

ELENA FERRANTE

« C'EST AU LECTEUR D'ALLUMER LA MÈCHE DES MOTS »

Pour la grande romancière italienne, c'est l'écriture qui porte l'écrivain, ce sont les mots qui débusquent les sentiments les plus secrets et aident à raconter ce que l'on ne parvient pas à comprendre soi-même. Ainsi naît la trame narrative qui va emporter le lecteur, dont il ne faut jamais oublier le plaisir, même avec du déjà-vu, du vieux, du vulgaire.



LE LIVRE

Le Nouveau Nom (tome 2 de la tétralogie napolitaine *L'Amie prodigieuse*), traduit de l'italien par Elsa Damien, Gallimard, 2016, 554 p.

L'AUTEURE

Elena Ferrante est une romancière italienne particulièrement connue pour sa série napolitaine, *L'Amie prodigieuse*, dont deux tomes sont parus à ce jour en français. Elle a la particularité d'avoir souhaité conserver l'anonymat. Personne d'autre que ses éditeurs ne connaît son identité. Ce sont donc eux qui ont réalisé cet entretien, entre Naples, la ville d'origine d'Elena Ferrante, et Rome.

De nombreux critiques saluent la sincérité, voire la brutalité de ton écriture. Qu'est-ce, à tes yeux, que la sincérité en littérature, et quelle importance lui accordes-tu ?

Pour moi, c'est à la fois le tourment et le moteur de toute entreprise littéraire. A priori, la question la plus pressante pour un écrivain pourrait sembler la suivante : de quelles expériences suis-je capable d'être le porte-parole, suis-je en mesure de les raconter ? Mais la question la plus pressante, en réalité, c'est : quels sont le mot, le phrasé, la tonalité les plus adaptés aux choses que je sais ? Ce ne sont pas des questions formelles de style, somme toute secondaires. Je suis convaincue que, si l'on ne trouve pas les mots justes, si l'on ne s'entraîne pas longtemps à les assembler, il ne sort rien de vivant ni de vrai de l'écriture. Il ne suffit pas de dire, comme on le fait de plus en plus aujourd'hui : ce sont des faits réels, des noms et prénoms réellement existants, c'est ma vie, je décris les lieux mêmes où les événements se sont produits. Une écriture inadéquate peut rendre fausse la plus honnête des vérités biographiques. La vérité littéraire n'est pas celle du biographe, du reporter, du rapport de police ou de la sentence de tribunal. Elle ne se trouve même pas dans la vraisemblance d'une narration construite avec soin. La vérité littéraire est celle que seul libère le mot bien employé, et elle est directement proportionnelle à l'énergie que l'on parvient à insuffler à la phrase. Et lorsque cela fonctionne, nul stéréotype, nul lieu commun, nul bagage éculé de la littérature populaire ne résiste.

Comment obtient-on cette vérité ?

C'est certainement le fruit d'un talent toujours perfectible. Mais, pour l'essentiel, cette énergie *tout simplement se manifeste, advient*, et tu ne sais dire comment cela s'est passé, tu ne sais dire combien de temps cela durera, tu trembles à l'idée qu'elle cesse d'un coup et te laisse au milieu du gué. De plus, celui qui écrit, s'il est honnête avec lui-même, doit admettre qu'il n'est jamais certain d'avoir mis au point l'écriture juste et d'en avoir tiré le maximum. Toute personne qui met l'écriture au centre de sa vie finit, comme Dencombe dans *La Seconde Chance* de Henry James, par souhaiter, même moribond, au sommet de sa gloire, avoir encore l'occasion de se mettre à l'épreuve pour découvrir s'il peut faire mieux que ce qu'il a déjà fait. Tout écrivain a toujours sur le bout des lèvres l'exclamation désespérée du Bergotte de Proust face au petit pan de mur jaune de Vermeer : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire. »

Quand as-tu eu, pour la première fois, l'impression d'avoir écrit avec cette vérité-là ?

Tard, avec *L'Amour harcelant*. Et si cette impression n'avait pas perduré, je ne l'aurais pas publié.

Tu as donc travaillé pendant longtemps, sans succès, les bribes de mémoire qui forment ton matériau narratif ?

Oui, ce qui ne veut pas dire que *L'Amour harcelant* est le fruit d'une longue souffrance. C'est exactement le contraire. La souffrance s'est déposée dans les histoires insatisfaisantes l'ayant



Anna Bonaiuto dans *L'Amour meurtri* (1995), adaptation de *L'Amour harcelant*, le premier roman d'Elena Ferrante. Un livre qu'elle qualifie de « petit miracle survenu après des années d'exercice ».

précédé pendant toutes ces années. Des pages travaillées jusqu'à l'obsession, très certainement vraisemblables. Puis, tout à coup, l'écriture a trouvé le ton juste ; c'est en tout cas l'impression que j'ai eue. Je m'en suis aperçue dès le premier paragraphe, et cette écriture a couché sur le papier une histoire que je n'avais jamais tentée jusqu'alors, que je n'avais même jamais essayé de concevoir : une histoire d'amour pour la mère, un amour intime, charnel, mêlé à une répulsion tout aussi charnelle. Elle a surgi subitement du fond de ma mémoire, et je n'avais pas à chercher mes mots car c'étaient les mots qui semblaient débusquer mes sentiments les plus secrets. Si je me suis décidée à publier *L'Amour harcelant*, ce n'est pas tant en raison de ce qui y était raconté, et qui ne cessait de m'embarrasser et de m'effrayer ; mais parce que j'avais pour la première fois l'impression de pouvoir dire : voilà comment je dois écrire.

Un auteur a-t-il plusieurs manières d'écrire ? Je pose cette question parce que certains critiques et écrivains italiens attribuent tes livres à des auteurs différents...

Mon choix de l'anonymat, ma décision ne pas être présente en tant qu'auteur génère bien évidemment, sur une scène d'où la formation philologique a presque complètement disparu, où la critique stylistique n'existe plus, des élucubrations de ce genre. Les professionnels se concentrent sur le cadre vide où devrait figurer l'image de l'auteur et sont dépourvus des instruments techniques, ou plus simplement d'une véritable passion et sensibilité de lecteur, qui leur permettraient de mettre les œuvres en lieu et place de ce cadre vide. On en arrive ainsi à oublier qu'à chaque maniement individuel de l'écriture correspond une histoire dont les discontinuités sont très souvent apparentes. Ainsi, seule la mention du nom ou une rigoureuse analyse philologique permettent d'affirmer que l'auteur qui a écrit *Gens de Dublin*, *Ulysse* ou *Finnegans Wake* est une seule et même personne. Et je pourrais citer d'autres exemples de ruptures apparentes entre plusieurs œuvres écrites sans l'ombre d'un doute de la même main. Ceci devrait faire

partie du bagage culturel de n'importe quel lycéen : un écrivain emploie toute sa vie à tordre son écriture en fonction de nouveaux impératifs d'expression, et une note plus haute ou plus basse qu'une autre ne signifie pas qu'on a changé de chanteuse. Mais de toute évidence, cela ne se passe pas comme ça. Cela fait longtemps que prévaut l'idée qu'il suffit d'être un minimum alphabétisé pour pondre un récit, et rares sont désormais ceux qui gardent à l'esprit qu'écrire signifie avant tout de la sueur, afin de s'armer d'un savoir-faire flexible, prêt à se soumettre aux épreuves les plus diverses, à l'issue bien sûr incertaine.

Non pas plusieurs écritures, mais une main unique qui s'efforce de se fabriquer un instrument et en sonde au fur et à mesure les possibilités ?

On peut dire ça, oui. L'écriture de *L'Amour harcelant* a été pour moi un petit miracle survenu après des années d'exercice. C'est là que j'ai eu l'impression de réussir à obtenir une écriture ferme, lucide, extrêmement ●●●

●●● contrôlée, et pourtant exposée à de brusques ruptures. Mais la satisfaction a été de courte durée. Ce résultat m'a paru occasionnel, et j'ai mis dix ans à pouvoir séparer mon écriture de ce livre en particulier pour en faire un outil en soi, susceptible d'être utilisé indépendamment de ce moment-là, telle une bonne vieille chaîne, solide, qui parvient à remonter le seau plein d'eau du plus profond du puits. J'ai beaucoup travaillé, mais c'est seulement avec *Les Jours de mon abandon* que j'ai eu le sentiment d'avoir de nouveau un texte publiable.

Quand un livre te semble-t-il publiable ?

Quand il raconte une histoire que j'ai chassée loin de moi, pendant longtemps, sans m'en apercevoir, parce que je ne pensais pas être capable de la raconter, parce que la raconter me semblait déplacé. Dans le cas des *Jours de mon abandon*, l'écriture aussi a forgé et libéré l'histoire en peu de temps, le temps d'un été. Ou plutôt, c'est ce qui s'est passé pour les deux premières parties. Ensuite, et d'un coup, j'ai commencé à me fourvoyer. Le ton qui me semblait juste s'est perdu, j'ai écrit et réécrit cette dernière partie tout l'automne. Ce fut un moment de grande angoisse. Il en faut peu pour être persuadé de ne plus savoir raconter. Tu éprouves un fort sentiment de régression, tu es convaincu d'avoir perdu le récit pour toujours. Dans la dernière partie des *Jours de mon abandon*, je ne savais pas comment sauver Olga, mon personnage principal, de sa crise avec la même vérité que celle que j'avais mise dans le récit de son naufrage. La main restait la même, l'écriture aussi – même choix lexical, même syntaxe, même ponctuation –, et pourtant le ton sonnait faux à présent. Des mois durant, j'ai senti que les pages m'étaient jusque-là venues comme je n'aurais jamais pensé être capable de les écrire ; et désormais, je ne me sentais plus à la hauteur de mon propre travail. Tu aimes mieux te perdre que te retrouver, me disais-je avec hargne. Puis tout est rentré dans l'ordre. Mais aujourd'hui encore, je n'ose pas relire le livre, je crains que cette dernière partie n'ait que l'apparence d'un texte bien écrit, et rien de plus.

Cette angoisse est-elle à tes yeux une caractéristique féminine ? Est-ce par peur de ne

pas être à la hauteur de l'écriture masculine que tu as relativement peu publié ?

Quand j'étais petite – à 12 ou 13 ans –, j'étais absolument convaincue que, pour être bon, un livre devait forcément avoir un homme pour protagoniste, et cela me déprimait. Cette phase a pris fin au bout de quelques années, et, à 15 ans, j'ai commencé à mettre au cœur de mes récits des jeunes filles courageuses en grave difficulté. Mais l'idée persistait – je dirais même qu'elle s'est renforcée – que les grands, les très grands narrateurs étaient des hommes et qu'il fallait apprendre à raconter comme eux le faisaient. Je dévorais les livres, et, à cet âge, inutile de tourner autour du pot, mes modèles étaient masculins. Même lorsque j'écrivais des histoires de jeunes filles, je cherchais à le faire en donnant à la protagoniste une richesse d'expériences, une liberté, une détermination qui tentaient d'imiter les grands romans écrits par des hommes. C'est-à-dire que je ne voulais pas écrire comme Mme de

« J'aime fracasser la cuirasse des bonnes manières et de la bonne culture de mon personnage. »

La Fayette ou Jane Austen ou les sœurs Brontë – je ne connaissais alors presque rien de la littérature contemporaine –, mais comme Defoe, Fielding, Flaubert, Tolstoï, Dostoïevski ou même Hugo. Cette phase a duré longtemps, jusqu'après mes 20 ans, et a laissé des traces profondes. À mes yeux, la tradition narrative masculine offrait une richesse dans la construction qui ne me semblait pas exister dans la narration féminine.

Tu penses donc que la narration féminine est intrinsèquement faible ?

Je ne parle ici que de mes angoisses adolescentes. J'ai depuis changé d'avis sur bien des choses. L'écriture féminine a certes, pour des raisons historiques, une tradition moins fournie et moins variée, mais avec de notables exceptions, extraordinairement pionnières, les œuvres de Jane Austen par exemple. En outre, le xx^e siècle fut un siècle de changement radical pour les femmes. La pensée et les pratiques féministes ont libéré une énergie, ont mis en branle l'une des transformations les plus

radicales de l'époque. Je ne saurais me reconnaître moi-même sans ces luttes de femmes, ces essais de femmes, cette littérature de femmes qui m'ont rendue adulte. Mon expérience de narratrice, tant inédite que publiée, s'est faite après mes 20 ans, entièrement tournée vers la tentative de raconter, au moyen d'une écriture adéquate, mon sexe et sa différence. Mais je pense depuis longtemps que, si nous devons cultiver *notre* tradition narrative, nous ne devons jamais renoncer à tout ce bagage technique qui nous précède. Nous devons, justement parce que femmes, prouver que nous savons construire des mondes au moins aussi – voire plus – ouverts, puissants et riches que ceux dessinés par les écrivains hommes. Nous devons fouiller profondément dans cette différence, et à l'aide des meilleurs instruments. Surtout, nous ne devons pas renoncer à la plus haute liberté. Toute narratrice ne doit pas seulement prétendre à être la meilleure des narratrices, mais la meilleure parmi

tous ceux qui cultivent la littérature avec soin, qu'ils soient hommes ou femmes. Pour ce faire, il nous faut échapper à toute obédience idéologique, à tout canon. Celui qui écrit ne

doit s'inquiéter que de narrer au mieux ce qu'il sait et sent, le beau, le laid et la contradiction, sans obéir à aucune prescription, pas même à celles qui émanent du camp auquel il se sent appartenir. L'écriture exige une ambition extrême, une absence extrême de préjugés et une désobéissance délibérée.

Dans quel livre as-tu eu l'impression de t'impliquer précisément de la façon que tu viens de décrire ?

Dans celui qui a le plus éveillé en moi un sentiment de culpabilité, *La figlia oscura* [non traduit]. J'ai poussé la protagoniste bien au-delà de ce que je pensais pouvoir supporter moi-même en écrivant. Leda dit : « Les choses les plus difficiles à raconter sont celles que nous-mêmes ne parvenons pas à comprendre. » C'est la devise – si vous me passez l'expression – qui est au fondement de tous mes livres. Le « je » du narrateur dans mes histoires n'est jamais une voix qui monologue, c'est toujours une femme qui écrit et doit affronter cette situation délicate : mettre en texte ce qu'elle sait et qui n'est pourtant pas

clair dans son esprit. Mais tandis que Delia, Olga, Elena tracent leur chemin et arrivent au bout meurtries, mais sauvées, Leda élabore une écriture qui la pousse à raconter des choses insupportables, à la fois en tant que fille, mère et amie d'une autre femme. Et surtout, elle doit rendre compte d'un geste inconscient – au cœur du récit – dont le sens non seulement lui échappe mais qu'elle ne peut certainement pas déchiffrer en restant prisonnière de son écriture. Ici, j'ai attendu de moi davantage que ce que, probablement, je pouvais donner : une histoire captivante qui s'écrit sans que son auteure, de par la nature même de ce qu'elle raconte, puisse en comprendre le sens, au risque d'en mourir. *La figlia oscura* est, de tous les récits que j'ai publiés, celui auquel je suis le plus douloureusement attachée.

Tu parles de l'écriture comme d'une chaîne qui fait remonter l'eau du fond d'un puits. Comment qualifierais-tu ta façon d'écrire ?

Il est une seule chose que je sais avec certitude : j'ai l'impression de bien travailler lorsque je parviens à démarrer d'un ton sec, de femme forte, lucide, cultivée, comme le sont les femmes de la classe moyenne aujourd'hui. J'ai besoin de cette sécheresse initiale, de formules synthétiques, claires, sans chichis. C'est seulement lorsque, grâce à ce ton, le récit commence à venir de manière assurée que je me mets à attendre impatiemment le moment où je pourrai substituer à cette série d'anneaux finement polis, qui ne font presque pas de bruit, une autre chaîne, rouillée, stridente, et un rythme désordonné, décousu, agité, au risque d'un effondrement total. Le moment où je change pour la première fois de registre est à la fois excitant et angoissant. Je sens que j'aime beaucoup fracasser la cuirasse des bonnes manières et de la bonne culture de mon personnage, remettre en question l'image qu'il a de lui-même, son assurance, et révéler une âme plus fruste, tapageuse, voire grossière. C'est pourquoi je travaille beaucoup, à la fois pour que la rupture entre les deux tonalités surprenne et pour que le retour à une narration apaisée advienne naturellement. Mais, si la rupture me vient facilement, je crains beaucoup le moment de la reprise en main. J'ai peur que le moi du narrateur ne sache pas se calmer. ●●●

●●● **Quelle importance ont les lecteurs à tes yeux ?**

Si je publie un livre, c'est uniquement pour qu'il soit lu : c'est la seule chose qui m'intéresse. Je mets donc en œuvre toutes les stratégies à ma portée pour capter l'attention, stimuler la curiosité, faire en sorte que la page soit le plus dense possible et que la tourner soit aussi léger que possible. Au début du récit, je privilégie toujours une longue plage d'un ton froid qui laisse en même temps transparaître un magma d'une chaleur insupportable. Je veux que les lectrices et les lecteurs sachent dès les premières lignes à quoi s'en tenir.

Je ne crois pas qu'il faille prendre le lecteur par la main comme un consommateur quelconque, car il ne l'est pas. La littérature qui devance les goûts du lecteur est une littérature dépravée. Je préfère paradoxalement décevoir les attentes habituelles et en susciter de nouvelles. Un récit est réellement vivant

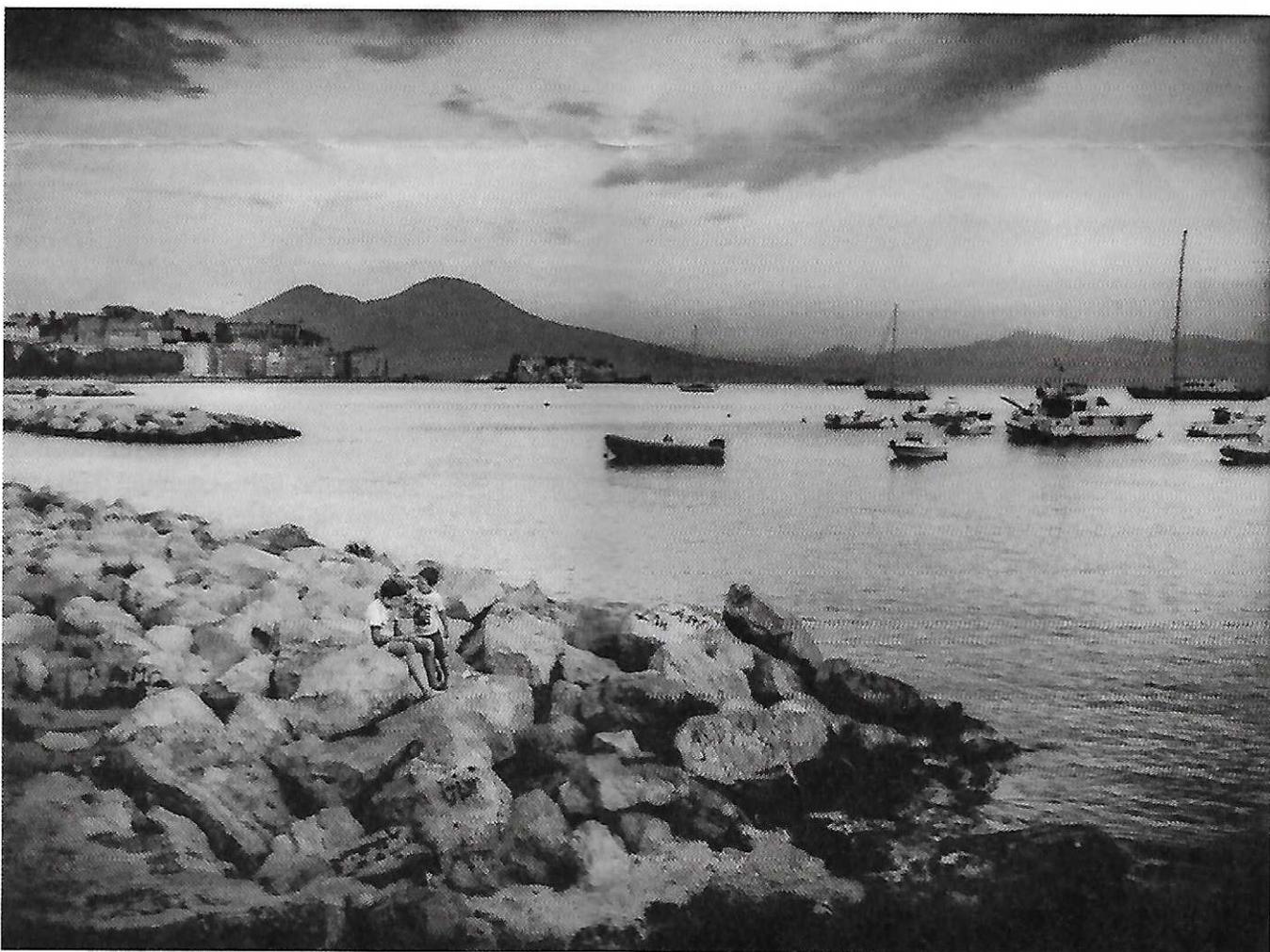
non parce que l'auteur est photogénique ou que les critiques en disent du bien, mais parce que, au long d'un certain nombre de pages, il n'oublie jamais les lecteurs, puisque c'est à eux qu'il revient d'allumer la mèche des mots. Je ne renonce à rien de ce qui peut donner du plaisir au lecteur, même à ce qui est tenu pour vieux, déjà vu, vulgaire. Comme je le disais, c'est la vérité littéraire qui rend toute chose neuve et subtile ; ce qui compte dans un texte bref, long ou infini, ce sont la richesse, la complexité, le charme de la trame narrative. Dès lors qu'un roman possède ces qualités-là – et aucun tour de passe-passe marketing ne peut les lui donner –, il n'a besoin de rien d'autre, il peut suivre sa route en entraînant derrière lui les lecteurs, et éventuellement jusque dans la direction opposée, l'antiroman.

À quelle tradition, selon toi, la littérature du *xx*^e siècle tend-elle à se référer ?

Je considère la tradition littéraire comme un unique grand dépôt où quiconque a envie d'écrire va choisir ce qui lui est utile, sans discrimination. Et il me semble que c'est précisément de cela que nous avons besoin aujourd'hui. Un narrateur ambitieux a le devoir, plus encore que par le passé, de se doter d'une culture littéraire très vaste. Nous vivons une époque de grands changements aux issues imprévisibles, et il est bon de s'outiller. L'importante recherche du *xx*^e siècle, après ses salutaires infractions, peut et doit s'unir au grand roman des origines, et ce jusqu'aux très habiles ficelles de la littérature de genre.

De nombreux critiques semblent lier directement ton travail d'écriture, sa sincérité, son honnêteté, au fait que tu te tiens à distance de la scène médiatique. Moins on se montre, mieux on écrit ?

Vingt ans et quelques, c'est long, et les raisons du choix que j'ai fait en 1990,



Le Vésuve et le golfe de Naples. Elena Ferrante refuse toujours de sortir de l'anonymat. Ce retranchement, choisi par timidité, lui a révélé un espace de création insoupçonné. « J'ai eu l'impression de séparer les mots de moi-même », raconte-t-elle.

lorsque nous avons pour la première fois assumé mon besoin de rester en dehors du rituel qui entoure la publication d'un livre, ont changé. À l'époque, j'étais effrayée à l'idée de devoir sortir de ma coquille ; c'est la timidité qui a prévalu. Par la suite, mon hostilité s'est accentuée envers les médias, le peu d'attention qu'ils accordent aux livres en eux-mêmes, sans compter la tendance à donner d'autant plus de poids à un texte que le prestige de son auteur est déjà établi. Tout se passe comme si les textes ne suffisaient pas à démontrer le sérieux de la littérature, et que celle-ci avait besoin de fournir des preuves « extérieures » à l'appui de la qualité des œuvres.

Mais je dois dire que ce qui n'a jamais perdu de son importance, dans ma désormais longue expérience de retranchement, c'est l'espace de création qu'elle a révélé. Savoir que le livre, une fois achevé dans ses moindres passages, poursuivra son chemin sans que jamais ma personne physique ne l'accompagne, savoir que rien de l'individu concret, défini que je suis, n'apparaîtra jamais aux côtés du volume imprimé, comme si ce dernier n'était qu'un petit chien dont on se sent la maîtresse, m'a dévoilé des aspects de l'écriture certes évidents, mais auxquels je n'avais jamais pensé. J'ai eu l'impression d'avoir séparé les mots de moi-même.

Avant de choisir l'anonymat, tu avais le sentiment de t'autocensurer ?

Non, l'autocensure n'a rien à voir là-dedans. J'ai longtemps écrit sans aucune intention de publier ou de faire lire à d'autres ce que j'écrivais, un excellent apprentissage contre l'autocensure. La question est celle des potentialités de l'écriture. Keats disait que, pour lui, le poète est chaque chose et n'est rien, qu'il n'est pas lui-même, qu'il n'a pas d'identité propre, qu'il est ce qu'il y a de plus antipoétique. Comme s'il disait : l'écriture est tout et moi rien, adressez-vous à elle, non à moi. C'est une position subversive. Keats chasse le poète de son art, il le définit comme antipoétique, il lui dénie toute identité en dehors de l'écriture. S'en souvenir aujourd'hui me semble important. Soustraire l'auteur au résultat de son écriture révèle une sorte de nouvel espace de création. À partir des *Jours de mon abandon*, il m'a semblé

comprendre que le vide que créait, du point de vue des médias, mon absence se comblait en écrivant.

Aujourd'hui nous considérons comme parfaitement naturel que l'auteur soit un individu précis par définition hors du texte et que c'est à cet individu que nous devons nous adresser si nous voulons en savoir plus sur ce que nous lisons. Nous devrions tout savoir de sa vie plus ou moins banale pour mieux comprendre ses œuvres. Pourtant, il suffit de priver le public de cette individualité pour s'apercevoir que le texte contient en lui-même

« Je ne crois pas qu'il faille prendre le lecteur par la main comme un consommateur quelconque. »

plus que ce qu'on imagine. Celui-ci a pris possession de la personne qui écrit, et, si on prend la peine de l'y chercher, elle est là, révélant une personnalité qu'elle-même ne connaît peut-être pas vraiment. Lorsqu'on se livre au public en tant qu'acte d'écriture pure et simple – la seule chose qui compte vraiment en littérature –, on finit par faire corps avec la fiction. C'est à cela que j'ai travaillé tout au long des années, avec une conscience accrue, en particulier dans *l'Amie prodigieuse*. La vérité d'Elena Greco, bien différente de la mienne, dépend de celle que mon écriture est capable de fabriquer et donc de la vérité à laquelle je parviens dans la mise au point de mon écriture.

Tu veux dire que, tandis que les médias s'empressent de combler de leurs ragots le vide que tu laisses, les lecteurs le font, eux, de façon plus juste, en lisant et en trouvant ce qui est utile dans le texte ?

Oui. Mais je veux dire également que, si cela est vrai, la tâche de celui qui écrit s'enrichit d'autant plus. S'il y a, dans les rites sociaux et médiatiques, un vide que je nomme par convention Elena Ferrante, alors moi, Elena Ferrante, je peux et dois faire en sorte – j'y suis contrainte par ma curiosité de narratrice, par ma soif de me mettre à l'épreuve – que ce vide se comble *par et dans le texte*. De quelle façon ? En fournissant au lecteur les éléments lui permettant de me différencier du moi de la narratrice que j'appelle Elena Greco, et de me percevoir cependant vraie et

présente dans ce que je parviens à raconter, dans la façon même dont j'assemble les mots pour que ceux-ci soient vivants et authentiques. L'auteur, qui en dehors du texte n'existe pas, se livre à l'intérieur du texte, se greffe *consciemment* à l'histoire, s'employant à y être plus vraie qu'elle ne réussirait à l'être sur les photos d'un magazine, lors d'une présentation en librairie, dans un festival de littérature, une émission de télé ou une remise de prix littéraire. Le lecteur passionné mérite qu'on lui donne les moyens de puiser *aussi* la physionomie de l'auteur

à chaque parole, faute grammaticale ou nœud syntaxique du texte, exactement comme il le fait pour les personnages, un paysage, un sentiment, une action lente ou rapide. De cette façon, l'écriture

devient encore plus centrale, tant pour celui qui la produit (il faut se livrer au lecteur avec la plus grande honnêteté) que pour celui qui en jouit. Cela représente bien plus, me semble-t-il, que de signer des autographes dans une librairie en barbouillant les exemplaires de phrases de circonstance.

La question de la manipulation de l'identité, voire de son annulation, est au cœur de ton œuvre. Mais tes personnages s'annulent parfois eux-mêmes. Amalia s'est peut-être suicidée, et Lila a disparu. Pourquoi ? S'agit-il d'une forme de reddition ?

Les raisons de disparaître sont nombreuses. La disparition d'Amalia, de Lila, oui, c'est peut-être une reddition. Mais c'est aussi, je crois, le signe de leur irréductibilité. Je n'en suis pas sûre. Pendant que j'écris, j'ai l'impression d'en savoir long sur mes personnages, pour découvrir ensuite que j'en sais beaucoup moins que mes lecteurs. Ce qui est extraordinaire avec le langage écrit, c'est qu'il se passe, par définition, de ta présence et, par bien des aspects, des intentions que tu y as mises. La voix fait partie intégrante de ton corps, elle nécessite ta présence, tu parles, tu dialogues, tu te corriges, tu donnes de plus amples explications. L'écriture en revanche, une fois fixée sur un support, est intrinsèquement autonome, elle n'a pas besoin de toi, mais d'un lecteur. Toi, voilà, tu laisses là ton acte d'écriture, appelons-le comme cela, et tu t'en vas. Libre au lecteur, s'il le souhaite, d'analyser la façon dont tu as assemblé ●●●

●●● les mots. Amalia, par exemple, est filtrée par l'écriture de Delia, et le lecteur doit dénouer la pelote de la fille s'il veut pouvoir dénouer celle de la mère. Encore plus compliqué : Lila s'enchantant à l'intérieur du récit de Lenù [*surnom d'Elena*] ; la trame, le tissu narratif de leur amitié est très élaboré. Oui, le rapport Delia-Amalia est peut-être bien à l'origine du rapport Lenù-Lila. Les livres glissent l'un dans l'autre sans que toi, l'écrivain, tu ne t'en aperçoives, une expérience d'écriture en alimente une nouvelle et la renforce.

Quel est ton rapport à l'intrigue ?

L'intrigue est ce qui nous passionne, moi et celui qui me lit. C'est pourquoi elle se tisse au fil de l'écriture. Elle naît en grande partie pendant que j'écris, toujours. Je sais, par exemple, qu'Olga restera enfermée chez elle, sans téléphone, avec son fils malade, sa fille et le chien empoisonné. Mais je ne sais ce qui se passera une fois que l'histoire sera lancée. C'est l'écriture qui m'entraîne – et elle doit le faire pour de bon, au sens où elle doit m'impliquer, m'agiter – depuis l'instant où la porte ne s'ouvre plus jusqu'à celui où elle s'ouvre comme si elle n'avait jamais été fermée. Naturellement, j'ai des hypothèses sur la suite, avant et pendant que j'écris, que je garde en tête, mais elles sont confuses, prêtes à disparaître à mesure que le récit avance. L'une, par exemple, va perdre toute consistance pour la simple et bonne raison que je ne résiste pas à la tentation de la raconter à une amie. La raconter oralement détruit tout, tout de suite : aussi remarquable que puisse être la suite que j'avais en tête, à partir de ce moment, s'atteler à l'écrire ne me semble plus en valoir la peine. À l'inverse, pour *L'Amie prodigieuse*, il n'y a pas eu de longue phase de recherche du nœud narratif. Dès que j'ai commencé à écrire, j'ai eu l'impression que l'écriture filait droit.

Qu'est-ce qui différencie une écriture qui file droit d'une autre qui ne file pas ?

Le soin que je porte à chaque mot, à chaque phrase. J'ai des récits inédits où j'ai fourni énormément de travail sur la forme. Je ne réussissais pas à aller plus loin si chaque ligne déjà écrite ne me semblait pas parfaite. Dans ces cas-là, la page est belle mais la narration fautive. Je

veux insister là-dessus : le récit avance, il me plaît, je le porte à son terme tant bien que mal. Mais de fait, ce qui me procure du plaisir ce n'est pas de raconter. Le plaisir réside tout entier dans l'obsession du bien dire, dans le polissage maniaque des phrases. En ce qui me concerne, plus l'attention portée à la phrase est grande, plus le récit a du mal à jaillir. L'état de grâce commence lorsque l'écriture n'est occupée qu'à ne pas perdre le fil du récit. Avec *L'Amie prodigieuse*, cela s'est produit immédiatement, et ça a duré. Les mois passaient et le récit filait à toute vitesse, je n'essayais même pas de relire ce que j'avais écrit. Pour la première fois de ma vie, la mémoire et l'imagination me fournissaient une quantité toujours plus importante de matériaux qui, au lieu d'envahir l'histoire et de m'embrouiller, trouvaient leur place en une sorte de grouillement paisible, servant les besoins

« J'ai toujours détesté le travail préparatoire. Si je le fais, l'envie d'écrire me passe aussitôt. »

croissants de la narration. C'est ce qui se produit lorsque tu as des voix dans ta tête et que tu continues à écrire comme sous la dictée, même quand tu fais tes courses, quand tu manges, jusque dans ton sommeil.

Lorsque se produit cet état de grâce, le récit n'a pas besoin d'être réorganisé ensuite ?

Tout au long des 1 600 pages de *L'Amie prodigieuse*, en effet, je n'ai jamais senti le besoin d'en restructurer les événements, les personnages, les sentiments, les changements et retournements de situation. Pourtant, je n'ai à aucun moment eu recours à des notes, des chronologies, des schémas quelconques. Je dois dire, cependant, que ce n'est pas une exception, j'ai toujours détesté le travail préparatoire. Si je le fais, l'envie d'écrire me passe aussitôt, j'ai l'impression de ne plus être capable de me surprendre ou de m'enthousiasmer. Tout, donc, se passe dans ma tête et alors même que j'écris. Puis arrive le moment où je crois avoir besoin de reprendre mon souffle. Alors je m'arrête, je relis, et je travaille avec plaisir à la qualité de l'écriture. Mais, alors que dans mes précédents livres cela se produisait, disons, au bout de deux, trois ou quatre pages, dix au maximum,

dans *L'Amie prodigieuse* cela s'est produit au bout de cinquante, voire cent pages.

Après le premier jet, en quoi consiste le travail ?

Je prends possession de ce que j'ai écrit, je me défais des redondances, j'enrichis ce qui me semble à peine ébauché et, surtout, j'emprunte des voies qui me sont désormais suggérées par le texte lui-même. On est soulagé d'avoir quelques pages alors qu'avant il n'y avait rien. Y compris dans la pure et simple combinaison de signes qui est la leur, les mots, les phrases sont une matière, sur laquelle on peut désormais agir avec tout le talent dont on est capable. Les lieux sont des lieux, les personnes des personnes, ce qu'elles font ou non est là, advient. Et tout cela, une fois relu, demande à être perfectionné, veut être toujours plus vrai et vivant. Je commence alors à lire en réécrivant. Et c'est beau. Je dois dire que c'est toujours dans cette première lecture-écriture que le talent me semble avoir réellement son rôle à jouer. C'est comme une deuxième vague, moins tumultueuse, moins anxieuse, et pourtant – si les pages ne me déçoivent pas – encore plus prenante.

Cette première lecture arrive cependant bien en amont du travail méticuleux sur le texte, qui n'interviendra qu'une fois le récit terminé. À partir de là, il y aura plusieurs versions, corrections, remaniements, nouveaux inserts, jusqu'aux toutes dernières heures avant que le livre ne parte à l'impression. Durant cette phase-là, je deviens sensible à chaque détail du quotidien. Je remarque un jeu de lumières, et je le note. Je vois une toute petite plante dans un pré et je m'efforce de ne pas l'oublier. Je fais des listes de mots, je note des phrases entendues dans la rue. Je travaille énormément, jusque sur les épreuves, et tout, dans le récit, est susceptible d'être retouché jusqu'au dernier moment, de devenir le détail d'un paysage, le second terme d'une comparaison, une métaphore, un nouveau dialogue, l'adjectif peu banal sans être excentrique que je cherchais. ■

— Propos recueillis par Sandro, Sandra et Eva Ferri, les éditeurs d'Elena Ferrante. Cet entretien a été traduit de l'italien par Maira Muchnik. Une version plus complète a été publiée en anglais par la *Paris Review* dans son numéro du printemps 2015.