



**HAL**  
open science

## Correspondance et mémoire chez Sibilla Aleramo et Alba de Céspedes

Sabina Ciminari

► **To cite this version:**

Sabina Ciminari. Correspondance et mémoire chez Sibilla Aleramo et Alba de Céspedes : Parcours exemplaires entre l'Italie et la France. Claude Cazalé-Bérard. Mémoires de textes/Textes de mémoire, Presses universitaires de Paris 10, pp.245-269, 2007, 97828401601168. hal-02896810

**HAL Id: hal-02896810**

**<https://hal.science/hal-02896810>**

Submitted on 1 May 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

## Correspondance et mémoires de Sibilla Aleramo et Alba de Céspedes: parcours exemplaires entre l'Italie et la France

Sabina Ciminari ([Università di Roma « La Sapienza »](#))

Mon exposé prend appui sur l'expérience de recherche que j'ai acquise en étudiant les archives des femmes écrivains du vingtième siècle littéraire italien. J'ai travaillé, en effet, au reclassement des archives de Alba de Céspedes, qui se trouvent à Milan<sup>1</sup> ; j'ai également mené des recherches sur la correspondance du Fonds Sibilla Aleramo<sup>2</sup>, qu'on peut lire à Rome chez la Fondation Istituto Gramsci, qui conserve le patrimoine documentaire du Parti Communiste italien auquel Aleramo avait confié ses papiers.

Après avoir travaillé sur ces ensembles documentaires selon l'optique de mes recherches, je me suis aperçue que je devais nécessairement tenir compte dans mes hypothèses interprétatives de l'existence même de ces archives, avec leur forme et leur dimension, et de l'histoire de leur constitution, dans la mesure où elles ont été créés et ordonnés, en grand partie, par les auteurs elles-mêmes. Il s'agit, donc, de fonds qui révèlent, d'une certaine façon, la profonde conscience de soi qui anime ces écrivains. Le fait même d'avoir voulu conserver et transmettre à la postérité une si grande quantité de documents, d'avoir ordonné pendant des années la correspondance, les manuscrits, les journaux, des documents de toutes sortes ; de les avoir sauvegardés même pendant des nombreux déplacements – Aleramo et de Céspedes se sont, en effet, déplacées tout au long de leur vie – et qui plus est de les avoir personnellement sélectionnés est tout à fait significatif. Leur entreprise incite, de la sorte, à considérer ces archives comme les grandes figures de représentation de leurs auteurs. Au moment où la science des archives – en particulier par rapport à ceux d'origine privé – se dédie à la reconstruction de l'histoire des archives mêmes en les considérant significatives comme une témoignage en soi de celle que Linda Giuva a défini «una specifica funzione umana che è quella dell'autorappresentazione attraverso l'organizzazione della propria memoria ai fini della trasmissione del ricordo di sé ai posteri»<sup>3</sup>, la critique et l'herméneutique littéraires doivent, à leur tour, intégrer la présence et les caractéristiques des archives littéraires des

---

<sup>1</sup> Ces archives, placées sous la responsabilité scientifique de Marina Zancan, sont déposées sous volonté du fils de l'écrivain, Franco Antamoro, chez la Fondation Elvira Badaracco. Studi e documentazione delle donne, à Milan. Après une première réorganisation des archives, qui a été menée sous la direction de Linda Giuva, j'ai été appelée au cours d'une deuxième phase de ces travaux pour ordonner une consistante partie de la correspondance initialement identifiée comme « Varia ».

<sup>2</sup> J'ai mené cette recherche, à côté de celles dédiées aux figures intellectuelles de Alba de Céspedes et de Gianna Manzini, dans le cadre de la préparation de ma thèse de doctorat intitulée *Lettere all'editore. Ritratti di scrittrici*, Histoire des écritures féminines/Langues et littératures romanes : Italien, Université de Rome "La Sapienza"/Université de Paris X-Nanterre, 6 avril 2006.

<sup>3</sup> GIUVA Linda, « Le carte di una vita », in *Alba de Céspedes*, ZANCAN Marina (dir.), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, coll. « Scrittrici e intellettuali del Novecento », 2001, p. 116.

écrivains dans leurs lectures et dans leurs hypothèses interprétatives, à fin de récupérer les spécificités des imaginaires poétiques qui sont à la base de l'écriture et, au même temps, de la volonté de conservation et de transmission à la postérité de leur image.

Il s'agit d'archives qui, étant le fruit de l'expérience de vie et du travail d'écrivain, fonctionnent comme une sorte de macro-texte : elles ne conservent pas seulement leurs mémoires, mais elles constituent elles aussi, en tant que telles, des textes de mémoire.

Cette hypothèse justifie, à mon avis, un rapprochement entre les archives de Sibilla Aleramo et de Alba de Céspedes et, également, entre les portraits des femmes qui les ont produites. Cela est donc possible et non seulement en vertu du lien de sincère amitié qui les a unies, et dont portent témoignage les pages éditées du *Journal* de Sibilla Aleramo renvoyant précisément à Alba de Céspedes<sup>4</sup> et les lettres qu'elles se sont échangées et qui sont conservées dans leurs archives<sup>5</sup>. Comme on essayera de démontrer on peut, en effet, rapprocher Aleramo et de Céspedes, qui appartiennent à deux différentes générations de femmes écrivains, à partir de plusieurs points de repères.

Tout d'abord, elles ont conservé des documents à partir de l'enfance. À certains de ces documents on peut idéalement faire correspondre le début de leurs archives : la première lettre reçue en 1883 par Sibilla Aleramo, âgée de sept ans, de la part de son père; la première poésie, *La notte*, que de Céspedes a écrit en 1918, donc à l'âge de sept ans elle-aussi<sup>6</sup>.

Elles ont porté, donc, le plus grand soin et la plus grande attention aux documents capables de raconter, dès l'enfance, leur histoire de femmes et d'écrivains: une image très évocatrice de Aleramo est celle qui la montre se déplaçant, pendant ses fréquents voyages, accompagnée des deux célèbres malles qui contenaient sa correspondance. Alba de Céspedes a longtemps travaillé, quant à elle, à une véritable organisation des documents qu'elle allait rassembler petit à petit dans des armoires, des tiroirs et d'autres emplacements de son milieu domestique au point d'avoir besoin de tracer par écrit une espèce de plan de cette organisation.

---

<sup>4</sup> A côté de ces références qui nous restituent, entre autres, le rôle actif et vivace de Alba de Céspedes dans la communauté intellectuelle romaine des années Quarante, on pourrait commencer à lire – pour en rester aux journaux intimes – les attestations d'estime de celle-ci vers Aleramo. « Ho riletto i suoi libri, la sua lunga gracida vita e ne sono rimasta turbata. Mi pare più grande, più meritevole di attenzione da parte della critica di quanto non lo sia stata finora », de Céspedes écrit le 11 août 1955, pendant qu'elle travaille à un article, qu'on peut lire dans ses archives, en occasion de son quatre-vingtième anniversaire : un éloge de la femme et de l'écrivain, qui contient une réflexion qui est très intéressante dans notre discours sur ses textes de mémoire : « Sibilla, nella sua lunga vita, non ha scritto che di sé, degli uomini che ha amato, delle persone che ha incontrato: la sua opera, in prosa o in poesia, non è che un lungo diario ».

<sup>5</sup> Cet échange épistolier, correspondant à 24 documents de Alba de Céspedes et à 20 documents de Sibilla Aleramo conservés dans les respectifs archives, a été analysé dans l'article de TREVISAN Myriam, « Sibilla Aleramo e le scrittrici del suo tempo. Scambi epistolari », in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, ser. VIII, vol. IV, A, fasc. I, a. 254 (2004), pp. 389-402.

<sup>6</sup> Mais ses archives remontent bien avant à sa naissance même: de Céspedes s'est dédiée, en effet, à reconstruire l'histoire de sa famille, l'une des plus connues de Cuba, à laquelle elle voulait dédier son dernier roman, *Con gran amor*, qui n'a pas été conclu.

L'une et l'autre, elles ont considéré comme significatifs et dignes d'être recueillis, d'être rangés et transmis non seulement les manuscrits (édités ou inédits) de leurs œuvres qui témoignent leur travail d'écrivains, mais aussi tout document associé à leur biographie intellectuelle et privée : coupures de presse, articles, scénarios, cahiers de travail, journaux intimes et l'ensemble de leur abondante correspondance qui est devenue, à leurs yeux, une véritable « œuvre ».

On ne peut pas, en effet, interpréter différemment l'attention avec laquelle elles se sont engagées à ordonner – même si partiellement – les lettres qu'elles avaient reçues. Aleramo – nous dit Bruna Conti, à laquelle nous devons le précieux travail de réorganisation de ses archives<sup>7</sup> – a rangé une partie de sa correspondance par ordre alphabétique : elle a choisi, de cette façon, les noms qu'elle considérait les plus significatifs pour sa vie de femme et d'écrivain. Alba de Céspedes a, par contre, classé sa correspondance en catégories : « Écrivains », « Lecteurs » de ses œuvres, « Traducteurs », « Éditeurs italiens et étrangers » etc.

En outre, elles ont tenu un journal intime qui conserve les multiples fragments de leur vie et de leurs œuvres. De fait, cette pratique non plus n'est séparable de leur intention de construire et de transmettre une image de soi à la postérité : conserver ces journaux, dans l'ensemble d'une documentation qu'elles ont voulu organiser de leur vivant, correspond à la volonté – alimentée par le profond désir de « durer » – de révéler leur intime. À cette entreprise elles se sont dédiées avec un engagement assidu pendant une très grande partie de leur vie: le journal de Aleramo est daté de 1940 à 1960, pour un total de plus de 5000 papiers manuscrits<sup>8</sup> ; le journal de Alba de Céspedes commence en 1936 et continue jusqu'à 1970, puis de façon occasionnelle à partir de la fin des années soixante-dix jusqu'à 1991, pour un total d'une vingtaine de cahiers manuscrits.

Enfin, les deux parcours de ces femmes – et, par conséquent, leurs archives – se déroulent entre l'Italie et la France. La France de la première moitié du vingtième siècle pour Sibilla Aleramo, qui y passe des longs séjours (en 1913, puis entre 1922 et 1923, enfin en 1928)<sup>9</sup> et qui noue à Paris des amitiés et des relations attestées par une dense correspondance. La France de la deuxième moitié du vingtième siècle pour Alba de Céspedes, qui va s'établir à Paris vers 1967, après de précédents séjours intermittents. Ce pays, comme on verrait, joue indubitablement pour elles un rôle

---

<sup>7</sup> Conti nous parle de son travail dans un article dans lequel elle suit le parcours biographique de Aleramo par rapport à la formation de ses archives, sur lesquelles elle donne des informations qui nous ont été précieuses : « Due bauli. Le carte dell'Archivio », in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, CONTORBIA Franco, MELANDRI Lea et MORINO Alba (dir.), Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 13-26.

<sup>8</sup> Ce journal manuscrit et les droits de l'éditer ont été vendus à Giangiacomo Feltrinelli. Il se trouve dans la Fondation Feltrinelli, tandis que une version dactylographiée, selon les accords pris entre Aleramo et la maison d'édition milanaise, a été rendue à Aleramo : elle est aujourd'hui conservée dans la section « Manoscritti » de ses archives, chez la Fondation Institut Gramsci.

<sup>9</sup> À côté de ces voyages, on peut rappeler que Aleramo a été de passage à Paris, mais pour quelques jours seulement, en 1920 et en 1949.

très important dans le cadre d'une construction de la mémoire de soi qu'elles comptent de transmettre.

Je vais tracer leurs profils en me concentrant sur la production épistolaire et de mémoires. Sur des formes d'écriture de soi, donc, qui ont engagé constamment les deux écrivains : pour Aleramo, elles sont devenues de plus en plus sa seule forme d'écriture créative ; pour de Céspedes, par contre, elles ont déterminé et contaminé profondément la modalité de son écriture fictionnelle.

Tout au long de cet examen formel des écritures de mémoire, je vais me concentrer sur la valeur documentaire des lettres et des journaux intimes: Bruna Conti, par rapport aux archives de Aleramo, a déjà parlé de sa valeur essentiel de « specchio del mondo culturale e letterario italiano » mais je spécifierais que, en réalité, le miroir – dans le cas de Sibilla Aleramo comme dans celui de Alba de Céspedes – dépasse les limites géographiques de la péninsule italienne et nous donne la possibilité de tracer, entre autres, les contours de la France comme le lieu d'un exil imaginaire (Aleramo) ou bien réalisé (de Céspedes).

\*

Dans les archives en question la correspondance constitue – on vient de l'annoncer – une partie très consistante. Cela est vrai surtout pour Aleramo, qui en était consciente : dans son testament, daté 17 décembre 1959, elle semble mettre en évidence, juste après ces œuvres, la présence parmi « tutte le carte esistenti nella mia abitazione » qu'elle laisse au Parti communiste, de cette « copiosissima corrispondenza da me ricevuta lungo il corso della mia vita ». Dans l'ordre actuel de la réorganisation de ses archives<sup>10</sup>, les fascicules qui comprennent ces lettres sont presque mille : Aleramo elle-même avait classé ses documents en distinguant plus de 150 correspondants.

Les personnes avec lesquelles l'écrivain était en relation épistolaire semblent conscientes de cette habitude épistolaire. Le poète Vincenzo Cardarelli – on peut lire dans leur correspondance éditée – a parlé d'une « frenesia epistolare » de Aleramo, en lui reprochant au même temps de dédier plus de temps et de énergie à ses lettres qu'à son écriture littéraire<sup>11</sup> : cela comporte, à son avis, une sorte de « sperpero » de son génie. Les oeuvres de Aleramo témoignent,

---

<sup>10</sup> Je me réfère à la récente guide aux archives intitulée « L'archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione », sous la direction de ZANCAN Marina et PIPITONE Cristiana, Roma, Fondazione Istituto Gramsci onlus, 2006.

<sup>11</sup> Il vaut la peine de lire une partie plus exhaustive de cette lettre, qui a été citée partiellement en tant qu'exemplaire aussi par Myriam Trevisan dans son article « Sibilla Aleramo e le scrittrici del suo tempo. Scambi epistolari », précédemment cité. « Non ti posso lodare per la tua continua frenesia epistolare. E dici che non riesci a scrivere una pagina di romanzo? Ma è naturale, il romanzo tu lo scrivi agli amici e bisognerebbe che un giorno si radunassero tutte le lettere che tu hai sparso per ogni parte del mondo perché tu potessi avere sott'occhio lo sperpero della tua arte, che è poi la tua vita. Qualche volta di notte io mi sento preso da un'ira impotente contro codesta tua mania suicida. E mentre vorrei urlare come un ossesso, ti vedo seduta tranquillamente innanzi ad un tavolino a vergare con la tua mano nervosa i brividi della tua esistenza ». CARDARELLI Vincenzo, *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo*, CIBOTTO Gian Antonio et BLASI Bruno (dir.), Roma, Newton Compton, 1974, p. 108.

en réalité, qu'elle n'a pas dissipé – comme le poète suggère – son talent : elle a, plutôt, fait coïncider son art avec ses écritures privées ; le cas du journal intime qui l'accompagne pendant ces dernières années correspondants à son silence créative est évident, mais son écriture épistolaire peut être lue elle aussi comme exemplaire.

L'examen que Rita Guericchio, une de ses premières biographes<sup>12</sup>, a conduit, en trouvant dans les œuvres de Aleramo des traces de l'incidence de l'écriture épistolaire réelle ou fictive – à partir du chapitre du *Passaggio* intitulé *La Lettre*, à *Trasfigurazione* qui a comme sous-titre *Lettera non spedita*, jusqu'au roman épistolaire à une seule voix *Amo, dunque sono* – donne des épreuves venant renforcer la thèse de la centralité de l'écriture épistolaire dans la vie de Aleramo.

On peut avancer que c'est principalement à travers l'écriture et à travers des échanges de correspondance que Aleramo a vécu : certains moments de sa biographie se sont en effet dénoués et se sont résolus essentiellement par lettre. L'amour avec Cardarelli n'est que le résultat de l'évolution d'un rapport épistolaire initialement de nature amicale ; la phase Giovanni Cena-Lina Poletti naît et se déroule à travers les lettres<sup>13</sup>. Enfin, la brève relation qui la lie au peintre Umberto Boccioni est suivie et va se résoudre essentiellement avec un intense échange de lettres d'abord entre les deux, et après entre ceux que Aleramo, qui se trouve à Paris, va impliquer dans cette liaison : Mme Aurel et Gabriele D'Annunzio, par exemple.

À Paris, disais-je. Les lettres suivent, en effet, Aleramo pendant ses déplacements, tout au long d'une vingtaine d'années. Par l'entremise de cette correspondance, elle peut cultiver des relations avec des personnes qu'elle connaît pendant ses voyages, qu'elle rencontre, qu'elle aime – proches ou lointaines. Je pense, en particulier, au très grand nombre de correspondants français : Aurel, Léon Balzagette, Daniel Halévy, Alexandre Herenger, Valéry Larbaud, Esther et Henry Marchand, Paul et Victor Marguerite, Marguerite Maclair, Pierre-Paul Plan, Marie de Régner, Albert Thibaudet et Charles Vildrac, pour me limiter aux noms des correspondants signalés par Aleramo. Des personnages que, parfois, elle ne connaît initialement qu'à travers des lettres, lesquelles anticipent et stimulent le désir d'une connaissance directe (c'est le cas de Aurel, par exemple).

Cette « frénésie épistolaire » permet de reconstruire le cadre significatif dans lequel s'inscrivent bien des biographies exemplaires de la première moitié du vingtième siècle. Un cadre qui se révèle utile, en particulier, pour repérer et définir l'ensemble des relations et des réseaux culturels entre l'Italie et la France, et également précieux pour la re-définition du rôle que certaines

---

<sup>12</sup> GUERRICCHIO Rita, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974.

<sup>13</sup> À ce propos, il faut noter que Aleramo demande et obtient la restitution des lettres qu'elle a envoyés à Lina Poletti. Ce geste, qui correspond à une habitude, révèle l'exigence de sauvegarder son privé, et permet au même temps à l'écrivain de compléter, en quelque sorte, ses archives, en reconstituant des ensembles de correspondance.

de ces figures ont joué dans le panorama de l'histoire culturelle contemporaine. Je pense, par exemple, pour en rester aux noms que je viens de citer, à Mme Aurel et à Marie de Régner : des femmes « exemplaires » qui semblent exclues des histoires littéraires françaises, ou lors même qu'elles y sont incluses, d'une façon tout à fait marginale. C'est plus ou moins un destin analogue à celui de Sibilla Aleramo, dont elles peuvent être considérées très proches : elles partagent avec elle un modèle idéal de femmes « exceptionnelles » propre à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle français.

On peut, donc, s'en tenir à ce plan d'intérêt historique et lire ces correspondances avec le souci de restituer, en quelque sorte, une place à ces personnages, et de reconstruire les étapes encore peu explorées de la biographie de Sibilla Aleramo. Mais, en feuilletant les lettres à la recherche de ces éléments historico-documentaires, on ne doit pas oublier une donnée essentielle : la lettre a été une des formes prédominantes de l'écriture de Aleramo. Elle est, donc, d'autant plus significative qu'elle conserve sa pensée immédiate, et les premières traces de son imaginaire littéraire.

Je pense, par exemple, à la possibilité de lire ou, mieux, de ne pas lire dans la correspondance les échos que l'histoire (la guerre en particulier) va laisser sur Sibilla Aleramo.

Pierre-Paul Plan, son traducteur français, lui reproche de ne parler, dans ses lettres, que de ses affaires personnelles, tandis que l'actualité devient de plus en plus dramatique. Il lui écrit en 1914:

Je suis bien aise de cette bonne nouvelle: te savoir plus près d'ici, et surtout te savoir enfin émue par les circonstances présentes. Tu me semblais, je l'avoue, si indifférente devant les événements, que je ne savais comment t'écrire [...] <sup>14</sup>.

Par contre, à travers une autre forme d'écriture privée, celle de son journal, Aleramo nous renvoie l'image d'une plus profonde conscience de ce désintérêt qu'elle se reproche. En se souvenant des événements de l'automne 1917 et de ses contemporains tourments amoureux, elle écrit en 1949 – dans les années, donc, où sa conscience politique l'a poussée à une militance qui l'accompagne à partir de la fin de la deuxième guerre mondiale – tout son égarement devant son manque de réflexion sur l'histoire:

Stamane mentre Negarville elencava le tappe miracolose percorse dai soviet in questi trent'anni, riandavo a tratti, con la mente, a quel ch'era la mia vita in quello stesso tempo... Che cosa facevo io nell'autunno 1917 ? C'era stata la disfatta di Caporetto, in Italia. Io abitavo, in quei giorni, sola, in una piccola locanda sul Lago di Como, a Urio. Ebbi là la notizia della morte di Cena. Due mesi prima avevo veduto, per l'ultima volta, Campana, tra le sbarre del carcere, a Novara... Poi verso Natale passai qualche giorno in Riviera, [...] e finalmente a Roma il 21 marzo incontrai Giovanni M., che amai per quasi due anni, tempestosamente. Che ne sapevo io di quel che accadeva nel mondo ? Nulla ricordo, ed è terribile... Che cosa pensavo di ciò che stava sorgendo in Russia? [...] Ma perché non ne parlai con alcuno, perché non

---

<sup>14</sup> Lettre de Pierre-Paul Plan à Sibilla Aleramo, 29 novembre [1914], Correspondance alphabétique, fasc. Pierre-Paul Plan, Fonds Sibilla Aleramo, Fondation Institut Gramsci.

ne scrissi una sola parola ? [...] Poi nel gennaio 1920, l'amore per Endimione mi afferrò, [...]. Un anno dopo la morte di Endimione, andai a Parigi. Ero là durante la marcia su Roma. [...] Oggi questo vuoto della memoria e, più ancora, questo senso d'essere stata così a lungo estranea, assente, tutta chiusa nelle mie vicende personali, mi sgomenta, mi fa quasi ribrezzo.... Come fu possibile ?<sup>15</sup>

~~En général,~~ La complexité de l'imaginaire littéraire telle qu'on peut la tirer d'un examen approfondi de l'écriture privée de Aleramo semble avoir été, jusqu'à présent, repoussée en faveur d'un dessin unilatéral de son parcours. Ce qui fait que, par exemple, les publications disponibles de sa correspondance, par certains aspects très utiles, ont été motivées par l'intérêt envers certains aspects de sa biographie et de la figure de ces correspondants. On a publié, en effet, des lettres exemplaires en raison de la personnalité des écrivains ou de leurs liaisons, en suivant ainsi l'exemple donné par Aleramo elle-même : en 1958, elle avait suivi l'édition de la correspondance avec le poète Dino Campana, en inaugurant ainsi la série des publications de ses lettres d'amour<sup>16</sup>.

~~Or, justement en raison~~ C'est justement à cause de ~~cette fragmentation~~ ces présentations fragmentaires, qu'il serait bien utile d'avoir une considération d'ensemble de la correspondance d'Aleramo, et ~~d'y comprendre~~ de pouvoir y lire surtout la série des lettres qui n'ont aucun rapport avec ses liaisons amoureuses, mais qui pourraient donner un cadre significatif du rôle joué par cette femme écrivain dans la vie intellectuelle du vingtième siècle et, à côté, un aperçu sur son évolution intellectuelle et créative. Je pense, en premier, à ses échanges épistoliers avec de nombreux personnages étrangers, en particulier français, qui comptent des milliers de documents. À cause de l'ampleur de cet épistolaire, je pense que la seule modalité possible de traitement serait son informatisation – hypothèse que j'avance en occasion de ce colloque en partie dédié, justement, à la « mémoire de textes ».

Cette même solution aurait pu être envisagée pour publier les mémoires de Aleramo dans leur intégralité et dans une édition philologiquement fiable, puisqu'ils ne sont disponibles, à ce jour, que grâce au choix de Alba Morino dans la présentation éditoriale de Feltrinelli : le travail de Morino, pourtant précieux parce qu'il a permis une publication qui avait été renvoyée pour des

---

<sup>15</sup> ALERAMO Sibilla, 6 novembre 1949, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, sous la direction de Alba Morino, avec un souvenir de Fausta Cialente, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 250-251.

<sup>16</sup> Pour en rester aux recueils de lettres intitulés à Aleramo qui ont connu une publication en volume, en dehors de celui de Cardarelli précédemment cité, on peut rappeler les suivants: SLATAPER Scipio, « Lettere a Sibilla Aleramo », in *Epistolario*, STUPARICH Giani (dir.), Milano, Mondadori, 1950 ; ALERAMO Sibilla, CAMPANA Dino, *Lettere*, Firenze, Vallecchi, 1958 (qui a connu une successive édition pour les soins de Bruna Conti avec le titre *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, en 1987 pour Editori Riuniti et en 2000 pour Feltrinelli) ; ALERAMO Sibilla, *Lettere d'amore a Lina*, CENNI Alessandra (dir.), Roma, Savelli, 1982 ; QUASIMODO Salvatore, *A Sibilla*, VIGORELLI Gianfranco (dir.), Milano, Rizzoli, 1983 ; REBORA Clemente, *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, FOLLI Anna (dir.), Milano, Scheiwiller, 1986 ; DELLO VICARIO Annagiulia, *Lettere Papini-Aleramo e altri inediti (1912-1943)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988 ; ALERAMO Sibilla, *Lettere a Elio Fiore*, Roma, Editori Riuniti, 1989 ; VERGELLI Anna, «*Per amor dell'amore*». *Corrispondenza inedita Fernando Agnoletti-Sibilla Aleramo*, Roma, Bulzoni, 1994 ; ALERAMO Sibilla, BALDINI Antonio, *Carteggio (1915-1955)*, avec une introduction et des annotations de Maria Clotilde Angelini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.



années<sup>17</sup>, a abouti à un texte dans lequel les suppressions – inévitables pour réaliser un livre à partir de milliers de pages originelles – n’ont pas été indiquées, en suivant ainsi l’exemple de la première édition du journal préparée par Aleramo elle-même en 1945 avec le titre qui indiquait explicitement cette opération de extraction : *Dal mio diario (1940-1944)*, édition dans laquelle l’écrivain avait procédé à des très nombreuses coupures qui correspondent, en partie, à sa volonté de réduire l’état de sa relation avec le poète Franco Maticotta<sup>18</sup>. Une édition finalement complète pourra, seule, rendre à ces textes la place qui leur revient de droit parmi les œuvres de Aleramo, et pourra donner lieu à une nouvelle, valide interprétation critique de l’écriture privée de l’écrivain : elle n’a été menée, en effet, jusqu’à présent qu’en absence d’une ponctuelle vérification sur l’original<sup>19</sup>. Les mémoires de l’écrivain ont été, en effet, en partie lus en vertu de la spontanéité de la pensée qu’ils conservent, mais il faut se souvenir qu’ils ne sont que des exemples partiels d’une véritable écriture de mémoire ; sous cette forme fragmentaire ils ne sont même pas du tout définissables comme des journaux intimes. Le soupçon caractéristique de plusieurs journaux intimes d’écrivains, c’est à dire qu’ils aient été conçus, en réalité, en vue d’une publication, paraît confirmé dans ce cas. On a des mémoires qui remplacent des œuvres – le premier journal a été commencé par Aleramo, en effet, pour répondre à l’impossibilité de pouvoir se consacrer à toute forme d’écriture créative<sup>20</sup> – et qui ont

---

<sup>17</sup> Alba Morino en parle dans son article « I diari e la biografia di Sibilla Aleramo : un’avventura editoriale », in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura, op. cit.*, pp. 27-36.

<sup>18</sup> De son premier journal, donc, on a eu jusqu’à présent deux différentes éditions qui correspondent à des textes distincts sur lesquels, à mon avis, il serait très intéressant de réfléchir, puisque dans le premier cas on est devant à un texte qui est le résultat d’une choix et d’une élaboration d’une écriture privée préparée par son auteur. Il s’agit de l’édition à laquelle Aleramo a travaillé avec un effort douloureux et qui a été publiée en 1945 pour Tumminelli, et de celle préparée par Morino, avec le titre *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Milano, Feltrinelli, 1979, qui se présente avec une lecture de Lea Melandri et une chronologie de la vie de Aleramo. Il nous reste, en plus, un témoignage de Aleramo – inédit, dans la mesure où il a été supprimé des pages de l’année 1945 de son journal publiées jusqu’à présent – dans lequel elle réfléchit sur les coupures qu’elle a du faire et sur la validité de cette opération qu’elle sent comme une « mutilation » : « Ho nel frattempo lavorato ad una nuova radicale riduzione del diario per l’Editore che, spaventato dalle 500 e più cartelle presentategli, mi ha posto il dilemma: o rinviare la pubblicazione sine die o darne semplicemente un saggio, 150, al massimo 200 pagine. [...] Mi sono piegata alla necessità. Ma ho sofferto, tirando sbarre e sbarre sui fogli dattilografati, come se incidessi con un temperino la mia carne. Autolesione, barbarica cosa. E sono uscita stremata dalla mia fatica. Posso pensare, è vero, che vi sarà sempre il tempo di pubblicare il manoscritto nella sua integrità dopo la mia morte. Posso anche convincermi che al lettore d’oggi, mentre io sono viva, convenga sotto infiniti punti di vista, dare soltanto questa specie di “scelta”, un volumetto agile e assai poco “intimo”, assai poco rappresentativo di quel ch’è stata la mia vita vera in questi ultimi quattro anni (vita che del resto io non avevo consegnata tutta nel Diario). Non importa, mi sento come amputata, dimezzata, e, sì, umiliata. Credo che tale sensazione influirà a togliermi lena nel perseguimento di queste pagine...O verrà superata? Ho detto “credo”, ma in realtà di nulla ho certezza, più...» (1 février 1945).

<sup>19</sup> Je renvoie à l’analyse de Rita Caviglioli et à sa thèse de doctorat, réélaborée dans le volume *La fatica di iniziare il libro. Problemi di autorità nel diario di Sibilla Aleramo*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1995. L’examen, pourtant très riche, de l’écriture privée de l’écrivain, qui est mise en relation avec la problématique de l’écriture intime des femmes, ne semble pas prendre en considération le problème de la partialité des journaux intimes dont la chercheuse s’est servie.

<sup>20</sup> «Lui [Franco Maticotta] si “lavora”. E non si rassegna a questa mia misteriosa inazione. Per contentarlo, tanto mi commuove nell’intimo questa sua brama di vedermi riprendere quella che io stessa per tanto tempo ho ritenuta mia suprema missione, ho provato ripetutamente, in questi cinque anni dacché egli mi vive accanto, ad allinear sulla carta parole e parole, prose, versi, fino all’altro giorno, che quasi mi pareva d’aver infine scritto qualcosa che potesse, con molta lima, divenir una poesia, [...]. E invece ne ho avuto vergogna, subito dopo » (ALERAMO Sibilla, *Dal mio diario (1940-1944)*, 3 novembre 1940, *op. cit.*, p. 3.

été écrits avec la précise volonté de devenir une œuvre : Sibilla Aleramo elle-même a préparé ses mémoires pour sa première édition chez Tumminelli, tandis que la continuation était le résultat d'un accord avec le jeune éditeur Feltrinelli, et elle a été écrite et projetée pour être publiée posthume et pour garantir à Aleramo un indispensable soutien économique.

Le journal de Sibilla Aleramo, donc, est en quelque sorte une œuvre exceptionnelle dans son genre, puisqu'il nous renvoie une image de soi-même construite par l'auteur pour être transmise à la postérité. Tout a été finalisé pour correspondre à cette intention. Aleramo procède à rebours, elle reparaît sa vie entière, elle ajoute et récopie dans son journal des vieilles notes qui actualisent ces souvenirs. Lisons, à titre d'exemple, un extrait des pages qui remontent à 1939, et que Aleramo intègre dans son journal – une précédente écriture intime insérée, donc, dans une autre forme mémoriale d'écriture – pour évoquer la période de sa relation avec Giovanni Cena :

E il lungo, lungo apostolato, quasi frenetico, mio e di Cena, fiancheggiati dai due Celli. Le lunghe lunghe esplorazioni per la Campagna, giornate intiere a piedi, inverno, estate, polvere rossa tufacea, fango nero, e qualche alberello di rose talora sperduto nel deserto, e rovi e macchia, poi ancora stoppie all'infinito, e sempre all'orizzonte l'apparizione di qualche divinità, la ghirlanda dei Colli Albani, o la linea incandescente del mare, o il Soratte o l'Artemisio, o la rocca d'Ardea, oppure la stessa Roma, laggiù, barbaglio lontano nel mezzo del gran piano ondulato e vaporante. *Caput mundi*, mormorava amaramente Cena<sup>21</sup>.

La construction formelle de cette description manifeste un évident souci littéraire. On peut noter la volonté d'exprimer la dilatation du temps et de l'espace à travers des répétitions (« il lungo, lungo apostolato », « le lunghe, lunghe esplorazioni ») et le polysyndète conjonctif (« e rovi e macchia... e sempre all'orizzonte ») ; mais aussi des procédés anti-descriptifs qui métaphorisent les objets de la représentation (i Colli Albani deviennent une « ghirlanda », Roma est un « barbaglio lontano »).

Dans son journal, en plus, Aleramo introduit des lettres qu'elle vient de relire en continu et qu'elle considère significatives : elle réalise ainsi un ultérieur enchevêtrement de genres d'écriture privée et elle dramatise le récit. Certaines d'entre elles sont françaises – il y en a de la part de Aurel, de Henri Marchand, de Marguerite Mauclair et de Pierre-Paul Plan – et plusieurs souvenirs et notes concernent ses séjours parisiens, en témoignage de la valeur exceptionnel qu'elle attribuait, dans sa biographie, à ces périodes.

Mais il y a aussi des lettres qui ont été écrites dans une sorte de prise directe et qui ont été insérées dans le journal pour constituer un témoignage et devenir, elles-mêmes, action.

Je prends, par exemple, le cas d'une lettre que Aleramo a écrit à son éditeur<sup>22</sup>, et qu'elle recopie dans son journal pour tenir sa parole : elle avait menacé, en effet, Arnoldo Mondadori de la

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, 9 gennaio 1944, p. 338.

<sup>22</sup> Mais on n'a pas retrouvé trace de cette lettre dans les archives de la maison d'édition Arnoldo Mondadori Editore.

publier à moins qu'il ne lui promette d'imprimer ses livres en honneur de son quatre-vingtième anniversaire. On lit, donc, la mise en œuvre de cette déclaration, dans une lettre qui s'ouvre sur une autre lettre, cette fois rêvée:

Al mio trentennale editore Arnoldo Mondadori:

il 14 corrente io compio ottanta anni. Stanotte mi sono destata sognando che vi scrivevo: doveva essere una bella lettera, ma non ebbi la forza d'alzarmi e di stenderla. [...]

Che cos'altro vi dicevo nella lettera sognata stanotte? Non so più bene. Forse vi prospettavo un ultimatum: o voi, Mondadori, capite l'enormità del vostro comportamento verso di me (senza nessuna ragione personale!) e mi telegrafate il pentimento, e date ordine che i miei tre libri siano rimessi in circolazione a prezzo di copertina, e, immediatamente, decidete anche di mandare in tipografia e far uscire per ottobre il volume propostovi *Il Passaggio*, *Il Frustino*, *Endimione* e *Trasfigurazione*, come omaggio agli ottant'anni dell'autrice.

Oppure, oppure, illustre editore, rassegnatevi al fatto che, fra altri cinquant'anni, quando qualcuno leggerà nel mio diario postumo che questa mia lettera non fu da voi compresa, si farà un'idea pochissimo edificante di voi, siate o no, miliardario...

Io ho dinanzi a me il futuro, anche se voi non lo credete<sup>23</sup>.

\*

Après cet éloquent défi, je vais passer à un autre type d'écriture privée, capable de révéler une conscience de soi autant forte: les mémoires de Alba de Céspedes. Ces mémoires, encore inédits – on vient de publier dans une revue son journal des années 1943-1944<sup>24</sup> – peuvent être lus à côté de ceux de Aleramo. De Céspedes, en effet, s'est dédiée elle aussi à une écriture qui n'est pas exclusivement privée et qui, en quelque sorte, tend à construire un méta-discours sur les mémoires eux-mêmes.

C'est dans cette perspective qu'on peut lire, par exemple, des passages comme le suivant, dans lequel de Céspedes lie l'importance et l'autorité de son parcours d'écrivain à la possibilité que ses mémoires soient publiés :

Se è vero ciò che egli [Agostino degli Espinosa] diceva egli era più intelligente di me, ma io ero un artista. Lui diceva anzi che io possedevo il genio. Di tutt'e due queste definizioni sono portata fortemente a dubitare, non perché questo diario può avere qualche probabilità di essere stampato un giorno – se una di queste sue due definizioni si dimostrassero vere – e quindi rischi d'essere in qualche modo poco sincero, ma perché ogni giorno, pur sentendo in me sempre più viva la spinta a scrivere, a narrare e a produrre, sento più grave l'impegno di farlo<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> EAD., *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, 5 agosto 1956, *op. cit.*, p. 416.

<sup>24</sup> DI NICOLA Laura, « Diari di guerra di Alba de Céspedes », in *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n.s., a. II, n. 1, 2005, pp. 189-226. Une lecture de ces mémoires – à laquelle je dois des réflexions qui ont stimulé mon intérêt pour ces textes et, donc, la présente intervention – a été faite par Marina Zancan dans le séminaire intitulé *Figure della memoria. La storia nei racconti delle donne*, dans le cadre de l'école *La certosa delle donne* (23-28 août 2005) dédiée au thème *Madri della Repubblica. Storia, immagini, memorie* : une intervention qui est en cours de publication.

<sup>25</sup> DE CESPEDES Alba, *Diario* « 9 agosto 1952-11 dicembre 1956 », 29 mars 1954, section « Écrits », « Journaux intimes », archives Alba de Céspedes (ADC), Fondation Elvira Badaracco.

À côté de ce témoignage, on a aussi l'épreuve d'une pratique de « sélection » de son écriture privée que de Céspedes choisit attentivement de conserver ou pas : cela montre non seulement la conscience que ses pages seront lues mais aussi la volonté de construire une image de soi très précise à transmettre, dans laquelle la dimension intime sera très attentivement encadrée. Elle peut, donc, avouer une souffrance mais choisir, en même temps, de ne pas en montrer les détails :

Sono da oltre un mese in questa camera, all'albergo Port Royal, sulla "rive gauche".

L'inenarrabile sofferenza che ho vissuto fin dal mese di luglio riempiva un folto quaderno nero, che ho distrutto.

Qui a Parigi non si trovano quaderni neri. Mi è dispiaciuto, sul principio, poi ho pensato che forse era un buon segno.

La tremenda sofferenza è finita o almeno ha incominciato a spegnersi quasi improvvisamente, da pochi giorni. Non so come è avvenuto anche se ne comprendo il perché<sup>26</sup>.

En même temps, en rapport à cette écriture privée qui se veut publique, des recherches<sup>27</sup> ont déjà pu révéler que certaines pages extraites de ses mémoires de guerre – entre les mois d'octobre et de novembre 1943 – ont été publiées, avec le titre *Pagine dal diario*<sup>28</sup>, par de Céspedes même dans la revue qu'elle a dirigée entre 1944 et 1948, *Mercurio*<sup>29</sup>.

Cette exception au statut intime qui caractérise les mémoires se justifie par une réflexion de l'écrivain. La nécessité de comprendre le présent, l'urgence de l'histoire peuvent, selon de Céspedes, comporter en effet la décision de rendre publiques des formes d'écriture privée. En 1945, en réfléchissant sur la publication de nombreux mémoires au lendemain de la libération et de la fin de la guerre (« Leggo diari su diari, questa sola sembra essere la produzione di oggi », elle écrit le 3 juillet), elle ajoute une considération sur le besoin de se raconter qui semble envahir l'écriture narrative : «Tuttavia mi sembra che quando una confessione non è giustificata dal contributo dato alla conoscenza dei nostri tempi, attraverso una testimonianza personale, dovrebbe essere pubblicata molti anni dopo la morte»<sup>30</sup>. Nous avons, donc, une forme d'écriture privée, même dans ce cas, qui se révèle consciente et élaborée en parfaite connaissance de cause, et qui se mesure avec la possibilité de narrer et de donner un témoignage des événements et des moments historiques. Je

---

<sup>26</sup> La citation a été tiré de la première page, datée 21 septembre 1958, du dernier des quinze cahiers numérotés par de Céspedes – et qu'on l'on considère, donc, de façon unitaire – intitulé « *Diario / Parigi, 21 settembre 1958-4 febbraio 1959* ». Dans la section des «Écrits» de ses archives sont conservés aussi six cahiers qui n'ont pas été numérotés par l'écrivain et deux bloc-notes.

<sup>27</sup> Voir DI NICOLA Laura, « Diari di guerra di Alba de Céspedes », *op. cit.*, p. 200.

<sup>28</sup> DE CÉSPEDES Alba, « Pagine dal diario », in *Mercurio*, a. I, n. 4, 1944, pp. 107-121.

<sup>29</sup> De Céspedes invite Aleramo à collaborer à cette revue. Parmi ses contributions, on peut rappeler ici les pages mémorielles qu'elle titre comme le volume qu'elle va publier en 1945 : ALERAMO Sibilla, *Dal mio diario*, a. I, n. 3, 1944, pp. 41-52 ; *Dal mio diario*, a. II, n. 10, 1945, pp. 43-52.

<sup>30</sup> Cet extrait du journal intime de Alba de Céspedes, daté 3 juillet [1945], a été cité par DI NICOLA Laura, « Diari di guerra di Alba de Céspedes », *op. cit.*, p. 189.

vais citer, à ce propos, les premières pages du journal à la date du 15 septembre 1943, dans lesquelles de Céspedes médite sur la valeur de l'écriture de fiction en temps de guerre:

Forse è troppo facile essere seduta a un tavolino e scrivere, essere stesa sul letto, leggendo, e inseguendo personaggi appena abbozzati seguendo i loro amorosi inviti mentre altri stanno al fronte e lasciano la loro vita, i loro progetti i loro sogni, la loro musica, i loro libri per farti sentire fiera delle loro gesta, parte di un popolo vincitore, perché tu esca insomma una sera gridando "evviva la vittoria" alla quale tu non hai contribuito che rinunciando alla bistecca rossa, all'automobile, al teatro<sup>31</sup>.

Ces journaux qui viennent d'être publiés, en effet, témoignent de la maturation intellectuelle et politique de Alba de Céspedes : cela l'amènera à l'engagement qui va marquer sa vie à partir des années de guerre. C'est, de plus, ce passage à l'action qui imprime un moment d'arrêt à son écriture privée. Dès qu'elle arrive, en effet, dans l'Italie libérée, après son travail auprès de Radio Bari pour l'émission *Italia Combatte* avec le nom de Clorinda, elle écrit explicitement qu'elle ne veut même pas résumer ce qui lui est arrivé jusqu'alors : « Tante cose ci sono. E non ho voglia di scriverne » (le 3 mars 1944) ; et, quelques mois après, elle passe sur sa direction, pourtant très importante, de la revue *Mercurio* : « Dirigo una nuova rivista, creata da me che si chiamerà "MERCURIO". Bisogna che scriva tante cose di questo periodo. Non ho tempo » (le 22 août 1944). C'est la révélation d'une pensée immédiate qui semble trouver un lieu d'expression dans la vie vécue : dans son travail, d'abord, et dans sa correspondance avant que dans ses œuvres, selon une remarque de l'écrivain : « Scrivo meno nel diario quando i miei pensieri trovano sfogo nel lavoro o nella corrispondenza » (le 17 août 1952).

Quand cette phase de l'après guerre se sera épuisée, des nouvelles observations animeront son journal intime. On voit augmenter, par exemple, ses réflexions sur la valeur du journal lui-même, unies à un sentiment de culpabilité pour le fait de ne pas arriver à pratiquer l'écriture avec régularité : « Più di un mese di silenzio nel diario. Inutile scrivere », elle écrit le 25 juin 1959, et le 6 septembre 1965 : « Sono qui nella cara rue Chernoviz, dal 27 giugno – oltre due mesi – e non ho scritto una parola nel diario. Devo riprendermi in mano ». Ce silence, pour en rester aux explications que de Céspedes nous donne, peut être lu comme le signal d'un éloignement d'elle-même : « Non ho più scritto nel diario perché, sempre di più, m'allontano da me stessa », elle conclut le 2 décembre 1965. À côté de ces réflexions, l'écrivain multiplie ses lectures de journaux intimes, correspondances et genres de mémoires : elle lit et elle commente, dans ses cahiers, le journal de Tolstoï, celui de Virginia Woolf (dont elle recopie des parties), celui d'André Gide et de Du Bos, ainsi que la correspondance entre ces deux. Elle en tire des conclusions qui tournent la plus part des fois vers le mimétisme et l'identification : « Io sono, come Tolstoi, come Gide, qualcuno che ha

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 192.

sempre scritto per trovare nell'arte una scusa per superare il proprio sentimento di colpa nell'infrangere le regole della società borghese» (6 octobre 1958) ; «In fondo il diario di ogni scrittore si somiglia e pure lei [Virginia Woolf], così diversa da me, è uguale a me nella sua paura di non riuscire a esprimersi o a farsi capire» (3 janvier 1956).

Cette profonde et continue réflexion sur l'écriture de soi qui anime ces pages transite, en même temps, dans ses œuvres.

En 1949, Alba de Céspedes publie *Dalla parte di lei* : une mémoire défensive que Alessandra, la protagoniste, écrit à la première personne en témoignage des raisons qui l'ont amenée à tuer son mari, Francesco. Grâce à la publication des mémoires de guerre de Alba de Céspedes, on peut maintenant lire sous ces personnages les traces de l'imaginaire autobiographique qui les a inspirés : Alessandra ne semble ainsi être autre que l'écrivain elle-même, qui s'est mariée en 1945 avec Franco Bounous après avoir vécu avec lui des mois très intenses dans lesquels son rêve d'amour (« Annullata la mia vita, la mia salute, la mia forza, tutto annullato nell'unico pensiero di lui », elle écrit le 26 octobre 1943 ; et le 22 août 1944 «Non c'è altro al mondo per me di durevole, di importante che Franco, il viso di Franco, la voce di Franco») – comme celui de Alessandra – semble mêlé à la pensée de la mort (« Non so, forse bisognerebbe morire », le 26 avril 1944, et le 9 octobre : « Ti amo. Mancano dodici giorni e io ho deciso di uccidermi »).

Le roman successif, *Quaderno proibito* (1952), est un journal intime qui permet à une femme, Valeria – qui écrit pendant la nuit, comme Alba de Céspedes – de prendre conscience de la réalité de sa vie et de sa condition au sein de la famille. Elle écrit, de plus, sur les pages d'un cahier noir : il s'agit d'un détail qui nous renvoie à de Céspedes et à son choix d'écrire préférablement sur des cahiers noirs des notes qu'elle définit « intima cronaca »<sup>32</sup>.

En 1963 *Il rimorso*, roman unique dans son genre, se compose en mêlant deux formes d'écriture intime : les lettres et les mémoires. Dans ce roman, écrit en partie à Paris et construit en forme de roman épistolaire à plusieurs voix, de Céspedes a utilisé – elle l'a confié au cours d'une interview<sup>33</sup> – des pages précises de son propre journal pour élaborer celui de Gerardo, un des protagonistes.

En juin 1957, en effet, elle note au sujet du roman : « Non è un caso che ho preso a scrivere diario e appunti nello stesso quaderno ». Ses mémoires, donc, ne rentrent pas seulement dans ses

---

<sup>32</sup> On trouve une référence à ce type de cahier non seulement dans les pages du 21 septembre 1958 précédemment citées (« Qui a Parigi non si trovano quaderni neri »), mais aussi ailleurs : « non ho trovato in tutta Roma un quaderno di quei miei soliti quaderni neri dove appunto e scrivo la cronaca giornaliera, qualche volta, intima cronaca », elle écrit le 15 septembre 1943. Une proximité avec Valeria, en relation à son rapport avec l'écriture intime sur un cahier, est d'ailleurs répétée par de Céspedes, qui écrit : « Ho trovato questo quaderno con lo stesso gioioso senso di rivincita che avvinceva Valeria » (le 9 août 1952). Ses archives privées, d'ailleurs, conservent ces cahiers noirs

<sup>33</sup> «[...] il ne faut jamais s'abandonner, comme dit Gerardo dans son journal où il y a des pages entières prises dans le mien » (BOURDET Denise, « Alba de Céspedes », in *La Revue de Paris*, a. LXXII, janvier, 1965, p. 116).

œuvres, mais ils deviennent aussi des laboratoires d'écriture, dans lesquels ses textes prennent leur première forme.

Il s'agit, donc, de la confirmation d'une « contamination » entre écriture intime et écriture de fiction – dimension qui est typique d'ailleurs des écritures privées – dont de Céspedes elle-même semble être très consciente: « Bisognerebbe sempre annotare. Mi fido delle memorie, e, in fondo, il mio diario è già nei miei romanzi: ebbene non sempre quello della mia vita bensì quello delle mie idee », elle écrit le 7 décembre 1956, en révélant la possibilité de regarder à ses œuvres comme aux miroirs de son imaginaire et de sa pensée.

~~Pour lire,~~ Par contre, pour lire le « roman de sa vie » ~~—on peut-on dire,~~ en paraphrasant ses mots – ~~c'une source inépuisable~~ est sa correspondance, qui embrasse chronologiquement presque tout le siècle et touche deux continents et différents pays (l'Italie, la France, la Russie, les États-Unis, Cuba etc.), qui se présente comme une source inépuisable.

~~Puisqu'on En ne disposant dispose pas,~~ jusqu'à présent ce jour, d'une biographie complète de l'auteur (~~ce,~~ qui serait un instrument d'étude très utile); on ne peut que suivre les étapes de sa biographie à travers les confessions et la pensée présentes dans ses lettres: souvent, en plus, il s'agit de longues lettres qu'elle écrit à ses éditeurs, à ses nombreux traducteurs, à sa famille<sup>34</sup>, à ses amis, à des écrivains et à des intellectuels actifs, en grande partie, entre l'Italie et la France – Pays où elle avait vécu, nous le rappelons, une trentaine d'années. Cette correspondance est d'autant plus nombreuse qu'elle a dû répondre aux exigences de suivre l'écrivain tout au long de ses très fréquents déplacements, ce qui fait que, par exemple, les lettres qu'elle a écrit à son éditeur pendant son séjour aux États-Unis – qui correspondent à peu près à la période de la publication de *Dalla parte di lei* – soient riches d'informations utiles pour étudier l'histoire textuelle et l'histoire de la réception de ce roman, étant donné l'amitié, l'estime réciproque et le degré de collaboration qui liaient de Céspedes avec la maison d'édition Mondadori<sup>35</sup>.

Au fond, il y a donc une véritable représentation de la vie et de l'histoire culturelle du vingtième siècle qui s'ajoute à la possibilité de définir l'origine de l'imaginaire littéraire de l'écrivain. En même temps, ces lettres nous montrent la richesse des possibles croisements entre écriture privée et écriture créative. Je pense, par exemple, à l'œuvre poétique de Alba de Céspedes qui révèle l'urgence de l'histoire et de la vie contemporaine : les *Chansons des filles de mai* ont été écrites, en effet, à Paris, en plein Mai '68, en obéissant à une sorte de nécessité de conserver les

---

<sup>34</sup> À ce propos, il est intéressant de noter que Alba de Céspedes – comme, d'ailleurs, Aleramo – parvient à reconstruire elle-même des noyaux de sa correspondance. C'est le cas des lettres qu'elle avait écrit à son mari Franco Bounous : elle les a conservées à côté de celles qu'il lui avait envoyées, et elles se trouvent donc idéalement et matériellement unies maintenant dans ses archives, dans une section intitulée « Alba-Franco ».

<sup>35</sup> Une partie de la recherche de ma thèse de doctorat a été dédiée à l'examen de cette correspondance, unie à celle qui a lié Sibilla Aleramo et Gianna Manzini à l'éditeur italien Mondadori. Je renvoie, donc, à cette recherche pour un examen plus détaillé des lettres éditoriales.

émotions et les pensées que les événements venaient de susciter. C'est l'effet produit par ce 1968 que la « *pasionaria* » de Céspedes vit dans l'illusion d'une révolution finalement en cours. L'écrivain explicite, donc, l'origine de l'œuvre, qu'elle traduira en italien avec le titre *Le ragazze di maggio*, deux ans après ces événements :

Ces jours, ces nuits, ces dialogues que je voulais d'abord simplement noter, en italien, dans mon journal, se sont présentés à moi impérativement, comme acteurs et instants d'un seul poème, un poème que je ne pouvais écrire que dans la langue et dans les mots qui gouvernaient ces journées<sup>36</sup>.

À partir des pages de son journal, donc, de Céspedes nous dit que ces poésies passent à une forme d'écriture publique ; et il faut ajouter qu'elles transitent aussi à travers une autre forme d'écriture privée : la correspondance. Pour convaincre son éditeur français, les Éditions du Seuil, à publier ces poèmes, de Céspedes avait écrit en effet une longue lettre en forme de poésie à Paul Flamand, destinée à accompagner le poème qu'elle venait de composer. Dans cette lettre en vers, qui est conservée dans la correspondance envoyée à Flamand, de Céspedes avait adopté le nom fictif d'un personnage de ces poèmes, la « fille de mai » Borjita Paz – prénom qui avait une référence autobiographique, en étant celui de la sœur de Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, le grand-père de l'écrivain –, et elle avait invoqué la nécessité de l'expérience vécue de se faire livre :

Cher éditeur  
(si jamais j'en aurais un)  
je vous envoie ces fleurs  
sauvages, poussées sur le rivage  
de l'espoir,  
dans l'air empoisonnée  
par le gaz, de votre printemps  
rouge.  
Je m'appelle Borjita Paz,  
[...].  
Jetez-les dans le plomb,  
donnez à notre histoire  
encore informe, à notre jeunesse  
désordonnée, l'ordre  
et la forme des choses bien  
dessinées comme les lettres,  
la justesse des pages  
imprimées...<sup>37</sup>

On doit faire une dernière considération en conclusion de ce bref excursus sur les formes de l'écriture privée de Alba de Céspedes : les lettres que l'écrivain a écrites sont finalement la seule forme d'écriture – qui se fait, en plus, toujours plus rare – qui accompagne cette sorte de « vide » constitué par les dernières années dans lesquelles de Céspedes vit à Paris, comme en exil volontaire.

---

<sup>36</sup> DE CESPEDES Alba, *Chansons des filles de mai*, Paris, Editions du Seuil, 1968, quatrième de couverture.

<sup>37</sup> Lettre de Alba de Céspedes à Paul Flamand, 13 août 1968, consultée dans le fascicule intitulé à de Céspedes des archives des Éditions du Seuil, déposées à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine.



Elles constituent donc un document d'autant plus intéressant face à son unicité et à la possibilité qu'elles offrent d'enquêter sur le silence qui accompagne cette période: de Céspedes interrompra, en effet, son journal intime vers 1970, et n'écrira que quelques pages en 1978, en 1991 et en 1992 ; elle ne publiera aucune œuvre après son auto-translation italienne – parue en 1976 avec le titre *Nel buio della notte* – du roman *Sans autre lieu que la nuit*, et elle se dédiera presque exclusivement à l'écriture du roman historique et mémorial projeté avec le titre *Con gran amor* et consacré à Cuba, son pays d'origine.

Dans ces années parisiennes on se trouve, donc, devant les extrêmes conséquences de la phase de désillusion et de repliement qui avaient caractérisé en quelque sorte la biographie intellectuelle de l'écrivain à partir de l'immédiat après-guerre. Les témoignages de cette déception se multiplient au fur et à mesure que les années passent, et ce désenchantement même semble plus fort lorsqu'il s'accompagne à la volonté d'agir dans le présent et d'être une femme intellectuelle engagée. Au même temps, cet engagement n'est que le résultat du changement que la guerre même – comme on a vu en lisant ses journaux intimes de la moitié des années Quarante – avait déclenché dans la vie de Alba de Céspedes. Dans ces mêmes pages on trouve, en effet, les premières témoignages du soupçon que l'après-guerre n'aurait pas observé les attentes : « Non ho più voglia di parlare alla radio : è una buffonata, solo una buffonata ormai », elle écrit à propos de son travail auprès de Radio Bari de l'Italie libérée. Et elle continue :

Vorrei dire qualcosa di bello e di profondo, che m'ascoltassero, che fossi seguita. Ma la gente è distrutta, come me. Che non credo più in nulla, la patria non esiste, esiste solo un grumo di ambizioni personali. Il popolo, anche i politicanti non pensano affatto alla patria. E allora anche io voglio pensare solo al Bosco e a Franco<sup>38</sup>.

La déception vis-à-vis de la politique italienne de l'après-guerre, la sensation de vivre dans une société, même intellectuelle, dans laquelle elle ne se reconnaît pas, s'ajoutent à des difficultés qu'elle rencontre dans sa vie privée – parmi lesquelles la décision, qui mûrit vers la fin des années Cinquante, de se séparer de son mari – et motivent de plus en plus son désir de se détacher de l'Italie, pour accomplir son choix d'un destin de liberté et de solitude auquel elle semble se vouer. Paris, à ses yeux, devient le lieu privilégié pour accomplir son dessin. Cette ville est nommée à la fois comme «una città nuova e complice» (le 12 août 1959) ou bien comme une métropole dans laquelle, grâce à l'anonymat qu'elle garantit, de Céspedes a finalement la possibilité de commencer une nouvelle vie, loin de Rome : « Sono sempre più affascinata dal colore di Parigi in questi giorni, dai fiori, dall'aria. Dalla possibilità di ricominciare, anonimi, che Roma non può offrire. Volgarità dell'Italia » (le 8 mai 1964). Une ville distante des commérages qui l'avaient troublée, et dans

---

<sup>38</sup> DI NICOLA Laura, « Diari di guerra di Alba de Céspedes », 22 mars 1944, *op. cit.*, p. 217.

laquelle elle sent entière la dignité de son statut de femme écrivain : «Il sollievo, la felicità che provo a Parigi è che lì sono soltanto uno scrittore mentre qui sono una donna alla quale si perdona di essere uno scrittore » (le 31 août 1960).

Ce qui semble déterminer l'irrévocabilité de son choix, donc, est la défense de son travail et de son autorité, tandis que le moment qui porte à maturation cette prise de position est constitué par *Il rimorso*. Paru en 1963 en Italie sans remporter un grand succès de critique et de publique – auquel, d'ailleurs, les œuvres de Alba de Céspedes semblaient vouées à partir de son premier roman, *Nessuno torna indietro*, un vrai best-seller de la période d'entre deux guerres – *Il rimorso* est traduit l'année suivante en France<sup>39</sup> et il y obtient des critiques très favorables. Alba de Céspedes, d'ailleurs, semble prévoir cette situation : «Penso che, qui, il libro avrà la stima che merita», elle avait avancé dans son journal le 5 septembre 1963, encouragée par les jugements positifs qu'il avait reçu de la part de ses amis français. En Italie, par contre, le livre est, à son avis, sous-estimé : la maison d'édition Mondadori, qui publie ses œuvres depuis toujours, le considèrent en effet – les papiers éditoriaux qu'on a pu lire le démontrent – susceptible de rencontrer la faveur du public français plus que de celui italien<sup>40</sup>. «Je n'arrive pas à oublier ce qu'on a fait contre ce livre», de Céspedes écrit en janvier 1965 à François Wahl, «Cela se traduit en une hostilité profonde contre ce pays»<sup>41</sup>. Le détachement de l'Italie est, donc, désormais consommé, d'autant plus qu'en France elle se sent finalement libérée des préjugés qu'une certaine critique et un certain milieu intellectuel lui adressaient, en la comptant parmi les femmes écrivains destinées au succès commercial, plus que parmi les écrivains tout-court.

Un parcours analogue de transfiguration, dans le contexte de Paris, de son autorité littéraire a été tracé, à bien y regarder, par Aleramo. Les souvenirs de Paris et les lettres des correspondants français qu'elle introduit dans son journal, à côté des écrits critiques dédiés à des auteurs français ou à ses renvois à sa vie parisienne – je pense à plusieurs références introduites dans le roman *Amo, dunque sono* –, nous restituent l'image d'une Aleramo très célèbre, en pleine gloire. « Ogni mia giornata parigina », elle avait écrit dans ses notes, est « un capolavoro vivo » : c'est une épreuve

---

<sup>39</sup> DE CESPEDES Alba, *Le Remords*, trad. par Louis Bonalumi, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

<sup>40</sup> «Il successo di questo romanzo in Francia è spiegabile: si presenta come un antidoto ai tecnicismi dell'antiromanzo [...] *Il Rimorso* ha effettivamente parecchi punti di contatto con *I Mandarini* della de Beauvoir. Sembra quasi che sia stato scritto per un pubblico francese, invece che italiano»: la fiche que Maria Teresa Giannelli a préparé pour Vittorio Sereni, à la date du 22 octobre 1964, est conservée dans les archives de la Arnoldo Mondadori Editore (fasc. Alba de Céspedes, section Segreteria editoriale autori italiani, près de la Fondation Arnoldo et Alberto Mondadori, Milan). Elle a été partiellement citée par CADIOLI Alberto, «“In nome della comune passione”. Il lavoro con Mondadori», in *Alba de Céspedes*, ZANCAN Marina (dir.), Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 372-373.

<sup>41</sup> J'ai cité un extrait de cette lettre de Alba de Céspedes à François Wahl, datée 11 janvier 1965, dans un article que j'ai dédié au rapport entre Alba de Céspedes à Paris, auquel je renvoie pour un cadre plus complet de ce thème: «Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura e “engagement”», in *Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n.s., a. II, n. 2, 2005, pp. 33-57.

ultérieure de sa tendance, bien identifiée par la critique, de façonner sa vie comme une œuvre, d'en faire son chef d'œuvre.

À Paris, pendant ce qu'elle définissait son « eroico soggiorno in Francia »<sup>42</sup>, Aleramo a connu et a fréquenté les plus grands artistes français de l'époque, et les traductions de ses livres, à son avis, ont connu aussi un très bon accueil. Je pense au *Passaggio*, un « completo insuccesso » en Italie, comme elle déclarait<sup>43</sup>, tandis qu'en France il avait été attentivement lu : « La traduzione del mio *Passaggio*, collocato, [...] dalla critica francese, unanime, fra le più impressionanti e significative opere del lirismo moderno, aveva attirato su me la curiosità vivace del mondo parigino », elle se souvenait dans les pages de *Amo, dunque sono*<sup>44</sup>. C'est donc la France, dans ce cas, qui soutient la réception de ce livre en Italie : « Dopo che fu tradotto in Francia, e raccolse lassù le lodi dei più severi, s'è principiato anche qui ad ammettere che questo libro esiste »<sup>45</sup>. Dans les mêmes pages, Aleramo évoque l'issue malheureuse de la première représentation italienne de *Endimione* : le poème dramatique, après de nombreux refus, a obtenu enfin une seule représentation, contestée et sifflée, au Théâtre Carignano de Turin, le 6 juin 1925. Très différent, par contre, le souvenir – qui a été probablement intentionnellement forcé – de sa première représentation à Paris, au Théâtre de l'Œuvre, en mars 1923<sup>46</sup> : le écho de cet événement avait, en Italie, rendu possible la publication et la représentation du poème dramatique.

Ce qui est à retenir de ces épisodes relatifs à l'histoire de la réception des œuvres de Aleramo ne sont pas les données en elles-mêmes, puisque un examen ponctuel de la diffusion de ces textes peut révéler que l'écrivain tend à forcer l'état de leur pénétration en France : c'est, à vrai dire, cette construction mémorielle qui est intéressante pour notre discours. Elle témoigne, en effet, la volonté de Aleramo de s'inscrire parmi le nombre des écrivains destinés à être considérés à l'étranger plus et avant que dans leur patrie.

Le même parcours a été tracé par Alba de Céspedes ; elle choisit, en plus, de quitter l'Italie et de vivre où elle se sent le mieux reconnue en tant que femme écrivain.

---

<sup>42</sup> C'est la définition qu'on lit dans une lettre du septembre 1923 que Aleramo écrit au *Corriere italiano* pour protester contre une mauvaise critique à son œuvre : elle défend, en particulier, l'accueil que la France lui avait réservé, et que Soffici avait défini le signal d'une « galanteria dei critici di tutta la Francia ». La lettre a été significativement transcrite dans son journal intime, le 13 février 1955 : « ho trovato di pessimo gusto e di pessima politica l'accento alla *galanteria dei critici di tutta la Francia*. Così in Italia si ringrazia lo straniero quando ci accoglie con onesto viso? E chi dà il diritto al signor Soffici di offendere (perché in questo caso è un'offesa) scrittori alti e critici acuti e sinceri amici nostri come Camille Mauclair e Henri De Régnier, e gli altri ch'egli cita? » (ALERAMO Sibilla, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960, op. cit.*, p. 356).

<sup>43</sup> « Pur scrissi nell'autunno 1918 gli ultimi capitoli del *Passaggio*, che uscì nella primavera del 1919, e mi procurò la maggior delusione di tutta la mia vita di poeta, col suo completo insuccesso... », *Ibid.*, 6 novembre 1949, p. 250.

<sup>44</sup> EAD., *Amo, dunque sono*, Milano, Mondadori, 1927. Je cite à partir de l'édition Milano, Feltrinelli, 1998, p. 42.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>46</sup> Une évocation de cette représentation a été faite par Aleramo dans *Il mio esordio come autrice drammatica*, publié dans le recueil *Gioie d'occasione* (Milano, Mondadori, 1930), et qu'on peut lire maintenant dans les pages de *Andando e stando*, sous la direction de Rita Guerricchio, Milano, Feltrinelli, 1997.

C'est évident que la France n'a pas représenté, pour ces deux écrivains, seulement le pays dans lequel elles ont vécu pour des plus ou moins longues périodes, mais il est devenu – et leurs textes de mémoire le montrent avec efficacité – un lieu très important de leur imaginaire littéraire, un cadre tout à fait significatif dans la construction de l'image de soi qu'elles ont voulu transmettre. Une France qui a, donc, la forme et la fonction d'une « patrie rêvée ».

Dans la crainte d'être oubliées, de ne pas durer, qui les accable surtout dans leurs dernières années ; dans la peur de se trouver et d'être repoussées aux marges d'une vie culturelle et littéraire qui ne les intègre pas, la France – et Paris en particulier – deviennent un endroit dans lequel leur profil de femmes écrivains prend finalement forme et valeur, obtient la reconnaissance qu'elles considèrent méritée.