte à son tour au bout de quelques semaines, Lila rentre donc au quartier, et donne naissance à un garçon, Gennaro.

Des années plus tard, elle quitte de nouveau son mari pour vivre avec Enzo. Elle travaille dans une usine où elle subit des violences professionnelles mais participe à une lutte syndicale. Ensuite, elle est embauchée dans le secteur informatique, et monte avec Enzo leur propre entreprise. Lila devient une personne puissante dans le quartier. Elle tombe enceinte en même temps qu'Elena et donne naissance à une petite fille nommée Tina, qui hérite de l'intelligence de sa mère. Un jour, Tina disparaît sans que personne ne sache ce qui lui est arrivée. Lila ne réussit pas à et le quartier la trouve folle. Au cours de sa vie, Lila ne quitte jamais Naples, et subit plusieurs épisodes de ce qu'elle appelle la « smarginatura », c'est-à-dire la sensation que les contours qui contiennent les formes du monde s'évanouissent, laissant apparaître un aspect redoutable à toute chose physique.

QUI EST NINO ?

Nino est le fils de Donato Sarratore, un cheminot, poète et journaliste. Elena est amoureuse de lui depuis toujours. Pendant l'enfance, Nino lui propose de se fiancer et de se marier lorsqu'ils seront plus grands, mais Elena refuse. La famille quitte le quartier après que le père de Nino ait séduit Melina Sarratore, une veuve-folle, qui, convaincue d'être aimée de Donato, mène une vie infernale à la femme de celui-ci. Nino est dans le même lycée qu'Elena, il est intelligent, cultivé et très intéressé par la politique. Il fréquente Nadia, la fille de Madame Galiani, une professeure communiste qui chapote Nino durant sa scolarité. Il se comporte de manière ambiguë avec Elena, tantôt distant, tantôt agréable, et lui donne à deux reprises, sans explications supplémentaires, un baiser furtif.

Il devient l'amant de Lila lors d'un été à Ischia, jusqu'à ce qu'il la quitte après quelques jours de vie commune. Quelques années plus tard, il assiste à la promotion du premier roman d'Elena. Il est chercheur à l'Université de Milan dans le domaine de l'économie. Elena apprend qu'il a eu un enfant qu'il n'a jamais reconnu. Sept ans plus tard, Nino reprend contact avec Elena par l'intermédiaire de Pietro. Il vit alors à Naples où il enseigne, il est marié et a un fils. Elena quitte son mari pour lui et deviennent amants pendant plusieurs années. Les premiers temps, Nino avoue avoir toujours été admiratif de l'écriture d'Elena. Malgré le fait qu'il ait menti à Elena à plusieurs reprises et qu'il n'ait jamais quitté sa femme, ils ont une fille ensemble, Imma. Nino acquiert de plus en plus de notoriété, notamment grâce aux articles de journaux et à son implication au sein du parti socialiste. Un jour, Elena le surprend alors qu'il la trompe avec la femme de ménage. Elle comprend que Nino a de nombreuses maîtresses, et qu'il se sert de ces relations afin d'obtenir de nouvelles opportunités professionnelles. À cette occasion, Lila avoue que Nino n'a pas cessé de la contacter pour qu'ils se remettent ensemble. Par la suite, Nino disparaît de la vie d'Elena et de leur fille, ne réapparaissant que très ponctuellement lorsqu'Elena le sollicite pour qu'il reste en lien avec sa fille. Il devient député du parti socialiste, est incarcéré pour cause de corruption. Après sa sortie de prison, il continue à écrire de nombreux articles politiques, et redevient député au Parlement.