THÈSE DE DOCTORAT

Une femme à l'œuvre et à l'épreuve de l'altérité. Un parcours dans la production poétique, narrative et théâtrale d'Annie Vivanti (1890- 1932)

Présentée en vue de l'obtention grade de docteur
en **Études Romanes, Spécialité Études Italiennes** de l'**Université PAUL VALÉRY Montpellier 3**

Ecole Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations (LLACS-RESO)

Présentée par **Sandrine Favre-Maniglier**

Dirigée par **CARMINATI Myriam**

Soutenue publiquement **12 décembre 2022** devant le jury composé de

Madame Camilla CEDERNA Maîtresse de Conférences, Habilitée à Diriger des Recherches, Université de Lille	Rapporteure
Monsieur Yannick Gouchan Professeur des Universités, Aix-Marseille Université	Rapporteur
Monsieur Flaviano PISANELLI Professeur des Universités, Université Paul Valéry, Montpellier 3	Président du jury
Madame Sylvia CONTARINI Professeure des Universités, Université Paris Nanterre	Examinatrice
Madame Myriam CARMINATI Professeure émérite, Université Paul Valéry, Montpellier 3	Directrice de thèse

Comité de suivi individuel

Le **comité de suivi individuel** (CSI) est déterminé par l'article 11 de l'arrêté du 26 août 2022 modifiant l'arrêté du 25 mai 2016 : *« Un comité de suivi individuel du doctorant veille au bon déroulement du cursus en s'appuyant sur la charte du doctorat et de la convention de formation ».*

Le rôle du comité de suivi individuel est d'assurer un accompagnement du doctorant pendant toute la durée du doctorat au regard de la charte de la convention de formation.

Pour la préparation de cette thèse, le comité de suivi individuel a été composé de :

Madame CICCIA Marie-Noëlle Université Paul-Valéry Montpelier 3 **Monsieur PISANELLI Flaviano** Université de Paul Valéry Montpellier 3 **Madame SAGNES-ALEM Nathalie** Université de Paul Valéry Montpellier 3	Membre spécialiste de la discipline ou en lien avec le domaine de thèse
Monsieur PISANELLI Flaviano PR en Etudes Italiennes, UPVM3 **Madame BIANCAFIORE Angela** PR en Etudes Italiennes, UPVM3 Titre, Organisation d'appartenance	Membre non-spécialiste extérieur au domaine de recherche du travail de thèse
Monsieur PISANELLI Flaviano PR en Etudes Italiennes, UPVM3 **Monsieur COMBIERATI Daniele** MCF HDR en Etudes Italiennes, UPVM3	Membre extérieur à l'établissement dans lequel s'est déroulée la thèse

Les comités de suivi individuel se sont déroulés :

- **Le 20/06/2018**
- **Le 22/ 06/2021**
- **Le 24/ 06/ 2023**

RÉSUMÉ DE LA THÈSE EN FRANÇAIS

Ce travail de recherches porte sur Annie Vivanti, une auteure de l'entre-deux-siècles qui connaît, tout particulièrement en Italie, un très grand succès entre 1890 et 1932. Née, à Londres, en 1866 (ou 1868, les biographies divergent à ce sujet), au croisement des langues et des cultures, d'un père italien en exil car mazzinien et d'une mère allemande, elle est très souvent qualifiée de « cosmopolite » et détonne dans le panorama culturel et littéraire de la fin du XIXe siècle.

La problématique *Une femme à l'œuvre et à l'épreuve de l'altérité. Un parcours dans la production poétique, narrative et théâtrale d'Annie Vivanti (1890-1932)* permet d'analyser la façon dont l'écriture féminine rencontre le regard de l'Autre entre espace privé et espace public, mettant en exergue le point de rencontre entre une figure féminine, ses œuvres et l'Autre (le public, le lecteur, les cultures, les langues). Ce point de rencontre(dont le mot trouve son origine dans le vieux français « encontre » qui exprime le fait de « heurter quelqu'un sur son chemin ») fait porter l'attention sur une auteure qui a su s'imposer dans les cercles littéraires, entre XIXe et XXe siècle, dans une société alors très conventionnelle et corsetée. La femme qui écrit doit donc redoubler d'efforts, de patience et de persévérance pour s'affirmer et afficher son identité. Intrinsèquement liés, les deux thèmes d'« identité » et d'« altérité » articulent ce travail de recherches.

L'année 1890 est une année fondatrice pour Annie Vivanti, car elle passe de l'ombre à la lumière, avec son recueil poétique, *Lirica*. Avec 100 000 exemplaires vendus, 7 rééditions, plus de 50 traductions de certains des poèmes dans 12 langues, elle connaît le succès. Qualifiée par la critique de « bohémienne » (une image qu'elle a contribué à diffuser), Annie Vivanti entraîne avec elle ses lecteurs dans le tourbillon de la vie et sur le chemin de la création littéraire, car le succès ne s'arrête pas là. De 1890 à 1932, Annie Vivanti, qui meurt en 1942, publie romans, nouvelles, récit de voyage, pièces de théâtre, contes pour enfants qui seront tour à tour traduits soit par elle-même, soit par des traducteurs triés sur le volet. N'appartenant à aucun genre littéraire en particulier, les contours des genres en vogue (romantisme tardif, décadentisme, *scapigliatura*, réalisme, *crepuscolarismo*) étant brouillés, ses œuvres représentent un phénomène nouveau. Difficilement classables dans des genres bien définis, ses poèmes, ses nouvelles et ses romans, écrits directement en italien ou en anglais, font souffler un vent de renouveau en Italie, en Angleterre et plus largement en Europe, sans parler des États-Unis où Annie Vivanti a également vécu.

La thèse est structurée en trois parties dont la première porte sur le contexte socio-culturel et l'affirmation d'une voix féminine dans les domaines de l'écriture et de l'édition. La deuxième partie, consacrée à la question de l'autobiographie et des doubles fictionnels, analyse les frontières du fictif. La troisième partie est centrée sur la rencontre des autres et de l'Histoire, entre stéréotypes et engagements politiques.

MOTS CLÉS : Annie Vivanti, féminisme, identité, altérité, interculturalité, plurilinguisme, poésie, narrative, théâtre, XIXe et XXe siècles.

RÉSUMÉ DE LA THÈSE EN ANGLAIS

This research work focuses on Annie Vivanti, an author from between the two centuries which enjoyed great success, particulary in Italy, between 1890 and 1932. Born in London, in 1866 (or 1868, biographies diverge on this subject), at the crossroads of languages and cultures, an Italian father in exile because Mazzinian and a German mother, she is very often described as "cosmopolitan" and detonated in the cultural and literary panorama of the end of the Nineteenth century.

The issue *A woman at work and put to the test by otherness. A journey in the poetic production, narrative and theatrical production of Annie Vivanti (1890-1932)* makes it possible to analyze the way in which female writing meets the gaze of the Other between private space and space public, highlighting the meeting point between a female figure, her works and the Other (the public, the reader, the cultures, the languages).

This meeting point (whose word finds its origin in the old French "encontre" which expresses the fact of "colliding someone on his way") draws attention to an author who has established herself in the literary circles, between the 19th and 20th centuries, in a society that was then very conventional and corseted. The woman who writes must therefore redouble her efforts, patience and perseverance. to assert themselves and display their identity. Intrinsically linked, the two themes of "identity" and of "otherness" articulate this research work.

The year 1890 was a founding year for Annie Vivanti, as she passed from shadow to light, with his poetic collection, Lirica. With 100,000 copies sold, 7 reissues, more than 50 translations of some of the poems in 12 languages, she knows success.

Called by critics a "bohemian" (an image she helped spread), Annie Vivanti takes its readers along with in the whirlwind of life and on the path to literary creation, because the success does not stop there. From 1890 to 1932, Annie Vivanti, who died in 1942, publishes novels, short stories, travelogues, plays, stories for children which will be alternately translated either by herself or by hand-picked translators. not be longing to any literary genre in particular, the contours of the genres in vogue (Late Romanticism, Decadentism, *Scapigliatura*, Realism, *Crepuscolarismo*) being blurred, his works represent a new phenomenon.

Difficult to classify in well-defined genres, her poems, short stories and novels, written directly in Italian or in English, blowed a wind of renewal in Italy, England and more widely in Europe, not to mention from the United States where Annie Vivanti also lived.

The thesis is structured in three parts, the first of which deals with the socio-economic context culture and the affirmation of a female voice in the fields of writing and publishing. The second part, devoted to the question of autobiography and fictional doubles, analyzes the borders of fiction. The third part is centered on meeting others and History, between stereotypes and political commitments.

KEYWORDS: Annie Vivanti, feminism, identity, alterity, interculturality, plurilingualism, poetry, narrative, theatre, 19th and 20th centuries.

TABLE DES MATIERES

Table des matières 1
REMERCIEMENTS 3
INTRODUCTION 4
PREMIÈRE PARTIE 19
ANNIE VIVANTI DANS SON TEMPS 19
[I.1.] DE L'EXPERIENCE A L'EXPERIMENTATION : UNE POETESSE EN DEVENIR DANS UNE EUROPE DE L'ENTRE-DEUX-SIECLES 19
[I.1.1.] *Lirica* : De la conception à la réception ou la naissance d'une existence poétique 19
[I.1.2.] La construction de l'identité artistique d'Annie Vivanti au prisme de l'internationalité 46
[I.2.] *LIRICA* ET SES REPERES POETIQUES ET SOCIAUX 66
[I.2.1.] Affirmation des femmes et renouveau dans la poésie et les arts 66
[I.2.2.] De l'harmonie à la dissonance, l'apparition d'une nouvelle dimension poétique européenne 80
[I.2.3] Élévation de la voix des femmes dans une société en mutation 98
DEUXIÈME PARTIE 129
AUTOBIOGRAPHIE ET DOUBLES FICTIONNELS 129
[II.1.] *LIRICA* : DIRE « JE » EN POESIE 129
[II.1.1.] *Lirica* ou la construction d'une image de soi par l'écriture poétique 129
[II.1.2] *Lirica* : entre personnage et personne, les frontières du fictif et de la réalité 157
[II.1.3] Création ou retranscription ? Une question de frontière 179
[II.2.] CORRESPONDANCES, NOUVELLES, PREMIER ROMAN 199
[II.2.1.] Les Correspondances : première représentation de soi entre espace privé et espace public 199
[II.2.2.] L'espace autobiografico-fictionnel des nouvelles ou Annie Vivanti « au grand prisme d'elle-même » 214
[II.2.3.] « Mi ci troverete in ogni riga, il mio libro mi assomiglia ». Marion, alter ego d'Annie Vivanti ? 250
TROISIÈME PARTIE 276
ANNIE VIVANTI À LA RENCONTRE DES AUTRES ET DE L'HISTOIRE 276
[III.1.] PORTRAITS DE FEMMES 276
[III.1.1.] De la normalité à l'excès : Annie Vivanti et le jeu des sentiments 276
[III.1.2.] Entre stéréotypes et renouvellement : La figure de la femme fatale dans l'œuvre narrative d'Annie Vivanti 303
[III.2.] LES ENGAGEMENTS POLITIQUES D'ANNIE VIVANTI ET LEUR TRANSCRIPTION DANS SON ŒUVRE (POESIE, NARRATIVE, THEATRE) 347

[III.2.1] Annie Vivanti : entre patriotisme italien, solidarité avec la Belgique, et soutien aux Causes irlandaise et égyptienne 347
[III.2.2] *L'Invasore, Vae Victis !*, *Le Bocche inutili* : La représentation de la violence envers les femmes et la question de la maternité en temps de guerre 383
CONCLUSION 428
BIBLIOGRAPHIE 438
INDEX 464

REMERCIEMENTS

Il me sera très difficile de remercier tout le monde car c'est grâce à l'aide de nombreuses personnes que j'ai pu mener cette thèse à son terme.

Je voudrais tout d'abord remercier grandement ma directrice de thèse, Mme Myriam CARMINATI , pour toute son aide. Je suis ravie d'avoir travaillé en sa compagnie car outre son appui scientifique, elle a toujours été là pour me soutenir et me conseiller au cours de l'élaboration de cette thèse.

Mme Camilla CEDERNA, Maîtresse de Conférences, Habilitée à Diriger des Recherches, et M. Yannick GOUCHAN, Professeur des Universités, m'ont fait l'honneur d'être rapporteurs de ma thèse, en prenant le temps de lire mon travail. Pour tout cela je les remercie.

Je tiens à remercier Mme Silvia CONTARINI, Professeure des Universités, qui me fait l'honneur d'être dans mon jury de thèse et pour son expertise scientifique ainsi que pour le temps qu'elle a consacré à la lecture de ma recherche.

Je remercie également M. Flaviano PISANELLI, Professeur des Universités, pour l'honneur qu'il me fait d'être dans mon jury de thèse et qui a pu me suivre tout au long de mon cursus à l'Université Paul Valéry. Ses conseils et nos échanges m'ont guidée.

Il m'est impossible d'oublier ma famille, mon mari, mes enfants Camille et Sacha. Sans leur soutien indéfectible, leur patience, ce travail n'aurait pas pu voir le jour.

Je remercie toutes les personnes avec qui j'ai partagé mes études et notamment ces années de thèse.

INTRODUCTION

> La femme est d'abord une image. Un visage, un corps, vêtu ou nu. La femme est apparences. Et ceci, d'autant plus que dans la culture judéo-chrétienne, elle est assignée au silence en public. Elle doit tantôt se cacher, tantôt se montrer. Des codes très précis régissent ses apparitions et celles de telle ou telle partie de son corps[1].

La femme, selon Michelle Perrot, a eu pendant des siècles, (dans la société, la littérature, la culture ou encore la poésie), une image sans épaisseur particulière, une apparence modelée selon la vision ou le désir de l'Autre masculin. Dans l'espace public, elle a été réduite au silence. Prenant conscience d'avoir toujours un rôle subalterne dans la société d'entre les XIXe et XXe siècles, elle sort, peu à peu, de son silence, bouge, évolue, se manifeste, s'affirme en osant « […] sortir du cercle étroit tracé autour d'elle », ce qui était l'objectif d'une Marie-Reine Guindorf[2]. S'affirmer, exister aux yeux de l'Autre, telle est l'épreuve qui lui incombe. Quelques femmes, alors, font des tentatives pour renverser les codes, qu'ils soient sociaux ou littéraires, et développent des stratégies génériques communes pour exister dans la société, ainsi que sur la scène littéraire et culturelle.

Cette thèse, *Une femme à l'œuvre et à l'épreuve de l'altérité. Un parcours dans la production poétique, narrative et théâtrale d'Annie Vivanti (1890-1932)*, est née d'un intérêt personnel pour l'histoire de l'émancipation de la femme et de son écriture dans l'espace littéraire et culturel italien entre fin du XIXe et début du XXe siècle. Elle met en avant la figure d'Annie Vivanti qui, par ses œuvres, parvient à se frayer un chemin et à s'octroyer une place dans l'espace public, littéraire et culturel, jouant de sa personnalité et se détachant de la simple image jusqu'alors représentée par un corps et un visage, se confrontant ainsi à l'épreuve que représente l'altérité par le biais de la création littéraire. Nous soulignons d'emblée que le mot « épreuve » est employé ici dans toute son amplitude, à savoir confrontation négative, peine et souffrance, mais également expérience. Quant à l'altérité, elle se pense depuis une identité présumée et toujours en construction, les deux termes n'étant pas forcément opposés.

Entre admiration et critique, ombre et lumière, succès et oubli, Annie Vivanti, interpelle,

---

[1] Michelle Perrot, « Les cheveux des femmes », in *Le chemin des femmes*, avant-propos de Josyane Savigneau, Robert Laffon, Bouquins, 2019, p. 726.

[2] Marie-Reine Guindorf, *La Tribune des femmes*, 2ème année, cité par Michèle Riot-Sarcey, dans le chapitre « Parcours de femmes dans l'apprentissage de la démocratie », thèse, Paris-1, 1990, cit. in Michelle Perrot, *Le chemin des femmes*, *op. cit.*, p. 750.

suscite la curiosité et s'impose sur la scène littéraire, nationale et internationale. Dotée d'un caractère passionné, déterminé et curieux, cette femme de lettres a su se faire reconnaître au milieu d'une société hautement masculine. Bravant certaines limites imposées et les codes en vigueur à son époque, Annie Vivanti vit le moment présent, affrontant le regard de l'Autre et s'y confrontant. Jeune fille au quotidien trépidant, elle connaît dès sa plus tendre enfance une vie frénétique, une vie en mouvement. Née "en exil", en quelque sorte, en Angleterre, à Londres, en 1866 (ou 1868, les biographies divergent à ce sujet) d'une mère allemande, appartenant à une famille de grands intellectuels, les Lindau, et d'un père italien, condamné à l'exil des années auparavant car mazzinien, Annie Vivanti grandit en Angleterre, puis vit en Suisse, en Italie, en Allemagne, avant de se transférer aux États-Unis (New York, et les plaines de l'Arizona), puis à Prague pour permettre à sa fille Vivien, violoniste prodige, de se perfectionner dans son art musical. Ces différents séjours et déplacements la conduisent à multiplier les expériences (chanteuse dans un café-concert à Gênes, mais également écrivaine, militante, journaliste, aventurière…) et à avoir une bonne connaissance des cultures et des mœurs européennes et extra-européennes, cela étant associé à sa pratique de plusieurs langues (dont principalement l'allemand, l'anglais, l'italien et ponctuellement le français), ce qui lui permet, à travers l'écriture, de retranscrire ses propres expériences et sa propre sensibilité aussi bien en italien qu'en anglais, deux langues qu'elle maîtrise fort bien.

C'est cette femme aux multiples facettes qui, toute jeune encore, en 1889, rencontre, après quelques insistances, notamment de la part de l'éditeur Treves qui avait exigé une préface d'une sommité (condition *sine qua non* pour la publication de son recueil poétique), le grand poète national, en la personne de Carducci. Se présentant chez lui, à Bologne, elle l'affronte, insiste, joue de son audace et de son charme et obtient le fameux "sésame" demandé par Treves qui ne pourra, dès lors, plus tergiverser ni reculer.

L'année 1889 a donc été pour Annie Vivanti le point de départ de son aventure à la fois amoureuse et amicale avec Carducci, une relation qui a duré dix-sept ans et a marqué le début de son existence littéraire.

Avec *Lirica*, son unique recueil poétique publié en 1890, Annie Vivanti se dévoile à la manière d'un puzzle marquant sa naissance en tant que poétesse et "femme publique" (au sens, bien entendu, où l'on entend "homme public"). Comportant une préface de Carducci, ce recueil a atteint plus de 100 000 exemplaires, avec 7 rééditions entre 1890 et 1921 et une soixantaine de traductions de certains poèmes dans douze langues. *Lirica* permet donc à Annie Vivanti de passer de l'ombre à la lumière, de la discrétion à l'exposition, de la normalité à la célébrité, en glissant de l'expérience poétique à une existence poétique, une première étape vers l'affirmation

de son identité, aux yeux de l'Autre, dans le panorama littéraire italien de l'époque.

« Née poétesse, [Annie Vivanti] grandit comme romancière […][3] » et poursuit son expérience dans l'écriture, en abordant le genre narratif et en se mettant en avant ou en mettant en avant des personnages essentiellement féminins (considérés alors comme des *alter ego*). Ainsi, le lecteur rencontre Marion, en 1891, dans son premier court roman, *Marion, artista di caffé-concerto* ; puis Nancy, Anne-Marie et Valeria dans *I Divoratori* publié en 1911 ; Maria Tarnowska, une comtesse russe dont le procès, en 1910, à Venise, avait défrayé la chronique, avec *Circe*, publié en 1912 ; ainsi que Luisa, Chérie, Mirella dans *Vae Victis !* publié en 1917. Dans le recueil de nouvelles *Zingaresca* de 1918 et *Gioia !* de 1921, Annie Vivanti se dévoile en choisissant de ne raconter que certains épisodes personnels de son quotidien. En 1920, Annie Vivanti publie *Naja Tripudians* avec comme protagonistes, Myosotis et Leslie, ainsi que Lady Randolph Grey. 1922 voit la sortie de … *Sorella di Messalina*, avec comme personnage principal une femme fatale en la personne de Raimonda (*alias* Vania Valesky). En 1926, Annie Vivanti publie un nouveau recueil de nouvelles intitulé *Perdonate Eglantina !*, dans lequel elle met au premier plan plusieurs femmes (Eglantina, Dionisia Lanfranchi, Alda Colli, Clarice Olivieri, Giuliana De Santi, Tony Grant, Iris Grey, Gisella, Claudia, Laura) avec leurs manières et usages de la haute société. En 1927, *Mea Culpa* est construit autour d'Astrid O'Reylly, Esly et Darling, puis en 1931 Annie Vivanti réécrit le roman …*Sorella di Messalina* avec pour titre *Fosca, sorella di Messalina* et, pour finir ce rapide tour d'horizon des œuvres narratives d'Annie Vivanti qui mettent en exergue des femmes, il convient de signaler qu'en 1932 elle donne une suite à *Naja Tripudians* avec *Salvate le nostre anime*, dans lequel nous retrouvons les mêmes protagonistes, avec l'ajout de nouveaux personnages.

À la fois poétesse, romancière, nouvelliste et journaliste, Annie Vivanti a également collaboré, entre 1893 et 1925, avec des journaux comme *The Times, Il Corriere della Sera, La Stampa, Il Popolo d'Italia*, pour ne citer que les plus connus. Et c'est essentiellement pour le quotidien *La Stampa* qu'elle rédige des articles sur son probable voyage en Égypte. Ces articles seront réunis, en 1925, en un seul volume, *Terra di Cleopatra*, qualifié d'hybride, entre roman et récit de voyage.

Écrire est un moyen de mettre en lumière la femme qui pendant des siècles n'était qu'ombre et de pouvoir ainsi l'exposer, la révéler, la faire connaître, la dévoiler et transmettre une réalité plus féminine, intime, personnelle, en imposant un personnage féminin, tantôt jeune

[3] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, *Annie Vivanti. Tutte le poesie. Edizione critica con antologia di testi tradotti*, a cura di Carlo Caporossi, Leo S. Olschki, 2006, p. 133 : *« Nasce poetessa in versi, cresce come romanziera* […] *»*.

fille, tantôt femme, mère, ou encore femme fatale. Ce prisme de la féminité, présent dans chacun des ouvrages présentés, accorde à la femme une image ayant consistance et épaisseur.

Derrière un jeu d'apparition et de disparition, Annie Vivanti s'expose et se dévoile en partie aux yeux de l'Autre. Elle joue à décloisonner les genres, se trouvant à un carrefour entre roman, autobiographie, correspondance, poésie, récit de voyage, roman policier ou encore contes pour enfants (elle en a rédigé deux, l'un en 1923, *Sua Altezza !* et l'autre, en 1933, *Il Viaggio incantato*). Ne souhaitant appartenir à aucun genre littéraire en « -isme » de cet entre-deux-siècles (romantisme, décadentisme, réalisme, *crepuscolarismo* ou encore futurisme), elle cherche à affirmer son écriture avec une sensibilité autre, plus féminine et intuitive. Elle aime l'art, la vie, le mouvement, la vivacité, le dynamisme, la liberté.

Annie Vivanti démontre sa volonté de liberté : liberté de création, liberté dans la métrique, liberté de ses thématiques, liberté dans ses personnages, liberté de s'approprier le monde et de vouloir le représenter. Elle s'affirme dans le panorama littéraire de son temps comme étant libre, affranchie, passionnée, éternellement et terriblement jeune, s'émancipant de par ses origines et son éducation :

> Tanta libertà, un'assenza di pregiudizi e condizionamenti d'ordine confessionale favoriscono la crescita interiore di Annie, il suo carattere trova il giusto terreno per definirsi in termini di assoluta libertà. La Vivanti rivela, con una precoce sicurezza di sé, un'emancipazione naturale dai modelli imposti, una padronanaza dei propri mezzi fisici e intellettuali che la conduce ad una continua autoaffermazione, una spregiudicatezza finanche eccessiva nel trattare col prossimo, qualità che sicuramente non possono convivere con uno spirito educato alla devozione[4].

Faisant entrer la littérature dans la vie et la vie dans la littérature, les deux étant intrinsèquement liées, les œuvres d'Annie Vivanti constituent des points de rencontre entre différentes cultures, différentes langues, différents personnages féminins qui, ensemble, représentent le prisme de la psychologie féminine et qui se font les porte-parole de ses diverses expériences. Expériences qui la conduisent à écrire des textes journalistiques et des œuvres littéraires plus « politiques » à proprement parler, par exemple *L'invasore* (1915) qui, de pièce de théâtre, deviendra, en 1917, un roman avec pour titre *Vae Victis !* (c'est ce roman qui sera adapté pour le cinéma, en 1954, par Raffaello Matarazzo, sous le titre de *Guai ai vinti !*) et *Le Bocche inutili* (1918) également pour le théâtre, qui affrontent respectivement la question des femmes belges victimes de viols par les soldats allemands pendant la Première Guerre mondiale et le thème des « bouches inutiles » en période de fort rationnement. En outre, mariée avec John Chartres, un Irlandais militant du *Sinn Fein*, elle participe, en tant qu'assistante de la délégation

[4] *Ibid.*, p. 97.

irlandaise, à la Conférence de la Paix, à Paris, en 1919, où elle rencontre Saad Zaghloul, patriote et indépendantiste égyptien. Outre son implication en faveur de ces deux pays (Irlande et Égypte) qu'elle juge opprimés, Annie Vivanti soutient de manière indéfectible l'Italie et affiche sa détestation de l'Angleterre.

Pour Annie Vivanti, dans tous les cas, l'acte d'écrire est une façon de s'engager, de s'affirmer et d'oser affronter le regard de l'Autre dans une société en crise et en quête de repères et d'identité. Surnommée « la bohémienne » [« *la zingara*[5] »] par Benedetto Croce, elle essaie, ose, tente, crée. Avide de nouveautés et d'expériences, entre errance et vagabondage, Annie Vivanti apparaît comme optimiste et anticonformiste, outrepassant les limites et se confrontant à plusieurs cultures, langues et traditions, ce qui lui permet d'avoir une dimension interculturelle qu'elle n'hésite pas à laisser transparaître dans ses ouvrages par le biais d'expressions et de termes empruntés au français, à l'anglais, ou bien encore à l'allemand.

Affirmer son image de polyglotte, passer d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, traduire (ou plutôt réécrire) elle-même certaines de ses compositions poétiques et certaines de ses œuvres narratives, voilà qui nous invite à prendre en considération le fait qu'Annie Vivanti repense la littérature et les espaces nationaux, de façon à aller à la rencontre de l'Autre et de sa culture. Ce sont les prémices d'un mouvement qui verra l'affirmation des écrivains translingues, lesquels tentent de « libérer la langue de ce pacte exclusif qui la liait depuis toujours à l'idée de nation et d'appartenance culturelle », comme le précise Franca Bruera dans son article « Translinguisme littéraire. Frontières, représentations et définitions[6] ».

La question du choix de la langue amène à une problématique identitaire. Annie Vivanti, imprégnée de culture anglo-saxonne et italienne, avantagée sans doute du fait de ses origines et ayant grandi dans un milieu où étaient parlées plusieurs langues, apparaît dès lors comme une auteure plurilingue s'offrant la possibilité de choisir entre différents idiomes afin de faire correspondre au plus près l'esprit de ses œuvres à la sensibilité du public. Adapter la culture et les stéréotypes, modifier les lieux géographiques, autant de subtilités et de nuances sur lesquelles joue Annie Vivanti dans ses œuvres et auto-traductions pour répondre aux attentes de son public, qu'il soit anglais, américain, ou italien. Ce procédé de l'auto-traduction n'est, en soi, pas si nouveau que cela. En effet, comme le précise Marianna Deganutti dans *« A "Mistaken" Choice of Language ? : A Case of Self-Translation »*, il est inspiré par Carlo

[5] Voir Benedetto Croce, *La Contessa Lara – Annie Vivanti* (1906), in *La Letteratura della nuova Italia*, II, Bari, Laterza, 1914, p. 315-333.

[6] Franca Bruera, « Translinguisme littéraire. Frontières, représentations et définitions », in *Écrivains en transit. Translinguisme littéraire et identités culturelles | Scrittori in transito. Translinguismo letterario e identità culturali* in *COSMO*, Rivista del Centro Studi Arti della Modernità, 2017, p. 10.

Goldoni qui lui-même avait traduit deux de ses comédies : *Le bourru bienfaisant* (1771) et *L'avare fastueux* (1787) du français en italien [7], et il ancre Annie Vivanti dans de multiples horizons culturels européens, à chaque fois par la maîtrise et l'adaptation de la langue :

> This is the case with Annie Vivanti, who was embedded in multiple backgrounds since birth, and decided to self-translate her novels mainly due to necessity and economic need, but also when she felt that they were not written in the idiom in wich they were conceived[8].

Cela contribue, en outre, à une meilleure diffusion de ses œuvres à un moment où s'institue puissamment un marché éditorial de masse en lien avec l'expansion du nombre de lectrices qui assurent le succès du roman[9].

Exigeante, intransigeante, voulant maîtriser son image à la perfection, Annie Vivanti ne fera appel au cours de sa vie qu'à un nombre restreint de traducteurs, tels que Paul Heyse, Jaroslav Vrchlický, Valérie Matthes, Vilmos Zoltan, Aline Pipping, Georges Brandès, pour ne citer que les principaux. Ce privilège restreint qu'elle a accordé à certains souligne le fait qu'elle souhaite une divulgation de qualité de ses ouvrages, considérés alors comme un prolongement d'elle-même. Que ce soit en anglais, italien, allemand, thèque, suédois, roumain, turc, hollandais, polonais, norvégien, russe, slovène, slovaque, espagnol, finlandais, portugais, croate, hongrois, français, danois, ces traductions dans différentes langues attestent de l'internationalisme d'Annie Vivanti, souligné en son temps par Carducci lui-même [*« Carducci sembra quasi fare sfoggio di tanto internazionalismo – un fatto unico per una scrittrice che esordisce nell'Italia d'allora […][10] »*]. Cette capacité à écrire dans l'une ou l'autre langue donne une dimension interculturelle à la personnalité d'Annie Vivanti même si cela laisse entrevoir quelques lacunes dans l'emploi du lexique, voire de la syntaxe, selon Carlo Caporossi, qui affirme qu'Annie Vivanti ne « sera jamais en mesure de rendre aussi bien en italien ce qu'elle réussit à communiquer en anglais [*« Annie non sarà mai in grado di rendere così bene in italiano quello che invece riesce a comunicare in inglese[11] »*], car, comme le précise Marianna Deganutti, « trouver le langage le plus approprié dans lequel écrire un roman constitue un défi pour un écrivain plurilingue » :

> Finding the most appropriate language in which to write a novel may constitue a challenge for a plurilingual writer[12].

Passionnée et entière, Annie Vivanti va de succès en succès jusqu'à l'avènement du fascisme qui est pour elle un point de non-retour car il signe le début d'une période de grande solitude. D'une vie en mouvement, elle passe à une vie de sédentaire et de recluse. Son activité

---

[7] Voir Marianna Deganutti, *« A Mistaken Choice of Language ? : A Case of Self-Translation »*, in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016, p. 85.

[8] *Ibid.*, p. 81.

[9] Voir Giovanna Capitelli e Olivia Santovetti, (a cura di), *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al modernismo*, Roma, Campisano Editore, 2021, p. 7.

[10] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 84.

[11] *Ibid.*, p. 134.

[12] Voir Marianna Deganutti, *« A Mistaken Choice of Language ? : A Case of Self-Translation »*, in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016, p. 81.

littéraire se trouve réduite à une simple collaboration avec quelques journaux et revues, du fait du contexte politique et de son statut de ressortissante britannique. À cause des lois antisémites (son père était juif) et de l'idéologie nazi-fasciste, elle est contrainte de quitter Turin pour une résidence forcée à Arezzo. Pour sortir de cette situation d'exclusion, Annie Vivanti sollicite Mussolini (personnalité qu'elle avait fréquentée des années auparavant dans les milieux littéraires et journalistiques et qu'elle avait appuyée lors de la montée du fascisme) afin de pouvoir regagner Turin où elle finit sa vie dans une extrême solitude, ayant appris quelques mois plus tôt la mort de sa fille unique Vivien et du mari de cette dernière dans un bombardement (en réalité, Vivien s'était suicidée à Brighton, mais les autorités, dans un premier temps, le lui avaient caché).

Après sa disparition dans un quasi-anonymat (quelques lignes seulement dans le *Corriere della Sera* ont évoqué son décès), les ouvrages d'Annie Vivanti disparaissent des rayons des librairies et son nom est effacé de l'histoire littéraire italienne et internationale, et ce, dès le lendemain de sa disparition, en 1942, à Turin.

Ce travail de recherche met donc en exergue cette personnalité en mouvement qui détonne dans le panorama culturel et littéraire italien de l'époque suscitant curiosité et intérêt, faisant qu'Annie Vivanti, pour franchir l'épreuve de l'altérité, doit se construire une image en dévoilant une partie de son identité. Nous pouvons alors nous poser la question suivante : cette traversée des genres et des langues n'aurait-elle pas été pour elle un moyen de rencontrer l'Autre, de répondre à cet horizon d'attente. Face à cette problématique, nous pouvons d'ores et déjà relever qu'Annie Vivanti a su jouer d'un certain cosmopolitisme, tant dans sa vie privée et ses expériences personnelles que dans son travail d'écriture et de création, faisant vaciller les frontières de la réalité et de la fiction.

À travers l'œuvre italienne essentiellement, sans nous attarder sur les œuvres en anglais non traduites en italien (que nous citerons simplement sans les approfondir), nous ouvrons notre parcours en 1890 avec l'œuvre poétique *Lirica* pour le clore en 1932 avec *Salvate le nostre anime !* Tout au long de sa vie, la littérature devient un espace d'apprentissage et de reconnaissance pour Annie Vivanti qui, passant d'un genre à l'autre, s'affirme, s'affiche, s'expose, se dévoile, tout en se mettant à distance d'elle-même, pour paraphraser Paul Celan[13].

De ce point de vue, notre objectif est, d'une part, de comprendre comment l'épreuve de l'altérité qui peut être considérée comme obstacle et souffrance, mais aussi comme rencontre,

[13] Paul Celan, *Le Méridien*, Discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner, trad. Jean Launay, 1960, p. 73 : « L'art met le moi à distance ». https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/9_1979_p68_82.pdf. Consulté le 30/09/2022.

découverte et ouverture, contribue à une reconstruction permanente de l'identité et, d'autre part, de questionner la problématique de l'identité entre espace public et espace privé.

La première partie *Annie Vivanti dans son temps* consiste à mettre l'accent sur l'audace d'une femme par rapport à son temps en nous focalisant sur son œuvre poétique *Lirica*. Dans cette partie, mais également tout au long de notre travail de recherches, nous nous appuierons sur l'ouvrage de Carlo Caporossi, *Annie Vivanti. Tutte le poesie. Edizioni critica con antologia di testi tradotti*, Leo S. Olschki, 2006. En effet, dans cet ouvrage de référence, Caporossi intègre le recueil *Lirica* publié en 1890, ainsi que toutes les variantes et compositions écrites par la suite, mais aussi une anthologie des traductions en plusieurs langues, les poèmes mis en musique par des compositeurs tels que Ottorino Respighi ou Ruggero Leoncavallo, sans oublier les poèmes pour Annie Vivanti, dont ceux de Carducci en personne.

Avec *Lirica*, Annie Vivanti a su s'imposer, exister. Passant de l'expérience à l'expérimentation, Annie Vivanti glisse vers une existence poétique. En effet, ayant obtenu le précieux "sésame" c'est-à-dire une préface écrite par Carducci, la publication de *Lirica* rencontre une vive effervescence et ce dès 1890. Avec une stratégie de communication maîtrisée, *Lirica* attire et retient le regard de l'Autre, que ce soit le lecteur ou le critique. Passant de la sphère privée à la sphère publique, *Lirica* marque un nouveau rapport avec les Maison d'éditions et une première étape vers une aventure entre public et privé par le biais de la rencontre entre l'œuvre, le lecteur et l'auteure. De la singularité à l'universalité, cette mise à l'épreuve de l'altérité pose la question de la réception de l'œuvre et de la relation avec le lecteur dans un contexte historique, socio-politique et littéraire en crise, un monde de la « dissonance », pour reprendre une terminologie propre à Thomas Harrison.

D'où également la question de la construction de l'identité artistique d'Annie Vivanti. Réédité sept fois en Italie, *Lirica* trouve un écho retentissant dans ce pays, mais aussi en Europe et au-delà. Son succès dépasse les frontières grâce aux traductions de certaines compositions publiées sur des quotidiens. Maîtrisant plusieurs langues, Annie Vivanti s'autorise à traduire elle-même certaines de ses compositions et autorise également des traducteurs triés sur le volet à en faire autant. Son nom circule. Elle devient populaire et « le monde lui appartient » (selon ses propres dires, énoncés vers l'âge de huit ans). Cette capacité à dialoguer, à être en résonance avec l'Autre, est une manière pour cette citoyenne du monde de communiquer non seulement sur son œuvre mais également sur elle-même, l'œuvre en étant, en quelque sorte, un prolongement.

Dans un contexte socio-culturel en pleine mutation, le XIXe siècle apparaît comme le siècle de la création de l'identité à travers les mouvances nationalistes et patriotiques. L'objectif

consiste à dessiner un peuple, un « Nous » capable de se distinguer des Autres (groupes ethniques, peuples, nations). Mais face à tant d'incertitudes, de perte de repères, le XIXe siècle est caractérisé par ce qu'il est convenu d'appeler le « mal du siècle ». La littérature, avec le romantisme (plus particulièrement) sera l'un des vecteurs pour répondre aux aspirations politiques d'affirmation de l'État Italien. Le fait d'exprimer ce que l'on ressent, de parler de ses états d'âme, libère les esprits, concrétise les idéaux. La littérature est aux côtés des patriotes, elle guide le peuple vers la liberté. Mais la société d'entre-deux-siècles, dans le domaine de la littérature, passe de « l'harmonie à la dissonance » avec l'apparition d'une nouvelle dimension poétique européenne marquée par le symbolisme, le décadentisme, *la scapigliatura* milanaise, *le crepuscolarismo* et le romantisme tardif. Dans cette période de contrastes, de nouveaux regards sont portés par les différents courants littéraires et sont élaborées des poétiques nouvelles grâce auxquelles les poètes mettent l'accent sur l'expression des sentiments et « l'emportement du lyrisme », tel que présenté par Jean-Michel Maulpoix et pratiqué par Annie Vivanti :

> Les poèmes ou les proses qualifiées de « lyriques » frappent par l'abondance des exclamations qui les ponctuent. Que le poète « exprime » sa joie ou sa tristesse », interpelle l'infini ou le destin, distribue des vérités morales, ou prenne à témoin son lecteur, il a recours à l'exclamation comme au signe le plus émotif, énergique et expressif du langage : elle reproduit graphiquement l'élévation de sa voix, signifie sa *présence*, et manifeste l'emportement du lyrisme[14].

Dans cette affirmation et cette élévation des voix, une en particulier s'affiche et se fait entendre, celle des femmes. En Italie, Alinda Bonacci Brunamonti, Vittoria Aganoor, la Contessa Lara ou encore Ada Negri, pour ne citer que ces quelques noms, parviennent à rompre le silence et à s'affirmer dans l'espace littéraire de cette période de fin du XIXe et début du XXe siècle.

Mais cette affirmation n'a pas été facile ni linéaire au cours des siècles. Dans cette première partie, nous retraçons à grands traits l'histoire de la condition féminine en partant de l'époque romaine avec l'omniprésence et la toute-puissance du *pater familias*. Nous nous arrêtons également sur le Moyen-Âge où certaines femmes, suivant les milieux sociaux auxquels elles appartiennent, ont la possibilité de travailler, et même de lire et d'avoir accès à la connaissance. Après une chasse aux sorcières très importante aux XVIe et XVIIe siècles, le XVIIIe est un siècle où l'on prend en considération la place de la femme au sein de la famille et de la société, mais la réflexion n'est pas menée jusqu'à des avancées significatives. Et, d'ailleurs, le XIXe siècle marquera une régression avec l'implantation sociologique et idéologique de la

[14] Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989, p. 71.

bourgeoisie qui, entre autres, voit d'un mauvais œil les femmes qui lisent et qui pourraient donc avoir entre leurs mains des textes non contrôlables, susceptibles de porter atteinte au patriarcat en les conduisant sur les chemins de la liberté et, donc, de la perdition [15]. Il faut attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour que la question de l'émancipation des femmes et de l'égalité des droits prenne véritablement place dans les débats politiques et sociétaux. Du « silence » des femmes (« silence » à nuancer suivant les époques et les catégories sociales), nous passons à une existence, à une visibilité plus grande, mais qui entraîne dans son sillage d'autres interrogations, surtout dans le domaine littéraire, où la question se pose de savoir si nous pouvons parler d'écriture genrée. Quoi qu'il en soit, en s'appropriant l'espace public, la femme qui écrit et qui est publiée acquiert une dimension artistique, en créant des personnages et des lieux, en se mettant en scène, en dévoilant l'espace intime pour entrer dans l'espace public. Une manière de se construire aux yeux de l'Autre, parfois dans une opposition et un rapport de conflictualité, les femmes étant critiquées pour leur hubris et leur irrationalité présumée. Aujourd'hui encore les sorcières font peur et certaines féministes italiennes n'hésitent pas à crier le slogan : *« Tremate ! Tremate ! Le streghe son tornate ! »*

La deuxième partie, *Autobiographie et doubles fictionnels* est l'occasion pour nous de mettre l'accent sur la place du « je » dans la littérature, en général, et la poésie, en particulier. C'est ainsi que nous nous pencherons sur certaines compositions de *Lirica*, telles que *« Ego »*, *« Nuova »*, *« Ero una bambina credula »*, *« Aut-Aut »* qui, à la manière d'un puzzle, révèlent Annie Vivanti avec ses expériences, ses rencontres, ses aventures et relations amoureuses. Pour cela, nous nous référons au *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune[16], mais également à Paul Ricœur et à son ouvrage *Soi-même comme un autre*[17] car il nous semble important de préciser que nous ne considérons pas le « moi » comme un monolithe immuable, mais comme une construction toujours en devenir, en fonction des expériences et des rencontres, d'où le concept d'« identité dynamique » qui induit une reconfiguration de soi permanente. D'où aussi la part d'altérité que chacun porte en soi. Parlant plus précisément du poète, Jean-Michel Maulpoix ne manque pas de souligner le fait que « l'altérité est sa propriété la plus inaliénable[18] ».

---

[15] Voir Giovanna Capitelli e Olivia Santovetti, (a cura di), *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al modernismo*, *op. cit.*, 2021, p. 7-8.
[16] Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Éd. du Seuil, 1975.
[17] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
[18] Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 18.

La notion de quête identitaire par l'intermédiaire de la création littéraire fait de l'écriture un outil pour partir à la rencontre de l'Autre, en soi et hors de soi. Entre espace intime et espace public, le « je » s'affirme. Se déconstruire soi-même pour se reconstruire à travers le regard de l'Autre. Nous s ommes face à une écriture des sentiments dévoilés avec l'usage du pronom personnel « je » qui se dédouble et se déguise pour devenir « elle », confondant espace imaginaire et réel. Annie Vivanti invite le lecteur à la notion de point de vue, de déce ntration grâce à des personnages qui libèr ent la parol e et qui deviennent des *alter ego*, des doubles fictionnels, des personnes parallèles qui se font le miroir, le reflet de ses propres émotions. Ces jeux du « je » scénique conduisent à une théâtralisation de la nar ration, le poétique devenant une scène ouverte, un espace théâtral où le jeu se déroule mêlant subtilement réalité, fiction, art et vie. Annie Vivanti, par conséquent, décale et brouille les frontièr es du fictif et de la réalité. Cette mise en récit de la r éalité permet de s'exposer tout en se cachant du regar d de l'Autre, et de construir e une image de soi par l'écriture poétique, comm e dans certains poèmes, parmi lesquels le premier du recueil et l'un des plus emblématiques, au titre évocateur : *« Ego »*.

Très vite, de *Lirica* (son unique r ecueil poétique), Annie Vivanti gl isse vers la pro se. C'est pourquo i nous avons opté pour une analys e de certaines de ses correspondances, la correspondance étant une prem ière représentation de soi entre espace privé et espace public et un moyen pour dévoiler sa personnalité, son être profond.

Nous nous attardons ici s ur différents échanges épistolaires d'Annnie Vivanti avec les maisons d'édition, ses amis et proches et, en par ticulier, avec Carducci. Débutant en 1887, ces échanges, rendus publ ics après son décès grâce à Pietro Pancrazi [*Un amoroso incontro della fine Ottocento, Lettere e ricordi* di *G. Carducci e A. Vivanti*, publié en 1951 chez l'éditeur florentin Le Monnier], nous mettent face à des tex tes sincères et sans fard. Depuis, un nouvel ouvrage est sor ti, en 2004, que nous devons à An na Fol li : Carducci – Annie Vivanti, *Addio caro Orco – Lettere e ricordi (1889-1906)*, publié par Feltrinelli, en 2004 . Entrant ainsi dans l'intime d'Annie Vivanti, ces écrits effacent la notion d'écart entre l'auteure, le narrateur et le personnage. Ce kaléidos cope autour de la pers onnalité d'Annie Vivanti ouvre une porte sur le regard que pose Annie Vivanti sur elle-même et sur l'Autre et, dans le même temps, sur la façon dont elle-même est vue par les autres.

Des correspondances, nous pas sons aux nouvelles , dont les premières rédigées e n anglais sont publiées entre 1896 et 1899 uniquement sur des quotidiens américains (elles n'ont été traduites en italien qu'en 2005). Toujours en équilibre entre le mélodrame, la comédie et un humour subtil, Annie Vivanti met en scèn e des personnages avec des dialogues brefs, incisifs. Par le biais de cette transmission entre réalisme et anticonformisme, Annie Vivanti joue avec

les limites du genre autobiographique. Ainsi nous travaillerons sur les recueils *Racconti americani* (traduits par Caporossi et publiés en 2005 chez l'éditeur Sellerio), *Zingaresca* (1918), *Gioia !* (1921) et *Perdonate Eglantina !* (1926). Avec ces récits et nouvelles, face à un « je » éclaté, Annie Vivanti renvoie au lecteur une construction de soi et une déconstruction de soi, travaillant sur la frontière ténue entre réalité et fiction.

Nous terminons cette deuxième partie avec un retour en arrière et un focus sur le premier roman qu'Annie Vivanti publie en 1891, *Marion, artista di caffè concerto*, et dont le titre met en avant non seulement une artiste, mais également une atmosphère, celle du café-concert (un milieu qu'Annie Vivanti connaissait particulièrement bien pour avoir eu l'occasion de se produire quelque temps dans le café chantant de Zolesi à Gênes), ce lieu clos, sombre, caché, perverti, malsain, voire « vénéneux », ce lieu de la débauche et de la « décadence de l'âme ». Contrairement à la représentation de la femme qui évolue dans la sphère privée, Annie Vivanti change quelque peu les codes, pour présenter Marion, artiste dans un café chantant, un lieu à la mode et en plein essor, à la fin du XIXe siècle. Marion apparaît alors rebelle, originale et amorale parce que considérée comme une jeune fille aux mœurs légères. Avec ce monde complexe, traversé de tensions, Annie Vivanti fait de ce roman un véritable lieu de théâtralisation. Les personnages apparaissent, disparaissent, les décors changent, les sentiments évoluent. L'art se mêle à la vie, tout comme la vie se mêle à l'art. Ce qu'il est intéressant de noter est que ce personnage, Marion, est repris en 1920 dans une adaptation cinématographique par le réalisateur Roberto Leone Roberti avec Francesca Bertini (dans le rôle de Marion) qui expose un personnage vivant, affirmé, rebelle. Les deux femmes (Vivanti et Bertini), chacune dans son style particulier, apparaissent originales, modernes, s'affranchissant du regard moralisateur de la société d'entre-deux-siècles. Mais nous nous questionnons aussi sur le fait qu'Annie Vivanti, en 1921, a réécrit son roman pour présenter au lecteur une Marion plus douce, plus lisse, plus féminine et moins rebelle.

La troisième partie *Annie Vivanti à la rencontre des autres et de l'Histoire* commence par mettre l'accent sur le jeu des sentiments qui oscille entre raison et déraison dans le rapport à l'Autre. De la normalité à l'excès, Annie Vivanti suit son instinct, ses passions, ses coups de cœurs. C'est ainsi que tout au long de sa vie, elle “consomme” des relations amoureuses. Entre relations extraconjugales, hétéro et homosexuelles, elle développe chez l'Autre masculin un sentiment parfois teinté de jalousie, de colère, de rancœur, mais également d'admiration et de passion. Giuseppe Caldi, Paolo Maggioni ou bien encore Arturo Colautti, Carlo Fabbri, Enrico Melzi, Gilberto Melzi, Samuel Sydney sont autant d'hommes “victimes” de ses charmes, sous l'emprise de sa séduction.

La vie d'Annie Vivanti est jalonnée par les sentiments, ses excès, ses scandales. Avant-gardiste d'une certaine manière, elle anticipe une façon très moderne de concevoir les rapports sentimentaux et les relations du couple.

Cette nouvelle façon d'appréhender les sentiments fait d'elle une femme émancipée, libérée, réveillant chez l'homme désir et séduction et c'est tout naturellement qu'Annie Vivanti, dans ses romans intègre et développe l'image de la femme fatale alors très présente dans la littérature. Évoquer cette facette féminine nous donne l'occasion de revenir à l'origine de cette image de femme fatale dans l'Histoire et d'en comprendre l'évolution. De l'Antiquité, en passant par le Moyen-Âge, pour arriver au XIXe siècle, ces femmes développent immanquablement un côté obscur, tourmenté, voire mystérieux. Nous sommes alors loin de l'image de la femme "traditionnelle" qui évolue au sein de son foyer. Ces "mangeuses d'hommes", ces "femmes rapaces" se retrouvent dans plusieurs romans d'Annie Vivanti. C'est ainsi que nous évoquerons *I Divoratori* (1911) avec la figure de Nunziata Villari, une grande actrice vieillissante, *Circe* (1912), avec la Contesse Maria Tarnowska, *Naja Tripudians* (1920) avec la figure de Lady Randolph Grey qui manigance l'enlèvement de deux jeunes filles innocentes, Myosotis et Leslie (que nous retrouverons dans *Salvate le nostre anime !*, publié en 1932), et enfin …*Sorella di Messalina* (1922), repris avec le titre *Fosca, sorella di Messalina* en 1931. Entre perversité et démence, drogue et déchéance, duplicité et manipulation, l'image de la femme fatale est associée à un jeu macabre et parfois tragique dévoilant ainsi une personnalité complexe et mystérieuse.

Mais Annie Vivanti est également capable, entre responsabilité et engagement, de porter son regard sur des questions d'ordre politique et, conséquemment, de s'engager par l'écriture. L'actualité fictionnalisée devient alors témoignage, dénonciation, défense d'une cause, à travers le regard de la femme.

Depuis son plus jeune âge, Annie Vivanti a baigné dans l'idéal de la lutte politique. Son père, Anselmo Vivanti (soutien de Mazzini) a fait preuve d'engagement et d'activisme, notamment pour l'Unité italienne. C'est donc tout naturellement, et sur fond de patriotisme italien, qu'Annie Vivanti embrasse différentes causes. Le conflit Libyen donne lieu à une composition telle que *« Italy »* (*The Times*, 1911), une poésie engagée qui plaît aux nationalistes, car elle "légitime" une entreprise coloniale. Son écriture engagée se poursuit, au moment crucial des grands affrontements entre "neutralistes" et interventionnistes, jusqu'à l'entrée en guerre de l'Italie, en 1915, avec des compositions comme *« Fanfara italica »* (*Corriere della Sera*, 1914) qui dénonce et pourfend la neutralité de l'Italie ou *« The Heart of Italy »* (*The Times*, 1914) qui souligne la grandeur et la gloire de l'Italie pour l'aiguillonner et

l'inciter à entr er en guerre aux côtés des Alliés de la T riple Entente. L'ensemble de ces compositions d'Annie Vivanti (qui a été une ferve nte interventionniste), souligne la nécessité de la cohésion nationale et rend bien compte de l'exaltation d'une partie de ces intellectuels qui auront gain de cause dans cette pré- guerre idéologique qui a vu la montée en puiss ance du nationalisme, non seulement en Itali e, mais part out en Eu rope. Cet engagement lui a valu de pouvoir se rendre sur le front et d'y r encontrer le Général Ca dorna en personne, ainsi que D'Annunzio. Toujours dans le c ontexte de la Pre mière Guerre mondiale, Annie Vivanti porte son regard sur les autres pays et utilise sa plume pour montrer sa solidarité avec la Belgique, touchée tout p articulièrement par la gue rre et soumise brutal ement à l'ennemi, avec des titres comme *« Italia's greeting »*, publié en 1914 sur *The Times*, *« A Re Alberto »*, publié en 1915 dans le quotidien *Lest we forget*, de Londres, J arrold & sons (ainsi que dans *La Grande Illustrazione* sous le titre de « *Saluto Italico* » en janvier 1915) et *« The Broken Rose »* qui paraît seulement dans l'édition de 1921 de *Lirica*. Cela étant, son engageme nt, tout comme celui d'autres femmes en France, aux États-Unis, ou encore en Angleterre, est soumis à un regard partagé. Alors que la place des femmes au sein du conflit mondial commence à se développer et à être appréciée, de par leur engagement(notamment en tant qu'infirmières et ambulancières), le rôle d'Annie Vivanti qui s'est impliquée également dans le conflit (en écrivant des articles pour le *Times* et en recueillant des fonds et des vêt ements chauds pour les soldats), n 'a pas été du goût de l'État-Major itali en et a été vertement critiqué dans la presse italienne au motif que cela mettait l'accent sur le manque de moyens de l'armée et pouvait ternir l'image de l'Italie. Et c'est tout juste si Annie Vivanti n'a pas été attaquée pour diffamation.

À la fin de la Première Guerre mondiale, Annie Vivanti prend également parti pour les causes irlandaise et égyptienne. Elle écrit deux romans, à ce sujet. Le premier, *Terra di Cleopatra* (1925), qui relate son "“voyage” en É gypte et *Mea Culpa* (1927), un roman qu i entremêle habi lement, par l'intermédiaire des de ux prot agonistes, Astrid O'Reyll y et Saad Nassir E ffendi, les ca uses irlandaise et égyptienn e. Dans ces deux romans nous retrouvons l'implication d'Annie Vivanti envers les pa ys opprimés qui subissent la c olonisation et l'arbitraire des Britanniques, faisant de l'espace liv resque un espace de l'ailleur s, un espace de l'errance, un espace de recherche, de rencontres et de violences. L a rencontre avec l'Autre, en effet, peut se révéler ainsi déstabilisante. Après les textes de combat par le biais desquels Annie Vivanti milite pour une Cause (entrée en guerre de l'Italie au sein de la Triple Entente, défense de la Belgique, soutien à l'Irlande et à l'Égypte), nous avons voulu mettre la focale sur des œuvres qui recentrent le regard sur les victimes des c onflits et des guer res, les femmes tou t particulièrement. C'est ainsi que nous avons consa cré le dern ier sous-chapitre de l a troi sième

partie à trois œuvres : une pièce de théâtre, *L'Invasore*, (1915) ; le roman *Vae Victis* (1917) qui reprend et développe la thématique de la pièce et qui donnera lieu des années plus tard à une adaptation cinématographique, *Guai ai vinti !* de 1954 ; et une autre pièce de théâtre *Le Bocche inutili* (1918). Il nous semblait intéressant et opportun de mettre en exergue la représentation de la violence envers les femmes : la question du rationnement et de la privation de nourriture qui aboutit à une exclusion, de fait, des plus faibles de la communauté, et la question du viol et de la maternité qui s'en suit en temps de guerre.

Annie Vivanti, en effet, s'inspire de faits réels en évoquant notamment le "viol de la Belgique" en 1914 et le viol des femmes belges qui s'en est suivi. Cette agression qui blesse le corps, humile, déstabilise et détruit est retranscrite à travers les personnages de Chérie, Mirella et Luisa. En ce qui concerne Chérie et Luisa, elles vivent ou subissent leur maternité à la suite de leurs agressions sexuelles respectives. Un dilemme s'offre à elles. Garder l'enfant, l'accepter ou le rejeter, le renier ? Autant de questions qu'Annie Vivanti expose, défend, soutient, comprend dans ses ouvrages. Le viol perturbe, révolte, blesse la femme et touche encore aujourd'hui l'honneur même de la nation, comme le souligne l'historien Alberto Mario Banti. Quant à l'enfant issu du viol, il contamine la filiation, selon les théories eugénistes du gynécologue génois et défenseur de la "race", Luigi Maria Bossi, qui avait demandé à Annie Vivanti d'écrire un ouvrage à ce sujet. Alors que les journaux accordent une place importante aux femmes et aux violences qu'elles subissent, Annie Vivanti souhaite livrer un « témoignage de toutes ces larmes versées en cachette », pour reprendre une analyse de Nunzia Soglia. L'écriture est un moyen d'agir sur soi, sur la société, de dévoiler ce qui était caché. Annie Vivanti recherche la visibilité, la lisibilité. Mais n'était-ce pas un simple moyen de propagande pour alimenter la haine des Allemands et précipiter l'entrée en guerre de l'Italie ? Quoi qu'il en soit, il apparaît que, de par son engagement, Annie Vivanti s'éloigne des thèmes frivoles et légers qui étaient trop facilement associés aux écrivaines. Annie Vivanti donne une voix à celles qui furent pendant longtemps silencieuses, « inutiles », pour reprendre le titre de sa pièce *Le Bocche inutili*. Tributaires des décisions politiques et militaires des hommes, les femmes subissent dans leur chair et leurs affects les choix de ces derniers. Le fait de parler de la guerre d'un point de vue féminin, en plein conflit mondial, permet d'évoquer et de faire comprendre les dommages collatéraux que peut engendrer la violence sous toutes ses formes.

Mais cette littérature nouvelle, cette littérature plus féminine, étant donné son point de vue, cette littérature qui a répondu avec succès à l'horizon d'attente du public, cette littérature a disparu rapidement, après la mort d'Annie Vivanti, pour tomber dans l'oubli et n'être redécouverte qu'à partir des années 70 du siècle dernier.

PREMIÈRE PARTIE
ANNIE VIVANTI DANS SON TEMPS

[I.1.] De l'expérience à l'expérimentation : une poétesse en devenir dans une Europe de l'entre-deux-siècles

[I.1.1.] *Lirica* : De la conception à la réception ou la naissance d'une existence poétique

[Bologna] Hôtel d'Italie 5/XII 89

« Audaces fortuna juvat. »

Se l'aiuto è in proporzione dell'audacia, Voi Signore, che oggi per me rappresentate la Fortuna, mi sarete benigno.

Sono donna, ho vent'anni, e vengo da lontano assai onde vederVi.

Non sono italiana, ma profonda ammiratrice del Vostro linguaggio e di Voi, il più forte dei suoi poeti.

Sventura vuole ch'io scriva versi ; e quell'unica frase di latino ch'io conosco mi ispira la temerità di mandarVene.

Ora : o li getterete via senza leggerli (e sarà male!) o li leggerete e poi li getterete via (e sarà peggio) o leggerete due versi - ed a me permetterete di vederVi.

Se ciò fosse, debbo venire io da Voi ? O vorrete onorarmi di una Vostra visita qui ?

E quando ?

Con grande stima ed ammirazione

Annie Vivanti[19]

Cette lettre de la très jeune Annie Vivanti encore inconnue du grand public, donnée en main propre à un coursier de l'hôtel Albergo d'Italia, où résidait Carducci, est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque de la Casa Carducci à Bologne. Cette première tentative d'approche et de rencontre, à la fois humoristique, audacieuse et habile, marque le véritable point de départ de l'aventure de *Lirica*, unique œuvre poétique d'Annie Vivanti.

Il faut néanmoins avoir à l'esprit qu'Annie Vivanti avait écrit tous ses poèmes entre 1882 et 1885 et qu'elle avait déjà tenté, avant sa rencontre avec Carducci, en 1889, de les publier plusieurs fois sans réel et véritable succès. En effet, dans une recension, Enrico Panzacchi souligne un épisode antérieur à la publication de *Lirica,* dont on trouve un écho dans une lettre qu'Annie Vivanti lui avait envoyée et dans laquelle elle évoquait ses doutes et incertitudes quant à son devenir dans le milieu littéraire :

[19] Lettre de Bologne à Bologne. Enveloppe avec en-tête Hôtel Italie-Baglioni, « A / Giosue Carducci / via del Piombo 4 e da Zanichelli », cit. in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, *« Saggio introduttivo »* a cura di Anna Folli, Le Comete, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 83.

> Nell'autunno 1885, mentre vivevo in campagna molto solo e molto triste, mi arrivò dall'Inghilterra un grosso plico con entro una lettera e dei versi. La lettera era di una giovinetta che si presentava da sé medesima non so se con più di brio o di gentilezza […]. Ella diceva di sentirsi ignorantissima di tutte le cose della lingua e della letteratura. Doveva continuare o smettere ? E continuando che studi intraprendere e a quali guide affidarsi ? – Leggessi e donassi qualche consiglio[20] !

Enrico Panzacchi apporte une réponse à Annie Vivanti en lui prodiguant quelques conseils : méditer davantage, étudier les grandes figures de la littérature tant en prose qu'en vers, et prendre connaissance des contemporains, en l'occurrence de Carducci. Enrico Panzacchi, figure qui reste dans l'ombre, jouera un rôle non des moindres puisqu'il va, d'une certaine manière, rapprocher Annie Vivanti de Carducci et favoriser leur rencontre, quelques années plus tard.

Avant de continuer à suivre la progression de la maturation de *Lirica*, il nous faut préciser qu'Annie Vivanti, faisant preuve de persévérance et de ténacité, poursuit ses tentatives en envoyant une lettre sous pli à l'éditeur Zanichelli, le 27 juillet 1887 :

> Ho la presunzione di voler scrivere versi ; e la presunzione ancor più grande di desiderarli mandati nel mondo sotto la protezione d'una edizione Vostra.
>
> Sarà possibile questo ?
>
> Perché possiate rispondere Vi mando un saggio di 60 poesie che vorrei pubblicate ; se trovate che valgano una Vostra edizione Vi prego di scrivermi in proposito al mio indirizzo […][21].

En opposition à la lettre précédemment envoyée à Enrico Panzacchi, celle-ci est davantage marquée par l'audace et la détermination. En effet, Annie Vivanti joint soixante poésies qui composent désormais le recueil *Lirica* de 1887. Malgré le changement de ton de la missive, qui se veut alors plus incisif et affirmatif, elle ne reçoit aucune réponse de la part de l'éditeur Zanichelli, ce qui l'incite à insister davantage encore, dans l'espoir secret, aussi mince fût-il, d'obtenir une réponse :

> *Roma 2 / X 1887*
>
> Pregiatissimo Signor Zanichelli
>
> La prego a volermi essere cortese d'una risposta alla lettera che Le spedii raccomandata, assieme ad alcune poesie, circa un mese fa.
>
> Il mio indirizzo rimane fino al 15 corrente Roma – Via Venti Settembre – 43.
>
> Persuasa ch'Ella non vorrà più a lungo lasciare senza riscontro la lettera d'una signora, La saluto con la massima stima e mi dico di Lei dev.ma

[20] Enrico Panzacchi, *Libri e donne*, « Lettere e Arti », a. II, n. 23, 21 giugno 1890, p. 1, cit. in Annie Vivanti, *Tutte le poesie,* edizione critica con antologia di testi tradotti, a cura di Carlo Caporossi, Firenze, L.S Olschki, 2006, p. 3-4.

[21] Annie Vivanti a Nicola Zanichelli, lettera da Roma a Bologna, 27 agosto 1887. Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Carteggio Zanichelli, Cart. XVIII fasc. 9. Cit. in Anna Folli, « *Un amoroso incontro* », in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 24.

L'absence de réponse se prolonge et devient silence total et irrémédiable malgré une nouvelle lettre du 19 octobre 1887 considérée comme ultime tentative. Dans cette lettre, Annie Vivanti n'hésite pas à afficher beaucoup d'humour et de clairvoyance :

> Egregio Signore,
> Poiché le due mie lettere rimasero senza risposta, ne deduco che i miei versi non valessero, a parer Suo, l'onore di essere da Lei giudicati.
> Persuasa dunque ch'Ella non li avrà letti, e pentita della mia presunzione a riguardo della di Lei cortesia, La prego di volermeli rimandare subito. Spero che almeno questo si sentirà in obbligo di concedere.
> Unisco francobolli.
>
> Annie Vivanti[23]

Ces premiers échanges épistolaires, dotés d'un certain humour, avec le monde de l'édition, symbolisent pour Annie Vivanti, un passage important et décisif pour que son œuvre et elle-même naissent et existent véritablement aux yeux des personnalités du cercle restreint et fermé qu'est, à cette époque-là, le monde littéraire. Faisant preuve de persévérance et d'opiniâtreté, Annie Vivanti ne renonce pas pour autant et quelques années plus tard, le 12 décembre 1889, elle rencontre l'éditeur Treves de Milan. Cette rencontre est relatée par Annie Vivanti dans son recueil de nouvelles intitulé *Zingaresca*, puis dans un article publié dans *Nuova Antologia*[24] :

> Un giorno, a Milano, mi trovai timida e tremante dinanzi al formidabile scrittoio dell'editore Emilio Treves. Egli teneva tra due dita sdegnose un sottile rotolo manoscritto che io gli avevo portato.
> « Che roba è ? » mi chiese egli.
> Io risposi, arrossendo, che erano poesie.
> « Per carità ! Porti via ! » diss' egli agitato.
> « Ma come, » balbettai, « se non le ha neppur lette ! »
> « Leggerle?! » esclamò il commendatore con la sua grossa risata – leggerle ?! Crede lei che noi stiamo qui a leggere poesie ? Noi siamo qui per fare degli affari. Buon giorno ! »
> Forse gli apparvi piccola e triste quando volsi le spalle e me ne andai verso la porta, perché egli soggiunse come per consolarmi :
> « Me ne dispiace, sa ! Ma ci vorrebbe, per esempio, una prefazione del Carducci. Allora si potrebbe riparlarne. »
> Del Carducci! – pensai. – Ma che cosa dice ?
> Giù nella via la mia governante, Miss Gann, mi aspettava.
> Prima che io salissi ella mi aveva detto :
> « Guarda di insistere per la copertina, che sia celeste e oro ! Su cio' sii incrollabile. »

[22] A. Vivanti a N. Zanichelli, Roma, 2 ottobre 1887, inedito. Cit. dall'autografo, Carteggio Zanichelli, Cart. XVIII fasc. 9, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio. Cit. in in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 5.
[23] A. Vivanti a N. Zanichelli, Roma, 28 ottobre 1887, inedito. Cit. dall'autografo, Carteggio Zanichelli, Cart. XVIII fasc. 9, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio. *Ibid.*, p. 6.
[24] Annie Vivanti, *Giosue Carducci*, *Nuova Antologia*, 1 agosto 1906, p. 24-25. *Ibid.*, p. 8.

Quando mi vide ritornare mi disse :
« Ebbene ? la copertina ?... »
Io crollai le spalle. « Ma che copertina !... Quell'uomo si è burlato di me. Ha detto che li stamperebbe con una prefazione del Carducci. »
« E chi sarebbe Carducci? » chiese Miss Gann.
« Oh Dio, non so. Uno come Milton, morto trecento anni fa. »
Andammo melanconicamente a casa.
Ci venne incontro Italo, mio fratello maggiore. Quando udì la mia storia rise e disse :
« Ma prendi il primo treno per Bologna e va a cercarti la prefazione. » E così feci[25].

Cette retranscription intégrale des dialogues entre Annie Vivanti et Treves, ainsi qu'entre Annie Vivanti et sa gouvernante, et pour finir, entre Annie Vivanti et son frère, souligne les différents états d'âme de l'auteure face à cette épreuve pour que, finalement, le lecteur comprenne que publier ces vers relevait, tout à la fois, d'une grande force de détermination et d'une forme d'inconscience liée à la jeunesse. En effet, cette retranscription du vécu met en exergue la réaction de l'éditeur Treves qui fait preuve, à tout le moins, de quelques hésitations envers la poésie d'Annie Vivanti car le fait qu'il dise clairement et brutalement ne pas vouloir lire son recueil manifeste un manque d'intérêt affiché et traduit, d'une certaine façon, une absence de considération pour le travail et pour les idées d'Annie Vivanti. Voulait-il décourager cette jeune femme débutante dans le milieu littéraire, dans sa tentative d'écrire et de publier ses vers, en lui demandant une préface de Carducci ? Cela relevait-il du mépris, de la misogynie, d'une conception de la poésie singulière ou du simple sens des affaires ? Quoi qu'il en soit, Annie Vivanti se prête au jeu et gagne la partie considérée comme une épreuve car, d'une part, Carducci était un monument, perçu comme le poète national italien et, d'autre part, il n'hésitait pas à afficher un certain mépris pour la gent féminine qui se destinait à l'écriture.

Dans ces conditions, c'est guidée par une motivation et une détermination sans faille, qu'Annie Vivanti laisse apparaître son désir de création et d'existence dans le regard de l'Autre, celui en l'occurrence de ses lecteurs potentiels. C'est ainsi qu'elle se présente à l'hôtel de Carducci, à Bologne, le 5 décembre 1889, avec une lettre dans laquelle sont résumées brièvement ses qualités. Elle y adjoint le texte manuscrit de trois poèmes : *« Ego », « Maddalena », « Bambina morta »*. Le jour suivant, Carducci lui répond, formulant quelques suggestions[26] et lui donnant une heure et une adresse en vue d'une rencontre à partir de laquelle s'instaurera une correspondance régulière entre le poète, au sommet de sa gloire, et la jeune poétesse[27] débutante que tout semble opposer. C'est un homme, elle est femme ; il est un poète

[25] Annie Vivanti, *Zingaresca*, seconda edizione, Milano, Quinteri, 1918, p. 258-260.
[26] Carlo Caporossi, *Annie Vivanti, Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 11 : *« par troppo misto di elementi non poetici »* [*«Ego »*], *« sarebbe molto grazioso se più elegante »* [*« Bambina morta »*], *« ha molto di proprio e di originale »* [*« Maddalena »*].
[27] Pour la rédaction de cette thèse, le choix s'est porté sur l'usage du mot « poétesse ». En effet, ce terme était utilisé

classique, elle apparaît comme une poétesse moderne ; il est reconnu, elle est inconnue ; il s'est affirmé comme poète national avec une maîtrise parfaite de la technique poétique, elle ne maîtrise qu'assez mal les règles de la métrique et de la versification, selon les dires de certains critiques[28]. Le 14 décembre, une lettre d'Annie Vivanti révèle qu'ils se sont déjà rencontrés et que Carducci l'a autorisée à lui envoyer dix poésies qui seront corrigées pour le 21 décembre. Et, le 19 février de l'année suivante, Carducci écrit une brève préface, en forme de lettre, pour *Lirica.* Le ton est plutôt distant, sobre, simple et sans détours envers Annie Vivanti et son recueil. Carducci commence par une remise en question de ses propres convictions :

> Signorina,
> Nel mio codice poetico c'è questo articolo : – Ai preti e alle donne è vietato fare versi. – Per i preti no, ma per Lei l'ho abrogato […].

Cette introduction souligne une rupture de Carducci par rapport à ses convictions profondes. Il semble qu' il souhaite laisser entrer un souffle de renouveau dans le domaine littéraire même si le corps de la lettre, constitué par le deuxième paragraphe, apparaît plutôt sévère et dénué d'indulgence car il souligne une absence de forme :

> La sua poesia, Signorina, è ciò che è (io non prendo dai critici la pretesa di imporre gli argomenti e il modo di trattarli), ma poesia è ; quale dee quasi fatalmente prorompere da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo). E per la immediatezza della rappresentazione e per la virginità dell'espressione mi piace molto. Ciò che nel mestiere del verseggiare italiano dicesi neologismo pedantesco *la forma* – un che di postumo al concetto, per lo più, un che di appiccicato, tra la prosa e la smorfia, – a Lei manca.

Cet avis bref et succinct de Carducci, légèrement acerbe au début [*« La sua poesia, Signorina, è ciò che è »*], s'atténue ensuite. Après avoir exposé les carences en matière littéraire, Carducci évoque les qualités d'Annie Vivanti qui donne à représenter par des expressions traduisant le mouvement et la passion, ce qui doit la conduire vers une reconnaissance et un statut de poète :

> A Lei, la fisonomia dell'imagine, la tempera del colorito, la qualità della frase e l'andamento del verso vengono e spirano col movimento del fantasma e della passione che Le dan la poesia. Tutto cio è sempre bene ? Io so e Le dico che molte volte mi rapisce.
> E Le bacio la mano.
>
> Bologna, 19 febbraio 1890

en Italie à cette époque-là et il nous semble dès lors pertinent de l'utiliser pour caractériser Annie Vivanti dans son rôle et son travail d'écriture poétique.

[28] À la publication de *Lirica*, Annie Vivanti reçoit certaines critiques dont celles provenant, entre autres, de Galetti et de Garoglio. Ce dernier considère sa poétique nouvelle et originale et reconnaît dès lors son tempérament lyrique, « très rare chez les femmes », mais voit son recueil comme « une œuvre d'art médiocre et d'une originalité toute relative » [*« una mediocre opera d'arte di un'originalità molto relativa »*]. Voir Diego Garoglio, *Versi d'amore e prose di romanzi*, Livorno, Editore Raffaele Giusti, 1903, p. 29.

Carducci[29]

Forte de cette appréciation de Carducci qui légitime son recueil, Annie Vivanti apporte à Emilio Treves la préface tant attendue. Elle débute alors sa missive en souhaitant répondre à la « franche critique » *[« la franca critica »]* de l'éditeur Treves, le mot « critique » soulignant la prise de conscience d'Annie Vivanti relativement au regard de l'Autre portée sur son œuvre :

> Egregio e gentile Signore
>
> Ho letto con convinzione e gratitudine la di Lei franca critica dei miei versi scapigliati e monelli[30].

Dès lors, Annie Vivanti s'inscrit d'elle-même dans le mouvement littéraire et artistique de *la scapigliatura.* Ayant en français un équivalent avec la « Bohème », ce mouvement se réfère à une vie désordonnée et anticonformiste, animée sans doute par un esprit de rébellion contre la culture traditionnelle et le bon sens bourgeois. Qualifiant également ses vers d'« espiègles et d'indisciplinés » *[« monelli »],* elle laisse entrevoir cette prise de conscience sur sa propre écriture, sous-entendant alors qu'elle se veut libre et hardie, voulant donner à représenter par l'intermédiaire d'une écriture imagée et rebelle. Ainsi, dès les premières lignes, elle souhaite ménager son effet quant à savoir si elle a obtenu ou pas la préface tant attendue et souhaitée en guise de sésame. C'est pourquoi, avant de poursuivre et de se lancer dans une métaphore filée du voyage, Annie Vivanti fait de la préface de Carducci un passeport :

> […] Ella richiede un *passaporto* di Carducci ? Ma ha Carducci ben altro a fare che non a dare passaporti a viaggiatori sospesi per le isole della gloria[31] !

Répété deux fois, écrit en italique dans le texte original, le mot « passeport » tend à matérialiser le laissez-passer pour un pas à franchir afin d'atteindre l'autre monde. L'auteur ou l'écrivain est comparé aux « voyageurs » [*« viaggiatori »*] dans l'attente ou à la recherche de leur vérité et de leur heure de gloire. Aspirant à quitter le monde traditionnellement dévolu aux femmes pour entrer dans le monde de l'écriture et de la reconnaissance littéraire, Annie Vivanti présente Carducci comme étant un gardien d'entre-deux mondes, un être capable de délivrer un laissez-passer, une clef pour pénétrer le cercle littéraire, un domaine qui semble alors très réservé, restrictif, voire exclusif :

---

[29] Cette lettre est actuellement conservée à la Biblioteca Casa Carducci (cart. XVIII, 84) et retranscrite dans Anna Folli, « *Un amoroso incontro* », in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 18-19.
[30] Annie Vivanti a Emilio Treves, 22 dicembre 1889, cit. dall'autografo, Archivio Marescalchi, collezione privata, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 9.
[31] *Ibid.*

> Tuttavia, ho il piacere di annunciarLe che ho ieri ricevuto una lettera firmata - come Ella richiede – col glorioso nome di Carducci, in una busta portante il timbro della casa Editrice Nicola Zanichelli di Bologna, nella quale l'illustre poeta si pronuncia sulle 10 poesie che gli mandai due giorni dopo dell'invio fatto a Lei.
>
> E la lettera non è certamente *di mezze parole*. Mi è troppo preziosa perché io me ne possa separare, mandandogliela. Ma non attendo che una Sua parola, pregiatissimo Signore, per venire a Milano e portargliela io stessa, lieta e orgogliosa della lode e dell'incoraggiamento del più grande genio che conti oggi l'Italia.
>
> Inoltre Carducci rimanda le 10 poesie, *con note e mutazioni sue*, verso per verso, parola per parola egli mi ha fatto l'onore di considerarle e dove occorreva cambiarne qualcosa me ne dà ragione e schiarimenti.
>
> Parmi che se i versi non avessero qualche valore, Carducci non avrebbe permesso alla sua mente superba e gigantesca di dare la mano alla mia indocile e pazza fantasia – ed i proteggere colle sue ali d'aquila i piccoli fiori impertinenti e nani sbocciati nell'incolto giardino della mia mente[32].

Avec plaisir et délectation, affichant une certaine fierté, voire même une part d'orgueil, d'avoir obtenu la préface de Carducci, Annie Vivanti ne tarit pas d'éloges sur son protecteur, son mécène, son guide : « glorieux » [*« glorioso »*], « illustre » [*« illustre »*], « esprit superbe et grandiose » [*« mente superba e gigantesca »*] sont autant d'hyperboles et d'adjectifs augmentatifs pour qualifier ce personnage monumental et central de l'Italie de cette époque, lui qui a accordé son attention toute particulière à la jeune femme naissante et grandissante en poésie.

> Avrà Ella dunque la bontà di dirmi se la intenzione espressa nella pregiata Sua lettera di non pubblicare le mie rime la devo considerare come decisiva o se Ella desidera vedere lo scritto del Carducci e riflettere onde pronunciarsi definivamente[33].

Renforcée par cette réussite du pari engagé, sa réponse affiche clairement son audace. Treves, sans autre alternative possible apparemment, se doit donc de publier les vers. Pour cela, il souhaite alors que ce recueil soit de qualité tant au niveau de la mise en page qu'au niveau de la présentation. Comme il le confie à Ferdinando Martini :

> Per quanto gli autori oggidì posino da indifferenti per la gloria, ci tengono a presentare dei libri belli, ben fatti, interessanti, che piacciano e sieno lodati non solo dagli amici. Ma c'è anche l'interesse materiale[34] !

Après la question de la création, une autre question purement éditoriale et indirectement commerciale va porter sur le titre, « ce signe par lequel le livre s'ouvre » et grâce auquel « la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture dégagé, la réponse promise[35] ». Tout comme pour une œuvre romanesque, le titre d'un recueil poétique est donc

[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*, cit., p. 15.
[35] Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, éditions du Tell,

l'un des premiers éléments exposés au regard de l'Autre qui mérite alors une attention toute particulière. Il doit être évocateur mais sans trop, exprimer sans tout dévoiler, interpeller sans trop choquer. Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour des raisons de « marketing[36] » purement commerciales, que seul l'éditeur peut connaître pour solliciter les lecteurs.

> [Le titre] est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent littéralité et socialité[37] […].

Il devient donc un symbole, un « signe-action », un élément d'introduction et d'interprétation qui va littéralement accompagner l'entrée dans le texte et qui va en faire apprécier la valeur et l'intérêt. Entre équilibre et subtilité, le titre est donc très représentatif de l'œuvre et de l'auteur dont il annonce les intentions. Ainsi, Annie Vivanti souhaitait que son recueil s'intitule *« Per Amore »*. Mais très rapidement, elle se heurte à des oppositions provenant essentiellement de l'éditeur Treves qui avait, lui, une idée plus précise du marché commercial existant en cette fin de siècle et qui lui proposait soit *Rime* soit *Lirica*. C'est pourquoi elle écrit à Carducci, lui demandant deux lignes pour Treves, surnommé alors le *« gnomo »* :

> Vi prego d'un favore : Scrivetemi due righe ch'io possa mandare allo Gnomo per farlo tacere. Se il titolo a Voi piace, basta. Se egli ha ragione, sostituitemelo Voi, Vi prego ! Mettete anche *Lirica* soltanto, se così Vi pare. Pronunciate anche sulle tre poesie omesse. A me piace *Per amore* ; ma farò ciò che Voi dite. (Lo sapete : sono sempre docile[38] !).

Annie Vivanti laisse entrevoir une pression émise par son éditeur afin d'avoir un titre qui soit plus en prise avec le « marché ». Face à cette exigence éditoriale, Carducci, lui-même, semble partager le point de vue de Treves. Il suggère donc *Rime* ou *Lirica* plutôt que *« Per amore »*. Selon Carducci, le titre doit être simple car la simplicité représente pour lui, *« una distinzione »*. Hormis la simplicité, *« Rime »,* titre évoqué par Carducci, se réfère à la plus pure tradition littéraire italienne. En effet, Pétrarque nomme « *Rime sparse* », les poèmes qui composent le *« Canzoniere »*, donnant alors naissance au vaste courant du pétrarquisme. En soumettant ce titre, Carducci souhaiterait inscrire cette nouvelle poétesse dans cette tradition, celle qui s'est construite avec Pétrarque. Le style de ces *« Rime sparse »* marque la poésie lyrique des générations suivantes sous la forme d'une esthétique et d'une phénoménologie du chant amoureux. Cette œuvre, consacrée à Laura et à celui qui dit « je », se veut passionnée,

---

Alger, 2002, p. 71.

[36] Claude Duchet, « Eléments de titrologie romanesque », in *Littérature* n° 12, décembre 1973, p. 49-73.

[37] *Ibid.*

[38] Cit. in Pietro Pancrazi, *Un amoroso incontro della fine Ottocento, Lettere e ricordi* di *G. Carducci e A. Vivanti*, Firenze, Felice Le Monnier, 1951, p. 24-25.

intime. Ce serait donc, pour Carducci, une douce et délicate façon de suggérer que les poèmes d'Annie Vivanti renferment des sentiments amoureux dévoilés sous la plume d'une femme. Quant au titre qui sera retenu, *Lirica,* il renferme en lui une haute tradition des sentiments amoureux depuis la poésie grecque de l'Antiquité, en passant par l'amour courtois (la *« fin' amor »*) des Provençaux qui se transmet en Italie par l'intermédiaire des poètes de l'École sicilienne avant d'irriguer le *Dolce Stil Novo*. Toutefois, ces deux clins d'œil restent à ce stade des hypothèses sachant que Carducci et Annie Vivanti ne donnent aucune explication ni aucun commentaire à propos des titres envisagés.

> Annie,
>
> Credo che il Signor Treves non abbia torto. Mettete *Lirica*, o, semplicemente, *Rime*. Io starei per *Rime*. Così semplice ! E la semplicità è oggimai, specie ne' frontespizi, una distinzione.
> Quanto alle tre bandite, per me sono bandite bene. La leggenda è anche un po' troppo discorde dal resto nell'invenzione e nell'esecuzione. Le altre due, poco bene e poco male ; ma non molto bene. Del resto se il signor Treves vuole anche quelle, lasciate andare. Non faran danno.
> Addio. Vi bacio la mano che scrive tante belle cose[39].

Annie Vivanti lui renvoie immédiatement une réponse indiquant ainsi sa préférence :

> Ho mandato a Treves – ma un poco mi spiacque. Ho scelto *Lirica*. Tanto più che comincio così :
> Io voglio un nuovo canto audace e forte
> Disdegnoso di regole e di rime ! –
>
> E poi *Lirica* dice qualcosa di più. – E poi non mi piace fare tutto a modo Vostro !
> Vi obbedisco, amandoVi. Ma anche quello a modo mio[40]. –

Le fait que Treves lui demande de changer le titre de son recueil montre que son œuvre, malgré elle, doit répondre à des critères de commercialisation voulus par l'éditeur. En effet, au-delà du chemin de la création, pur, simple, solitaire, l'œuvre doit faire face à des besoins publics et à des critères complexes purement matériels et commerciaux. Tout s'étudie dans le moindre détail pour parfaire la vente et répondre aux attentes du public comme Treves lui-même l'explique dans une lettre adressée à Ferdinando Martini : « *les affaires sont les affaires* et moi, je les traite comme telles ». [*« Les affaires sont les affaires ed io li tratto come tali*[41] »].

Mais le caractère fort et indocile d'Annie Vivanti fait qu'elle n'écoute pas forcément les conseils ni les suggestions. En ce qui concerne l'ordre des poèmes, elle choisit d'intervertir

---

[39] G. Carducci a A. Vivanti, Bologna, 28 aprile 1890, in *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci, Lettere,* XVII, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, p. 192, cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 15.

[40] A. Vivanti a G. Carducci, La Spezia, 29 aprile 1890, cit. dall'autografo, Bologna, Casa Carducci, cit. *Ibid.*

[41] Emilio Treves a Ferdinando Martini, Milano, 21 aprile 1890, inedito. Cit. dall'autografo, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cit. *Ibid.*

« *Nuova* », qui devait ouvrir le recueil, avec « *Ego*[42] ». Elle préfère de cette manière, à l'instar de Pétrarque, s'introduire elle-même, dans un premier temps, pour introduire ensuite sa poétique. La nouveauté de ses vers, en effet, passe d'abord par la présentation d'elle-même, nouvelle personnalité qui se dévoile et se révèle aux yeux de tous. Le 5 mai 1890, après plusieurs corrections apportées, elle présente à Treves son recueil dans une version quasi définitive. Après un long parcours de création et de maturation de l'œuvre, le 7 juin 1890, Treves met en vente le volume *Lirica di Annie Vivanti* avec, entre parenthèses, le pseudonyme *George Marion* en-dessous de la mention *« con la prefazione di Carducci »*.

Il nous semblait opportun et important de souligner et d'expliquer la genèse du recueil des poèmes d'Annie Vivanti car la commercialisation de l'œuvre correspond à une double naissance : celle de son auteure et celle de son œuvre. Aller aux origines nous a permis de comprendre la naissance de l'œuvre *Lirica* et celle de son auteure car, avant l'acte de naissance, et donc d'existence à part entière, l'œuvre passe de la gestation à la maturation avec, comme point d'orgue dans son cheminement, la « création ». Ce parcours de la création relève du domaine de l'intime : il ne se réalise qu'entre le poète et les mots qui sont l'âme et la chair de la poésie. « [Le poème] est solitaire et en chemin. Celui qui l'écrit l'escorte jusqu'au bout »[43], comme le souligne Philippe Lacoue-Labarthe. Issus de son expérience de vie et de son imaginaire, les poèmes d'Annie Vivanti émanent donc de sa création qui a grandi, évolué, s'est enrichie au fil des années pour aboutir à une œuvre complète et totalement originale. Si nous nous fondons sur la définition de l'adjectif « original » du dictionnaire Larousse, nous pouvons nous appuyer sur trois acceptions. La première renvoie à une œuvre « qui émane directement de son auteur, qui n'est pas une copie, une reproduction, une traduction ». En résumé, c'est une œuvre qui se doit d'être authentique. La deuxième signification souligne un aspect qui « se distingue du commun, qui sort de l'ordinaire ». La troisième signification confirme la deuxième signification dans le sens où elle axe la définition sur l'unicité de l'œuvre, « qui ne semble pas

---

[42] *« Ego »* : *« O Mondo, vecchia guardia doganale,/ Farai l'obbligo tuo da buon cristiano:/ Giusta e severa sia la tua condanna./ Chè non ti voglio dar la buona mano !// Sono in contravvenzione, o Mondo astuto./ Volea truffarti con la merce mia:/ Non è tabacco, sigari o liquori,/ Nulla di spiritoso : è poesia !// Il Mondo ha spalancato i suoi mille occhi,/ E « chi sei tu ? » mi grida : e « cosa fai ?/ Dimmi la fede tua, l'età, la patria,/ Che cerchi, donde vieni e dove vai ! »// Del mio paese chiedi ? Io ti rispondo:/ Non ho paese : è mia tutta la terra !/ La patria mia qual'è ? Mamma è tedesca,/ Babbo italiano, io nacqui in Inghilterra.// E quale la mia fede ? Io vado a messa ;/ La musica mi edifica e ricrea:/ Ma sono battezzata protestante./ Di nome e di profilo sono ebrea.// Chiedi dell'età mia ? Quasi ho vent'anni./ E quale la mia meta ? Ancor l'ignoro./ Che cerco ? Nulla. Attendo il moi destino./ E rido e canto e pinago e m'innamoro.// E cielo e terra, paradiso e inferno/ Sfioro coll'ali della fantasia !/ Non chieder altro. – Impetuosa e strana/ Per nuove vie fugge la vita mia.// Fugge nel buio e crede nella luce./ L'anima fiduciosa e calma e forte/ Ispirata mi guida. A che ? – Si vive./ Quel gran problema scioglierà la morte. » Ibid.*, p. 149-150.

[43] Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience,* Christian Bourgeois Éditeur, 2015, p. 48. Ce titre est paru pour la première fois en 1986 dans la collection « Détroits », fondé par Jean-Christophe Bailly, Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe.

s'inspirer de rien d'antérieur ». Ces trois définitions nous conduisent à penser que *Lirica* est une œuvre innovante, étonnante, insolite et unique qui invite le lecteur à entrer dans cet univers singulier. L'écriture devient ainsi aventure entre public et privé. Les poèmes doivent se détacher, s'arracher de leur créateur pour aller à la rencontre de l'Autre et passer ainsi de cette singularité à une forme d'universalité :

> Le poème veut aller vers un autre, il a besoin de cet Autre, il en a besoin en face de lui. Il est à sa recherche (…). Le poème devient un dialogue désespéré[44].

Le dialogue, Annie Vivanti va l'instaurer tout au long de son recueil. Dans l'un de ses poèmes, dont le titre est *« Chi comprerà i miei versi ?[45] »*, Annie Vivanti s'interroge pour savoir qui achètera ses vers. Avec un regard lucide, elle énonce « les amis et la famille/ Et toutes les connaissances […] » [*« Gli amici ed i parenti,/ E tutti i conoscenti […] »*] (v. 1-2) ; dans la deuxième strophe sont évoquées « les compagnes d'école » [*« le compagne di scuola »*] (v. 9), dans la troisième et quatrième strophe sont cités « les étudiants, une douzaine, en droit et en médecine » [*« studenti, una dozzina/ in legge e medicina »*] (v. 15/ v. 20).

Pour répondre à cette question, elle affiche un regard clairvoyant, dur, intransigeant, réaliste peut-être, négatif à première vue sans doute, mais empreint d'une dose d'humour qui ne masque pas complètement une certaine appréhension. En effet, jusqu'au stade de la naissance, l'auteur est seul à accompagner son œuvre. Dès la naissance, c'est-à-dire dès le passage délicat de la sphère privée à la sphère publique, l'auteur ne maîtrise plus le sens de son texte. C'est au tour du lecteur d'établir et de donner une existence à l'œuvre. C'est donc par une mise en abîme d'elle-même et avec sa capacité d'imagination qu'Annie Vivanti anticipe les réactions des lecteurs non sans une pointe d'humour. Elle ne manque pas de citer son éditeur qu'elle qualifie de « crédule » [*« credulo »*]. Lorsqu'elle se qualifie d'« écrivaine dilettante » [*« scrittrice dilettante »*], elle évoque « un effet de mode » pour « mettre [les livres] sur une table dans le salon » [*« per metterli sul tavolo in salotto »*] ; en ce qui concerne les « étudiants en droit et en médecine » [*« studenti […] in legge e medicina »*], elle évoque une ressemblance potentielle entre eux et ses personnages : « en cherchant des vers qui leur sont consacrés […] ils voudront néanmoins s'y trouver eux-mêmes » [*« cercando versi dedicati a loro […] vorran pur sempre in essi indovinar se stessi »*]. Et pour conclure, lorsqu'elle évoque son recueil, enfin publié, elle emploie le mot « décoreront » [*« adorneranno »*] qui est complété par « longuement les vitrines » [*« a lungo le vetrine »*]. Ses compositions deviennent donc un objet de décoration, un

[44] *Ibid.*, p. 49.
[45] Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 214.

objet banal, quotidien , qui aurait perdu alors de sa singularité et de son prix. Le regard de l'Autre, dans son imagination, n'aurait pas rendu à cet objet sa dimension singulière. Ces vers sont ainsi qualifiés de « pauvres » *(poveri)* qui « se vendent à trois sous le kilo » [*« si vendono tre soldi il chilogramma »*]. C'est ainsi que dans la strophe finale, l'adjectif « pauvres » [*« poveri »*] est repris :

> Questi poveri versi
> Son fiorellini persi
> Dal gran giardino della Poesia :
> Figli monelli di severa mamma,
> Lievi scintille di superba fiamma,
> Si vendono a tre soldi il chilogramma....[46].

L'adjectif « pauvres » [*« poveri »*] intensifié par l'adjonction de « perdus » [*« persi »*] et renforcé par la métaphore filée du jardin renvoie des images fortes, personnifiées, laissant sous-entendre une idée de solitude et d'errance. Le groupe de mot « enfants espiègles d'une maman sévère » [*« figli monelli di severa mamma »*] est une personnification dégageant une tendresse inouïe entre la mère et son fils, toutcomme le poète envers le poème. L'idée de solitude souligne le fait que l'accueil éventuellement annoncé entre le recueil et le public ne se serait donc pas fait, ce que relève la métaphore du jardin et des petites fleurs perdues [« *fiorellini persi* »]. L'enfant étant arrivé à un âge d'indépendance et de probable liberté, il doit quitter le giron maternel. Tout comme lui, après de longues années de création, d'imagination, de maturation, les vers doivent quitter le regard de leur créateur pour être reconnus et appréciés dans le regard de l'Autre. Et c'est bien ce quecraint Annie Vivanti lorsqu'elle énumère le nombrepeu important de ses lecteurs potentiels.

Cette étape de la création et de l'édition est un passage obligé pour acquérir une dimension certaine aux yeux de l'Autre. Ce processus de la création qui mène à la naissance est perçu et peut-être vécu comme expérience :

> […] Expérience vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri,* que l'on retrouve dans *periculum*, péril, danger. La racine indo-européenne est PER à laquelle se rattachent l'idée de traversée et, secondairement, celui d'épreuve (…) Les confins entre un sens et l'Autre sont imprécis. L'expérience est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger[47].

Nous pouvons parler d'expérience dans la mesure où Annie Vivanti, comme tout créateur, a su allier la pratique de l'écriture à la volonté du sujet de se faire comprendre, de traduire ses pensées intérieures et par conséquent de se mettre en dangeren s'exposant au regard

[46] *Ibid.,* p. 215.
[47] Roger Munier, « Réponse à une enquête sur l'expérience », in *Mise en page*, n°1, mai 1972. Cit. in Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme* expérience, *op. cit.*, p. 30.

de l'Autre. Cela fonde son accès à l'expérience de la création. En effet, le poétique est mise en œuvre et mise à l'épreuve de la langue, mêlant et confondant réel et fiction. Mettant ainsi en difficulté la limite distincte qui les sépare, le poétique devient expérience au moment même où le langage accède à la dimension de l'Autre.

Ainsi, la publication relève d'une mise en danger qui correspond alors au début d'une existence poétique. Et la publication de *Lirica* crée, sur la scène littéraire italienne, une grande effervescence : une édition diamant de cinq cents exemplaires, épuisée en l'espace de quelques mois, et accompagnée d'une vague importante de critiques tant positives que négatives. Au regard de cette situation, nous avons été amenée à nous poser la question suivante : pourquoi Annie Vivanti et son œuvre attirent-elles donc autant la critique ? Et pourquoi la critique est-elle si présente dans son œuvre et dans sa vie ? Est-ce l'œuvre ou la poétesse qui suscite le plus grand intérêt ?

Le mot « Critique » trouve ses origines dans le mot grec *« krinein »* qui signifie « discerner », « juger », « choisir », « séparer », « passer au tamis ». En effet, depuis Platon et Aristote, « critiquer une œuvre » veut dire l'examiner et l'évaluer sans pour autant spécifier s'il s'agit d'une critique négative ou positive. Dans le cas d'Annie Vivanti, son recueil *Lirica* fait l'unanimité, auprès du grand public, surtout auprès d'un public féminin qui ne semble pas forcément juger la forme et la technique mais qui se laisse porter par le contenu des compositions, nouveau, osé, original, écrit par une femme elle- même audacieuse, nouvelle, originale. Sa vie particulière, unique, hors des conventions du quotidien, suscite admiration et rêve mais aussi incompréhension et indignation. Ce caractère détonnant dans une société très conventionnée, attire les critiques, parfois acerbes. Des intellectuels comme Cesare Garboli, Giovanni Papini ou Diego Garoglio jugent son œuvre, mais également sa personnalité et sa relation avec Carducci avec un esprit peu équitable, n'hésitant pas à souligner, entre autres, les impropriétés de langage[48] en termes de production littéraire, ni à critiquer son mode de vie au-delà des convenances. Quoi qu'il en soit, fait inéluctable, son œuvre, tout comme la vie qu'elle mène, va à l'encontre des us et coutumes de l'époque et cela provoque intérêt et curiosité.

[48] Diego Garoglio écrit : *« Pur riconoscendo col Carducci che la Vivanti è in realtà dotata di un temperamento lirico rarissimo nelle donne, e che è riuscita parecchie volte a darci prodotti non privi di valore artistico, trovo esagerate le lodi date dall'insigne poeta a questo volume di liriche, le quali, in complesso, non sono per me che una mediocre opera d'arte di un'originalità molto relativa »*, in *Versi d'amore e prose di romanzi*, Livorno, Editore Raffaele Giusti, 1903, p. 28-29. Cesare Garboli, quant à lui, dans sa préface à *Naja Tripudians*, a qualifié Annie Vivanti de *« sfrenata, appassionata ed ignorante ragazza »*, Milano, Mondadori, 1970, p. 16. Pour finir, et sans souci d'exhaustivité, Giovanni Papini évoque la relation entre Vivanti et Carducci en citant la Bruyère : « une liaison qui n'est ni passion, ni amitié pure ; elle fait une classe à part », cit. in Valentino Brosio, *Tre ritratti segreti,* Fògola editore in Torino, 1983, p. 31.

Le fait qu'Annie Vivanti fréquente un homme plus âgé qu'elle suscite également beaucoup d'interrogations mais aussi et surtout un certain étonnement. Carducci est alors âgé de cinquante ans, il a épousé sa cousine, Elvira Menicucci, dont il a quatre enfants. Le retentissement de son œuvre, à la fin du XIXe siècle, assoit son statut de poète reconnu sur l'ensemble du territoire italien, mais aussi en Europe où sa poésie influence les littératures française et allemande. Ses poèmes célèbrent de plus en plus la nation italienne grandissante, ce qui lui permet, en 1871, de consolider sa réputation en tant que « poète *vates* » et guide national de la culture italienne. Ses compositions écrites vers la fin du XIXe marquent toute une époque qui est celle de l'Italie libérale, d'une Italie en devenir. Carducci touche de près aux questions politiques et aux doutes qu'apportent les transformations en cours et il s'interroge sur la place à attribuer au peuple. Les compositions de *Rime Nuove* (1887), pour une part, célèbrent quant à elles la Révolution française sous la forme des douze sonnets de la section *« Ça ira »*, sonnets qui idéalisent un peuple libre et primitif. Le recueil *Rime e Ritmi*, publié en 1889, marque et souligne une évolution idéologique et littéraire. Sur le plan idéologique, les motivations nationalistes apparaissent par le biais d'un appui donné à la politique de Crispi. Les programmes de grandeur de Crispi ainsi que les orientations de sa politique italienne de la fin de siècle trouvent un écho favorable dans les grandes odes, telles *« Piemonte »*, *« Cadore »* ou bien encore *« Bicocca di San Giacomo »*. Ces compositions proclament toutes la suprématie italienne. Ainsi, aussi bien sur le plan politique que sur le plan poétique, Carducci apparaît comme une personnalité charismatique et très influente dans le monde de la littérature mais aussi et tout particulièrement dans la poésie. Nombreux sont les poètes qui en ressentent l'influence. Il représente donc, pour Annie Vivanti, un protecteur, un guide, un mécène dans sa carrière, comme le soulignent Garoglio et Galletti[49]. La rencontre entre Annie Vivanti et Carducci est donc primordiale et de la plus haute importance. Il l'introduit dans les cercles littéraires et intellectuels et, surtout, il écrit pour elle la préface de *Lirica*.

Mais cette reconnaissance ne va guère au-delà de la sphère des lectrices. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Carducci n'accorde que très peu d'importance à l'écrivaine, voire à la poétesse. Cela étant il se laisse séduire par cette jeune femme et rédige une préface afin de valoriser son œuvre poétique. À partir de là, se manifestent quelques prises de position tranchées de la part d'écrivaines qui n'avaient pu bénéficier de sa faveur. Comme cela est relaté par Anna Folli, l'épisode à la cour de la Reine Marguerite, du mois d'octobre 1890, souligne les

[49] Diego Garoglio, *Versi d'amore e prose di romanzi, op. cit.*, p. 1-31 ; et Alfredo Galletti, *Storia letteraria d'Italia, Il Novecento*, Milan, Ed. Vallardi, 1939, p. 154, cités in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti,* Galassia Arte, 2014, p. 27.

tensions entre Carducci, d'une part, et des écrivaines et poétesses, de l'autre. En effet, si la cour de la Reine Marguerite chante et loue le poète à la Villa Reale de Monza en présence de poètes et d'artistes qui parlent d'art, de littérature et de Carducci lui-même, des voix s'élèvent, toutefois, pour blâmer, si ce n'est condamner l'attitude que Carducci adopte vis-à-vis des écrivaines et des poétesses. Vittoria Aganoor, par exemple, lors d'une rencontre littéraire en l'honneur de la Reine Marguerite, déclare, en faisant allusion à Carducci :

> (Ma l'encomio) del « feroce detestatore delle donne verseggiatrici, a meno che non si chiamino Annie Vivanti » è accolto con molto veleno[50].

Anna Folli souligne également la récurrence des prises de position de la part de Vittoria Aganoor[51]. Lors de l'été 1897, Carducci écrit une ode intitulée, *« La chiesa di Polenta »* qu'il dédie à la poétesse, Vittoria Aganoor et lui en envoie une copie. Cette dernière, en pleine dépression quand elle reçoit ce poème, est émue. Mais orgueilleuse et fière, en dépit de la dédicace qui pourrait la flatter, elle écrit une lettre à son amie, Bianca Belinzaghi, le 17 décembre 1897, depuis Venise pour lui faire part de son étonnement :

> Ti ho detto che il Carducci mi mandò la sua *Ode alla chiesa di Polenta* ? Cascai dalle nuvole perché so il Carducci un mangiatore di « poetesse » ed io, figurati, che non avevo mai osato mandargli un solo mio verso ! Sull'ode egli scrisse : – A Vittoria Aganoor ricordando i suoi versi –. Ne sono superba, ma scrivendogli per ringraziarlo non potei fare a meno di rammentargli di passata le sue terribili parole con le quali comincia la prefazione alla Vivanti. Ti ricordi ? Non so se gli avrà fatto piacere, ma non potei farne a meno [52].

À travers cette missive privée, Vittoria Aganoor exprime une attitude critique envers celui qui reconnaissait avec peine les qualités d'écriture des femmes. Elle semble choquée, vexée par la teneur des propos qu'avait tenus Carducci à propos du caractère littéraire passé et présent des femmes. Toutefois, comme elle le précise dans une autre lettre adressée à une autre de ses amies, Marina Sprea Baroni di Semitecolo, son admiration se mue en dédain, voire en mépris :

> Chi mai ti ha detto o fatto sognare ch'io abbia *in uggia* il grande maestro ? (…) chi discute il merito di quel grandissimo ? Ma certi feticismi finiscono con l'impazientare. Ecco[53] !

---

[50] Vittoria Aganoor alla contessa Adriana Marcello Zon, extrait de la lettre du 12 octobre 1890 de Basalghelle : *« non avrei certamente mai osato far leggere*, io, *versi* miei *al Carducci ; pensavo ch'egli, così terribilmente grande e forte dovesse avere per i piccini parole di così annichilente compatimento ! »,* cit. in Anna Folli, « *Un amoroso incontro* », in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 72, n. 1.

[51] *Ibid.*, p. 72.

[52] Vittoria Aganoor a Bianca Belinzaghi, lettre du 17 décembre 1897 de Venise à Milan. Bibliothèque d'Imola. Inédit. Il y a plus de cent lettres que Vittoria a écrites à son amie avec qui elle a correspondu du 7 juin 1897 au 29 avril 1910, peu de jours avant sa mort, *ibid*., n. 3.

[53] Vittoria Aganoor a Marina Sprea Baroni Di Semitecolo (Madre di Silvia Pasolini), *ibid.*

Entre jalousie, reconnaissance et sincérité, cette lettre exprime le ressenti profond des poétesses en devenir. Le « cas Vivanti » s'annonce donc comme libérateur, car les femmes de lettres osent enfin écrire au grand et respecté poète pour le solliciter, lui demander des conseils et l'amadouer, à l'instar de Térésah :

> Ben so che nel Vostro codice poetico c'è quest'articolo : …*alle donne è vietato far versi* – Volete dimenticarlo un istante per me ? Ho questa folle e dolce speranza[54].

Clarice Tartufari[55] se dépeint également comme une audacieuse inconnue, passionnée par l'œuvre de Carducci depuis sa plus tendre enfance[56]. Quant à Ada Negri, qui a reçu les louanges de Carducci pour son recueil, *Tempeste,* publié en 1895, elle le remercie dans une lettre du 2 février 1896 en lui faisant part de son parcours de poète autodidacte :

> Le sue nobilissime parole mi compensano di tutto (…) mi spronano a studiare, a perseverare ; a perfezionare con volontà severa e tenace le mie qualità spontanee di artista. Il più è da farsi : sono tanto giovane[57] !

Ces quelques exemples nous montrent à quel point, de par sa persévérance et sa grande insistance, l'audace d'Annie Vivanti a rompu avec certaines limites imposées alors par la société de l'époque très conventionnelle et traditionnelle. Avoir osé écrire de façon spontanée, naturelle et sincère, lui a permis d'être la première à avoir pu retenir l'attention et attirer la curiosité du grand poète national. Carducci, en acceptant de rédiger une préface pour Annie Vivanti, va, lui aussi, à l'encontre de ses principes passés. Est-ce alors pour anticiper les perplexités que pourrait soulever la publication d'une telle œuvre ou est-ce par conviction profonde qu'il va organiser entièrement la publication de *Lirica* avec l'éditeur Treves ?

En effet, si nous nous fondons sur les recherches faites par Carlo Caporossi[58], ainsi que sur l'ouvrage introduit par Anna Folli[59], nous nous rendons compte que la « promotion » de

---

[54] Térésah, plus précisément Corinna Teresa Ubertis, à Giosue Carducci, lettre du 12 juillet 1897 de Naples à Bologne. Cette lettre est conservée à la bibliothèque de Casa Carducci, cart. CXII, 59. La correspondance entre Giosue Carducci et Térésah est constituée de seulement deux lettres et se trouve actuellement à la bibliothèque communale de Bassano del Grappa, *ibid*., p. 19-20 et 72, n. 4.

[55] Clarice Gouzy, épouse Tartufari est une écrivaine italienne. Elle a rédigé différentes poésies et récits publiés en petit nombre dans les revues ou sous forme de petits opuscules. Elle se fait connaître avec la publication de son volume *Versi Nuovi* (1894) suivi de *Vespri di maggio* (1896). Durant sa vie, elle a écrit une quinzaine d'œuvres théâtrales dont *Modernissima* (1900), *Dissidia* (1901), *Logica* (1901) ainsi que de nombreux romans parmi lesquels *Roveto Ardente* (1901), *Il Miracolo* (1909), *Ti porto Via !* (1933).

[56] Clarice Tartufari à Giosue Carducci, lettre du 5 novembre 1894 de Rome à Bologne. Bibliothèque de Casa Carducci, Cart. CIX, 14. Voir Anna Folli, « *Un amoroso incontro* », in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit*., p. 20 et 72, n. 5.

[57] Cette lettre d'Alda Negri à Giosue Carducci, est conservée à la bibliothèque de Casa Carducci, Cart. LXXXI, 60, *ibid*., n. 6.

[58] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*

[59] Anna Folli, in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco, Lettere e ricordi, op. cit.*

Lirica a bien existé. Nous employons le terme « promotion » entre guillemets, car nous nous référons à la définition du Larousse, pour qui la promotion caractérise « un article, un produit dont les conditions de vente sont déterminées pour en accroître la vente ». Or, à la fin du XIXe siècle, en Italie, le marché de l'édition, qui connaît un développement sans précédent, se caractérise par des méthodes commerciales largement mercantiles. Du fait de l'essor important des Maisons d'édition, dans le panorama culturel et littéraire italien, nous pouvons distinguer deux grandes catégories : l'édition de consommation et l'édition de culture. Cette distinction nous vient du critique Renato Serra qui, dans son essai de 1914, *Le Lettere*, analyse l'état du marché éditorial italien contemporain en pleine expansion. En effet, Serra constate une grande amélioration de la diffusion de la littérature et de la culture en Italie, mais souligne également le danger que la médiocrité littéraire puisse l'emporter finalement. Cette constatation se fonde sur le nombre de plus en plus important de Maisons d'édition sur cette période, ainsi que sur l'analyse des titres que l'on trouve dans leurs catalogues respectifs.

Quand nous parlons de Maison d'édition, nous parlons donc indirectement de « réception » et de « communication ». Selon le dictionnaire de la critique littéraire, le premier terme, « réception », renvoie à l'acception suivante :

> Perception d'une œuvre par le public […]. Étudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place[60].

La théorie de la réception instaure donc un nouveau rapport entre le lecteur et l'auteur. Deux notions importantes se dégagent de cette acception de la réception : celle de « lecteur » et celle de « public ». L'œuvre rencontre l'Autre, incarné par le lecteur qui, à lui seul, représente le public, c'est-à-dire l'Autre dans un sens élargi. Le deuxième terme, à savoir « communication », met en évidence, quant à lui, le fait qu'un nouveau rapport entre le texte et le lecteur est en train de se créer. Cette communication, médiatisée par une fiction et par l'écriture elle-même, place le lecteur, qui peut prétendre à être critique, au centre des préoccupations. Le lecteur, d'une certaine façon, actualise ainsi le sens de l'œuvre. Le fantôme qu'était le public a pris corps et s'instaure alors un dialogue avec l'œuvre, ce qui sous-entend que des échanges vont naître : échanges de pensées, d'idées, partage de vie, de souhaits, d'émotions et d'imaginaires. L'écriture devient donc un moyen, au-delà d'être un outil, par lequel des points de vue vont s'exprimer et se confronter. Cela explique, d'une certaine manière, que

[60] Joelle Garde-Tamine, Marie-Claude Huber, *Dictionnaire de la critique littéraire*, Édition Armand Colin, Paris, 2002, p. 174.

le monde de l'édition entre en crise en cette période de la fin du XIXe siècle[61]. En effet, au regard de la théorie de la réception, le lecteur se retrouve dans une position centrale et contribue, d'une certaine manière, à orienter les tendances littéraires. Ainsi, les prémices des tensions concernent la diffusion du roman. En effet, ce dernier se trouve en concurrence directe avec le regain d'intérêt pour la nouvelle [62]. Tous ces éléments concourent, de façon notoire, à ralentir en quelque sorte le marché de l'édition du roman. Le livre change donc de fonction en les multipliant. Les journalistes constituent des recueils à partir de leurs articles, destinés à une élite culturelle. Un tel circuit s'oppose totalement à celui des romans destinés alors à la classe moyenne ainsi qu'aux femmes. Concernant ces dernières, il s'agissait essentiellement de romans psychologiques ou érotiques, souvent étrangers, avec des auteurs appréciés également par les ouvriers et les étudiants de gauche, tels Zola, Hugo, Gorki et Prévost. Dans ce contexte, se pose la question du marché du livre et de son importance, non seulement pour sa survie économique, mais également pour le devenir de la société. Et il est à noter que le marché du livre est orienté par la présence d'intellectuels apparaissant alors comme des guides parce que, prenant en compte l'importance du secteur de l'édition, ils peuvent influencer l'orientation culturelle du pays. De nombreux éditeurs voient le jour comme, entre autres, Piero Gobetti, intellectuel turinois et antifasciste qui insiste sur le fait qu'il est important pour un éditeur de parvenir à insuffler des idées, « des mouvements d'idées[63] ». C'est pourquoi l'éditeur doit pouvoir choisir ses auteurs et découvrir de nouvelles voies pour la littérature et pour élargir le lectorat.

La littérature s'inscrit ainsi dans une dimension de logique de marché, de logique de communication, dans l'idée de « populariser » le livre. C'est pour cette raison que nous pensons que le terme « promotion » semble adapté pour parler de la publication de *Lirica*, à cette période-là. Il apparaît, en effet, que la publication de *Lirica* relève d'une mise en place de stratégie de marché ou, autrement dit, d'une stratégie de communication pour assurer la réception, ainsi que le succès éditorial et commercial de cette œuvre. Dans cette logique, les deux hommes, Treves et Carducci, s'emploient donc à être de parfaits organisateurs et de s acteurs attentifs. À ce point, nous sommes amenée à nous interroger sur leurs motivations et à nous demander s'ils s'investissent autant dans la rencontre de *Lirica* avec l'Autre uniquement parce qu'il s souhaitent, d'une certaine manière, anticiper d'éventuelles et bien prévisibles

[61] Maria Panetta, *Panorama storico-critico dell'editoria italiana nel Novecento,* Università di Roma « La Sapienza », in www.Bibliomanie.it.
[62] En effet, Annie Vivanti a rédigé trois recueils de nouvelles. Le premier a été édité en 1918 et s'intitule *Zingaresca* ; le 2ème publié en 1921 s'intitule *Gioia* et enfin le 3ème publié en 1926 s'intitule *Perdonate Eglantina*. Nous reviendrons plus loin dans notre travail sur ces trois recueils.
[63] Piero Gobetti, *L'editore ideale*, Taranto, Lacaita, 2006 cit. in Barbara Bechelloni, *L'édition indépendante en Italie*, in « Communication et Langages », 2011/4, n° 170, p. 63-72.

critiques pour avoir donné une place potentielle à une femme dans le cercle restreint et fermé de la poésie de l'entre-deux-siècles.

Si nous recroisons les différentes données temporelles, nous nous apercevons que les deux mois précédant la publication de *Lirica* peuvent être considérés comme décisifs et intenses. Les deux hommes ne relâchent donc pas leurs efforts pour la bonne mise en œuvre de la stratégie de publication. Nous allons donc, pour cela, reprendre chronologiquement tous les faits survenus pendant cette période bien précise. Le 19 février 1890, Annie Vivanti obtient son « sésame » pour la publication de *Lirica.* Et moins de trois mois plus tard, le 5 mai 1890, le manuscrit est envoyé à l'éditeur Treves pour être imprimé. Treves et Carducci œuvrent conjointement, avant même sa publication, pour la promotion de ce recueil, d'un genre totalement nouveau par son contenu, sa technique et son auteure. Il faut donc que le public soit averti et dans un même temps alerté par cette publication. C'est ainsi que Carducci, lors d'un déplacement à Rome, à l'occasion de la présentation de ses travaux, en tant que membre, devant le Conseil Supérieur de l'Instruction publique, parle de son poème, *la Canzone di Legnano*, encore inachevée, et d'une préface déjà prête, mais pour une œuvre poétique qui n'est pas la sienne. Cette partie de son discours se trouve retranscrite dans un article signé par Diego de Miranda :

> […] una signorina ha scritto dei versi, i quali, poco fa, furono mostrati al Carducci, ed egli li trovo belli, bellissimi, dei migliori che si scrivono ora da donne, e anche da uomini[64].

Dans cet article, publié dans le journal *Don Chisciotte,* seul le nom de Carducci est cité. Le nom de la « jeune fille » ainsi que le nom de l'éditeur ne sont pas annoncés ni dévoilés. Était-ce une tactique pour s'inscrire dans une optique visant à accentuer le mystère afin d'en accroître et intensifier l'effet ou alors était-ce pour protéger l'auteure et ne pas l'exposer directement et frontalement au regard de l'Autre ? Quoi qu'il en soit, la curiosité est suscitée. La presse s'intéresse rapidement à cette révélation d'autant plus importante qu'elle a été annoncée par Carducci en personne.

En outre, comme Carducci souhaite que cette œuvre d'un genre nouveau reçoive le meilleur accueil possible, il entre en contact avec certaines personnalités du milieu littéraire en vogue de l'époque. Pour cela, il envoie une missive à Guido Mazzoni, enseignant en littérature et ami intime de Carducci, avec les épreuves de *Lirica* :

> Caro Guido,

[64] Diego De Miranda, *Poesia,* in « Don Chisciotte », a. IV, 124, 7 maggio 1890. Cit. in Anna Folli, « *Un amoroso incontro* », in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.*, p. 29 et 74, n. 22.

Ti mando le tirature d'un libro di rime, che sarà pubblicato tra giorni.

Per me è una rivelazione. Ho assicurato che tu ne scriveresti, e – bada, non smentirmi – che ne diresti bene. Anche a Severino [Ferrari] pare una meraviglia. Con tutti i difetti che ha.

Per l'*Antologia* scriverò io[65].

Mazzoni répond quelques jours plus tard et promet une recension :

Signor professore ; ricevo la cartolina e le poesie, che mi paiono, fin dal primo saggio che ne prendo, calde, vive, poesia vera insomma. E ne scriverò volentieri[66].

Carducci cherche également des appuis auprès des critiques Panzacchi et Giacosa. Puis tout s'enchaîne très rapidement grâce à la présence de la presse et de la critique. Dès le 10 mai 1890, le journal *Don Chisciotte* parle de la publication prochaine de l'œuvre d'une poétesse jusqu'alors inconnue. Le 18 mai 1890, Carducci, qui continue à préparer le terrain pour que *Lirica* soit bien accueillie par la critique, mène une opération conjointement avec l'éditeur par le biais d'un article publié dans la revue *L'Illustrazione Italiana*. Ce dernier reprend l'article du *Don Chisciotte* mais cite, le premier, le nom d'Annie Vivanti et publie la préface de Carducci en avant-première. De plus, est ajoutée une lettre d'un prétendu et anonyme poète :

Caro Treves,

Ti rimando il fascicoletto di versi. Ne fui vivamente e profondamente ammirato. Certe strofe, certe immagini, sono degne dell'Heine. Che poeta in quelle poche e sincerissime liriche ! Un poeta, se vogliamo, che fa i versi senza saperli fare, ma non sono ben sicuro che questo sia un difetto. Forse la tecnica del verso nuocerebbe qui alla irrompente spontaneità dell'affetto... È già gran tempo che non avevo provato un'emozione poetica, simile a quella che mi diedero quelle poche pagine[67].

Pure invention ? Pur stratagème commercial pour excuser et anticiper la maladresse des vers ainsi que le manque de technique ? Comme le précise Carlo Caporossi, cette invention du poète anonyme est un moyen facile pour justifier la prise de position de Carducci envers cette poétesse et éviter ainsi toutes sortes de malentendus, tout en justifiant dans un même mouvement les originalités poétiques d'Annie Vivanti[68].

Le 23 mai, nous trouvons un article paru dans le quotidien *Il Resto del Carlino*. Ce dernier cite anonymement Annie Vivanti comme étant *« un' egregia signora »*, écrivaine de

[65] Carte postale du 25 Mai 1890, de Bologne à Padoue. Aujourd'hui, elle se trouve dans le fonds « Guido Mazzoni Collections » de la Duke University (Usa) avec cette annotation : « Brouillon de presse des poésies d'Annie Vivanti, envoyé par Carducci ». *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci,* XVII, lettere, cit. p. 196, cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 18.

[66] De cette recension, il n'y a aucune trace à part ces quelques mots sur (une carte postale du 26 Mai 1890, de Padoue à Bologne, conservée à la Bibliothèque de Casa Carducci, Cart.LXXVI,1).

[67] *Una poetessa*, « L'Illustrazione Italiana », a. XVII, N. 20, 18 maggio 1890, p. 333, cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 17-18.

[68] *Ibid.*, p. 18 : *« anche un anonimo e forse inesistente poeta contribuisce dunque alle astuzie di un'intelligente operazione pubblicitaria volta soprattutto a scusare – anticipandole – le originalità vivantiane […] ».*

vers qui aurait obtenu une préface de Carducci [69]. Le 24 mai 1890, le *Corriere della Sera* annonce la sortie prochaine du recueil poétique en dévoilant le nom de la poétesse. Le 26 mai, le journal *Il Caffaro* publie un portrait d'Annie Vivanti :

> Si chiama Annie Vivanti – ha vent'anni – è presentata al mondo letterario da Carducci. Quanti hanno letto i suoi versi ne parlano con entusiasmo. La curiosità del pubblico è vivamente eccitata. Il volume, col semplice titolo *Lirica*, esce questa settimana presso la casa Treves, che ne ha fatto un'edizione diamante di soli 500 esemplari[70].

Cet article nomme bien les deux pygmalions, Carducci et Treves, et révèle le nombre d'exemplaires édités. L'évocation d'une édition limitée fait référence aux Maisons d'édition qui étaient alors réservées à l'élite intellectuelle de la société. Nous trouvons donc là une façon indirecte de valoriser ce recueil d'un genre nouveau sur la scène littéraire et poétique de l'époque. Le jour suivant, le 27 mai, le *Don Chisciotte* publie un poème, *« Ego[71]»*. Le 31 mai, il s'agit du quotidien *Il resto del Carlino* qui offre à ses lecteurs une autre poésie, *« Nuova[72] »*.

Effets d'annonce après effets d'annonce, *Lirica* occupe une place essentielle dans la presse de l'époque. S'attirer le regard de l'Autre, du public, des lecteurs potentiels est essentiel pour que le recueil soit accepté dans son entière nouveauté. En réalité, l'œuvre trouve une certaine acceptabilité grâce au public qui en saisit la portée et le message en général. Nous pouvons donc dire que, quand nous parlons de réception, nous parlons de sens, de conscience et de rencontre.

À la veille de la publication, Febea donne le *vademecum* au lecteur, c'est-à-dire qu'elle va mettre en avant dans son article le caractère insolite de la poétesse, car l'œuvre s'inscrit dans le prolongement de son auteur, se faisant ainsi le reflet de son caractère et mettant en évidence le lien indissociable entre les deux. Pour comprendre le contenu et la forme poétique de *Lirica,* il faut d'abord comprendre et cerner le caractère et la personnalité de la poétesse. L'image de la bohémienne, proposée par Febea, poursuivra Annie Vivanti toute sa vie et au-delà. Qualifiée de génie en puissance, de personnalité empreinte d'audace et de force, Annie Vivanti laisse transparaître ces différentes facettes :

> […] cosmopolita e girovaga, di ingegno potente e di scarsa educazione letteraria ; i suoi sentimenti sinceri sono l'amarezza e lo sconforto, combattuti con audacia, esibiti con ironia ; l'amore della vita è la sua forza[73].

---

[69] *Inter… Mezzi e Resti,* « Il Resto del Carlino », a. VII, n. 145, 15 maggio 1890, p. 2, *ibid.*, p. 16.
[70] *Nuove pubblicazioni - Una poetessa,* « Caffaro », a. XVI, 26 maggio 1890, p. 2, *ibid.*, p. 17.
[71] *Poesia,* « Don Chisciotte », a. IV, n. 144, 27 maggio 1890, p. 2, *ibid.*, p. 17.
[72] *Inter...Mezzi e Resti,* « Il Resto del Carlino », a.VII, n.151, 31 maggio 1890, p. 2, *ibid.*
[73] Cit. in Anna Folli, « *Un amoroso incontro* », in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 31.

Pour la première fois, Febea voit en Annie Vivanti

> una zingara appassionata (…) incoronata di zecchini d'oro » – quella carmen moderna che piacerà poi sempre - ma come un capriccio pittorico, una messinscena d'artista che non si confonde con la persona. La signorina Annie Vivanti è garbatissima, dolce e buona[74].

Cette représentation aux multiples facettes correspond assez bien à ce qu'Annie Vivanti donnait ou voulait donner à représenter. Par cette mise en place d'une stratégie de communication, *Lirica* et son auteure sont partout et font les titres des journaux. Le lecteur est informé. Le lecteur connaît ; le lecteur devient curieux ; le lecteur est interpellé. Le lecteur veut découvrir, connaître, lire. Et c'est bien le fait de lire qui traduit le rôle du lecteur dans la production du sens d'une œuvre. Par l'emploi du mot « lecteur », nous devons sous-entendre qu'il s'agit du simple lecteur et, dans le même temps, du lecteur plus aguerri, du professionnel de la lecture, c'est-à-dire, le critique journalistique et littéraire. De ce fait, nous nous apercevons alors que le texte littéraire par définition est « polysémique » en fonction du lecteur. Il est donc caractérisé par la « plurivocité ». L'acte de lecture multiplie, en effet, les interprétations et accumule les strates de sens. Le lecteur va donc, pas à pas, dénuder l'énigme, ou la signification cachée, et accéder à la compréhension, à la lumière de ses références personnelles, affectives, culturelles, sociales et historiques. C'est avec l'avènement de l'herméneutique moderne que le lecteur reçoit la place d'honneur sur la scène littéraire [75]. Dans cette aventure interprétative, il est donc au centre des préoccupations. En effet, grâce à la présence des journaux et des critiques, il a toutes les informations nécessaires pour pouvoir se lancer dans l'aventure de la lecture et de la compréhension de l'œuvre, fût-elle atypique, particulière, singulière. Le monde du texte rencontre celui du lecteur par l'intermédiaire de l'œuvre qui partage des conventions et des références communes, mais qui présente également souvent un caractère novateur. Les maisons d'édition affichent donc une attention toute particulière pour répondre aux attentes du public. Cela sous-entend une nouvelle manière de voir en suscitant, tout à la fois, plaisir et étonnement. L'écart esthétique, entre l'univers du texte et celui de sa lecture, se mesure donc par l'accueil réservé à une œuvre nouvelle :

> L'écart esthétique (celui qui sépare une œuvre des précédentes, par telle modification de la stratégie poétique intertextuelle, générique) est du côté de l'auteur, l'étalon de l'innovation est du côté du lecteur, celui de la compréhension ou du refus de la nouveauté[76].

---

[74] Febea, *Annie Vivanti*, in « Don Chisciotte », a. IV, 154, 6 giugno 1890, cit. in Anna Folli, « *Un amoroso incontro* », in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.*, p. 74, n. 25.

[75] Michel Otten, « L'œuvre et sa réception », in Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Éd. Duculot, 1987.

[76] Nathalie Piegay-Cros, *Le lecteur,* Paris, Éditions Flammarion, 2002, p. 54.

L'avènement du lecteur est donc en marche et constitue le socle de la réception de l'œuvre. La considération portée à ce nouveau public est entendue comme « le système de normes et de références d'un public lecteur à un moment déterminé, à partir duquel s'effectueront la lecture et l'appréciation esthétique d'une œuvre[77] ». S'exposer ainsi au regard de l'Autre permet, pour le lecteur, une meilleure proximité avec l'auteur qui acquiert dès lors, une véritable dimension d'existence aux yeux du lecteur.

Le succès voulu, espéré et attendu arrive. *Lirica* retient l'attention et suscite la curiosité. Le 7 juin 1890, *Lirica* est dans les rayons des librairies italiennes. La critique se montre très présente dans l'expectative d'une vérification des louanges adressées à la poétesse et à son œuvre. Quelques jours plus tard, à Florence, paraît une recension sur *Vita Nuova* dont l'angle apporté est celui de l'implication de Carducci dans la publication de cette œuvre :

> I fratelli Treves ànno pubblicato col titolo *Lirica* un volume per più rispetti interessante di una nuova poetessa, la signorina Vivanti, che à avuto la fortuna di poter permettere a' suoi versi une lettura lusinghiera del Carducci il quale la à pur voluta presentare favorevolmente al pubblico nella Nuova Antologia[78].

Contrairement à ce qui a été énoncé précédemment, sur le fait que la critique doit se fonder sur le texte poétique ou littéraire, cette critique met davantage l'accent sur la poétesse qui s'est illustrée plus par réelle chance et volonté que par sa « technique » poétique. *Il Fortunio* de Naples apporte quasiment le même point de vue que l'article précédent. C'est grâce à la présentation faite par Carducci que le recueil a vu sa publication :

> È uscito il volume tanto aspettato della signorina Annie Vivanti col titolo *Lirica*. Il Carducci vi ha premesso una lettera piena di entusiasmo e l' aver saputo che il primo dei nostri poeti presentava la giovane poetessa « i cui versi lo rapiscono » ha eccitato al più alto grado la curiosità del pubblico. Il volume è stampato con molta eleganza dai Fratelli Treves. È deliozioso leggerlo e possederlo[79].

Dans ces deux critiques proposées, il est intéressant de relever que chacune fait l'éloge de Carducci et de Treves. Il est alors amusant de noter que, s'il faut posséder ce recueil, c'est parce qu'il est bien relié, bien fait, qu'il s'agit d'un objet d'art qui doit avoir sa place dans les bibliothèques et qu'il « est délicieux de le lire et de le posséder », le verbe « lire » étant quasiment glissé à la sauvette, pour ainsi dire. L'image tend à devenir ainsi plus importante que le contenu. C'est sans doute un concept qu'Annie Vivanti avait compris dès lors que l'image peut devenir une matière d'art, une matière artistique. Elle jouera d'ailleurs, dans sa vie, de cette

---

[77] Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée,* Éditions Armand Colin, Paris, 1994, p. 50.
[78] *Appunti e notizie*, « Vita Nuova », a. II, n. 26, Florence, 20 juin 1890, p. 8, cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 19.
[79] Annie Vivanti, « Fortunio », a. III, n. 24, 22 giugno 1890, p. 3, *ibid.*, p. 19-20.

pluralité d'images autour de sa personnalité et de son identité, comme nous le verrons ultérieurement. Ainsi, les critiques ne relèvent ni la technique, ni le contenu des vers. Aucun n'ose se prononcer concrètement et directement. Il en va de même pour la revue milanaise, *Conversazioni della Domenica*, qui relate, dans un article, l'aventure du recueil et celle de la poétesse :

> Quanto alla poesia, ho i *Versi* della Signorina Annie Vivanti, editi dal Treves, con una prefazione di Carducci – presentazione e raccomandazione preziosa[80].

Le ton lapidaire ne semble pas indiquer que le recueil aurait retenu l'attention et l'intérêt outre mesure. Mais les éditions de *Lirica* s'écoulent très vite, à tel point qu'il faut penser à une deuxième édition. En effet, le succès de la première édition peut s'expliquer par le simple fait de la publicité orchestrée à son sujet. Ainsi, *L'Illustrazione Italiana* signale dans ses colonnes « une édition bijou » [*« un'edizione bijou »*] avec la mise en vente de cinq cents exemplaires à 5 Lires. Puis, neuf jours après la publication de *Lirica*, le 16 juin, Carducci rédige un article sur la *Nuova Antologia*, intitulé « *Notizie letterarie su Annie Vivanti* ». Il s'agit d'un véritable essai sur l'une des revues les plus importantes d'Italie. Carducci mentionne le fait qu'il admire la Vivanti de la même manière qu'il le fait pour Marcelline Desbordes Valmore et Elisabeth Browning. En effet, il reconnaît également le tempérament poétique et lyrique de la poétesse :

> [la signorina Vivanti è dotata di] un temperamento femminilmente ma potentemente lirico, portato insieme fisiologico del sangue misto, e morale della tradizione domestica e dell'educazione americana[81].

Dans l'article, Carducci n'hésite pas à souligner les quelques carences que rencontre l'écriture d'Annie Vivanti tant au niveau de l'élocution, de la grammaire que de l'usage d'expressions italiennes. Toutefois, il intègre Annie Vivanti dans un panorama littéraire italien où quelques femmes ont déjà trouvé place. Il l'insère, plus précisément, dans la tendance romantique, car il lui trouve des ressemblances avec Sapho pour son tempérament et la compare à Marcelline Valmore et Elisabeth Browning[82]. Le 19 juin, Giuseppe Giacosa écrit également une recension sur *Il Corriere della Sera* dans le quel il précise que *Lirica* a bénéficié de la protection de Carducci. Il note également que certains vers manquent de rigueur poétique[83], mais que cela ne nuit pas au succès public du recueil. Et nous pouvons même constater que ce

---

[80] Carlo Arner, *Critici e scrittori,* « Conversazioni della Domenica », a. V, n. 24, 15 giugno 1890, p. 1, *ibid.*, p. 20.
[81] Giosue Carducci, *Notizie letterarie su Annie Vivanti,* in « Nuova Antologia », le 16 juin 1890, p. 753, in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 137.
[82] *Ibid.*
[83] Giuseppe Giacosa, *I versi di Annie Vivanti*, in « Corriere della Sera », a. XV, 168, 19-20 giugno 1890. Voir Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 19.

« battage *pubblicitario*[84] » orchestré dès sa première édition a permis très rapidement d'épuiser tout le stock, car tout le monde parle de *Lirica.* Une deuxième édition est ainsi prévue et d'autres qui se pou rsuivront jusqu'en 1915. Cela s 'accompagne de que lques c ritiques négative s. Tito Vori, par exemple , s e plaint que l'on s oit « obligé de reconnaître comme preuve de grande diffusion le fait d'arriver à une réédition » [*« costretti a riconoscere come prova di una grande diffusione l'essere arrivati a una ristampa ! »*][85]. Nous pouvons alors pa rler de succès , mais d'un succès « commercial » qui ne place pas Annie Vivanti au rang des auteurs et poètes dignes de ce nom. Cela étant, les journaux publient encore de façon ponctuelle quelques poésies. Dans le sillage du succès de *Lirica*, *Il Caffaro*, par exemple, publie *« Appuntamento »* et *« Ma non »*. Toutefois, il apparaît alors qu'en ce début d'année 1890, Annie V ivanti fait parler d'elle, essentiellement d'un point de vue privé : *« nessuna signorina in Italia fa tanto parlare di sé quanto la signorina Annie Vivanti »*[86]. En effet, le scandale la suit. Elle tombe amoureuse d'un jeune homm e orig inaire de La Spezia . Elle se fiance avec ce dernier , mais se fera surprendre quelques jours plus tard, en compagnie d'un autre homme. Elle est donc accusée de tromperie. L'affaire est portée en justice par l'amoureux berné et connaît un écho retentissant au sein de la presse qui se précipite sur ce "s candale" et s'en r égale. Des jour naux, tels que *Il Secolo, La Tribuna, Il Resto del Carlino*, *Il Corriere della Sera* et *Il Caffaro* titrent respectivement leurs articles *« Lo scandalo…poetico d'una poetessa », « Gli amori di una poetessa »*, *« Peripezie di una notizia piccante », « Dramma che si muta in farsa »*, *« La coda all'avventura della poetessa »*, *« Il dramma di una poetessa »*, faisant de cette histoire un vulgaire vaudeville[87].

De son côté, la critique affiche une réception mitigée et partagée. En revanche, Giuseppe Giacosa, dans les colonnes du *Corriere della Sera*, ne tarit pas d'éloges sur Annie Vivanti qui est animée par l a passion et *« il potentissimo soffio erotico »*. Et il souligne é galement l'esprit "nature" et authentique de cette poésie :

> questo genere di poe sia è c osì vicino all'ani mo di chi lo produsse e c osì alieno dagl i artefici letterari da non poter essere altra cosa che un frutto spontaneo e genuino[88].

---

[84] Le terme « battage *pubblicitario* » a é té employé par A nna Folli dans *« un amoroso incontro »*, in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit*., p. 29 ; puis repris par Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit*., p. 20.

[85] Tito Vori, *In casa nostra,* « Conversazioni della Domenica », a. 5, N. 31, 3 agosto 1890, p. 243-244. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,*p. 27.

[86] *Il Corriere*, « L'Illustrazione Italiana », a. XVII, n. 26, 29 giugno 1890, p. 438. *Ibid.*, p. 20.

[87] Nous citons l'article « Il dramma di una poetessa », publié dans *Il Caffaro*, daté du 25 juin 1890, plus loin dans notre travail de recherche, p.263.

[88] Giuseppe Giacosa, *I versi di Annie Vivanti*, « Corriere della Sera », a. XV, n. 168, 19-20 giugno 1890, p. 1, cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 20.

Comme on peut le constater, Giuseppe Giacosa n'hésite pas à rapprocher le caractère d'Annie Vivanti du contenu de ses vers, considérant alors que l'œuvre est le reflet ou le prolongement de la personnalité de son auteur. Diego Garoglio, pour sa part, s'attarde davantage sur la production poétique de la poétesse. Il affirme que la Vivanti « est dotée d'un tempérament lyrique rarissime chez les femmes ». Même s'il considère que les louanges de Carducci sont exagérées au regard d'une œuvre somme toute « médiocre » :

> Pur riconoscendo col Carducci che la Vivanti è in realtà dotata di un temperamento lirico rarissimo nelle donne, e che è riuscita parecchie volte a darci prodotti non privi di valore artistico, trovo troppo esagerate le lodi date dall'insigne poeta a questo volume di liriche le quali, in complesso, non sono per me che una mediocre opera d'arte di un'originalità molto relativa[89].

Diego Garoglio insère donc l'œuvre d'Annie Vivanti dans la littérature féminine qu'il considère comme inférieure par rapport à la littérature traditionnelle masculine. En revanche, ce même critique reconnaît, chez elle, sa capacité à composer l'histoire idéale de sa féminité : la féminité d'une femme moderne, spontanée, qui dérange et perturbe certains journalistes dont D'Esmandia dans *Il Venerdi della Contessa,* qui ne loue absolument pas Annie Vivanti :

> Io lessi e rilessi il volume e non mi è potuto capacitare di questi inconsulti entusiasmi, pei quali si vuole imporre al l'ammirazione del pubblico una meschina raccolta di versi, cui manca eleganza di forma, ricchezza di rima e sapiente architettura di strofe. Io non so che pregio resti al volume se ne togli la sincerità d'un sentimento volgare, senza alcuna raffinatezza e senza alcuna squisitezza. … E mi dispiace questa sensualità nel libro di una signorina… altri orizzonti ha la poesia. Non s'accosti al verso un'anima che non sia eletta e generosa[90].

Un article franc, clair, direct, qui apporte un avis négatif. La répétition de [*« lessi »*] et [*« rilessi »*] permet d'insister sur cet acte de lecture, comme s'il fallait se persuader, se convaincre de ses grandes qualités. Le verbe est relayé par un adjectif négatif [*« meschina »*] qualifiant, de cette manière, l'œuvre. Le groupe de mots [*« senza alcuna »*] répété deux fois, est associé à deux noms [*« raffinatezza »*] et [*« squisitezza »*] pour en souligner cruellement l'absence. Le verbe [*« mancare »*] renforce la nette opposition, le manque. Les groupes nominaux enrichis par [*« eleganza »*], [*« ricchezza »*], [*« sapiente »*] évoquent la forme, la rime, la structure des strophes. La conclusion, composée d'une phrase simple avec un sujet inversé, montre que ce recueil n'appartient pas au genre poétique par excellence. Benedetto

[89] Giuseppe Ravegnani, *I contemporanei*, cit., p. 101, cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo*, *op. cit.*, p. 254.
[90] D'Esmandia, Annie Vivanti, « Il Venerdì della Contessa », a. III, n. 26, 27 giugno 1890, p. 1, cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 20-21.

Croce, de son côté, parle également d'une élaboration artistique défaillante et insuffisante [« *insufficiente elaborazione artistica*[91] »].

Il apparaît, par conséquent, que d'un point de vue essentiellement critique cette œuvre ne répond pas à l'horizon d'attente du lecteur dit professionnel[92]. Mais l'auteure s'est emparée des données pour jouer et déplacer les limites « d'attente » du lecteur. Ainsi la réception de l'œuvre *Lirica* permet d'évaluer « l'écart esthétique » qui sépare l'univers du texte et celui de sa lecture et de son interprétation en suscitant le « plaisir » ou « l'étonnement ».

Comme on peut le constater, cette œuvre poétique provoque une rupture avec « un horizon familier d'attente » du public lors de sa réception. En effet, *Lirica* renverse certaines normes entraînant par conséquent un rejet, voire une incompréhension de la part de quelques critiques qui ne conçoivent pas ni ne perçoivent ce nouvel horizon d'attente. Benedetto Croce, nous l'avons vu, parle « d'une insuffisante élaboration artistique », quant à Diego Garoglio, il affirme que, même si l'œuvre contient des compositions de valeur poétique intéressante, il n'en reste pas moins qu'elle ne mérite pas autant de louanges.

Pour cette œuvre nouvelle, tant par son contenu que par sa forme, l'auteure, Annie Vivanti s'expose donc aux yeux de tous. La première œuvre d'Annie Vivanti répond à un besoin de littérature de consommation grâce à la stratégie mise en place et aux valeurs et attentes de la société. Nous pouvons nous poser la question sur la relation d'interdépendance entre l'œuvre et son auteur. L'attente des lecteurs, la communication, l'œuvre et l'auteur sont intrinsèquement liés. Jauss stipulait cette interdépendance :

> L'œuvre littéraire n'a qu'une autonomie relative. Elle doit être analysée dans un rapport dialectique avec la société. Plus précisément, ce rapport consiste dans la production, la consommation et la communication de l'œuvre lors d'une période définie[93] […].

L'œuvre *Lirica* a donc été publiée au bon moment car elle a eu la chance de bénéficier d'une période favorable, d'intellectuels impliqués, d'une auteure motivée et déterminée et d'un public préparé à recevoir une œuvre d'un genre nouveau.

Annie Vivanti a toujours su s'entourer de personnes pouvant l'aider à concrétiser son devenir. Ainsi, dans ses relations émerge les noms d'Edoardo Sonzogno et de Treves, tous deux éditeurs. Un rapprochement certain se crée, se forme, en partie né de leurs origines communes. Annie Vivanti ne bénéficie, pour ainsi dire, que d'une autonomie partielle. En effet, hormis sa

---

[91] Benedetto Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, volume II, *op. cit.,* p. 338.
[92] Voir Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception,* traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, collection « Bibliothèque des idées », Gallimard, 1978 ; réédité dans la collection *« tel »* en 1990.
[93] Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, collection *« tel »*, 1990, p. 269.

détermination à vouloir faire exister ses vers à travers le regard de l'Autre, elle est dans une position où elle dépend de la détermination et de l'action des hommes, dont deux principaux : Carducci et Treves. Toutefois, même si son autonomie reste limitée, ses appuis lui permettent d'accéder à la rencontre avec l'Autre, le public. *Lirica* en est le témoignage probant. Entre création et diffusion, *Lirica* a été une œuvre préparée, anticipée pour rencontrer ainsi le succès et la notoriété, ce qui peut être perçu comme « épreuve ». Annie Vivanti a eu l'intelligence d'élaborer entre le lecteur et l'œuvre une relation dialectique qui s'inscrit dans le cadre de l'histoire littéraire.

Avec *Lirica*, nous entrons dans une dimension nouvelle, qui est celle de la réception critique qui désigne l'appréciation publique d'une œuvre littéraire au moment de sa publication. La réception de l'œuvre se fait en fonction de son lien avec les Autres. Elle s'affranchit de l'intimité dans laquelle elle était jusqu'alors confinée pour affronter le lecteur. L'œuvre acquiert enfin une véritable existence et instaure un dialogue serré entre le texte, le lecteur et l'auteur.

[I.1.2.] La construction de l'identité artistique d'Annie Vivanti au prisme de l'internationalité

Lirica, Au prix d'une stratégie de communication et de promotion maîtrisée, rencontre, dès sa première publication, un réel succès auprès du public. À la suite de la première édition, une deuxième, puis une troisième, et jusqu'à une septième édition seront publiées successivement.

L'année 1890 est la date de la première édition suivie, à quelques mois d'écart, par la deuxième édition, publiées toutes deux par Treves. En 1891, apparaissent les troisième et quatrième éditions publiées toutes deux, cette fois, par la maison d'édition milanaise Galli di C. Chiesa e F. Guindani, ces deux dernières éditions comprenant quelques ajouts par rapport aux éditions précédentes[94]. En 1898, Treves prépare la cinquième édition qui doit être publiée en 1899 avec neuf compositions supplémentaires[95]. Il est à noter que cette édition devient œuvre de référence pour la critique et qu'elle est à la base de très nombreuses traductions. Par la suite,

[94] Ont été rajoutés les poèmes « *Fiorita di guerra* » et « *La Madonna dei ladri* ».

[95] En réalité, au lieu de neuf il n'y a que sept poèmes nouveaux publiés dans cette édition, *« Fiorita di guerra » et « La Madonna dei ladri »* ayant déjà été publiés dans l'édition de 1891 de Galli. Les sept compositions nouvelles sont : *« Morgana », « Lettera d'amore », « Possibilità », « Etisia », « Velvet », « A may poet », « Charmides ».* Toutefois, un poème, *« Lettera d'amore »* avait déjà été publié sur *Don Marzo* avec le titre *« Sognandoti »,* en 1891. Apparaît pour la première fois, en anglais, dans ce recueil, la composition *« chi comprerà i miei versi ? »* [*A may poet*].

l'année 1907 voit la publication de la sixième édition par l'éditeur Treves et, en 1921, la septième édition voit le jour, chez Bemporad, une maison d'édition toscane, avec un ajout de sept compositions[96]. Comme nous pouvons le constater, bon nombre de maisons d'édition ont accepté de répondre favorablement aux demandes d'éditions successives, seule la maison Zanichelli a refusé l'éventualité d'une édition de poche de *Lirica*[97]. Cela étant, pour étayer et argumenter notre étude, nous nous fonderons sur l'édition de 1899 qui a très vite fait référence, comme nous l'avons mentionné plus haut. Mais, pour tenter d'apporter quelques explications au succès rencontré dès la première publication de *Lirica*, il nous faudra également mettre l'accent sur des poèmes publiés ponctuellement dans la presse de l'époque. Les premières apparitions de ces poèmes ont pour but de dévoiler petit à petit la poétesse avec son caractère et son style afin que le public puisse se familiariser avec sa sensibilité et cette nouvelle écriture.

La presse italienne, même si elle se montre laconique dans les jugements portés sur le recueil, intervient malgré tout pour présenter *Lirica* et publier de façon ponctuelle des poèmes. Dino Mantovani salue la publication du recueil *Lirica* dans les colonnes de l'*Illustrazione Italiana*. D'autres quotidiens font le choix de ne reprendre et de ne publier que certaines compositions. Par exemple, le quotidien *Fortunio* reprend *« Attesa[98] »*. Le 14 juin 1891, le quotidien *Don Marzio* publie *« Notte Bianca[99] »*. Puis, quelques années plus tard, sont publiés sur des quotidiens, *« Impromptu », « A Re Alberto », « Saluto Italico », « A may poet »[100]*. Cette nouvelle façon de communiquer rendant ainsi l'œuvre plus accessible, et donc plus répandue, génère un certain engouement à travers un « mouvement poétique » en voie de création, mouvement qu'Anna Folli nomme *« vivantismo »*. En effet, des jeunes filles, dénommées *« le vivantine »*, aspirent à devenir elles aussi poétesses en composant des vers à la façon d'Annie Vivanti. Cette admiration envers la poétesse, voire cette fascination envers elle, sa personne et son œuvre, de la part de jeunes filles, s'impose dans le pays, selon Barbara Allason, comme étant une vague de fraîcheur qui devient un vrai phénomène, occupant dès lors les colonnes du journal *Il Mattino* de Naples[101]. Ce mouvement interpelle, suscite curiosité et enthousiasme, prête à sourire, mais ce qui est en train de devenir un phénomène s'avère intéressant car cela

[96] Les sept compositions sont : *« Impromptu appassionato », « Parlano i caduti », « Figli d'alleati », « Quando una bimba suona il violino », « Il Natale d'Italia », « Sammy », « Luce »*.
[97] Giosuè Carducci sollicite Niccolò Zanichelli pour une édition en format économique de *Lirica*, ce format rencontrant un immense succès. Mais Zanichelli laissera cette requête sans réponse. Voir Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 28.
[98] *« Attesa »*, in *Fortunio*, a. IV, le 26 juin 1891.
[99] *« Notte Bianca »*, in *Don Marzo*, a. I, n° 18, 14 giugno 1891.
[100] *« Impromptu »*, in *Il Secolo XX*, a. X, n° 6, giugno 1906 ; *« A Re Alberto »*, in *Lesture Ferget*, London, Jarrold and Sons, 1915, p. 99 ; *« Saluto Italico »*, in *La Grande Illustrazione*, a. II, n° 1, gennaio 1915, p. 18.
[101] Voir *« La rosa azzurra »*, in *Il Mattino*, a. VIII, n° 142, 7-8 agosto 1898, p. 1.

nous permet de mesurer la portée de la popularité et de la notoriété d'Annie Vivanti, notamment auprès des jeunes filles de la bourgeoisie de l'Italie de la fin du XIXe siècle. Toutefois, malgré le temps qui s'écoule, le succès de *Lirica* ne semble pas s'épuiser et va même au-delà des frontières italiennes.

L'Allemagne, l'Angleterre, la Tchéquie, le Danemark, la France, la Hollande, la Pologne, la Roumanie, la Russie, la Suède, la Hongrie sont autant de pays où vont être traduits des poèmes en italien d'Annie Vivanti. La figure d'Annie Vivanti tend à s'internationaliser et à appartenir à plusieurs contextes. Comme elle l'écrit à l'âge de huit ans, sur un carnet : *« Il mondo è tutto mio*[102] *»*. Cette errance, cette volonté de découvrir sans avoir d'attaches particulières trouve un écho favorable dans la poésie « *Ego* » qui reprend cette idée de non-appartenance : *« non ho paese, è mia tutta la terra*[103] *»*. Citoyenne du monde, ayant toujours nourri un sentiment de curiosité et d'ouverture sur le monde, Annie Vivanti multiplie les expériences qui composent alors le prisme de sa personnalité. Cette vie de bohème devient réellement son quotidien et, par conséquent, l'une de ses caractéristiques littéraires. C'est pour cette raison qu'Annie Vivanti est surnommée *« la zingara »*, en premier lieu par, Benedetto Croce[104]. Ce trait de caractère *bohémien* qui la caractérise renvoie au mythe de la bohémienne au XIXe siècle, qui connaît dès lors son plein essor car le XIXe siècle, avide de connaissance et curieux, voue une admiration certaine à l'égard de la culture étrangère, ou la culture autre, c'est-à-dire, celle qui est hors « norme ». Cette image circule dans le théâtre, la poésie, la prose et devient synonyme de liberté car les groupes marginaux qui étaient jusqu'alors exclus de la société semblent tout à coup intégrés dans les textes, acquérant ainsi une valeur poétique et artistique. La figure de la Bohémienne, selon le Grand Larousse Universel du XIXe siècle, fait porter l'accent sur un ensemble de traits sémantiques qui font émerger des notions de vagabondage, de nomadisme et d'errance dont l'origine est plurielle. Comme le souligne Emmanuelle Stitou[105], le XIXe siècle porte un intérêt tout particulier à l'ouverture à l'Autre, ce qui permet de distinguer d'une part les textes où priment les Tsiganes et d'autre part les récits de voyage et d'aventures. En ce qui concerne les écrits où intervient la représentation des Tsiganes, nous voudrions citer, à titre d'exemple, *The Zincali, an account of the Gypsies of*

[102] Voir Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 85. Cette phrase se trouve à la fin d'un carnet de notes de l'enfance, vers l'âge de huit ans. Ce petit cahier de notes et de dessins d'Annie Vivanti enfant est actuellement conservé à l'Archivio Marescalchi, dans une collection privée.
[103] Annie Vivanti, *« Ego », Tutte le poesie, op. cit.*, p. 149.
[104] Voir Benedetto Croce, *La Contessa Lara – Annie Vivanti* (1906), in *La Letteratura della nuova Italia*, II, Bari, Laterza, 1914, p. 315-333.
[105] Emmanuelle Stitou, « Entre fascination et rejet, l'image de la bohémienne dans quelques écrits du XIXe siècle », in *Études Tsiganes*, 2011/3, n° 47, p. 26-39.

Spain[106] de Georges Borrow, œuvre qui aurait inspiré Mérimée pour l'écriture de *Carmen*, sans oublier Victor Hugo qui s'attelle également à l'évocation de la figure de la Bohémienne par l'intermédiaire du personnage d'Esmeralda dans son roman *Notre-Dame de Paris*.

Ainsi, avec son bagage de richesses multiculturelles, Annie Vivanti n'affiche pas réellement d'appartenance ou, alors, une appartenance multiple. De père italien, de mère allemande, née en Angleterre, ayant grandi entre la Suisse, l'Angleterre, les États-Unis et l'Italie, Annie Vivanti est marquée par un cosmopolitisme certain :

> De par mon père italien et ma mère allemande, et ma naissance anglaise, et mon domicile américain. J'ai vécu à Londres et au Mexique ; en Espagne et à San Francisco ; à Montecarlo et en Texas ; à Paris et à Prachatizt : et partout je me suis trouvée très bien et tout-à-fait [*sic*] chez moi[107].

Ainsi, par son père, Anselmo Vivanti[108], elle (qui est née en Angleterre) va se familiariser avec la langue de Dante et, par sa mère, Anna Lindau [109] issue de la bourgeoisie allemande, se familiariser avec la langue et la culture allemandes. De ce milieu intellectuel, Anna Lindau fera bénéficier sa fille, Annie Vivanti, en lui transmettant sa passion de la littérature et en lui faisant apprécier d'autres langues, d'autres cultures, d'autres littératures à travers de nombreux salons littéraires où Uhland, Orner, Freiligrath et Lessing se sont donné régulièrement rendez-vous. Ses frères et sœurs, quant à eux, vivent tous à l'étranger, dans des contrées lointaines[110]. Dans un climat favorable, orienté vers la rencontre avec les autres, Annie Vivanti vit déjà par-delà les frontières. S'étant construite entre la Suisse, l'Angleterre, les États-Unis et l'Italie, rencontrer l'Autre, avec sa culture, sa langue, ses coutumes, lui est familier et

---

[106] Marie-Claude Schapira, « Les Bohémiens de George Barrow », in *Le mythe du Bohémien dans la littérature et les arts en Europe*, sous la direction de Sarga Moussa, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 120.

[107] Dans une lettre adressée à Vaclav Hladik en 1905, Annie Vivanti répond à la question « pourquoi suis-je cosmopolite ? ». Annie Vivanti à Vaclav Hladik, Praga, 26 avril 1905. Cit. dall'autografo, Praga, Pamatník národního píseminictví. M. Mattušova, *Dalla corrispondenza di Annie Vivanti*, « Philogica Pragensia », a. IV, n. 1, 1961, p. 40-41, cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 87.

[108] Anselmo Vivanti (1827-1890), filateur de soie de Mantoue. Impliqué dans les mouvements de 1851, il se réfugie en Suisse où il rencontre Anna Lindau qu'il épousera. Il a eu deux fils d'une précédente union (Arnaldo et Ferruccio) et, de son union avec Anna, il a eu Luisa (1853), Italo (1855), Anselmo Luis (1856), Eva (1861) et Anna Emilia qui sera toutsimplement Annie (1866). Ils se transfèrent d'abord à Londres, puis aux États-Unis où il devient Président de la Chambre de Commerce italienne de New York et de la Société des *« Reduci »*. Il meurt le 4 novembre 1890. Voir Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 7.

[109] Anna Lindau (1828-1880) appartenait à la famille des Lindau de Magdebourg, sœur des célèbres frères Paul et Rudolf. Son nom est resté longtemps lié à un volume de voyages écrit sous le pseudonyme d'Anna Vivanti : *A journey to Crete, Constantinople, Naples, Florence : three months abroad*, by Anna Vivanti, London, 1865. Elle a été également l'auteure de nouvelles, *Neue Mârchen von Anna Lindau*, Breslau, 1904, dont il reste une traduction hollandaise *: Sprookjes van Anna Lindau, Naverteld door Gerard Keller.* Voir *ibid.*

[110] Ses deux frères, Arnaldo (1850-1888) et Ferruccio (1852-1906) vivent au Japon, à Yokohama, où ils ont fondé une grande entreprise de commerce de la soie avec les États-Unis, la *Vivanti Brothers*. Une sœur, Eva (1861-1927),vit en Afrique du Sud, où elle est chanteuse lyrique. Un autre frère, Anselmo Luis (1856-1901), fait le commerce de la soie en Amérique du Sud.

constitue à part entière sa personnalité qui devient alors plurielle. En effet, elle est polyglotte, multiculturelle, cosmopolite, habituée à se confronter à la diversité pour ainsi se développer et s'affirmer dans la différence, en se revendiquant comme "avant-gardiste", c'est-à-dire en refusant les normes sociales habituelles incarnées dans ce que Maria Rosa Acri qualifie de « *routine* quotidienne » :

> La famiglia Vivanti fu, per l'epoca in cui visse, all'avanguardia moderna, cosmopolita, lontana dalla comune *routine* quotidiana e, soprattutto dinamica e sempre in viaggio, in giro per il mondo[111].

Annie Vivanti ressent un immense besoin de liberté, le besoin d'aller au-delà des limites géographiques, se sentant partout chez elle, et faisant de l'Europe une Europe plurielle, où advient, pour reprendre un titre d'Antoine Berman, emprunté à Hölderlin, « l'épreuve de l'étranger » qui n'est pas conflit, mais capacité d'entrer en dialogue et en résonance avec l'« étranger », c'est-à-dire avec toute forme d'altérité. Parlant de l'œuvre littéraire, en général, Friedrich Schlegel que cite Berman souligne ceci :

> Ce qui couronne et achève une œuvre c'est comme dans l'éducation d'un jeune anglais, le Grand Tour. Il faut qu'elle ait voyagé à travers les trois ou quatre continents de l'Humanité, non pour limer les angles de son individualité, mais pour élargir sa vision, donner à son esprit plus de liberté, de pluralité interne, et par la même plus d'autonomie et d'assurance[112].

Élargir sa vision et donner plus de liberté à son esprit se traduit alors, pour Annie Vivanti, dans son rapport au monde fondé sur le langage qui se concrétise dans l'expérience dialogique de la rencontre. Il est dès lors important de souligner le fait qu'Annie Vivanti, anglophone et germanophone, écrit une grande partie de son œuvre directement en italien, qui n'est pas sa langue maternelle. Ainsi, à la lecture de ses textes, nous sommes directement confrontés à la problématique de la langue, car nous ressentons la présence de plusieurs langues, ce qui confère à cette œuvre toute sa singularité. Chez Annie Vivanti, en effet, la question linguistique reste centrale. Étant donné ses différentes cultures, la poétesse fait se côtoyer en elle-même plusieurs langues, ce qui s'explique en partie par ses origines. Cette coexistence de différentes langues est d'une certaine manière pour Annie Vivanti l'occasion de dénoncer les cages identitaires et toute appartenance ethnique, tout en mettant en relief la singularité de son œuvre. Dans ses poèmes entre donc la notion de la représentation de l'ouverture d'un double espace, à la fois culturel et idéologique. Ainsi, grâce à son plurilinguisme, Annie Vivanti montre

[111] Maria Rosa Acri, *Annie, Il romanzo di Annie Vivanti ultima musa di Giosue Carducci*, MEF, Firenze libri, 2008, p. 10.
[112] Friedrich Schlegel cité par Antoine Berman, in *L'épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, collection « Essais », 1984, p. 141.

son rapport complexe au monde ; elle sait doser, choisir les mots, les expressions d'une langue ou d'une autre afin d'obtenir l'effet voulu et adapté à ses descriptions, à ce qu'elle souhaite obtenir et « faire passer », favorisant ainsi une rencontre entre les langues et les cultures.

Ce nouveau souffle, ce nouvel élan, est pour la première fois, dans le panorama poétique italien, incarné par une femme de lettres capable d'utiliser plusieurs langues pour une même composition, mais également de réécrire ses compositions dans une autre langue, ce qui représente une façon d'afficher sa maîtrise en tendant ainsi vers l'universalité et la proximité avec l'Autre. Annie Vivanti porte d'une certaine manière un regard inhabituel parce mouvement incessant d'une langue à l'autre où chacun peut rencontrer l'Autre en s'enrichissant mutuellement des apports réciproques et en rendant ainsi familier ce qui est étranger. L'écriture devient donc, pour Annie Vivanti, une activité omniprésente, voire quotidienne, qui conduit à affronter l'épreuve de l'altérité.

Cette volonté de rencontrer l'Autre fait partie intégrante de la vie d'Annie Vivanti : s'exposer, se livrer, aller vers l'Autre, tout en se découvrant soi-même. *« Alter »*, en latin, se différencie alors de *« Ego »*, le « moi », définissant ainsi le caractère ou la qualité de ce qui est Autre. Mais l'acte de se livrer soi-même pour aller à la rencontre de l'Autre peut devenir « épreuve », qui se définit comme étant une possibilité de se surpasser, d'aller au-delà de la difficulté. Dans le cadre de notre recherche, nous retenons qu'un écrit, qu'il soit poétique ou en prose, témoigne, dans un premier temps, de la capacité d'écrire et de la capacité de création de l'auteure elle-même et, dans un deuxième temps, témoigne d'événements et d'expériences vécues choisis soigneusement par l'auteure. Écrire révèle également l'identité de l'auteure et lui permet de se mettre en exergue uniquement par le discours. En ce qui nous concerne, écrire pour notre auteure, Annie Vivanti, révèle son identité avec les souvenirs qu'elle souhaite exposer, mettre en avant, ses expériences choisies qui construisent ses récits. Mais tout cela est changeant, mouvant, car l'identité apparaît dans le prisme de l'écriture à un moment précis révélant une partie de l'identité qui peut se multiplier et de venir pluralité en donnant à voir différentes images qu'Annie Vivanti développe elle-même tout au long de sa vie. Ainsi la poétesse joue à apparaître, disparaître, à se dévoiler ou à se cacher selon où elle se trouve et en présence de qui elle se trouve. Comme le précise très justement Carlo Caporossi dans son *Saggio introduttivo,* Annie Vivanti a cette capacitéet cette conscience de l'impact que son image peut avoir et qu'elle utilise comme un moyen et un outil de communication :

> Fin da giovanissima la Vivanti si rende conto che un uso sapiente dell'immagine può diventare materia d'arte, veicolo di successo, tecnica di lavoro, e si accorge di avere gli strumenti sociali e culturali per lavorare su di sé. […] Sa di poter offrire tante immagini di sé al pubblico, così

> sceglie di esser e in un modo per l'uno e in un altro per l'altro, perché ha molti pubblici e sa capirli tutti[113] […].

La maîtrise de l'image qu'a Annie Vivanti, a toujours été dominante dans sa vie et dans son mode de représentation. C'est ainsi qu'elle développe plusieurs facettes d'elle-même la rendant plus accessible auprès de son public et de ses lecteurs. Comme le souligne Caporossi, cela lui permet d'entrer dans chaque mentalité :

> Annie riesce ad entrare in ogni mentalità, ad incontrare i gusti di ogni pubblico, a prevenirne ed assecondarne le aspettative, a proporsi con sapiente adeguatezza in tutti i contesti. Laddove sarà possibile – in Inghilterra, in Italia o in Germania – sfrutterà le ascendenze familiari per sentirsi parte di quel popolo tra cui v ive e per cui scrive […]. Altrove saprà indossare i panni e c alarsi nei ruoli che volta per volta le si presenteranno […] : se l'immagine passionale e sanguigna di Carmen è una fra le chiavi più fe lici per aderire allo spir ito dei po poli latini, negli Stati uniti recita la parte della gran dam a di quell'alta borghesia *fin de siècle* […]. In Boemia, in Irlanda e poi nel mond o islam ico il suo no me si uni sce al sost egno verso le na zionalità oppresse, ma laddove vi siano teste coronate Mrs Chartres sa mostrare il *british appeal* di una vera *lady*. Nel Nord Europa fa innamorare la sua dirompente sensualità latina, al sud incantano i suoi occhi di freddo azzurro[114] […].

Cette longue citation de Carlo Caporossi souligne la multiplicité d'images qui émanent de cette figure féminine et la capacité d'adaptabilité d'Annie Vivanti en fonction des identités et des rôles qu'elle endosse auprès des différents publics auxquels elle s'adresse. Ainsi, quand elle se donne en représentation au théâtr e, elle ut ilise un pseudonyme, George Marion. Quand elle est face à un public it alien ou français, elle se présente en tant qu'Annie Vivanti. Quand elle se retrouve devant un public a nglais, elle est Annie Vivanti Chartres ou Mrs Chartres. Et, enfin, quand elle est face à un public américain, elle se fait appeler Anita Vivanti Chartres. Ces usages variés de l'identité par l'intermédiaire de différents noms soulignent sa volonté de modu ler son identité et de s'adapter aux différents pays q u'elle parcour t. Gr ande voyageuse, ses pérégrinations la condui sent de l'Angleterr e aux États-Unis, en passant par l'It alie, l a France, l'Irlande et l'Allemagne. Annie V ivanti séjourne plus ou moins longue ment dans c es pa ys, s'imprégnant de leur s cultures respectives, ce qu i lui ét ait facilité par la connaissance des langues en usage et par la cons cience qu'une l angue n'est pas un s imple instr ument de communication, mais bien l'expression d'une visio n du monde. Elle s'inscrit ainsi, à sa façon, dans la tradition du Grand Tour qui, depuis le XVIIIe siècle, en Europe, était un pass age obligé pour la formation humaniste des jeunes gens de la bonne société.

Le voyage, ce déplacement physique, est le moyen par excellence de l'échange, un outil qui perm et de se fo rger un caractère, de se con struire une identité et qui va pe rmettre de

[113] In Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 87.
[114] *Ibid.*, p. 38.

s'orienter vers la communication directe par la parole et le dialogue, ou indirecte par l'intermédiaire d'écrits, de récits, de textes ou de poésies. Quoi qu'il en soit, on part à la découverte de soi et des autres, pour établir une relation entre soi et les autres. Que ce mouvement soit physique ou textuel, il rappelle les concepts d'« expérience », de « rencontre », de « différence », mais aussi de « ressemblance » et ce processus amène à la connaissance et à la compréhension de l'Autre. Un lien qui s'établit avec cet Autre provoque la rencontre, l'échange, ouvrant sur une double dimension : celle de réduire l'espace pour créer une proximité culturelle et celle d'élargir la vision littéraire. Dans cette perspective, le mélange des langues ou, en d'autres termes, le brassage des langues apporte aux poèmes richesse, exactitude et justesse de vocabulaire, ce qui rend les textes plus expressifs[115]. Contrairement à ce qu'énonce Pier Paolo Pasolini lors d'une conférence intitulée *Nuove questioni di linguistica* de 1964, où il déplore le fait que la langue dite nationale, l'italien, devienne une langue qui communique mais qui n'exprime plus[116]. Avec l'insertion de nouveaux vocables cités directement dans la langue d'origine, le texte franchit une limite, fait de la frontière une issue propulsant ainsi le texte vers un dehors, vers l'Autre. Dans cette réflexion sur le rôle de la langue, nous devons inclure le rôle que tient la traduction car se pose indéniablement la question du sens et de la singularité. Comment une traduction peut-elle conserver la singularité propre à l'auteur et tendre vers une universalité ? Parle-t-on de réécriture ou de traduction/création ? Peut-on considérer la traduction comme imitation ou reproduction de l'*alter ego* ? Sur le fait de passer d'un texte à l'Autre, il nous revient d'élucider la notion de réécriture. Pour ce faire, nous devons nous attarder sur le fait que ce n'est pas seulement la syntaxe qui établit les mots dans un autre ordre, mais aussi une conscience sémantique qui fait que la poétesse doit choisir dans l'autre langue la valeur qui correspond le mieux à un diminutif italien ou à un adjectif qualificatif dont le sens est différent d'une langue à l'Autre, pour ne prendre que ces exemples.

Pour la composition *« A Re Alberto »*, nous relevons quelques modifications dans la composition. Ce poème, publié en italien sur *Il Corriere della Sera*, est actuellement conservé aux Archives Historiques du *Corriere della Sera*, à Milan. Le même poème a été traduit par

[115] Dans le recueil *Lirica,* certains poèmes comprennent des mots et expressions qui ne sont pas de l'italien. Ainsi dans *« Ave Albion »*, « Cocotte », *« Iddio, che vuoi da me ? »*, *« Figli d'alleati »*, *« Fanfara italica »*, ou encore *« Children of Allies »*. Nous y reviendrons dans notre travail de recherche. Mais il est important dès maintenant de noter que cette approche linguistique au sein de l'écriture d'Annie Vivanti se retrouvera dans d'autres œuvres que nous prendrons soin d'analyser.

[116] Pier Paolo Pasolini, *« Nuove questioni linguistiche »*, *Rinascita* 51.XXI, 26 dicembre 1964, article republié en 1972 dans *Empirismo eretico*. Cet article a été précédé par de nombreuses conférences (organisées par l'ACI, Association Culturelle Italienne) prononcées par Pasolini à l'automne 1964 et par une interview du 2 décembre de la même année. Tant dans les conférences que dans l'interview, Pasolini a synthétisé ce qui allait devenir le contenu principal de l'article du 26 décembre.

Annie Vivanti elle-même et publié sur le *Times*, le 24 novembre 1914. Les titres italiens et anglais ne sont pas les mêmes : *« A Re Alberto*[117] *», « Italia's greeting*[118] *»*. La dédicace est également différente : *« Saluto Italico », « To king Albert »*. Ainsi, nous pouvons d'ores et déjà noter que dès les titres le point de vue semble différent. Le poème italien pointe davantage sur la personnalité du Roi des Belges, alors que le poème anglais mise, quant à lui, sur le pays, à savoir la Belgique, à qui l'Italie rend hommage par l'intermédiaire d'une dédicace à son roi : *« To King Albert »*. Le poème italien, qui comprend trois strophes, n'a pas été entièrement retraduit :

> Alberto, biondo e leggendario re,
> Che né lusinga menzognera ammalia
> Né ferreo pugno piega – noi vorremmo
> Mietere tutti i fiori dell'Italia
> E darli a te[119] !

Les adjectifs employés dans le poème italien enjolivent et donnent à représenter le Roi : [*« biondo e leggendario Re »*]. Il s'affiche comme étant fort et invincible : [*« che né lusinga menzognera ammalia/ Né ferreo pugno piega […] »*]. Les verbes en fin de phrase appuient davantage sur les qualités. En anglais, ces termes sont retranscrits en « invaincu dans ta défaite glorieuse » [*« Unvanquished in thy glorious defeat »*]. L'équivalent en anglais se veut plus neutre, plus réaliste :

> Albert, thou standest where the stormcloud lowers
> Unvanquished in thy glorious defeat.
> Oh, to trip Italy of all her flowers
> And bring then to thy feet[120] !

D'autres termes également perdent de leur lyrisme. L'expression italienne [*« darli a te »*] en parlant des fleurs cueillies pour être offertes en hommage sous-entend une notion de générosité, d'attention, d'estime. L'expression anglaise perd légèrement de cette notion d'élégance car l'Italie est dépouillée de toutes ses fleurs pour être amenée aux pieds du Roi Albert. Le verbe [*« mietere »*] [moissonner], en italien, apporte une notion poétique en faisant

---

[117] Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 240 : *« A Re Alberto. O Alberto, biondo e leggendario re,/ Che né lusinga menzognera ammalia/ Né ferreo pugno piega – noi vorremmo/ Mietere tutti i fiori dell'Italia/ E darli a te !// Anche l'Italia contro l'oppressore/ Magnifica e furente combattè ;/ Tra le antiche ferite nel suo cuore/ Una nuova ferita di dolore/ Aperta or s'è :// Questa – che pur fremente di stupenda/ Ferocia e di magnanimo fervore/ Il popolo d'Italia, o eroico re,/ Nell'ora tua più sacra e più tremenda/ Non fu con te. »*

[118] *Ibid.,* p. 266 : *« Italia's Greeting. Albert, thou standest where the stormcloud lowers/ Unvanquished in thy glorious defeat./ Oh, to strip Italy of all her flowers/ And bring then to thy feet!// No deeper sorrow shall Italia know,/ Whose sons for freedom's sake have fought and died,/ Than this – that in thine hour of darkest woe/ She was not by thy side. »*

[119] *Ibid.*, *« A Re Alberto », ibid.*, p. 240.

[120] *Ibid.*, *« Italia's greeting », ibid.*, p. 266.

référence à la nature. En anglais, ce sens poétique est perdu puisqu'est utilisé le verbe [*« to strip »*] [dépouiller]. Et enfin, dans le poème italien, la Belgique acquiert une dimension de grandeur, [*« Magnifica e furente combattè »*], alors que dans le poème anglais elle apparaît plus meurtrie, blessée, sortant d'une période sombre, noire « bien que le nuage de tempête diminue » [*« thou standest where the stormcloud lowers »*]. L'évocation de cet élément naturel laisse transparaître un certain désordre qui se retrouve avec l'évocation de la mort de ses enfants : [*« Whose sons for freedom's sake have fougth and died »*]. Cette image particulièrement forte n'apporte pas la même notion de grandeur et de force, c'est la blessure qui est développée alors dans le poème italien : [*« tra le antiche ferite nel suo cuore/ Una nuova ferita di dolore / Aperta or s'è »*]. Entre douceur et puissance, Annie Vivanti s'accorde donc un certain espace de liberté dans le choix des tournures et du vocabulaire afin de rendre plus ou moins les images présentes. Nous pouvons également constater que, selon le public auquel elle s'adresse, le point de vue est différent. La célébration du Roi Albert n'est pas perçue de la même manière en Angleterre et en Italie. Nous reviendrons sur cette question dans la troisième partie de notre travail.

Une autre composition, *« Figli d'alleati*[121] *»*, a été également réécrite par Annie Vivanti sous le titre *« Children of Allies*[122] *»*. La poésie, écrite et publiée en anglais en 1916, sur le *Times*, a été reprise par la suite en italien en 1921. Dans la septième édition de *Lirica*, les deux textes, *« Figli d'alleati »* et *« Children of allies »* sont respectivement publiés, avec les mentions « Versione italiana » et « Versione inglese », conjointement sur une même page. Dans les deux compositions, Vivanti n'hésite pas à faire de jeux de mots entre les différentes langues, indiquant de cette manière sa maîtrise des langues.

> Egli fissava lo sguardo negli occhi di lei
> Ed ella disse : – "che cerchi negli occhi miei,
> "Bimbo di Francia, di' ?
> "Certo non altro ci vedi che il pianto…. e l'orror….
> – "L'aurore, dis-tu ? L'aurore ? En France aussi",
> Diss'egli, "l'aube du jour s'appelle ainsi.
> "Oui, dans tes yeux je vois l'aurore, ma mie[123]".

[121] *Ibid.*, *« Figli d'alleati »*, p. 232.
[122] *Ibid.*, p. 257: *« Children of Allies. Horror and Death had brought them together,/ Italian maiden and boy of France./ He mourned his father, she wept for her brother,/ Each spoke a language unknown to the other,/ Maiden of Italy, boy of France.// She said: – "Che cerchi negli occhi miei,/ Bimbo di Francia, di'?/ Certo non vedi che il pianto… e l'orror…" – /– "L'*aurore*, dis-tu? En France aussi/ "L'aube du jour s'appelle ainsi,/ "Oui; dans tes yeux je vois l'aurore," – said he.// He held her by trembling hand./ – "Fillette d'Italie,/ "Pourquoi trembles-tu si fort?/ "Serait-ce que tu crains…. La mort?" – "L'*amor*… l'amor?... " said she./ "Anche in Italia noi diciam così !"/ She blushed, and so did he. »* Ce poème a été publié sur le *Times*, n° 41310, le 28 octobre 1916, p. 9. L'original avec les corrections est conservé auprès des Archives Historiques du *Corriere della Sera*, à Milan.
[123] *Ibid.*, p. 232.

Quand on le prononce, le terme *« l'orror »* (en un jeu de mots paronymique audacieux) peut se confondre avec le mot français *« l'aurore »*, donnant une orientation diamétralement opposée. Depuis l'horreur on atteint une dimension plus suave et poétique. Un autre terme, *« l'amor »*, trouve une résonance dans « la mort » et cela dans le sillage de toute la tradition lyrique qui remonte à la poésie du Moyen-âge :

> Il rombo tonante del fuoco s'udia di lontano ;
> Ella tremava, ed egli le prese la mano.
> – "Pourquoi donc trembles-tu si fort.
> "Fillette d'Italie ?
> "Serait-ce que tu crains…La mort ? …"
> – "L'amor…l'amor? » diss'ella ed arrossì.
> "Anche in Italia noi diciam così!"
>
> Era la Gioventù – divina interprete ! –
> Nei loro cor
> Che, traducendo, la tristezza in estasi,
> Facea d'"Orrore" e "Morte" – Aurora e Amor[124] !"

Dans les deux compositions, certaines parties sont écrites en français. Ainsi plusieurs langues se mêlent faisant sortir les poèmes et l'auteur de leurs espaces identitaires. Ce jeu subtil de passer d'une langue à l'autre, d'utiliser des expressions dans les langues d'origines différentes, de faire des jeux de mots, donne toute son importance à l'auteur, ce qui lui permet de faire une démonstration de sa capacité à maîtriser différentes langues et, par conséquent, différentes cultures. De ce plurilinguisme, Annie Vivanti se sert comme d'un instrument et non comme d'une fin, ce qui la rend, de ce fait, exigeante envers elle-même.

En effet, quand nous abordons le sujet de la traduction, nous ne pouvons pas ignorer l'exigence nécessaire qu'il faut développer pour ne pas trahir le texte-source. Cette difficulté de l'acte de traduire correspond à un art de la transposition. Même si parfois se crée un décalage entre ce que l'on voudrait dire précisément et ce que la traduction permet, nous pouvons parler de multiplicité de points de vue. Ce décalage existant autorise une mise en abîme et donne la possibilité de proposer plusieurs interprétations concomitantes à partir du même énoncé : nous pouvons donc parler d'herméneutique, qui est le fait d'interpréter, de comprendre. Ainsi, chacun fait appel à sa propre interprétation, parfois polysémique, à partir du texte, ce qui met en avant deux principes : communication et universalité.

C'est le défi que vont devoir relever les différents traducteurs d'Annie Vivanti. C'est ainsi que nous abordons le deuxième temps de l'exercice de traduction avec, comme intermédiaire, le traducteur. Cette figure acquiert une très grande importance dans la diffusion et dans la

[124] *Ibid.*

connaissance de l'œuvre de notre auteure. Si nous regardons de plus près les poésies traduites à travers l'Europe, nous pouvons noter que leur nombre arrive à un total de cent cinquante-et-une auxquelles il faut ajouter deux ou trois anthologies ainsi que les sept éditions italiennes, le tout sur une période de trente-deux ans (1893-1925). Il est important de savoir que, des années plus tard, des poésies ont été traduites en 1938, et deux autres poésies en 1997 et 2004, en anglais, par Douglas C. d'Enno, arrière-neveu d'Annie Vivanti. *Lirica* acquiert donc une dimension au-delà des frontières. Dans cet espace linguistique et culturel, la rencontre authentique avec l'Autre s'effectue de façon naturelle et spontanée en faisant de la langue, non pas un simple instrument au service de la pensée, mais un instrument agissant, un instrument véritablement « *poïétique* », c'est-à-dire, créateur.

En décembre 1893, Valerie Matthes traduit quelques poésies pour la célèbre revue *Nord und Süd*, dirigée alors par Paul Lindau, onc le d'Annie Vivanti[125]. La même année, une anthologie est proposée, avec une traduction en anglais, par George Arthur Greene[126]. Sur le *New York Times*, sont publiés quelques vers de « *Vaticinio* » traduits par Helen Zimmern[127], qui avait également traduit deux autres textes[128] l'année précédente.

L'intérêt hors des frontières italiennes se manifeste donc de façon évidente. En 1894, Ethel de Fonteblanque traduit « *Presentimento* » qui est publié dans *Pall Mall Magazine*[129]. À la même période, apparaissent les premières traductions tchèques de Jaroslav Vrchlický[130]. Ce dernier présente la poétesse au public de Prague et traduit, pour l'occasion, trois strophes de « *Ego*[131] ».

En Hongrie, également, un intellectuel, en la personne de Antal Radò[132], s'intéresse à la poétesse, Annie Vivanti, puisqu'il lui dédicace une monographie en la comparant à une autre

---

[125] Annie Vivanti, « *Mein Gesang* » [« *Mentre canto* »], « *O komm, mein Lieb !* » [« *Vieni amor mio !* »], « *Begegnung* » [« *incontro* »], « *Es war einmal* » [« *c'era una volta* »], in *Aus Lirica von Annie Vivanti, Deutsche Uebertragnug von Valerie Matthes*, *Nord und Süd*, décembre 1893, p. 367-370. Une copie est conservée à la Casa Carducci.

[126] Annie Vivanti, « *White violets* » [« *viole bianche* »], « *The dead child* » [« *bambina morta* »], trad. George Arthur Greene, in *Italian lyrist of to-day*, London, Elkin Mathews and John Lane ; New York, Macmillan and Co., 1893, p. 226-227.

[127] Helen Zimmern, *Giosue Carducci, the greatest living Italian poet*, *New York Times*, 10 sept. 1893, p. 9. Allemande, traductrice vers l'anglais, Helen Zimmern est également l'auteure d'œuvres philosophiques.

[128] Annie Vivanti, « *On the atlantic* » [« *sull'oceano* »]; « *Virgo* », trad. H. Zimmern, « Blackwoods Edinburgh Magazine », v. 151, march 1892, p. 363-364.

[129] Annie Vivanti, « *Presentiment* », *Pall Mall Magazine* 2, 1893 nov. – 1894 Apr., p. 783.

[130] Jaroslav Vrchlický (1853-1912) est un philologue, un poète, un traducteur des grands classiques de la littérature italienne et il est un personnage central de la période du Risorgimento de la Bohême. Il a été un grand admirateur de Giosue Carducci dont il a traduit en tchèque les *Odi Barbare* (1904). En 1894, il traduit « *Virgo* », « *Valzer* » [« *Valcik* »], « *viole bianche* » [« *Bilé fialky* »], in J. Vrchlicky, *Tri knihy vlaské lyriky*, Praha, V zdelàvací bibliotéka, sv. 22, 1894. Voir Carlo Caporossi, « *Saggio introduttivo* », in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 39-40.

[131] Annie Vivanti, « *kdo jsj ?* » [3 strophes de « *Ego* »], trad. J.Vrchlický, « Hlídka literární », 11, 1894, p. 3.

[132] Antal Radó (1862-1944), poète, traducteur, historien de la littérature. À partir de 1897, il a été rédacteur de la

poétesse italienne, alors contemporaine, Ada Negri[133]. Précisons, pour le moment, que sur la scène littéraire et poétique italienne, seules trois femmes avaient acquis une renommée, voire une reconnaissance nationale : Ada Negri, la Contessa Lara et Alinda Bonacci Brunamonti. Nous évoquerons plus tard pourquoi et comment elles avaient acquis cette notoriété et les différences qui permettent de les distinguer.

Quelques années plus tard, exactement en 1897, une anthologie est constituée par Fritz Gundlach[134] et publiée à Berlin. En Russie également sont proposées des traductions des compositions *« Sindaco del villaggio »* et *« Morgana[135] »*. En Roumanie, en Pologne, les compositions *« Etisia », « C'era una volta », « Chi sa[136] ? »* sont traduites. En Suède, la traductrice Aline Pipping consacre à Annie Vivanti une série de traductions : *« Ego », « Destino », « Ave Albion », « Aut-Aut », « Nell'album », « Tutti i Santi », « Ma non rammenti ? », « Rancore », « Fra cinquant'anni »*[137].

En évoquant ces différents traducteurs issus de pays très divers, nous notons que pour eux, la femme, la poétesse, le personnage littéraire interpelle, suscite la curiosité et force l'admiration puisque ces compositions sont traduites et publiées. Le fait de traduire ces poèmes montre l'intérêt qui est porté à l'œuvre d'Annie Vivanti, intérêt motivé par la nouveauté, soit de la forme et du contenu poétique, soit de l'auteure en personne. La traduction, qui représente à sa manière « le Grand Tour » linguistique et culturel, fait l'expérience de l'altérité ou plus précisément l'expérience du voyage dans l'altérité en allant à la rencontre de l'Autre. Cela implique que, pour devenir un autre, il faut devenir soi en faisant l'expérience de ce qui n'est pas soi. Comme le clame Arthur Rimbaud, dans la lettre dite du Voyant, en 1871 : « Je est un autre ». La création poétique fait ainsi ressortir les mots ou plus exactement, à travers les mots, les pensées du créateur. Cette réflexion sur l'acte même de créer par l'intermédiaire de l'écriture amène au questionnement sur la figure de la poétesse. Ce voyage permet donc de sortir de soi et de pouvoir ainsi rencontrer l'Autre, de le comprendre, mais également de se faire connaître,

---

collection littéraire *« Magyar Könyvtár »* et, à partir de 1901, de *« Remkírók képes könyvtára »*. Il a publié plusieurs volumes de poésie et diverses anthologies ainsi que des essais sur la métrique et sur la théorie de la traduction littéraire. Il a traduit en hongrois différentes œuvres littéraires italiennes dont Pétrarque, L'Arioste, Le Tasse, Michel-Ange, Alfieri, Leopardi, Goldoni, Giusti, De Amicis et Annie Vivanti. Voir Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 40.

[133] Antal Radó, *Két olasz költönö (A. Negri, A. Vivanti*), Lampel, Budapest, 1900.

[134] Annie Vivanti, *« Weiße Veilchen »* [*« viole bianche »*], *« Ein neues Lied »* [*« Nuova »*], *« Begegnung »* [*« Incontro »*], *« O Laßt mich geh'n »* [*« Lasciami andare »*], *« Das tote Kind »* [*« Bambina morta »*], *« Im Frühling war's »* [*« Era d'aprile »*], in *Italienische Lyrik seit der Mitte des 13. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart. Hrsg.* von Fritz Gundlach, Berlin, Duncker, 1897, p. 388-391.

[135] Voir Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, p. 48.

[136] *Ibid.*

[137] *Ibid.*, p. 49.

de se faire compr endre, voire de se fair e entendre. Il implique un décentr ement de soi pour tendre ver s l'Autre. La traduction peut donc êtr e considérée comme dialogue, échange, médiation entre les cultures.

Dans ces différentes traductions, le traducteur apparaît comme u n passeur car le texte d'origine et celui d' arrivée coïncident malgré leur différence. L'un devient Autre mais chacun des deux se retrouve autour de la même structure, du même thème. Le verbe « coïncider », qui a une double valeur spatiale et temporelle, indique « occuper quelque chose au même moment ». Quelque chose et son opposé peuvent ainsi coïncider. Il y a donc une coïncidence et des ressemblances dans l'opposition. Le texte est à la fois lui-même et autre. La traduction est un art de la transposition, de la transmutation. L'Autre dans la traduction, ou plutôt les Autres sont l'écrivain, le traducteur, une autre période, un autre public, une autre vision du monde, un autre contexte sociopolitique, une autre maison d'édition. Le traducteur acquiert donc un statut d'intermédiaire. Il peut être alors considéré comme un passeur entre deux mondes, entre deux cultures. La métaphore du « pont », utilisée par Adriana Serban[138], lors de la séance du séminaire sur « la traduction comme épreuve de l'altérité », suggère fortement l'idée d'une passerelle entre l'auteur, le traducteur et le texte. Le traducteur, ce « visage de l'Autre », s'engage dans cette traversée pour que d'autres personnes puissent l'effectuer. Il provoque le mouvement, le déplacement, l'une des caractéristiques principales de la vie. Dans le cas de l'œuvre d'Annie Vivanti, trois traducteurs-critiques se démarquent. En effet, ces derniers ont établi un lien privilégié avec la poétesse, à commencer par le critique danois Georges Brandes qui traduit neuf poésies[139] et rédige un article sur *Tilskveren* en février. Selon Carlo Caporossi, Brandes a été séduit par la lecture de *Lirica* avant même d'avoir rencontré Annie Vivanti, elle-même, en 1902, et d'être séduit par elle. D'autres critiques comme la Suédoise Aline Pipping et le Hongrois Vilmos Zoltán[140], ou bien encore le futur Nobel de littérature Paul Heyse, ont eu le privilège de traduire des compositions [141]. En tant que traducteur, Paul Heyse a souhaité

[138] « La traduction comme épreuve de l'altérité », Séminaire organisé à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, par Adriana Serban et Larisa Cercel, en 2017.

[139] Annie Vivanti, *« Enten-Eller »* [*« Aut Aut »*], *« Virgo », « Skaebne »* [*« Destino »*], *« Et brev »* [*«vita breve »*], *« Allehelgenes dag »* [*« Tutti i santi »*], *« April »* [*« Aprile »*], *« Han er borte »* [*« Via !»*], *« Gensyn »* [*« L'ho riveduto »*], *« Du husker ikke »* [*« Ma non rammenti? »*], in Georges Brandes, *Annie Vivanti*, « Tilskueren, MDCCCXCIX. Maanedsskrift for litteratur, samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabelige skildringer », København, Det Nordiske Forlag, p. 107-124.

[140] Aline Pipping a traduit en 1906 différentes compositions : *« Ego »*, « Destino », *« Ave albion ! »*, « Aut-Aut », *«Nell'album », «Tutti i santi»*, *« Ma non rammenti ?»*, *« Rancore »*, *« Fra cinquant'anni ».* Zoltán également a traduit différentes compositions allant des années 1908 à 1928 : *« Aprile »* [1911], *« Era d'aprile »* [1925], *« Aut-Aut »* [1908], *« Sull'oceano »* [1924], *« Chi sa »* [1925], *« La madonna dei ladri »* [1910], *« Maddalena »* [1922], *« Tutti i santi »* [1912], *« Presentimento »* [1904], *« Lettera d'amore »* [1909], *« Destino »* [1922], *« Poveri morti »* [1928].

[141] Paul Heyse a traduit en 1901 : *« Ego », « Virgo », « Aut-Aut », « Vita breve », « Chi sa! », « Via », « Era*

rencontrer *de visu* la poétesse en 1901. Dans une lettre du 25 avril, Annie Vivanti exprime le souhait de le rencontrer :

> Illustre Signore
>
> Al mio arrivo in Milano l'editore Treves mi consegna la Sua lettera. Mi permetto di risponderLe direttamente per ringraziarLa di essersi occupato di me e dei miei versi ; e per accertarLe della mia convinzione che qualunque cosa Paul Heyse dica di me non può che farmi bene.
>
> Le sarò molto grata se vorrà ricordarsi di mandarmi il numero della *Rundschau* che conterrà il Suo articolo.
>
> Se non fosse poi recarLe troppa noia, vorrei che Ella mi dicesse chi è l'autore della traduzione tedesca dei miei versi, di cui fa cenno la Sua lettera.
>
> Io non ho autorizzato nessuna traduzione.
>
> Al contrario : a due o tre persone che mi hanno chiesto il diritto di tradurli, ho risposto che l'avrei concesso soltanto se mi avessero mandato parecchie poesie tradotte di saggio, perché vedessi come mi interpretavano nella mia molto amata lingua materna.
>
> Sono lieta, mio Signore, di poterLe significare – insieme al consenso mio e dei Fratelli Treves per la pubblicazione del Suo saggio – anche la profonda e viva ammirazione che ho sempre avuto per Lei[142].

Cette missive nous apporte des éléments nouveaux quant au rapport que la poétesse pouvait entretenir avec son éditeur et les traducteurs. En effet, un lien réel semble exister entre elle et Treves à qui elle n'hésite pas à soumettre les traductions effectuées. De plus, il est notifié qu'elle établit un lien également avec le traducteur en autorisant ou pas la traduction de ses compositions. La figure du traducteur devient donc la deuxième « épreuve de l'étranger », si tant est que nous considérions la première épreuve comme celle de l'édition et de la publication où la rencontre avec l'Autre tend vers une « expérience de vie ». Ce cheminement vers l'Autre, du familier à l'étranger, n'est pas seulement intertextuel mais implique une relation interpersonnelle qui passe par la langue qui, elle-même, est porteuse d'une culture et d'une vision du monde. Il apparaît donc évident qu'un rapport nouveau s'instaure entre le traducteur, la poétesse et les textes. Le traducteur, avec son statut d'intermédiaire, s'inscrit en réalité dans le prolongement de l'auteur lui-même. Comme le soulignera Umberto Eco, des années plus tard, le traducteur engage sa responsabilité dans le contenu, car il devient d'une certaine manière un

---

d'Aprile », « Tra poco », « C'era una volta », « Ma non rammenti », « Viole Bianche », « Notte », « Aprile », « Bambina morta », « Ero una bambina credula », « Fra cinquant'anni », « Possibilità », « Etisia ». Il est à noter que ces traductions ont été faites à un moment où Annie Vivanti ne trouvait plus d'écho favorable à son œuvre en Italie alors qu'elle rencontrait un véritable succès aux États-Unis. Ces compositions sont répertoriées dans l'ouvrage de Paul Heyse, *Annie Vivanti*, *« Deutsche Rundschau »*, décembre 1901, p. 390-407.

[142] Annie Vivanti a Paul Heyse, Milano, 25 aprile 1901. Inedito cit. Cit dal manoscritto, München, Bayerische Staatbibliothek, Heyse Archiv VI, Vivanti-Chartres Annie. Dans cette citation, Annie Vivanti fait référence à un numéro de la *Rundschau*. Il s'agit en réalité du numéro dans lequel Paul Heyse a publié un article sur Annie Vivanti. Paul Heyse, *Annie Vivanti*, « Deutsche Rundschau », décembre 1901, p. 390- 407. Cit. in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 49-50.

co-auteur[143]. Le traducteur va à la rencontre de l'auteur et le lecteur va à la rencontre de l'auteur par la médiation du traducteur. Le traducteur fait donc voyager le lecteur vers l'auteur et vers le texte-source, tout en offrant une voix Autre.

Annie Vivanti n'hésite pas à afficher son exigence vis-à-vis des traducteurs de façon qu'ils ne dénaturent pas son œuvre, ni le contenu, connaissant les limites de l'exercice d'équilibriste de la traduction. Comme nous l'avons vu un peu plus haut, elle écrit ainsi à Paul Heyse, affichant clairement son point de vue sur les traducteurs :

> A due o tre persone che mi hanno chiesto il diritto di tradurli [i miei versi], ho risposto che l'avrei concesso soltanto se mi avessero mandato parecchie poesie tradotte di saggio, perché vedessi come mi interpretavano nella mia molto amata lingua materna.

Cette défiance affichée par Annie Vivanti vis-à-vis des traducteurs ne se limiterait pas aux textes traduits. En effet, même le choix des textes à traduire semble contrôlé. Si nous dressons la synthèse de ses compositions traduites, celles qui reviennent de façon récurrente sont *« Ego », « Virgo », « Viole bianche », « Aut-Aut », « Destino », « Chi sa ? », « Bambina morta »*. Ce premier groupe serait caractérisé par l'autobiographie et la thématique mortuaire.

Viennent ensuite, dans un deuxième groupe, *« C'era una volta », « Tutti i Santi », « Ma non rammenti ? », « Aprile », « Rancore », « Ritorno », « Nell'album », « Sull'oceano », « Presentimento », « Era d'Aprile », « Vieni amore mio ! », « Viole Bianche », « Fra cinquant'anni ! »* La thématique est également l'autobiographie avec une tonalité qui porte l'empreinte du Romantisme.

Pour le dernier groupe, les compositions n'ont été traduites qu'une ou deux fois : *« Vita breve », « Via ? », « Lettera d'amore », « Rancore », « Possibilità », « Vieni amore mio », « Vaticinio », « Sindaco del villaggio », « L'ho riveduto », « Nuova », « Ave Albion ! », « Valzer », « Tra poco », « Notte », « La Madonna dei ladri », « Ero una bambina credula », « Mentre canto », « Lasciami andare », « Morgana », « Etisia », « Incontro »*. Pour ce dernier groupe, la thématique est celle du mouvement dans l'espace, dans les émotions, dans la musique et la danse, dans l'imaginaire et dans l'amour. L'aventure, l'errance, mais également les souvenirs d'enfance caractérisent les compositions d'Annie Vivanti.

Essayer de déterminer pourquoi le traducteur a choisi telle ou telle composition nous semble délicat et difficile à préciser parce que se posent alors deux questions. Est-ce que le traducteur a eu le choix des compositions à traduire ou pas ? Quels ont été les critères de « sélection » de son choix ? Étaient-ils des critères purement linguistiques, thématiques, ou

[143] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,* traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, 1979.

relatifs au courant littéraire en vogue dans le pays en question ? Ou alors tout simplement parce que ce recueil ayant fait beaucoup parler de lui en Italie, il a eu une résonance à l'étranger, en particulier dans les autres pays européens ? Autant de questions qui restent à ce jour sans réponse définitive. Nous ne disposons pas de réel matériel pour tenter de justifier les choix faits à cette époque-là, dans ces pays. Seule notre analyse peut permettre d'émettre quelques hypothèses.

Dans le premier groupe se dessine un premier « sous-groupe » dont la thématique est celle de la Mort. Ainsi, il est composé, entre autres, de *« Virgo »,* poème traduit plusieurs fois. En proposant une analyse, nous pouvons dire que cette composition aborde le thème de la mort d'une jeune fille qui est née et a grandi au milieu de grandes difficultés. La poétesse la décrit comme gracile, innocente, marchant pieds nus et fatiguée. La première strophe évoque la lourdeur et la tristesse terrestre : *« la martire »*, *« spaventata »*, *« affamata »*. Paradoxalement, cette jeune fille, à l'âge de vingt ans, ressent joie et légèreté car la mort est arrivée pour l'emporter vers le *« vie del cielo »*. La Mort apparaît comme libératrice par rapport aux maux terrestres, notamment la tristesse et l'incompréhension. Désormais, la jeune fille marche dans le ciel au milieu des « anges » [*« angeli »*] et des « étoiles » [« *stelle* »] comme si elle se trouvait dans un jardin parsemé de fleurs de « lys d'argent » [« *gigli d'argento* »]. Elle semble légère, joyeuse, lumineuse. Le titre même de la composition a une signification latine, qui indique « une jeune fille vierge » et « la constellation de la Vierge ». Cette double signification, à la portée romantique, signale une composition empreinte d'une profonde humanité. Est-ce cette profonde humanité qui a touché, ému les traducteurs ? Est-ce que, tout simplement, cette poésie répondait au courant littéraire perdurant à cette époque, le romantisme ? Cela reste fort probable et envisageable.

Nous nous intéressons à une deuxième composition qui, elle aussi, a été traduite plusieurs fois dans différents pays. *« Viole Bianche »* fait référence à la thématique de la Mort. Composée de trois strophes, les fleurs en sont le point de référence. Les violettes [« *le viole* »] évoquent de manière pudique, timide, la mort dans sa plus grande simplicité. En effet, depuis l'Antiquité, elles sont considérées comme des fleurs funéraires. La coutume des Grecs et des Romains était d'en décorer le cercueil des jeunes vierges. Le symbolisme de la fleur est complété par des qualificatifs confirmant cette idée mortuaire, car tout semble s'éteindre, se ternir : les couleurs, le parfum. *« Bambina morta*[144] *»* rejoint également ce groupe ayant la thématique mortuaire.

[144] *« Bambina morta »,* in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 207.

Transparaît donc dans ces poésies l'influence du mouvement culturel européen en vogue à cette époque : le romantisme tardif. En effet, dès la fin du XVIIIe et jusqu'aux années 1850, le romantisme s'était imposé dans la littérature, la peinture, la sculpture, la musique et la politique. Il se prolonge ensuite en romantisme tardif ou post-romantisme. La jeunesse d'Annie Vivanti est donc baignée de romantisme et c'est de façon naturelle et spontanée que certaines de ses compositions sont imprégnées de ce courant. Par rapport au classicisme, le romantisme apparaît révolutionnaire dans la mesure où il va libérer la littérature et les arts de certains de ses dogmes. L'ouverture est en route et va être assimilée très rapidement dans les esprits. L'art romantique s'affiche comme un art où le langage artistique de la société laisse entrevoir cette pensée nouvelle qui circule dans l'ensemble de l'Europe. L'Angleterre, l'Allemagne, mais également la France vont être représentées par des figures importantes pour l'évolution de ce mouvement. William Wordsworth, poète de nationalité anglaise, inaugure la période romantique anglaise. En Allemagne, le mouvement romantique se nomme le *sturm und Drang* dont Klinger, Friedrich Von Schiller et Wolfgang Von Goethe sont les principaux représentants. En France, l'artiste précurseur est Jean-Jacques Rousseau. Effectivement, le romantisme suggère qu'il est plus qu'un simple mouvement littéraire ou artistique. Le romantisme est une réaction face à l'excès de rationalisme dont souffre le début du XVIIIe siècle. L'esprit nouveau passe d'une attitude froide et distante à un sentimentalisme débordant. Une effusion des sentiments se répand dans la société qui exprime de plus en plus ses états d'âme. Une domination des sentiments prime sur le raisonnement. En 1755, Jean-Jacques Rousseau instaure une vision du Romantisme qui va se traduire par une philosophie. Il la présente sous trois aspects essentiels : la haine de la raison, la primauté des sentiments, le naturalisme. Par ces trois aspects, le romantisme met l'accent sur le caractère individuel et personnel des sentiments. De nombreux artistes trouvent en cette philosophie un écho à leur vision. Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Alfred de Vigny ou bien encore Marcelline Desbordes-Valmore vont créer leurs œuvres autour de cette philosophie empreinte du lyrisme d'expériences personnelles. Évoquer ses faiblesses, ses joies, ses douleurs fait évoluer l'écriture. Le mouvement touche non seulement la France mais également l'Italie. Même si le romantisme est plus fortement marqué par l'idéal de liberté de la part des patriotes, il n'en épouse pas moins le thème principal, à savoir la liberté de créer en dehors du classicisme, à quoi s'ajoute l'historicisme plus spécifiquement italien. Tout cela est précisé dans ce manifeste du romantisme italien qu'est la *Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliolo* de Giovanni Berchet, publiée en 1816. L'influence du romantisme se fera sentir encore avec plus ou moins de force au-delà des limites dressées par l'histoire de la littérature et de l'art. La fin de siècle est traversée par toute une série de tensions, de guerres,

d'incertitudes. L'angoisse, la peur, le Bien, le Mal, l'amour, la haine, les côtés sombres ou les côtés lumineux occupent la société européenne à l'aube d'un siècle nouveau. Dans ce moment de passage, d'incertitude, de crise et de transition, l'idée de Mort est prédominante. C'est sans doute pour cette raison que les compositions précédemment évoquées font référence, de manière pudique, à l'au-delà en créant une opposition entre le céleste et le terrestre. Des poésies hautement lyriques qui font de la nature une confidente, un refuge menant vers cette liberté. Un message commun à tous les pays ? Ce « mal du siècle » caractérisé par des figures pâles, alanguies, des jeunes filles à la santé fragile laissant peu d'espace à une issue favorable, marque profondément le désarroi de cette jeune génération.

À la suite des poésies précédemment citées, nous pouvons constituer un deuxième « sous-groupe » dans lequel nous intégrons *« Ego », « Aut-Aut »*. Ces poésies traduites présentent la poétesse. Partir à sa rencontre par l'intermédiaire de ses vers est une façon indirecte de se faire connaître. Elle dit être belle, hardie, rêveuse ; elle a vingt ans ; elle adore l'Italie et repousse l'Angleterre ; elle aime le chant, la musique et tombe amoureuse ; elle veut être libre ; elle veut tout ou rien ; elle est entière et passionnée. Un caractère fort se dévoile, s'affiche au regard de l'Europe. Les thématiques de l'amour et de la Mort avec la dimension autobiographique qui les sous-tend, indiquent leur objectif : aller à la rencontre de l'Autre. Compositions sciemment choisies ou pas, elles indiquent une volonté de la part du traducteur de faire connaître une nouvelle figure féminine à l'aube d'une nouvelle ère. Ce sont des poésies où le romantisme domine entre regard sur son propre moi, son propre monde intérieur, et tendance à créer des descriptions minutieuses et détaillées du paysage. Entre tonalité romantique et réaliste, elle porte un regard sur elle-même, s'ouvre aux Autres afin de se faire connaître, de se faire comprendre. Un dialogue s'instaure par-delà les frontières.

C'est ainsi que l'année 1905 marque une relance de la carrière européenne d'Annie Vivanti grâce au traducteur Jaroslav Vrchlický, qui a fait une traduction complète de son recueil, lui rendant ainsi hommage.

Les nombreuses traductions en plusieurs langues marquent et soulignent la volonté d'internationalisation d'Annie Vivanti. Umberto Eco affirmait : « la langue de l'Europe, c'est la traduction ». En traduisant elle-même quelques-uns de ses poèmes ou en acceptant d'en faire traduire d'autres, cela signifiait-il qu'elle ait été visionnaire ou qu'elle a simplement cédé à l'engouement du moment pour son œuvre ? Le fait que sa première œuvre poétique connaisse un succès européen marque une volonté d'ouverture, de dialogue, d'échange. La traduction est une alchimie, une *coincidentia oppositorum*. La traduction, cet acte du langage ou des langages a pour objectif de coïncider avec le texte-source. Ainsi, la traduction réduit la distance entre ce

qui est connu, familier et ce qui est étranger. Elle réduit donc la marge entre le su et l'insu, entre ce que l'on connaît et m aîtrise et ce que l'on ignore . La traducti on permet d'avancer par étapes langagières vers une vérité. Ce t acte de compréhension est inéluctable dans la transformation de la parole de l'Autre aboutissant à une vérité du langage et des idées, mais sans jamais combler totalement l'ignorance ou plut ôt l'écart et la distance. « Le langage » est sans dout e « le plus dangereux des biens[145]. La poésie, tout comme la traduction est une appropriation de la parole et de l'humain. Point d'origine de la parole, l'auteur reste donc tributaire de la langue qu'il parle, une langue qui es t lourde d'un savoir partagé. Le t exte poétique, traduit en p lusieurs langues, tend alors vers une transmission des cultures, de ces savoirs. La traduction constitue un modèle approprié à une vision européenne. Cet exercice i nvite à ouvrir l'esprit et à rapp rocher d'une certaine m anière les cultu res entre ell es. Annie Vivanti app araît d onc comme un personnage européen, « avant-gardiste ». Par l'inter médiaire de son œuvr e, Annie V ivanti a été capable d'estomper les fr ontières, de p rôner une première form e de l'Europe au niveau litt éraire et culturel. Le s langues sont un outi l pou r réalis er la traduction qui appa raît c omme une sorte d'équivalence entre le t exte d'ori gine et le texte final. Pouvons-nous parler de tr aduction créatrice ? D'une appropriation par la langue d'accueil ou par la langue de l'Autre ? Telle est la grandeur et le risque encouru p ar cet exercice, qui recherche toujours le meilleur é quilibre et qui établit une « construction du comparable[146] ».

[145] Cit. i n Ph ilippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience, op. cit.,* p. 73. Cette assertion renvoie à Hölderlin.
[146] Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, p. 66.

[I.2.] *Lirica* et ses repères poétiques et sociaux

[I.2.1.] Affirmation des femmes et renouveau dans la poésie et les arts

1890, année de publication de *Lirica*, est une année qui marque, un changement tant dans le contexte culturel que littéraire de l'époque de la fin du XIXe et début XXe siècle.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, cette œuvre poétique a atteint une renommée tant italienne qu'européenne. Elle marque donc une nouvelle dimension grâce à sa « renommée » due à la poétesse, Annie Vivanti, qui a su la rendre lisible auprès d'un public plus large et auprès des critiques qui se sont trouvés interpellés par cette œuvre poétique d'un genre nouveau. Appréciée ou pas, l'œuvre poétique a connu un succès national et international, ce qui est complètement nouveau en Italie et plus largement en Europe. Nous allons essayer dans cette partie de comprendre pourquoi cette œuvre, née de la plume féminine, a connu un succès retentissant. Pour cela, il nous faut faire un focus historique sur cette période d'entre-deux-siècles et prendre connaissance de la position de la femme dans la littérature.

Le XIXe siècle est aujourd'hui considéré comme le siècle de création des identités nationales, où dans les pays européens et plus précisément en Italie, des mouvances nationalistes et patriotiques s'affirment et s'affichent de façon de plus en plus évidente et notoire. La capacité de l'État est de dessiner un peuple, un « Nous », qui caractérise un ensemble, mais de produire également un « Autre », synonyme d'étranger, de migrant, d'immigré ou d'autochtone alors valorisé ou déprécié. Le « Nous » prend ainsi de sa valeur et permet de nouer des liens, ce qui sous-entend l'établissement d'une relation, d'un échange. La recherche d'identité au sein du pays devient une priorité afin de pouvoir revendiquer sa propre liberté et d'affirmer ses propres idéaux et ses propres valeurs. Dans ce contexte, de nombreux changements vont s'opérer. Entre autres, la figure du lettré, et plus spécifiquement la figure du poète, va évoluer, répondant mieux, de ce fait, aux exigences et aux attentes de la société nouvelle en pleine émancipation et affirmation de sa propre identité.

Pour ce faire, il nous faut comprendre la situation politique de l'Italie en ce XIXe siècle. La péninsule italienne est divisée en douze États[147], très différents entre eux par leur histoire, la modalité de leur formation, leur mode de gouvernement et leurs institutions. Pendant la période napoléonienne, l'Italie connaît une importante homogénéisation normative et institutionnelle,

[147] À savoir, le Royaume de Sardaigne, la République de Venise, la République de Gênes, Le Royaume des Deux-Siciles, le Duché de Modène, le Duché de Parme, Les États Pontificaux, le Grand-Duché de Toscane, la République de Lucques, L'Évêché de Trente, le Royaume de Lombardie, la République de Saint-Marin.

considérée comme plutôt brève puisque la Péninsule donnait très largement l'image d'une « nation » divisée. Il s'agit d'ailleurs d'une division qui n'a même pas été vécue comme telle jusqu'au début du XIXe siècle, car l'horizon politique des habitants de la Péninsule était essentiellement municipal, ou tout au plus régional. C'est uniquement la faiblesse vis-à-vis des étrangers, perçue comme une grande frustration, qui se transforme alors, vers la fin du XVIIIe siècle, en rêve d'unité, idéalisé par la littérature.

Comment donner matière au rêve et le rendre concret ? Comment la politique peut-elle rencontrer l'intérêt de la littérature ? Il convient de noter qu'il est impossible de trouver une cohérence nationale tant au niveau des activités productives et commerciales de la Péninsule qu'au niveau des différentes économies locales. Ces vides relationnels concernent également les échanges culturels entre ceux qui apprécient l'art en général, comme le théâtre, la musique, les débats culturels et politiques, ceux qui apprécient la littérature classique représentée par Dante, Pétrarque et Machiavel, ou encore ceux qui apprécient la littérature moderne et qui ne représentent alors qu'une très mince proportion des élites cultivées. Le reste de la population, quant à elle, s'exprime exclusivement dans des dialectes, pour la plupart localisés dans un espace qui se réduit à l'enceinte des communes. Or, c'est précisément le patrimoine linguistique et littéraire qui est choisi pour instaurer le principal lien parmi les peuples de la Péninsule et notamment les jeunes patriotes qui, pour faire vivre l'idée d'une nation encore trop jeune et fragile, ont trouvé en la littérature, des textes en prose ou poétiques répondant à leurs aspirations politiques d'indépendance et d'unité. Cette littérature apporte ainsi une dimension concrète à leurs rêves, comme le souligne Giuseppe Mazzini :

> la Poesia è vita, moto, foco d'azione, stella che il lumina il cammino dell'avvenire, colonna di luce che passeggia davanti a' popoli[148].

En lisant les témoignages des jeunes patriotes, on constate que le moment où ils prennent la décision de s'engager dans les luttes pour la libération de l'Italie correspond à leur découverte individuelle de la « nation italienne » dans des textes littéraires d'inspiration « national-patriotique » empreints de romantisme.

Le romantisme est un mouvement culturel et littéraire qui apparaît tardivement en Italie. Mais, dès 1850, il s'impose dans les différents organes culturels du pays. L'art, par l'intermédiaire de courants artistiques, permet à l'homme, à l'individu, d'exprimer ses états d'âme. Dans le paysage littéraire et pictural, le sentiment s'oppose parfois à la raison, exaltant

[148] Giuseppe Mazzini, *Ai poeti del secolo XIX*, in *Scritti editi e inediti*, vol. I, p. 363.

le mystère, le fantastique mais aussi l'évasion dans le rêve. Une nouvelle sensibilité apparaît, incluant de nouvelles valeurs esthétiques et morales. L'esprit romantique, comme nous l'avons déjà précisé, est la proposition et donc l'acceptation d'une nouvelle vision, d'une nouvelle sensibilité, avec de nouveaux espoirs et de nouveaux horizons. C'est un mouvement qui est « révolutionnaire », dans la mesure où il libère l'esprit, concrétise certains rêves et idéaux. L'ouverture est donc en marche et va être assimilée très vite par les esprits dont la contestation germe contre les valeurs de l'Ancien Régime. Les Empires, les Monarchies et autres Républiques s'acheminent vers la société industrielle sans en maîtriser réellement le fonctionnement et les finalités. L'art romantique s'affiche donc comme un art où le langage artistique de la société laisse entrevoir une pensée nouvelle permettant d'exprimer ce que jusqu'à présent on ne voyait pas, d'exprimer ce que l'on ressent, d'essayer de mettre des mots, de faire des actes en corrélation avec les pensées. Le mouvement romantique donne la possibilité d'utiliser un vocabulaire jusqu'à présent non exploré qui est celui du rêve, de la folie, du doute, de la peur, de l'angoisse pour témoigner, parler, exprimer son ressenti face aux nombreux changements sociaux, industriels, sociétaux. Cette nouvelle vision s'ouvre ainsi sur une envie nouvelle de liberté et d'émancipation. Aussi certains esprits, précédemment évoqués, se sont-ils « appropriés » cette sensibilité pour embrasser la lutte politique et entreprendre des actes de bravoure. Cette volonté d'émancipation à la poursuite de leurs idéaux pousse donc les lettrés à manifester davantage leur individualité en relation avec leur engagement.

La notion d'individu et d'individualité prend alors tout son sens. La motivation fondamentale des jeunes hommes et femmes qui prennent la décision de faire partie des conspirations, des barricades et des armées de volontaires, a été l'idée de nation mise en scène dans des œuvres littéraires rédigées par une poignée d'intellectuels particulièrement créatifs. Ce groupe d'intellectuels, à travers leurs récits, ont mis en avant leurs exploits personnels, exposant ainsi leur propre moi à travers des actions engagées. L'artiste parle généralement à la première personne, relate ses expériences, manifeste ses joies et ses peines. Les œuvres deviennent donc un espace où la sensibilité et les sentiments prennent le pas sur la raison. À la recherche d'une identité, les jeunes intellectuels sont avides d'une volonté d'affirmation et souhaitent exprimer leur énergie, leur passion, leurs idéaux, mais sont consternés de ne pouvoir assouvir cette soif de liberté. Ce qui explique que le XIXe siècle est caractérisé par le « mal du siècle ». Il faut comprendre ce terme comme une quête des idéaux, comme une recherche de repères désormais perdus qu'il faut retrouver et reconstituer. Les jeunes patriotes sont enthousiasmés par toute cette série de textes à caractère principalement artistique et littéraire, généralement publiés dans la première moitié du XIXe siècle. Les expériences de leur jeunesse décrites dans ces récits

alternant tragédies, poésies, ou autres romans, sont vécues comme de véritables moments d'illumination. S'agit-il d'une simple idée de propagande ou d'une réelle illumination de la part de ces intellectuels et écrivains ? Quoi qu'il en soit, il ne faut pas sous-évaluer le rôle des milieux littéraires, des salons, des cafés et des milieux étudiants, ainsi que des structures associatives, politisées ou non, qui contribuent de façon décisive à une divulgation des pensées dans l'interprétation de l'idée de nation. Ces œuvres de formation des patriotes comportent également, comme nous l'avons dit, des œuvres de « poésie ». Dans ces conditions, les écrivains comme les poètes s'éloignent de la classe des lettrés, à tout le moins la renouvellent avec la volonté affichée d'assumer une nouvelle fonction.

Berchet, Manzoni, Leopardi, Nievo, Alfieri ou bien encore Ugo Foscolo et Vincenzo Monti, pour ne citer que ces quelques noms, sont des représentants de cette classe de lettrés. Ugo Foscolo [149] et Vincenzo Monti[150], pour ne prendre que ces deux noms, diffusent, par l'intermédiaire de leurs œuvres poétiques, le sentiment d'appartenance à une « nation ». Dans son roman *Dernières Lettres de Jacopo Ortis (*1802), son recueil poétique *Les Tombeaux (1807)* et son discours de 1809 à l'Université de Pavie, *De l'origine et des devoirs de la littérature,* Ugo Foscolo incite la population à étudier l'histoire italienne. C'est ainsi qu'il déclare être un intermédiaire entre les différentes couches de la société pour former une sensibilité nouvelle. Cette sensibilité autre se retrouve dans les œuvres de Vincenzo Monti qui prône des idéaux démocratiques. Ainsi, il dédie le *Prometeo* au citoyen Bonaparte. Lors de la libération de l'Italie par les troupes napoléoniennes, il rédige *Per la liberazione dell'Italia*. Il diffuse, étant donné son rôle de *« poeta civile »*, le sentiment d'appartenance à la nation *in fieri*. C'est pourquoi, suivant l'exhortation de Foscolo, les écrivains et les poètes en général doivent connaître leur patrie, son histoire, ce qui a fait et construit le pays pour préparer le public et les lecteurs aux idées nouvelles, ce que reprend et développe Paul Hazard :

> Le genre qu'il faut cultiver avant tous les Autres, c'est l'histoire, pour préparer à ceux qui meurent pour leurs concitoyens la récompense de l'immortalité ; le public auquel il faut s'adresser, ce sont les classes moyennes, ceux qui ont des biens, de l'autorité, et la possibilité de servir d'intermédiaires entre l'État et la foule des gens qui ne comprennent pas. Ils ne trouvent

[149] Ugo Foscolo (1778-1827) est un écrivain et un poète italien. Il termine ses études à l'Université de Padoue où il se perfectionne en grec ancien et moderne ainsi qu'en latin. Il approfondit ses connaissances sur les écrivains italiens. En 1797, il compose son premier roman épistolaire *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (*Les dernières lettres de Jacopo Ortis*) et participe aux discussions qui suivent la chute de la République de Venise. Il adresse une ode à Napoléon Bonaparte, espérant que ce dernier mette fin à l'oligarchie vénitienne pour créer une République libre.

[150] Vincenzo Monti (1754-1828) est un poète italien, également écrivain et dramaturge. Représentant majeur du néoclassicisme, il affirme l'exigence d'une ouverture plus importante de la culture italienne. Il fait naître une poétique centrée sur l'enthousiasme, dans le sens d'une élévation de l'âme, mais également sur le pathétique, ce qui le rapproche par moments de la sensibilité romantique. Les œuvres de Monti peuvent se distinguer selon deux périodes : la période dite « romaine » et la période dite « républicaine ». Durant la deuxième période, Vincenzo Monti mûrit l'idée de l'exaltation des idéaux démocratiques que l'on retrouve dans différentes compositions.

> d'ordinaire que sottise et vice dans la littérature, quand tous les genres, et le roman même, pourraient servir à l'amélioration des esprits. Que les écrivains, donc, commencent par connaître leur patrie, non pas d'une manière vague, non pas même dans les livres : qu'ils voyagent ; qu'ils se mettent à parcourir les diverses contrées qui la partagent ; qu'ils s'emplissent les yeux de sa splendeur. Qu'ils s'arrêtent, dans leur chemin, devant les tombeaux de Dante, de Machiavel, de Galilée[151].

Étudier l'histoire italienne, méditer devant les « tombeaux » des hommes illustres, permet de connaître et de comprendre les grands classiques, ceux qui ont inspiré l'unité italienne par l'intermédiaire des personnages de Dante, du Tasse, de Machiavel, de Michel-Ange et de Galilée. Ces hommes de lettres sont en passe de politiser la tradition italienne en instaurant un changement majeur dans le rapport « texte-auteur-lecteur ».

Le mythe de Dante précurseur du *Risorgimento* et prophète pour la jeune génération des patriotes est affirmé notamment par le penseur politique et révolutionnaire italien Giuseppe Mazzini[152] qui, à la suite de Foscolo, fait du poète toscan le parfait archétype du patriote italien, dont la patrie perdue doit inlassablement être défendue envers et contre tous[153]. Dante vu par Mazzini est devenu le mythe politique qui pourra inspirer et guider les hommes engagés dans l'action et les conspirations du *Risorgimento*[154]. Dans cette optique, nous ne pouvons manquer de citer Victor Hugo qui écrivait : « [Le poète] doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin[155]. »

---

[151] Paul Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes,* Paris, Hachette, 1910, p. 291.

[152] Giuseppe Mazzini (1805-1872), avec Cavour, Garibaldi et Victor-Emmanuel II, est considéré comme une figure tutélaire du *Risorgimento* italien et l'un des pères de l'Unité italienne. Il a rassemblé des patriotes dans son mouvement, la Jeune Italie (1831) et a organisé de façon récurrente des complots et insurrections pour réaliser son projet de libération de la Péninsule et d'avènement d'une république italienne unitaire. Ayant passé l'essentiel de sa vie en exil, il est à l'échelle européenne l'un des principaux théoriciens de la démocratie moderne, de l'état-nation et de la question sociale.

[153] Giuseppe Mazzini, *Dell'amor patrio di Dante (1826),* in *Scritti editi ed inediti*, Imola, Galeati, vol. 1, 1906, p. 17, 21-22 : *« In tutti i suoi scritti, di qualunque genere essi siano, traluce sempre sotto forme diverse l'amore immenso, ch'ei portava alla patria […] Studiate Dante ; da quelle pagine profondamente energiche, succhiate quello sdegno magnanimo, onde l'esule illustre nudriva l'anima ; ché l'ira contro i vizi e le corruttele è virtú. - Apprendete da lui, come si serva alla terra natía, finché l'oprare non è vietato ; come si viva nella sciagura […] ».*

[154] Concernant ces questions, Alberto Maria Banti dresse une liste indicative des œuvres les plus citées en les séparant par genre. Parmi les œuvres poétiques, on trouve les recueils de Giusti et de Berchet ; *les poésies patriotiques* de Leopardi, *I Sepolcri* de Foscolo ; *L'Esule* de Giannone ; *Fratelli d'Italia* de Mameli, *Marzo 1821* de Manzoni ; *Il Risorgimento* de Poerio. Parmi les romans : *Le Ultime lettere* di Jacopo Ortis de Foscolo ; *Platone in Italia* de Cuoco. Parmi les tragédies : *Giovanni da Procida et Arnaldo da Brescia* de Niccolini ; *Francesca da Rimini* de Pellico ; *Il conte di Carmagnola et Adelchi* de Manzoni. Parmi les mélodrames *: L'assedio di Corinto, Mosè e Faraone et Guillaume Tell* de Rossini ; *Norma* de Bellini ; *Nabucco* de Verdi. Parmi les essais historiques : *Saggio sulla Rivoluzione di Napoli del 1799* de Cuoco ; *Storia sul reame di Napoli* de Colletta ; *Storia d'Italia dal 1789 al 1814, Storia dei popoli italiani et Storia d'Italia continuata da quella di Guicciardini sino al 1789* de Botta. Parmi les mémoires : *Le mie prigioni* de Pellico ; *les Memorie* de Pepe. Parmi les essais politiques : *Delle speranze d'Italia* de Balbo ; *Il Misogallo* d'Alfieri ; et de façon générique les écrits de Mazzini. Voir Alberto Maria Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita,* Torino, Einaudi 2000, p. 47-48.

[155] Voir Victor Hugo, *œuvres complètes*, tome 1 : *Odes et balades. Les orientales*, Librairie Paul Ollendorf, 1912, p. 11-21.

En effet, au cours du XIXe siècle, la littérature, aux côtés des patriotes, des personnalités politiques de l'Italie et des intellectuels, occupe un rôle croissant dans la vie sociale et politique. Par conséquent, la littérature s'est imposée comme valeur éminente[156]. Ainsi la classe politique est obligée de se mesurer aux écrivains pour obtenir et pour conserver un consensus qui n'est plus garanti par l'alliance du trône et de l'autel, mais qui est désormais soutenu par une nouvelle religion civile, possédant son propre culte. Celle-ci est célébrée par les « poètes *vates* ».

En concevant son art comme naturellement engagé en politique, le *« poeta vate »* est la figure qui guide le peuple vers un idéal, cette liberté qui domine dès lors la vie littéraire du XIXe siècle. La nouvelle figure du poète, assume une fonction d' « organisateur de culture » et a pour mission de guider ses concitoyens en se voulant le représentant de la nouvelle « religion civile » patriotique dans le nouveau siècle. Du fait de ses œuvres, il s'élève pas à pas et devient parfois même une véritable force par rapport au pouvoir politique de son siècle. Sa mission poétique et politique est donc celle d'exercer son action sur la formation idéologique des classes supérieures de la société, répondant ainsi à un « horizon d'attente » de son public et de ses lecteurs qui deviennent de plus en plus importants, car réceptifs aux idées véhiculées dans les œuvres. L'œuvre littéraire, grandie par sa compréhension du monde et de la vie, répond aux attentes et par conséquent correspond aux intérêts du lecteur : « la lecture est l'acte de réception du texte écrit »[157]. Au lieu du substantif « lecture », nous préférons dorénavant utiliser le verbe « lire » qui est un verbe d'action ouvrant au sujet et, donc, lui permettant d'acquérir une valeur dans la réception de l'œuvre. Le fait de lire n'apparaît plus comme un acte passif mais, au contraire, comme un acte dynamique, en perpétuel mouvement et recherche du sens du texte. Le lecteur souhaite ainsi s'approprier le texte, les idées qu'il véhicule et en faire sa propre interprétation correspondant à son propre moi. Un continuel « va-et-vient » s'inscrit entre le texte et le lecteur faisant du texte un objet, un outil, devenant un moyen. Ainsi l'œuvre n'est plus centrale car elle laisse une grande place au lecteur en lui ouvrant de nouvelles perspectives pour vivre sa propre vie et acquérir dans le même temps une nouvelle vision du monde. L'acte de lire se transforme donc en aventure pour le lecteur et lui permet de faire des expériences empreintes de liberté.

Les poètes sont pourvus d'un charisme comparable à celui du pouvoir sacerdotal : le *« vates »* cherche à montrer à ses concitoyens, à ses compatriotes, à tous les hommes, une direction à suivre dans la vie. Le poète utilise la poésie comme source d'aspiration morale ou

[156] Voir Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Collection Idées, n° 58, Gallimard, 1964. Paru pour la première fois dans *Situations II,* 1948.
[157] Jean Milly, *Poétique des textes,* Éditions Nathan, Paris, 1992, p. 23.

politique : en un vers, une image, il condens e l'expression des as pirations d'un temps ou d'un peuple. Le développement du Romant isme en cette période a contribué à développer le mythe du *« vates »* comme un guide spirituel moderne de la nouvelle bourgeoisie na tionale européenne[158]. Mais cela ne va pas sans tensions car le rapport entre le pouvoir politique et les intellectuels change, évolue, se modernise : les poètes non seulement pensent, écrivent, débattent, mais se révèlent auss i des orateurs convaincants . Il leur arrive de plus en plus de concevoir des réformes, d'assumer des charges pol itiques, voire de prendre les armes quand la situation l'impose. Carducci et D'Annunzio en sont les principaux représentants en Italie.

Comme nous l'avons précédemment évoqué lors d e nos recherches, dans les de rnières décennies du siècle, le poète et professeur Carducci a récupéré à son profit le rôle du « poète *vates* » pour atteindre une position dominante d ans la cultur e italienne. En l'espace d'une vingtaine d'années, par l'intermédiaire de l'écriture, il impose son hé gémonie intellectuelle sur l'Italie, devenant le leader moral de la bourgeoi sie italienne f in de siècle et réuss issant à influencer et à modeler l'opinion publique de son pays. En exaltant les grands idéaux de justice et de libert é, le mépr is pour les compro mis et pour un e administrati on ordi naire, Carducci privilégie le mythe des grands hé ros populair es qui portent avec eux une promesse de renouvellement à travers un mouvement révolutionnaire.

Carducci a multiplié les titres et les reconnaissances, s'attirant ainsi une protection de la part de l'État italie n. C ette pos ition progressivement conquis e par le poète dans le monde intellectuel de son temps, d ue à un cumul de rôl es, montre son s avoir-faire aussi bien dans le domaine de l'enseignement, de la poésie ou de la critique, que dans celui de l'administration et de la politique. En effet, ayant collaboré aux grandes entreprises éditoriales de l'époque et ayant profité de l'es sor du marché des revues et des jou rnaux, Carducci rédige des textes pour les commémorations publiques, des discours de circ onstance, des épigraphes. To ut cela lui a permis d'exercer un magistère moral et politique, que l'on pourrait comparer à celui de Victor Hugo en Fr ance au début de la Troisième République. Dès qu'il arrive à Bologne, en 18 60, il commence à prendre contact avec les groupes démocrates locaux et entre également en relation avec les représentants de la démocratie italienne à l'échelle nationale. En 1876, il est élu député républicain par le collège électoral de Lugo en Ro magne et de nouveau, en 1886, les groupes

[158] Voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973 ; Christophe Charle, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Se uil, 1996 ; George L. Mosse, *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*, New Y ork, How ard F ertig, 198 0, ci t. in Laura Fourn ier-Finocchiaro, « Littérature et formation politique des p atriotes italiens au XIXe siècle », *Cahiers de psychologie politique* [En ligne], numéro 17, Juillet 2010. URL: http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1724

radicaux le pouvssent à se porter candidat aux élections législatives. Carducci, au cours des années 1880 et surtout 1890, a répondu au besoin de « nationaliser » l'opinion publique italienne par le biais de ses discours, de ses articles et surtout de ses vers.

Hormis Carducci, il est intéressant de noter que les gens de lettres, écrivains, publicistes et journalistes de cette époque ont acquis un rôle croissant dans la vie sociale, politique et littéraire, où ils pouvaient faire entendre leur voix et contribuer à l'édification de la nouvelle Italie où tout était à construire. Les lettrés « s'engagent » et élargissent leurs responsabilités et leurs convictions, en diffusant le culte des grands hommes par l'élaboration de symboles héroïques visant à créer une nouvelle « religion », civile et laïque. La littérature et plus spécifiquement la poésie sont perçues comme des moyens de communication idéologique efficaces dans cette quête, dans cette recherche de liberté qui permet d'ouvrir des horizons nouveaux et de s'approprier de nouvelles valeurs et idéologies.

Par-delà les différences notables entre les mouvements du Romantisme, du Réalisme, du Vérisme et de *la scapigliatura*, le XIXe siècle montre qu'il n'existe aucune dissociation entre l'œuvre et l'action : la réflexion intellectuelle et la production artistique conduisent naturellement à un engagement dans la politique, quels que soient le mouvement, la mouvance ou la tendance culturelle. Mais une évolution s'amorce. Si ces mouvements montrent la pluralité des voix, la pluralité des plumes, pour affirmer ou rechercher une identité, les mots, les verbes et les adjectifs traduisent l'expression d'une émotion plus personnelle, intense et profonde. Désormais, le poète se laisse aller à exprimer des sentiments plus intimes, des convictions personnelles en traitant des thèmes forts et récurrents comme ceux de la mort, de l'amour, de la nostalgie, de la fuite du temps, du destin, de la dépression, des sexualités déviantes. De nombreux thèmes sont abordés. C'est une époque riche en diversité qui s'affirme avec une réelle volonté de s'exprimer, ouvrant la porte à une véritable révolution culturelle dans le domaine des arts en général, mais aussi dans les esprits. Mais cela n'implique pas pour autant que les écrivains abdiquent leur liberté pour suivre aveuglément un des courants littéraires ou un des partis. Néanmoins, la fonction de poète se retrouve au centre de la situation générale de crise, caractéristique de cette société à cheval entre deux siècles. Au fur et à mesure que l'industrialisation avance et s'affirme, le conflit entre l'idéologie bourgeoise et le cercle littéraire se fait de plus en plus pressant. Avec ces termes généraux qui traduisent une crise, le poète se trouve à pâtir de ce drame que certains littéraires ont exprimé, plongeant quelques-uns d'entre eux dans un profond mal-être. Baudelaire, en France, en a été le principal représentant. En effet, le poète se rend compte, de manière lucide, qu'il n'est pas l'interlocuteur idéal reconnu par la bourgeoisie. Il s'oppose à tout ce que peut comporter la société de masse, le conformisme des

goûts, le conditionnement de la vie dans les métropoles. Un traditionaliste tel que Verga, principal représentant du Vérisme en Italie(et plus précisément en Sicile), qui se rapproche d'un point de vue littéraire du naturalisme français et qui entend décrire la réalité concrète par une observation scrupuleuse des faits, perçoit l'éventualité d'un renversement global des valeurs. Dans son œuvre *I Malavoglia,* Verga traduit ce sentiment de remise en cause des valeurs par une transgression des lois ancestrales, pour tenter d'améliorer la condition de la vie de chacun. Mais ce n'est pas sans provoquer le déchaînement de la nature qui renvoie les rebelles à leur état premier. Verga énonce ainsi « *l'ideale dell'ostrica* » [l'idéal de l'huître], c'est-à-dire l'attachement au lieu de naissance, aux anciennes coutumes, la résignation à la dureté d'une vie parfois inhumaine, la conscience, enracinée en chacun, que cette société fermée, archaïque, souvent bornée, est la seule défense contre les nouveautés venues de l'extérieur et que l'on n'est pas préparé à accepter. Cette vision est pessimiste, voire empreinte d'une dimension tragique, parce que Verga ne croit ni en la Providence, ni en Dieu. Et il croit très difficilement en un avenir meilleur à conquérir sur cette terre par la force humaine. Si le mouvement vériste, né dans le sud de la Péninsule, s'inspire d'un naturalisme mâtiné de réalisme, *la scapigliatura* milanaise diffuse essentiellement, quant à elle, un esprit de « Bohème » caractérisant un mode de vie désordonnée et anticonformistes des artistes et des intellectuels qui prônent l'esprit de rébellion contre la culture traditionnelle et le bon sens incarné par la bourgeoisie. S'inspirer de la réalité pour mieux la retranscrire en adoptant un point de vue autre sur la réalité conduit les écrivains à chercher un lien subtil entre le physique et le psychique. La fascination pour la maladie va alors s'exercer sur eux et devenir un thème récurrent dans leur poésie. Chez ces jeunes représentants, dits les *Scapigliati,* se forment une sorte de conscience duelle qui souligne le contraste violent entre « l'idéal » que l'on cherche à atteindre et « la réalité rugueuse à étreindre », pour reprendre une expression d'Arthur Rimbaud[159], contre laquelle on bute. Les *Scapigliati* s'éloignent donc de la dimension du Romantisme qu'ils jugent langoureux et artificiel, voire utopique et provincial.

D'autres auteurs que les *Scapigliati* sont sensibles aux mutations sociales, politiques, ou encore artistiques qui affectent la société de leur temps. D'Annunzio, de même que Pascoli, pour ne citer qu'eux, sont conscients que le monde autour d'eux est en train de changer. Ainsi, à travers ses écrits, D'Annunzio se donne pour mission de soustraire la poésie aux atmosphères délétères du monde bourgeois et continue à célébrer le mythe d'un poète qui serait au-dessus de la masse, ce *vulgum pecus* méprisable. Comme nous l'avons vu précédemment, le rôle du poète

[159] Arthur Rimbaud, « Adieu », Une saison en Enfer, Bruxelles, Alliance typographique (M.-J. Poot et Compagnie), 1873, p. 52.

change, évolue, se modifie, se module. Nous le perçevons à travers plusieurs compositions. D'Annunzio, lecteur attentif aux nouvelles tendances littéraires, proclame dans les *Laudi* la conquête du monde à partir d'une nouvelle humanité capable de réinsuffler dans la société la vitalité du mythe antique. Le poète se fait sacerdoce d'une nouvelle idéologie. Dans *Le vergini delle rocce*, apparaît la condamnation de la dégradation des valeurs, le culte du Surhomme, ainsi que l'exaltation nationaliste. Ce premier roman de D'Annunzio développe des thèmes qui se retrouveront dans ses autres œuvres : affirmation de sa propre individualité, culte de la beauté, exaltation nationaliste et impérialiste de la patrie, aversion affichée pour les principes démocratiques et égalitaires. D'Annunzio, qui a célébré et interprété le « poète soldat », défend l'idée que la créativité du génie possède en soi une valeur politique qui le rend naturellement capable d'apporter à l'Italie une vision héroïque. Il appelle ainsi à la libération des Italiens des médiocres aspirations de leurs élites politiques par le biais des poètes-prophètes. L'Italien « nouveau » doit surgir de l'action démiurgique du politicien-artiste, capable de le forger par le biais d'une manipulation oratoire du public. C'est ainsi que s'est accomplie une transformation plus claire de l'image du poète-*vates* en celui du producteur de propagande, à même de porter les mythes nécessaires à l'organisation idéologique. En effet, Gabriele D'Annunzio tente d'imposer, tant dans le monde littéraire que dans la société, son hégémonie avec un point d'acmé lors de la Première Guerre mondiale. Dans son *Libro segreto*, D'Annunzio semble se confesser en laissant libre cours à ses doutes et à ses interrogations quant à l'art et à la solution que peut apporter l'art dans la société. Le mythe du poète trouve un accomplissement dans une construction visionnaire de l'action politique dont le centre est constitué par l'écrivain lui-même.

D'Annunzio n'est pas le seul représentant de ce mouvement qualifié de « décadent ». La poétique de Giovanni Pascoli (qualifiée bien souvent de « décadente », mais ayant également une forte charge symboliste) configure dans ses écrits une réalité désagrégée, sans ordre hiérarchique entre les êtres et la nature. À l'instar de D'Annunzio, mais de manière moins exhibitionniste et plus empathique, Giovanni Pascoli assume ce rôle public du *« vate civile »*. Ainsi grâce à sa fonction de professeur à Messine, Pise ou bien encore Bologne, Pascoli est sollicité pour intégrer la scène officielle de l'Italie bourgeoise et giolittienne. Mais il est particulièrement sensible à la lutte des classes, à l'émigration et à la guerre coloniale[160] qui

[160] Giovanni Pascoli, *La grande proletaria si è mossa*. Discorso tenuto a Barga *« Per i nostri morti e feriti »* (1911). Seconda edizione, Zanichelli, Cooperativa tipografia Mareggiani, 1911. Dans ce discours, étonnant mélange de socialisme et de nationalisme, Pascoli justifie la colonisation au nom du passé glorieux des Italiens (il pense, bien sûr, à la Rome antique) et de leurs besoins de terres et de reconnaissance. D'où, pour que les Italiens ne soient plus contraints d'émigrer à l'étranger, l'appel à l'expansion coloniale, en Libye, face à des populations soi-disant « négligentes » et « cruelles ».

marquent la fin du XIXe siècle. Dans une lettre envoyée de Barga et datée du 30 octobre 1899[161], il déclare sa prise de position politique, mais surtout idéologique :

> io mi sento socialista, profondamente socialista, ma socialista dell'umanità, non d'una classe. E col mio socialismo, per quanto abbracci tutti i popoli, sento che non contrasta il desiderio e l'aspirazione dell'espansione coloniale. Oh ! io avrei voluto che della colonizzazione italiana si fosse messo alla testa il baldo e giovane partito sociale ; ma, ahimè, esso fu reso decrepito dai suoi teorici[162].

Dans une lettre de Messine du 8 juin 1900, il synthétise davantage sa position :

> io reputo la mia missione : introdurre il pensiero della patria, della nazione e della razza, nel cieco e gelido socialismo di Marx[163].

Dans le même temps, Pascoli recherche la possibilité de l'évasion et de la fuite face aux problèmes du monde moderne, et de l'aliénation de l'homme. C'est pourquoi il donne voix à la sensibilité de l'enfance qui est un thème récurrent dans son œuvre. Le poète trouve refuge dans un « nid protecteur », qui constitue une régression dans l'enfance, dans le noyau restreint de la famille, dans la nature. Dans sa composition *Il fanciullino* de 1897, Pascoli fait coïncider le monde de sa poésie avec le monde de l'enfance.

Dans ce contexte dissonant d'entre-deux- siècles, où s'affirment divers mouvements littéraires qui s'affrontent et dont nous n'avons repris que les principaux, l'identité littéraire apparaît de plus en plus fragmentée. Dans un pays comme l'Italie, rigide et lié à une tradition littéraire très forte, la présence des femmes sur la scène littéraire apporte une note supplémentaire à la fois discordante et perturbante. Parmi elles, la figure d'Annie Vivanti marque une rupture dans le conventionnalisme littéraire, incitant à l'action, à l'engagement et à l'affirmation de soi. Un nouveau rapport s'instaure entre le texte, l'auteur et le lecteur qui concourt à affirmer qu'une pluralité des voix et qu'une multiplicité des points de vue sont peut-être l'indice que la fin du XIXe et le début du XXe siècle entrent dans une période de dissonances et de crises profondes. Le texte littéraire prend en compte de plus en plus les attentes des lecteurs, leurs espoirs, leurs craintes et leurs peurs. Aussi le texte littéraire acquiert-il davantage de résonance et d'impact auprès des lecteurs et des lectrices.

---

[161] Lettre de Giovanni Pascoli à Luigi Mercatelli (30 octobre 1899), citée par Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*, edizione critica di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 206.

[162] Ce passage s'inspire de Carlo Salinari et Carlo Ricci, *Storia della letteratura italiana, Il Novecento,* edizione Laterza, 1995, p. 3230.

[163] Lettre de Giovanni Pascoli à Luigi Mercatelli (6 juin 1900, publiée dans *Nuova Antologia*, le 16 octobre 1927), citée par Massimo Lucarelli dans *« L'Italia come 'grande proletaria' : sul nazionalismo pascoliano »*, in A.A.V.V., *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di Romano Luperini e Daniela Brogi, Lecce, Manni, 2004, p. 42 et n. 13.

En effet, comme nous le savons, le lecteur joue un rôle essentiel dans la production du sens d'une œuvre. La compréhension d'une œuvre réside dans la restitution de son origine ainsi que dans la reconstruction de l'intention de l'auteur pour déterminer son sens. La compréhension s'intéresse alors à « l'appropriation intime par le lecteur de l'univers des signes qu'est le texte »[164]. Qui dit individualité sous-entend interprétation. En effet l'interprétation résulte d'un acte purement individuel et personnel, voire intime. Au cours de cette fin de siècle, et avec l'avènement de l'autre siècle, chaque individu va afficher ses propres idées, ses propres espoirs, sa propre personnalité. Il en va de même pour les auteurs qui n'hésitent pas à afficher leurs pensées. Nous pouvons dès lors constater que les sociétés de l'entre-deux siècles marquent le début de la pluralité des significations et des voix dans les domaines artistiques, mais également dans les domaines politiques et économiques. Chacun veut être acteur, un membre actif dans cette société nouvelle qui s'affirme. Le monde devient alors polysémique, un pluriel illimité que chacun peut réinterpréter, rendre lisible ou pas, en tenant compte de sa propre volonté et de ses besoins. L'interprétation, acte purement individuel et intime, tisse donc des liens avec l'herméneutique, appelée également « science de l'interprétation ». Or, l'interprétation est indissociable de la connaissance et de la compréhension fine et profonde du contexte dans lequel l'œuvre a été conçue. Comme le précise Friedrich Schleiermacher, une œuvre littéraire est indissolublement liée à son contexte d'origine :

> L'œuvre d'art arrachée à son contexte premier perd de sa signification, si ce contexte n'est pas conservé par l'histoire[165].

C'est avec l'avènement de l'herméneutique moderne que le lecteur reçoit sa place d'honneur sur la scène littéraire. Une nouvelle ère est en marche : un nouveau rapport s'instaure. Des changements s'effectuent. Les rapports entre les classes sociales se modifient. La volonté d'action qualifie le siècle futur avec l'apparition et l'affirmation des mouvements d'avant-garde, qui transforment ce sentiment en action, mais également avec l'émancipation et l'affirmation des voix féminines. Car non seulement les rapports entre les hommes se modifient, mais également le rapport entre hommes et femmes. Et pour ce qui est du poète, nous pouvons dire que le renouvellement passe par l'émergence de la figure féminine qui, en période de crise, se glisse dans les failles pour s'émanciper, s'afficher et s'affirmer sur la scène littéraire. L'entrée de la femme sur la scène littéraire élargit le champ d'action de la littérature, lui permet une

[164] Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p. 261.
[165] Friedrich Schleiermacher cité par Antoine Compagnon, in *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 22. [En ligne], consulté le 11 juillet 2022. https://books.google.fr/books?id=Z2HZBQAAQBAJ&hl=fr

ouverture qui se veut, en cette période, précaire, instable, voire ambiguë. En effet, la femme en tant qu'écrivaine opte pour une stratégie de souplesse, d'adaptation, tout en déplaçant subtilement les frontières des codes en vigueur pour cette « […] littérature en marge, ou de « l'entre-deux » qui […] jongle avec les interdits, les transgressions des lois morales et sociales, mais également avec celles de la littérature comme institution[166].

Ainsi, dans le domaine littéraire, cette évolution des courants de pensées passe par la femme qui prend corps et occupe une place plus importante dans la société littéraire, entre autres, grâce à sa participation au débat politique et culturel. Cette affirmation de la femme, par l'intermédiaire de ses écrits, bouleverse et transforme la figure de l'écrivain. Autrefois adulée, célébrée, admirée, grâce essentiellement à sa beauté, son élégance, elle génère désormais peur, inquiétude, méfiance, mais aussi mystère et fascination. Son affirmation sur la scène littéraire et culturelle force le changement de point de vue. La tradition évolue. Le statut d'exception de la littérature semble vouloir s'altérer, à tout le moins évoluer, en s'élargissant.

Les femmes en Italie commencent à s'affirmer. Leur nombre augmente, tant pour ce qui est de leur participation à la vie politique que de leur activité d'écriture, notamment dans les journaux et revues. Avec l'apparition de ces nouvelles figures, les critiques s'interrogent et sont très partagés. Certains pensent que l'apparition et l'affirmation des femmes dans la littérature est bénéfique et positif. D'autres, en revanche, s'expriment sur ce phénomène, en le décriant, ne voyant là qu'un sentimentalisme excessif et inapproprié, décadent et superficiel, comme le critique Serra, très réticent, qui affirme :

> [L'elemento femminile] nulla apporterà di specificamente innovativo all'eternità della letteratura »[167].

Le fait d'évoquer la dimension « d'éternité » de la littérature rend quasiment cette discipline sacrée, inaccessible pour les femmes qui n'auraient alors que très peu de culture classique. Serra considère donc que ces femmes n'ont pas de dimension littéraire. Par conséquent, il distingue différentes façons d'être femme dans la littérature :

> Ci sono scrittrici tutte al femminile, che chiacchierano e civettano ; scrittrici che sollevano problemi d'identità, di emancipazione sociale, di classe ; alcune cercano di pareggiare nelle competenze e nelle abilità con gli uomini ; altre mostrano la loro voglia di racconto, di favola[168].

---

[166] Rotraud Von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque de 1900*, *op. cit.*, p. 90.
[167] Cité in Marino Biondi e Simona Moretti, *Capriccio e coscienza. Scrittrici fra due* secoli, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1997, p. 8.
[168] *Ibid.*, cit., p. 12.

Cette dualité des points de vue portés sur la femme atteste de la complexité de la situation et surtout de la crise dans laquelle se trouve plongé l'homme. Une certaine déstabilisation s'installe avec une perte de crédibilité progressive des rôles, des fonctions de chacun. Ravegnani, Galetti ou bien Cecchi voient en cette volonté d'affirmation, une simple tentative. Cette considération sur la femme se fait jour dans un contexte particulier et tendu dans lequel l'homme s'attache et se rattache à la tradition en faisant fit d'une quelconque évolution. La tâche d'affirmation des femmes s'annonce et s'avère difficile. Elles doivent trouver leur identité et leur propre place, signe de leur nouvelle liberté, qui s'exprime par le fait de vouloir s'exposer sur la scène littéraire. Mais les hommes s'inquiètent, comme l'écrivent Marino Biondi et Simona Moretti :

> C'è nella donna alla ribalta letteraria un rischio di esibizione e di eccesso, di forza, si intende, di malintesa identità[169].

Le « risque d'exhibition et d'excès » marque, de la part des femmes, une volonté, pour ainsi dire farouche, de s'exprimer et de s'imposer dans la société, qui permet, par exemple, à Flavia Steno de percer dans le genre documentaire ; Haidé quant à elle, s'affirme dans le roman à dominante psychologique ; Barbara Allason ou Térésah dominent dans le genre du roman contemporain en faisant part de leur propre sensibilité dans l'analyse psychologique ; Anna Vertuia Gentile et Gemma Ferruggia s'avèrent excellentes dans le genre du roman didactique. Puis nous retrouvons, toujours en Italie, Sibilla Aleramo ou bien encore Ada Negri, qui se sont illustrées dans la littérature à connotation autobiographique. Matilde Serao, Grazia Deledda, Maria Messina sont influencées par le mouvement vériste. La Contessa Lara et Anna Franchi s'inspirent, quant à elles, du mouvement décadent. Le genre poétique bénéficie, pour sa part, d'une tradition particulièrement marquée : Ada Negri, Vittoria Aganoor et Annie Vivanti s'y affirment[170]. Nous reviendrons plus tard dans notre discours sur les caractéristiques de ces différentes femmes ainsi que sur d'autres afin de compléter notre étude et de comprendre pourquoi et comment ces femmes se sont illustrées. Pour l'instant, et pour éviter de faire des digressions, nous centrerons notre étude sur Annie Vivanti. Cette dernière qui, à la fin du XIXe siècle, se trouve à Milan, vit et ressent de l'intérieur toutes ces turbulences politico-littéraires. Toutefois, déjà bien intégrée au sein du milieu artistique, culturel et mondain grâce aux

[169] *Ibid.*, p. 59.
[170] Voir Emilio Sciarrino, « Femmes écrivains à la "Belle Époque" en France &Italie », *Acta fabula*, vol. 12, n°4, Notes de lecture, Avril 2011, URL:http://www.fabula.org/revue/document6305.php, p. 2/7, repris par Rotraud Von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2011.

nombreux salons littéraires, en vogue à cette époque, elle rencontre de nombreux auteurs affirmés et d'autres en devenir, auteurs et artistes milanais et siciliens : Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico De Roberto, Ferdinando di Giorgi, Enrico Butti, Luciano Zuccoli[171]. Lors des soirées organisées alors par Giuseppe Treves, se donnent rendez-vous *« Puccini, Giacosa, Boito, Rovetta, E. Torelli Violler, M. Praga, Barbiera, Ada Negri, la Vivanti, Simoni, Benelli, Michetti, Bistolfi, D'Annunzio e qualche celebrità di passaggio : Verga, la Serao.*[172] *»*

Annie Vivanti connaît bien cette atmosphère des salons littéraires, puisqu'elle les fréquente depuis sa plus tendre jeunesse, tout en gardant une certaine forme d'indépendance et de liberté, ne s'affichant dans aucun mouvement littéraire spécifique. Le fait d'écrire pour elle est un moyen de communication qui permet de traduire matériellement une pensée, une réalité intérieure. C'est ainsi qu'avec *Lirica*, Annie Vivanti rompt en partie avec la tradition pour se tourner vers une poésie que nous pouvons qualifier de moderne. Les sujets subjectifs et expressifs traduisent son monde intérieur tout comme la forme des poèmes qui ne respectent plus l'hendécasyllabe ni la métrique traditionnelle, mais s'approchent du vers libre et de la prose. L'écriture, pour les femmes, est un moyen d'agir sur soi et sur la société, et surtout une manière de rompre le silence.

[I.2.2.] De l'harmonie à la dissonance, l'apparition d'une nouvelle dimension poétique européenne

Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'Europe est en proie au changement avec un sentiment de discorde qui touche tous les domaines de la société. Dans cette période de contrastes, de contradictions, de dissonance, la société politique, culturelle, littéraire est marquée par cette pluralité de voix et d'images qui s'élèvent et s'affirment. De nouveaux regards, ainsi qu'une prise de conscience nouvelle, amènent à une autre conception de l'humain. Nous nous rendons compte alors que l'ancien et le nouveau siècle cohabitent, et ce, de façon chaotique et peu harmonieuse. La dernière décennie du XIXe siècle, au niveau européen, affiche donc quelques crises de la pensée qui s'accompagnent d'une perte de repères, aussi bien au niveau littéraire et politique, qu'économique et culturel. Descrises, commencées à la fin du XIXe siècle, se poursuivent au tout début du XXe siècle pour atteindre leur apogée au moment du premier

[171] Ce passage s'inspire de Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 28.
[172] Massimo Grillandi, *Treves,* Torino, UTET, 1977, p. 473.

conflit mondial qui est une « césure essentielle de notre temps », selon une formule de Georges Bensoussan[173].

Après les révolutions de 1821 (le *Ventuno* à Naples et au Piémont), 1848 est sans doute l'année qui a marqué les tensions extrêmes qui traversent l'Europe. En ce qui concerne la Péninsule italienne, les premières révoltes se déroulent à Milan, en Sicile, à Naples, ainsi qu'à Rome pour repousser l'étranger hors de l'Italie. Des développements de mouvements politiques sont favorisés par la population qui devient de plus en plus attentive, consciente et critique. Des foyers révolutionnaires gagnent différents pays européens. La tranquillité et la stabilité européennes sont dès lors menacées. Les revendications économiques et sociales des classes subalternes ainsi que les instances politiques de la bourgeoisie qui souhaite avoir un pouvoir plus important nourrissent la situation instable dont l'Europe est le théâtre. Tensions, difficultés, accélération des événements et changements comme l'augmentation de la production agricole, la croissance démographique, l'expansion de la production industrielle, les progrès dans les découvertes scientifiques et dans les inventions technologiques, les améliorations dans les voies de communication et de transports sont autant d'ingrédients qui marquent et annoncent l'écroulement de la société d'« Ancien Régime » dans la Péninsule. C'est ainsi que les années qui vont de 1821 à 1848 caractérisent une période marquée par une forte instabilité, voire une fragilité et une vulnérabilité, mais dans le même temps de nouvelles forces fécondes naissent et se font jour. Dans ce contexte, les intellectuels vont apparaître comme des figures plus réceptives et davantage liées à la société car ils semblent être dotés d'une certaine sensibilité, traduisant et exprimant non seulement leurs émotions, mais également leur volonté ou pas de changement, ainsi que leur vision du monde.

Durant les vingt années qui suivent les tentatives de révolution de 1848, de nombreux changements économiques, industriels et urbanistiques marquent les consciences par l'avancée des progrès technologiques. La révolution industrielle se vérifie en Europe. L'Angleterre, la France, l'Allemagne connaissent cette ouverture en favorisant le commerce international, le développement de l'industrie, le transport maritime et en accordant un pouvoir grandissant aux banques. Ce processus d'expansion économique et de consommation accrue, qui touche jusqu'à la culture, se généralise et se répercute dans toutes les strates de la société. On voit l'émergence et le rapide développement du prolétariat urbain, ainsi que le début de la désertification rurale. Le paysage rural et urbain change, évolue, se modifie, induisant une mutation anthropologique

[173] Georges Bensoussan, *Auschwitz en héritage ? Du bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 1998, p. 87.

et ayant une incidence sur les hommes et leurs co nditions. Alors que la richesse et l'opulence s'étalent et que la fi nance s'impose, la misè re croî t et les conflits sociaux s'aggravent, s'intensifient et se rapprochent de l'idéologie de la résistance et de la lutte de classes.

Le peuple a des bes oins de révolution, à tout le moins, d'action, de mouvement, de changement. Ce sentiment de vouloir se sentir actif s'affirme également dans les mouvements culturels, notamment le romantisme, comme nous l'avons évoqué précédemment, qui règne sur l'ensemble de l'Europe. Les différents poè tes e t auteurs me ttent l'acc ent su r l'exp ression immédiate du sentiment et, par conséquent, l'express ion d'une in dividualité. Si la raison est commune à tous les hommes, le sentiment, qua nt à lui, caractérise un individu et ne peut être commun à tous. Entre expression de la douleur individuelle, effusion sentimentale, pessimisme, nostalgie, rêve et expression de l'engagement patriotique, de l'exaltation du peuple, de l'amour pour la liberté, de l'indépendance, le romantisme apporte une dimension lyrique qui tend, dans la dernière décennie du XI Xe siècle, vers le *decadentismo,* une sens ibilité qui vient h anter les textes en prose et en poésie.

Quand nous parlons de *decadentismo*, nous entendons un état d'es prit plutô t qu'une structure ou une forme. Toutefois, nous pouvons préciser que le « mouvement » décadent va se définir avec la publication des *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget en 1883. Face au sentiment de déliquescence qui habite une grande partie des artistes, chacun va pouvoir se reconnaître dans la névrose moder ne et no uvelle, dans une form e de désespoir. Le *decadentismo*, mouvement qualifié de « fin de siècle », va prendre de l'importance dans la dernière décennie du XIX ^{e} siècle. Même si le mouvement débute en France, il s e propage en Europe jusqu'à atteindr e la Russie. En France, ce mouvement se ca ractérise par une attitude anticonformiste, par un refus de s habitude s, des lois en vigueur, des valeurs mêmes d e la société. Les thématiques développées dans les différents recueils des écrivains de cette période soulignent une r éelle réaction f ace à l'ordre en vi gueur et f ont de ces ouvrages des œuvres modernes, parce que jusqu'alors les thèmes liés au besoin de changement n'avaient pas vraiment été abordés. Ainsi la génération des poètes de 1870 transpose son ambition révolutionnaire dans le domaine de l'art. L'Angleterre va être en proie à ce même état d'esprit avec l'organisation de cercles littéraires dans les s alons anglais présents p rincipalement à Londres, l a capitale qui s e fait ainsi l'écho de la société intellectuell e de Paris à une époque où la francophilie était à la mode. L'Italie, quant à elle, va connaître ce « mouvement » avec ce style littéraire décadent. Il va même devenir un genre important avec, comme représentant majeur, Gabriele D'Annunzio. Même si ce dernier n'a pas hésité à établir une construction visionnaire de l'action politique en devenant un poète engagé, se s écrits sont emp reints d'une aur a décadente où dominent

l'ambivalence, la lumière, l'obscurité, la luxure et la perversité. Ainsi l'esprit des écrivains et poètes dits « décadents » se tourne-t-il vers un monde intérieur où l'écriture est qualifiée de refuge, un monde à part qui, seul, était valable à leurs yeux. Ce refuge qu'est l'écriture, dans lequel s'immergent les écrivains et poètes, laisse une place importante à l'expression des pensées et des états d'âme. Face à la mélancolie excessive qui résultait des nombreux changements survenus très rapidement dans cette nouvelle société, ce mouvement incite les lecteurs à une contemplation esthétique, le seul salut dans la vie alors possible et envisageable. Cette sensibilité suscite des sensations poussées à l'excès avec la présence d'une forme d'anti-héros. C'est pour cette raison qu'au cours du XIXe siècle, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio mettent en avant un personnage oisif, snob, selon toute apparence « vain » et « paresseux », esthète jusqu'au bout des ongles, qui se retire d'un monde ennuyeux pour méditer et réfléchir sur l'art et la littérature, tout le contraire du héros en lui-même, au sens strict du terme, c'est-à-dire, beau, glorieux, méritant, actif et généreux.

Il est important de souligner que les écrivains de cette période sont attentivement observés et suivis par les philosophes qui ont prêté une attention toute particulière à l'idée du nihilisme. Vu de l'extérieur, cette mouvance inquiétait particulièrement les États-Unis, observateurs attentifs :

> Ogni lettore di giornali francesi e tedeschi sa che non passa un giorno senza che si produca qualche interessante discussione sulla supposta decrepitudine sociale : caduta della natalità ; declino della popolazione rurale ; ridotta efficienza degli eserciti ; moltiplicazione dei suicidi ; crescita della follia e dell'idiotismo, del cancro, della tuberculosi ; segni di esaurimento nervoso, di indebolimento della vitalità ; abitudine all'alcool e alla droga ; indebolimento della vista nei giovani e così via, senza fine[174].

Ces observations portent essentiellement sur le contexte global de la société de fin de siècle qui a des répercussions notamment en philosophie avec un grand nombre de textes sur la contemplation de l'idéologie de la décadence. Friedrich Nietzsche, philosophe reconnu de cette période, a publié en 1887, *La Généalogie de la morale,* œuvre dans laquelle il est question de la morale par rapport au nihilisme. Il retrace les origines de conceptions morales qui prennent leur source dans la morale chrétienne qu'il tient pour une morale du ressentiment. Le point central de la réflexion de Nietzsche est essentiellement la morale du faible dont il faut se libérer. L'humanité dévitalisée qui se donne à voir sous-entend qu'elle est la proie de sentiments « pervertis » au niveau psychologique et moral en lien avec la mauvaise conscience. Et

[174] Henry Adams, *A Letter to American Teatchers of History*, in *The Degradation of the Democratic Dogma*, New York, Peter Smith, 1949, p. 186-187. Cit. in Thomas Harrison, *1910. L'Emancipazione della dissonanza*, trad. Federico Lopiparo, Editori Internazionali Riuniti, 2014, p. 13.

Nietzsche de conclure sur la faiblesse qui résulte d'une inversion des valeurs sous l'effet du christianisme. Ces quelques observations nous permettent de comprendre en partie l'origine de cet état d'esprit qu'est le décadentisme et qui caractérise les écrivains (surtout les plus jeunes) de cette époque-là. Outre ce mouvement qui traverse l'Europe, d'autres tendances, artistiques et culturelles, s'imposent, se croisent, se rencontrent.

Il est important de constater que la jeunesse émergente, héritière du Romantisme et du Décadentisme, mais également de *la scapigliatura*, porte avec elle toutes les angoisses qui la projettent vers le XXe siècle. Les sentiments comme ceux de la mélancolie, de la tristesse, mais aussi de l'extase et de la légèreté, ont dominé leurs œuvres littéraires et poétiques mais également leur vie, puisque littérature et vie sont intrinsèquement liées. C'est ainsi que l'expressionnisme voit le jour au début du XXe siècle. Ce mouvement artistique développe une subjectivité qui tend à déformer la réalité pour inspirer le lecteur ou le spectateur et l'inviter à la rencontre des émotions, ainsi que des états d'âme de l'auteur, comme le précise Kandinsky :

> Quando vengono scosse religione, scienza morale, (quest'ultima della mano potente di Nietzsche) e quando i sostegni stanno per crollare, l'uomo distoglie lo sguardo dall'esteriorità e lo rivolge a se stesso[175].

En cette fin du XIXe siècle et début du XXe siècle, l'objectif de l'écriture est de présenter le monde dans une perspective subjective et d'accorder une place importante à la sensibilité, aux pensées et aux sentiments. Kandinsky, principal représentant de l'expressionnisme et de l'abstraction, affirme qu'au niveau artistique l'art se renouvelle dans la mesure où il apporte une dimension plus intime traduisant les angoisses et les tourments. Cette dimension inquiétante porte vers une certaine dissonance entendue comme une nouvelle harmonie. Ainsi Kandinsky n'hésite-t-il pas à parler dans son ouvrage, *Lo spirituale nell'arte*, de *« contrasti e contraddizioni »*, de *« caduta dei principi »,* de *« perdita dell'equilibrio »*[176].

La transition entre les deux siècles s'annonce donc très difficile avec une manifestation évidente de perte de repères et de nouveaux repères à venir. Un dilemme s'impose : se maintenir dans la tradition ou se tourner vers la modernité. Le terme « moderne » vient de la racine latine *« modo »* qui signifie « tout juste », « récemment ». Par extension, il signifie « ce qui est actuel », ou « tendance ». Lors de la querelle des Anciens et des Modernes, l'opposition entre ancien et moderne n'est pas historique, mais simplement symbolique, les Anciens pensaient qu'il fallait imiter les grands auteurs du passé quand les Modernes estimaient qu'il convenait de

[175] Wladimir Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte,* SE, Milano, 2005. Cit. in Thomas Harrison, *1910. L'emancipazione della dissonanza*, *op. cit.,* p. 24.
[176] Wladimir Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte, op. cit*. Cit., *ibid.* p. 28.

s'accorder à l'esprit de l'époque. Mais si, dans un premier temps, le moderne s'oppose à l'ancien, dans un deuxième temps, le moderne et l'ancien doivent s'inspirer mutuellement de façon à proposer quelque chose d'évolutif et de progressif, répondant aux besoins des lecteurs et de la société en perpétuel mouvement. La poésie, la littérature et les arts ont donc, comme bagage, tout l'héritage du passé, ainsi que toute la tradition historique, sachant qu'étymologiquement parlant, la tradition (du verbe latin *« tradere »*, « faire passer à un autre, livrer, remettre ») est ce qui se transmet, que l'on reçoit et que l'on porte avec soi. Les écrivains et les poètes, plus généralement les artistes, doivent donc composer avec les théories et les pratiques de leurs prédécesseurs, se réapproprier des formes poétiques et esthétiques issues des siècles passés, et dans le même temps innover pour s'accorder à l'esprit de l'époque.

Cette notion de modernité qui tend à envahir l'Europe fait naître un dialogue cosmopolite dans le but de chercher un nouveau langage poétique qui réponde ainsi à la nouvelle ère qui s'installe progressivement. Ce n'est pas par hasard si Hugo Von Hofmannsthal[177], l'un des représentants majeurs des intellectuels de cette période, insistait, en 1916, sur la nécessité immédiate de conserver une identité européenne fondée non pas sur des affinités ethniques et géographiques, mais sur des idées communes et des échanges culturels pour que la synthèse des diverses traditions (romaine, méridionale et germanique) représentées et entremêlées dans l'Empire habsbourgeois, advienne réellement. La littérature, et par conséquent, la poésie, apparaissent comme des domaines qui conservent une identité tout en allant vers une idée d'ouverture et d'avenir dans une unité globale. C'est pour cette raison que nous assistons à la fin du XIXe siècle à une sorte de libéralisation des formes et des sujets ainsi qu'à une coexistence de plusieurs formes poétiques. Il n'y a pas véritablement d'axe principal qui s'affirme. La poésie devient un mouvement général, qui prendra toute son ampleur à travers l'Europe, pour atteindre la dimension de poésie d'avant-garde et, en Italie plus particulièrement, d'avant-garde futuriste.

Des poètes comme Apollinaire, Mallarmé, Verlaine, Jacob, Von Hofmannsthal, Wilde, contribuent à ce changement, notamment dans les capitales historiques et culturelles européennes, de Paris à Londres jusqu'à Saint-Pétersbourg, Berlin, Madrid ou encore Vienne.

---

[177] Hugo Von Hofmannsthal est un écrivain autrichien, auteur de la célèbre *Lettre de Lord Chandos,* publiée en 1902 et « compt[ant] parmi les textes fondateurs de la modernité littéraire qui allait faire du langage, non seulement le matériau, mais l'objet par excellence de son travail, en opposition aux fausses évidences de la langue ordinaire », Jacques Le Rider, *Une lettre de Lord Chandos,* in *Encyclopædia Universalis.* Von Hofmannsthal utilise également la forme épistolaire pour des écrits qui portent sur la vie culturelle de l'Autriche, publiés après 1918, dans diverses revues. Parmi ces écrits, on retrouve cinq lettres viennoises (*Wiener Briefe*), rédigées entre 1922 et 1924 pour la revue américaine *« The Dial »*, leur auteur souhaitant donner une idée de l'Europe et de sa culture.

La figure du poète qui contribue à apporter à la poésie sa notion dite « d'ouverture » de par son caractère, sa personnalité, affiche une certaine volonté d'émancipation de la tradition, tout en cherchant un équilibre entre les différentes expérimentations linguistiques qui peuvent tendre jusqu'à l'avant-gardisme. Le corps du texte est le reflet, voire le prolongement du corps de l'auteur. L'écriture est un moyen de transmettre son histoire, ses expériences, sa culture qui se définit par ses volontés, ses désirs, ses buts et ses attentes. Cette écriture qualifiée d'émotionnelle repose sur la volonté d'exprimer son moi profond.

Majoritairement les hommes se sont imposés. Minoritairement les femmes s'y sont affirmées. Mais par cette affirmation et cette émancipation, les femmes ont su, par l'intermédiaire de l'écriture, bouleverser les codes en vigueur dans une période contrastée.

Annie Vivanti, avec son œuvre *Lirica*, a atteint effectivement une dimension européenne. Nous pouvons nous poser des questions sur la manière dont cette œuvre poétique s'est imposée. Sur le contexte politico-historique qui lui a valu ce succès. Sur le rôle du lecteur dans l'actualisation de cette œuvre.

Le lecteur acquiert une dimension active car il produit une signification de sens à partir de ses valeurs et de ses expériences personnelles, sociales et culturelles. Nous pouvons dès lors parler de réception d'une œuvre littéraire, la réception étant considérée comme le « processus socio-historique liée à un horizon d'attente culturellement défini[178] ». Le lecteur, tout comme le critique, acquiert une dimension active car il produit une signification de sens à partir de ses valeurs personnelles, sociales et culturelles. À ce titre, la réception privilégie le rapport existant entre texte-lecteur en délaissant celui du binôme texte-auteur. Comme le souligne l'écrivain allemand, Hans Magnus Enzensberger, dans son ouvrage, *Le langage mondial de la poésie moderne*, publié dans les années 1960, une nouvelle phase de la poésie moderne débute réellement en 1910, année fondamentale au cours de laquelle sont publiées des œuvres qui transforment de façon définitive et radicale le langage poétique italien et européen. Thomas Harrison également confirme que l'année 1910 souligne cette transformation par le passage de « l'harmonie à la dissonance[179] ».

La lecture de *Lirica* confirme cet équilibre entre la tradition poétique et le goût pour le « moderne ». Annie Vivanti connaissant bien les différentes formes poétiques, utilise dans ses compositions les quatrains, les tercets, les quintils ou bien encore les sizains, les huitains ainsi que les neuvains. Puis, progressivement, elle abandonnera l'hendécasyllabe pour le vers libre. Sa poésie, donc, subit un premier éclatement de la tradition pour tendre vers une forme de

[178] Nathalie Piégay-Gros (éd.), *Le lecteur,* Flammarion, Paris, 2002, p. 54.
[179] Thomas Harrison, *1910. L'Emancipazione della dissonanza*, *op. cit.*, p. 22.

modernité laissant transparaître en filigrane, par la connaissance de ses différentes cultures, un véritable cosmopolitisme, même si, comme nous le verrons plus loin, elle n'aimait pas beaucoup ce mot.

Dans quasiment chacune de ses compositions, Annie Vivanti utilise le pronom personnel singulier à la première personne enrichie par des verbes transitifs marquant une action ou une volonté personnelle et déterminée ou le pronom personnel à la troisième personne du singulier. Cet examen de son propre « moi », de son propre monde intérieur, nous permet d'affirmer que sa poésie « fin de siècle » est conçue comme une des plus hautes expressions du sentiment individuel car y sont exaltées la sincérité et la spontanéité créatrice, mêlant différentes influences littéraires. Dans les textes d'Annie Vivanti, on ressent cette multiplicité d'influences littéraires dont celle du Romantisme. Mais ce dernier n'est pas l'expression de la mélancolie ou d'un sentiment religieux, il est conçu plutôt comme l'extériorisation de sa personnalité et de son propre moi, de son propre être libre de règles. Le ton est volontairement romantique et réaliste à la fois. Les descriptions sont minutieuses et détaillées jusqu'à tendre à représenter les différentes réalités intérieures et extérieures.

Ainsi, selon les propos tenus par Carducci lui-même, la présence de la nature est représentée chez Annie Vivanti comme quelque chose de mystique, riche en symboles que seul le poète est apte à décrypter. Quelques exemples serviront à illustrer ce propos.

Dans le recueil *Lirica*, en effet, certaines compositions mettent en avant la nature animale et végétale comme cadre, apportant ainsi une dimension lyrique à ses textes, par le biais d'une correspondance avec les états d'âme de la poétesse. Dans les compositions *« Nell'album », « Assenza », « Era d'Aprile »*, le champ lexical de l'oiseau est mis en exergue : l'évocation d'un canari [« *Bel canarino dalle penne d'oro », « uccello di passaggio », « il mio nido* [180]»], ou bien la présence d'hirondelles [*« Come un nido di rondine »*] ou d'alouettes [*« Come un nido d'allodole*[181] »] ou encore de tourterelles [*« Le tortorelle si facean sentire*[182] »] acquièrent une dimension symbolique et métaphorique dans les compositions. À travers la métaphore filée de l'oiseau qui se prolonge sur plusieurs compositions, Annie Vivanti tend à le personnifier dans une dimension romantique jusqu'à s'identifier à lui. Le « Moi » se dévoile de manière élégante et feutrée. Avec la présence animale, le monde végétal est également évoqué.

[180] Annie Vivanti, *« Nell'album »*, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 167, vers 1, 4, 5.
[181] *Ibid.*, p. 178, vers 1 et 10.
[182] *Ibid.*, p. 186, vers 7.

Ainsi dans plusieurs compositions comme *« Sull'Atlantico », « Mentre canto », « Aprile »* et *« Offerta »*[183], la nature se veut, tour à tour, tempétueuse ou calme.

Dans *« Sull'Atlantico »*, le poème s'ouvre sur la tempête en mer qui fait rage avec une succession d'images tourmentées allant *crescendo* et proches de l'évocation d'un drame :

> Urla in tempesta il mar ; lo sferza il vento
> E ne solleva l'onde furïose,
> Bianche dall'ira, torbide, spumose ;
> Ed attraverso il ciel per lo spavento
> Fuggono turbe di nerastre nubi.

Les adjectifs employés soulignent la violence et le mouvement écumant et furieux de la nature. Ce déchaînement des éléments mêle le ciel et la mer dans une même tourmente insaisissable, un tourbillon qui désoriente, ce qui n'est pas sans évoquer le tableau de Turner *Tempête de neige en mer* que ce dernier avait peint en 1842 :

> A destra, a manca, e intorno, intorno, intorno
> L'acqua che si dibatte, e s'alza, e piomba,
> Che si spalanca in sconfinata tomba,
> Che stride ed urla ! Intorno, intorno, intorno
> L'acqua furente in vortici travolta[184] !

À l'opposé de cette composition, *« Offerta »* met en avant la thématique de l'eau calme et apaisée, dans une atmosphère idyllique et pleine de douceur, propice au sentiment amoureux :

> Remo ; la barca dondola
> Sull'acqua scintillante.
> Il mio giovane amante
> Mi guarda, e ride[185].

La nature est en correspondance et en harmonie parfaite avec les états d'âme de la poétesse. À la naissance d'un amour correspond la naissance de la nature. Le printemps et son atmosphère se font présents dans la composition *« Mentre canto*[186] *»*.

Annie Vivanti conçoit la nature à la façon du Romantisme et aborde d'autres thèmes comme ceux de la Mort ou bien du sens de l'existence. Ainsi dans les compositions *« Chi sa !...*[187] *»* et *« Notte*[188] *»,* la mort semble être la protagoniste absolue avec ses grands yeux cruels qui scrutent la vie obscure des personnes, ainsi que leurs passions, la mort qui libère les

[183] *Ibid.*, respectivement, p. 168, 191-193, 205, 216-217.
[184] *Ibid.*, p. 168.
[185] *Ibid.*, p. 216.
[186] *Ibid.*, p. 191-193.
[187] *Ibid.*, p. 172.
[188] *Ibid.*, p. 200.

hommes de la tristesse ambiante. Dans la composition intitulée *« Viole bianche* [189]*»,* le titre fait référence à la nature par l'évocation des fleurs de violettes. Pour les Romains, la violette est associée à la mort avec le mythe de Perséphone qui cueillait des violettes au moment où elle fut enlevée par Hadès qui l'emmena aux Enfers. Le titre inclut, en sa référence, la portée significative de la mort, la disparition. En cela, Carducci voit en Annie Vivanti des traits de la grande poétesse Sapho, qui elle aussi avait exprimé ses sentiments, la passion, l'angoisse, l'amour et la poésie.

Dans la poésie intitulée *« Nuova*[190] *»,* incluse dans le recueil *Lirica* de la première édition de 1890, dont le titre en soi est déjà un programme qui n'est pas sans évoquer, même de façon indirecte et très lointaine, la *Vita nova* de Dante, nous sommes face à un *« manifesto poetico*[191] *»* dont l'objectif est de chanter, de proclamer l'amour d'une façon nouvelle, autre, différente. Annie Vivanti, ici, prône l'action, elle encourage le fait de sortir du rêve pour ressentir et vivre pleinement. À ses yeux, le sentiment existe, devient une réalité. Le sentiment de l'amour, que nous retrouvons comme un des thèmes principaux des œuvres poétiques et en prose d'Annie Vivanti, quitte la dimension idéale et devient plus terrestre. Pour marquer une rupture avec la tradition, Annie Vivanti emploie le pronom personnel de la première personne du singulier : *« non voglio »*, *« ho in uggia »* et *« odio »*. Dans la composition *« Nuova »*, nous retrouvons donc l'opposition, voire la rupture, entre vision traditionnelle et vision nouvelle qui s'exprime dès le premier vers par une assertion négative et programmatique qui sera, quelques années plus tard, caractéristique de l'avant-garde futuriste, *« Non voglio »* visant à rejeter le sentimentalisme et le clair de lune, honnis des futuristes, sans compter les sérénades, les mandolines, ainsi que la *« folla di tristi fantoccini/ Popolo da sonetti e da canzoni »*, tout cela remettant en cause non seulement le fond (avec les thèmes censés représenter la poésie), mais également la forme, à savoir les sonnets et les *canzoni* qui remontent au berceau de la lyrique européenne[192]. Cette négation initiale est contrebalancée et complétée à la troisième strophe par une assertion positive, une forte affirmation avec l'expression du pronom personnel *« Io voglio »*, sachant que *« voglio »* sera répété sur un mode anaphorique et apparaîtra trois fois en tout dans la même strophe, avant d'être répété à la fin du premier vers de la quatrième strophe

[189] *Ibid.*, p. 198.
[190] *Ibid.*, p. 151.
[191] Expression utilisée par Carlo Caporossi pour qualifier la poésie *« Nuova »* in *« Saggio introduttivo »*, *Ibid.*, p. 104-105.
[192] Le *Manifeste du Futurisme* a été publié le 20 février 1909 en première page du quotidien *Le Figaro*. Il sera suivi de dizaines d'autres manifestes futuristes, parmi lesquels le *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1910) qui prône la fin de la syntaxe et les mots en liberté ; *Uccidiamo il chiaro di luna !* (1911) et *Contro Venezia passatista* (1910), tous deux contre le romantisme, le sentimentalisme et les villes musées, donc mortes aux yeux des futuristes ; ainsi que le *Manifesto della pittura futurista* (1910) pour un art du mouvement et du dynamisme.

où l'on retrouve « io » : *« e se tu m'ami dell'amor ch'io voglio »*. Ne craignant pas la contradiction (en effet, son poème est tout à fait « classique » sur le plan métrique et de la rime), Annie Vivanti affirme avec force sa volonté de nouveauté : *« un nuovo canto audace e forte/ Disdegnoso di regole e di rime »*, un *« nuovo inno d'amor »*. En outre, pour renforcer et compléter cette expression volontariste, le poème est émaillé de termes relevant du vocabulaire de la guerre et même des mots d'ordre typiques du fascisme à venir, ainsi que du Manifeste du futurisme de 1909 : *« audace », « forte », « [ridere] della morte », « scudo », « pugna »* ; pour ne pas parler du vers final *« A vincer la battaglia della vita »* :

> Non voglio più cantare i vecchi amori,
> L'eterno aprile ed il chiaror di luna.
> Ho in uggia il cielo azzurro e gli astri e i fiori,
> La brezza, le barchette e la laguna !
>
> Odio le serenate, i mandolini,
> Le dame bionde e i pallidi garzoni,
> Quella folla di tristi fantoccini,
> Popolo da sonetti e da canzoni.
>
> Io voglio un nuovo canto audace e forte
> Disdegnoso di regole e di rime,
> Voglio un amor che rida della morte,
> Voglio del genio la pazzia sublime !
>
> E se tu m'ami dell'amor ch'io voglio
> Baciami sulla bocca in faccia al sole,
> Fatti dell'amor tuo scudo ed orgoglio
> E la pugna sottentri alle parole !
>
> Col nuovo inno d'amor che vibra e freme
> E schiude il cielo all'anima rapita,
> Tenendoci per mano, andiamo insieme
> A vincer la battaglia della vita[193] !

L'expression des sentiments et le « programme » développés dans cette composition permettent à Annie Vivanti d'être la première femme en Italie à dépasser les conventions et le tabou amoureux qui renvoyaient à une idéalisation du sentiment[194]. Cette nouvelle vision est essentiellement due à son bagage culturel et littéraire. Comme le précise Carlo Caporossi, « le patrimoine culturel d'Annie Vivanti existe[195] ». En effet, sa bibliothèque personnelle conserve toute la lyrique allemande. Elle connaît des auteurs comme Goethe, Lenau, Heine, Uhland,

[193] *« Nuova »,* in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 151.
[194] Voir Carlo Caporossi, *Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 106.
[195] *« dunque il patrimonio culturale di Annie Vivanti esiste », ibid.,* p. 106.

Korner, Less ing, Fr eiligrath. Elle connaît ég alement les poètes modernes angla is, tel s Tennyson, Browning, Lawrence Hope[196]. Selon les mots de Carlo Caporossi :

> In realtà la preparazione culturale di Annie Vivanti è complessa e soprattutto – anch'essa – originale rispetto ai canoni del tempo e ai criteri che in Italia costituivano una vera e propria gerarchia della formazione[197].

Quand nous nous intéressons à ce qui constitue le bagage culturel d'Annie Vivanti, nous nous rendons compte que ce dernier est va ste, varié et très hété roclite. En plus de toute la tradition lyrique allemande et des poètes modernes a nglais, elle a connaissance des poètes italiens, notamment Dante Alighie ri. Contraireme nt à se s co ntemporains, elle a une culture différente, Autre, unique, sans doute une cultur e instinctive fon dée sur l'envie, la spontanéité, et qui lui vient aussi de sa prése nce au sein des sal ons littéraires européens. Anni e Vivanti est pleinement intégrée dans le monde de la culture et de la mondanité, entre autres à Milan où elle rencontre et fréquente Enrico Butti, Eleonor a Duse, Carducci, Luciano Zuccoli, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta. Aut ant de noms héritiers du classicis me, du Romantisme, de *la scapigliatura*, ou encore du Réalis me, qui sont , pour la plupart , assoc iés à des poés ies « modernes », par la forme et le choix des sujetstirés de la vie moderne et contemporaine et qui s'éloignent des sujets lyriques traditionnels . Les thèmes subjectifs et ex pressifs dominent, mettant en avant le monde intérieur, les émotions, les pensées, les sentiments et permettant pour les poètes et auteurs de s'éloigner pour ainsi dire du con formisme et de la tradition littéraire en vigueur.

Annie Vivanti cherche à s'émanciper de toutes les normes, de tous les cadres, de toutes les conventions en vigueur, de tous les mouvements et autres courants littéraires. Comme elle le précise elle-même cela lui vient de son éducation et de ses origines :

> De p ar m on père i talien et m a m ère al lemande, et ma naissance an glaise, et mo n domicile américain. J'ai vécu à Londres et au Mexique ; en Espagne e à S an Francisco ; à Montecarlo et en Texas ; à Paris et à P rachatizt : et partout je me suis trouvée très bien et tout-à-fait [*sic*] chez moi[198].

Le fait qu'elle dévoile s es origines et énumère les différents lieux où elle a vécu nous permet de saisir cette personnalité « cosmopolite », adjectif qu'il convient de nuancer car elle

[196] Voir Carlo Caporossi, *ibid.,* p. 100.
[197] *Ibid.,* p. 99.
[198] A. Vivanti a V. Hladík, Prague, 26 aprile 1905. Cit dall'autografo, Praga, Pamatník národního písemnictví. La prima parte del testo, quella cioè non cancellata dalla Vivanti, è pubblicata in M. Mattušova, *Dalla corrispondenza di Annie Vivanti*, « Philologica Pragensia », a. IV, n° 1, 1961, p. 40-41. Cit. par Carlo Caporossi, *ibid,* p. 87.

ne l'aimait pas beaucoup, comme le suggère Maria Antonietta Garullo qui parlait d'« internationalité » à son sujet[199] :

> Mais suis-je pour cela cosmopolite ? Je n'aime pas ce mot. C'est comme si on me disait que j'ai l'âme de commis-voyageur[200].

Le fait qu'elle exprime le souhait de non-appartenance à des mouvements littéraires souligne bien cette volonté de l'esprit de se nourrir de « rêves de liberté et d'azur [201] », d'oser franchir les limites alors imposées par le sens restreint parce que conventionnel des mots. Pour Annie Vivanti, les mots ont une portée symbolique d'ouverture et de liberté. Elle joue avec leurs multiples acceptions en créant différentes associations et en faisant se côtoyer plusieurs langues pour créer une multiplicité de sensations et d'images. Cette pluralité d'images dans ses compositions se reflète également chez elle et traduit un certain internationalisme, tant italien et européen qu'américain. L'image d'elle-même qu'elle renvoie aux autres résulte, de sa part, d'une grande attention due en partie à son éducation américaine, comme le note Carlo Caporossi[202], et plus largement à son éducation hétéroclite et éclectique, et ce, depuis sa plus tendre enfance. Pour évoquer ses origines et son unicité, ainsi que la particularité de son patrimoine culturel, Carducci, pour la présenter au public rédige quelques lignes :

> Se non che, la giovane autrice è ella proprio italiana ? Di padre e di sentimenti sì, e nella simpatica espressione artistica ; ma nacque di madre tedesca in Londra. A lei bimba la governante anglicana faceva mandare a memoria di gran capitoli della Bibbia, ma la madre le insegnava il *Pescatore* di Goethe e il *Palombaro* di Schiller e le raccontava meravigliose *marchen* piene d inebbie azzurre. Era una Lindau, cog nome di nominanza letteraria in Germania[203]. […]

Annie Vivanti est polyglotte, multiculturelle, habituée à la diversité, et prend donc conscience de la richesse de son bagage culturel. Pour s'adapter aux différents publics, elle gère son image, tant au travers de ses œuvres que pour elle-même. Elle a conscience que l'image peut devenir matière d'art, un moyen pour accéder au succès, mais qu'elle est également une « technique » de travail. Elle s'aperçoit alors qu'elle a entre les mains des instruments sociaux et culturels pour travailler sur soi et aller à la rencontre de l'Autre.

---

[199] Maria Antonietta Garullo, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *Vae Victis !* Roma, edizionicroce, 2018, p. VIII.
[200] Cit. par Carlo Caporossi, in *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 87.
[201] Nous empruntons cette expression à Annie Vivanti elle-même, in *Marion artista di caffè concerto*, Milano, Galli, 1891, p. 51 : *« sogni di libertà e d'azzurro »*.
[202] *« In ogni caso non manca quella poca di* réclame *di se stessa nell' attribuirsi atteggiamenti "americani" […] »*, Carlo Caporossi, *Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 23.
[203] G. Carducci, *« Liriche » di Annie Vivanti (1890)*, cit. da *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, XXIII, *Bozzetti e scherme*, Bologna, Zanichelli, 1937, p. 442, cit., *ibid.,* p. 84-85.

Elle est donc parfaitement consciente qu'elle peut choisir sciemment plusieurs images d'elle-même pour l'un ou pour l'autre de ses nombreux publics. Savoir jouer avec ses différents prénoms cache et révèle dans le même temps sa véritable et profonde personnalité. En cela, nous pouvons dire qu'avoir plusieurs identités lui permet de laisser libre cours à son âme vagabonde, sans frontière, et de pouvoir ainsi acquérir une dimension internationale en s'adaptant, en jouant avec les différentes mentalités et les différents usages véhiculés par chacun des pays où elle se trouve. Se créer des personnages relève d'une vision très théâtrale qu'Annie Vivanti a de la vie. Ayant l'expérience des planches, le théâtre lui offre une nouvelle approche de la vie et de la prise de possession sur le monde. Comprenant ainsi la nécessité de s'adapter à l'Autre, de le comprendre, elle est incitée à entrer dans le jeu du masque et du déguisement, tel un acteur endossant différents costumes : celui de la « *zingara* » pour les peuples latins, celui de la bourgeoise « fin de siècle » pour les États-Unis, ou bien encore celui de la *lady* avec le *british appeal* pour le Royaume-Uni. Pour son public américain, elle adopte un autre prénom : « Anita ». D'origine hébraïque, le prénom « Anita » (variante d'Hannah) évoque une femme chaleureuse, créative, intègre, capable de capter l'attention de son public en se montrant déterminée. C'est pourquoi, selon qu'elle se trouve en Angleterre ou bien en France, elle devient « Annie Vivanti Chartres » ou « Mrs Chartres ». La *lady* apparaît aux yeux du public anglais comme une femme moderne, belle, élégante, téméraire, forte, organisatrice et animatrice de salons, écrivaine d'articles politiques publiés notamment sur *le Times*, auteure à succès de comédies, assistante de la délégation irlandaise à Versailles, mère de Vivien, cette enfant prodige, femme de l'économiste John Chartres. Mrs Chartres écrit aux grands intellectuels de son temps, à Shaw, à Heyse, à Brandes, à Carducci. Elle enchante tour à tour les différents peuples avec son regard bleu azur pour les peuples du sud et avec sa sensualité latine pour les peuples du nord de l'Europe, mais tous par son charisme et sa culture.

Annie Vivanti véhicule à travers l'Europe une image d'elle exotique qui interpelle et suscite admiration et passion. Elle joue, elle part, elle revient, elle apparaît puis disparaît. Son image se démultiplie par-delà les frontières, abolissant par conséquent les limites et faisant ainsi preuve d'ouverture. Entre détachement et rattachement, Annie Vivanti tend incontestablement vers un certain « cosmopolitisme » qui l'amène à avoir une dimension internationale, ce qui lui permet de participer au débat littéraire et culturel de la société de fin XIXe et début XXe. Le processus de diffusion de ses différentes personnalités, de ses personnages multiples, de ses nombreuses images, font qu'elle va développer un langage poétique autre, différent et à la fois personnel, en mettant un point d'honneur à dépasser les simples barrières nationales. Elle pousse

la porte vers d'intenses échanges culturels qui sont en train de s'instaurer et de s'installer progressivement.

Les poètes accordent une grande importance aux mots qui se font les porte-parole de leurs idées, de leur ressenti, et donnent à représenter précisément. Mallarmé disait que l'on ne fait pas de la poésie avec des idées mais avec des mots. Ainsi, pour retranscrire les pensées, les idées, voire les émotions d'Annie Vivanti, qui est multiculturelle et polyglotte, nous trouvons dans les différentes compositions des mots d'origine étrangère intégrés tels quels dans les textes. De ce fait, pour tendre vers un rendu le plus exact possible, Annie Vivanti a recours à des mots d'origine étrangère, en français, en anglais ou en allemand. Dans *« Figli d'alleati*[204] *»* (un poème écrit après la Première Guerre mondiale), la composition, en italien, comme nous l'avons déjà évoqué, comporte des vers en français avec, lorsqu'on prononce, un jeu de mots audacieux sur l'horreur et l'aurore [*« l'orror »/« l'aurore »*], et un autre plus traditionnel et convenu car remontant aux origines de la poésie occitane et stilnoviste, l'amour et la mort [*« l'amor »/« la mort »*].

Dans *« Fanfara italiaca*[205] *»*, qui date de 1914 et qui manie l'humour caustique pour dénoncer et fustiger l'attentisme de l'Italie, des expressions allemandes sont retranscrites donnant ainsi plus de consistance et de « réalisme » à ce poème. Ainsi nous retrouvons les mots *« Kaiser »* et *« Tag »* et, en fin de composition, *« Su ! L'Austria batte il tempo :* "Eins zwei drei !" », ce qui résume bien le ton de l'ensemble.

Pour continuer sur ce point portant sur la langue, nous remarquons que dans *« Poesie e frammenti poetici infantili*[206] *»,* le texte poétique extrait du roman *I Divoratori* est écrit en anglais pour la première partie, et en italien, pour la seconde. Plus original est l'extrait de la nouvelle inédite *Dire di sé*, car il n'est pas sans évoquer la *Vita nova* de Dante[207] dans la mesure où Vivanti fait alterner des commentaires en prose à la première personne (pour expliciter son goût de la poésie et la genèse de certains vers de jeunesse) et des vers d'elle-même en anglais, pour deux d'entre eux, et en italien pour les autres. D'une langue à l'autre, Annie Vivanti crée à l'intérieur de ses textes un échange, un mouvement. Sa poésie est d'une certaine façon transnationale. Avec l'emploi de plusieurs langues, plusieurs points de vue sont exposés car chaque langue exprime une vision du monde et « conditionne une manière de sentir et de

[204] Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 232.
[205] *Ibid.*, p. 242-245.
[206] *Ibid.*, p. 249-250.
[207] Dans la *Vita Nova*, alternant prose et vers pour « se raconter » et faire apparaître le renouveau opéré en lui et dans sa poésie par Béatrice, Dante recueille des poésies (sonnets et *canzoni*) et commente en prose leur genèse, leur construction et leur composition.

penser [208]». En outre, chaque langue transforme et se transforme, évolue, se module, change, s'adapte, y compris la langue italienne qui, même si elle ne s'est pas véritablement exportée ni internationalisée, connaît une forme d'évolution et un certain renouveau induits, dans ce moment de transition entre deux siècles, par les changements liés à l'industrialisation et à l'urbanisation, ainsi qu'à la perception de l'humain dérivant de ce contexte, ce qu'ont bien senti des poètes comme Giovanni Pascoli ou Carducci.

Le regard et les mots d'Annie Vivanti, comme ceux des poètes de cette époque, changent, évoluent, deviennent plus réflexifs, c'est-à-dire qu'elle accorde une attention toute particulière aux moyens qu'elle utilise pour que son message soit rendu compréhensible, audible, lu et compris par un large public. Un effort de réflexion et par conséquent de transmission, de communication, une volonté réelle de rencontrer l'Autre, se manifestent très largement dans les poèmes et les autres écrits.

Ainsi la poésie renouvelle ses sujets poétiques et la façon de les percevoir et de les dire. Soit elle se tourne vers le monde extérieur qui l'entoure avec cette modernité naissante, incontestablement liée à la vie des grandes villes, des capitales ou autres mégapoles, lesquelles tendent à pervertir tous les rapports traditionnels qui visaient alors à « unir » l'homme et le monde ; soit elle se tourne vers le rapport intime et strictement personnel en évoquant alors angoisses, peurs, craintes et doutes, mais aussi attentes et espoir. Quoi qu'il en soit, le sentiment constitue un trait d'union entre l'intérieur et l'extérieur, et reste le meilleur moyen pour exprimer une angoisse réelle et profonde. L'équilibre bascule, entraînant la perte des repères. Le poète qui vit cette modernité se donne pour mission de l'intégrer tant bien que mal dans son expérience humaine, ce qui explique l'exigence de réforme littéraire, l'évolution des formes poétiques et l'expression majeure du sentiment et du ressenti. Du Romantisme au réalisme, en passant par le naturalisme, le vérisme et le décadentisme, des élans et des tentatives de transformation profonde s'immiscent dans cette faille, pour ensuite s'affirmer avec l'avant-garde.

L'avant-garde constitue donc un axe qui permet de déterminer un courant culturel, littéraire et artistique du début du XXe siècle : de façon globale, il s'agit pour les avant-gardistes d'entreprendre des actions nouvelles ou expérimentales tout à la fois dans les arts, la littérature, la culture au sens large du terme (ce qui englobe la mode, le théâtre de variétés, la cuisine…). Ce terme caractérise donc des artistes qui seraient potentiellement en avance sur leur époque, dans la compréhension, la création ou même la rénovation des formes et des contenus. L'expressionnisme, le futurisme de Marinetti, le futurisme français et russe, le dadaïsme, le

[208] Gilbert Bosetti, *De Trieste à Dubrovnik, Une ligne de fracture de l'Europe*, Grenoble, Ellug Université Stendhal, 2006, p. 106.

modernisme du *Bauhaus*, le surréalisme, tous ces mouvements concourent à la remise en cause, voire à la destruction des formes traditionnelles et misent sur les innovations ainsi que sur l'exercice de la liberté individuelle. Avec l'affirmation des mouvements d'avant-garde, nous assistons donc à une avancée sans précédent de l'individualité, déjà amorcée les décennies précédentes. Mais une individualité qui doit se confronter au collectif et qui se manifeste de façon évidente dans le domaine littéraire avec une volonté de se détacher de certains schémas traditionnels pour oser innover et renouveler dans le cadre d'un groupe. Ce désir violent de renouveau, déjà amorcé lors du romantisme, s'annonce comme essentiel, voire incontournable, si l'art veut être évolutif. Les avant-gardistes, en Italie, sans doute plus que dans tous les autres pays de l'Europe, sentent alors la nécessité d'un renouvellement généralisé pour se débarrasser du passé, un passé riche mais pesant et qu'ils considèrent comme stérile, et pour dissiper le vieux monde à travers la dissipation de la langue et des formes artistiques. Cette violente opposition contre l'immobilisme et la somnolence de la société bourgeoise s'exprime, dans le domaine littéraire, pour ne citer que cet exemple, par la déformation du langage et de sa forme syntaxique, par le choix des thématiques souvent liées à la violence (on pense, entre autres à *Zang Tumb Tumb* de Marinetti), mais aussi par les actions (comme les soirées provocatrices dont celle du 12 janvier 1910 à Trieste restée dans toutes les mémoires) exprimant le désir de « mener la guerre » et de générer de la confusion auprès de la société « bien-pensante », au nom du slogan qui est au cœur du *Manifeste du Futurisme* : « La guerre, seule hygiène du monde ».

Même si le terme « avant-garde » trouve son apogée entre les années 1905 et 1930, il existe dès 1864. Utilisé par Baudelaire, ce mot plonge ses racines dans le domaine militaire, avant de passer dans le langage politique et ensuite artistique. Le XIXe siècle n'est donc pas en reste pour ce qui est des mouvements d'avant-garde naissants. En effet, en 1898, un courant artistique voit le jour à Vienne : la Sécession viennoise. Comme son nom l'indique, ce mouvement affirme une volonté de séparation, de rupture et de renouveau et prône si ce n'est un anti-conformisme, à tout le moins la nécessité d'échapper au marché de l'Art qui entravait, aux yeux des artistes sécessionistes, la possibilité même d'un art de qualité. Même si ce désir de renouveau ne concerne principalement que le domaine artistique, il est annonciateur de la volonté d'un changement ambiant et pressant qui parcourt l'Europe.

Puis, plus largement au XXe siècle, le terme « avant-garde » qualifie l'ensemble des mouvements artistiques et littéraires (futurisme, dadaïsme, surréalisme…) qui se sont affirmés et ont été, par la suite, reconnus dans les capitales européennes au cours de la période qui va de 1905 à 1930, avec comme objectif celui d'une rupture, voire d'une table rase, et d'un programme

de groupe visant à s'oppos er aux valeurs esthétiqu es et politiques, non seulement de la f in du XIXe siècle, mais également de toute la tradition européenne.

Il convient ici de préciser que les mouvements d'avant-garde naissent de la prise de conscience du changement des conditions dans lesquelles s e trouvait alors la p roduction artistique et intellectuelle et du rapport que ces mêmes conditions pouvaient entretenir avec le marché de l'art, qui naît au XIXe siècle et se développe au XXe siècle. Un rapport marchand s'installe et se pérennise. L 'art n'est plus l'affaire des commanditaires, mais des galeries et des marchands. Si nous pou rsuivons notre réflexion sur ce qu'étaient réellement les mouvements d'avant-garde, nous pouvons dire que l'ar t devait être pop ularisé d'une certaine manièr e à une partie plus large de la population, une sorte de démocratisation de proximité.

Sans être à proprement parler avant-gardiste, Annie Vivanti, à sa manière, en dépassant les simples frontières européennes et en adoptant une multiplicité d'images, en laissant exprimer ses sentiments, souhaite rendre accessibles et transmettre ses états d'âmes, ses émotions et cela en toute sincérité, comme le souligne Zanotti, reprenant en cela une analyse de Pietro Pancrazi :

> [La Vivanti ha] saputo trasfondere nei suoi libri il proprio carattere gaio e originale e l'indole sua di monella aggraziata, ribelle a d ogni conformismo, inneggiante alla vita ed alla gioia di viverla, senza pose o affettazioni, o ma linconie f uori di po sto, ma e ntusiasmo, gioc ondità, sincerità, soprattutto sincerità[209].

Avec c et état d'e sprit simple, spontané, libre, original et totalement nouveau, Annie Vivanti réussit à comprendre les mentalités, à rencontrer les goûts de chaque public, à s'adapter à chaque contexte. Mê me si ses origines familiales le lui permettent et l ui facilit ent la tâche d'intégration et de rencontre auprès de l'Autre, Annie Vivanti affiche une « flexibilité » étrangère et réfractaire à quelque catégorisation que c e soit. Suivant son intuition, elle contribue, grâce à l'acte d'écrire, à élargir et à ouvrir d'autres perspectives à l'œuvre littéraire. Cette activité constructive et dynamique qui implique le lecteur mult iplie les pe rspectives et ouvre un véritable dialogue entre le lecteur et le texte.

Entrer dans les poésies d'Annie Vivanti c'est comme entrer dans un chœur polyphonique aux différentes t onalités. Elle apparaît ou s emble apparaître comme elle e st réellement : elle écrit, chante, joue, peint, parle plusieurs langues, elle connaît tout le monde et tout le monde la connaît. C'est une femme plurielle qui, en mettant en avant les sentiments tant dans son œuvre que dans sa vie, privilégie l'échange et la connaissance envers l'Autre.

[209] Guido Zanotti, *Sotto il cielo di Torino,* Torino, SEI, 1960, p. 13.

Le recueil *Lirica*, publié dans un contexte européen, a été perçu comme une expérience littéraire émergeant dans un contexte de « crise de la pensée », annonciateur de grands changements pour s'affirmer et affirmer une nouvelle voie et de nouvelles voix.

[I.2.3] Élévation de la voix des femmes dans une société en mutation

Avec la publication du recueil poétique *Lirica*, l'année 1890 marque l'élévation, en Europe et en Italie, de quelques voix de femmes reconnues comme Alinda Bonacci Brunamonti, la Contessa Lara ou encore Ada Negri[210], dont nous parlerons plus en détail en aval dans notre travail.

La publication de *Lirica*, à la fin du XIXe siècle, œuvre poétique écrite par une femme, laisse entrevoir un changement qui s'immisce dans une société en mutation. Le monde est en crise et la crise a investi les domaines de la pensée et de la parole ainsi que les systèmes de perception et de représentation, et ce, non seulement dans le milieu littéraire mais également dans différents domaines, aussi bien politiques, sociaux et scientifiques qu'artistiques et culturels.

Au niveau politique, avec la naissance du jeune royaume d'Italie, les gouvernements se succèdent, révélant ainsi une situation d'instabilité et de fragilité. Au niveau social, des révoltes naissent, créant un climat tendu. Au niveau scientifique, les découvertes se poursuivent dans le domaine technologique avec les ondes électromagnétiques ou bien encore la découverte et la mise au point de l'avion à moteur, pour ne citer que ces deux exemples. Enfin, au niveau littéraire, culturel et artistique, l'Italie, mais également l'Europe, sont traversées par différents mouvements comme l'Orientalisme qui plonge ses racines dans le XVIIIe siècle, le réalisme, le naturalisme et le vérisme, *la scapigliatura*, le symbolisme, l'impressionnisme et un peu plus tard le Néo-Impressionnisme, ou encore l'Art Nouveau, appelé Liberty en Italie, Modern Style en Grande Bretagne, Modernisme en Espagne. L'Art Nouveau est un mouvement culturel et international qui se développe en Europe et qui, tout comme les autres mouvements culturels et artistiques, compte peu de femmes en son sein. Nous pouvons noter la présence de Margaret Mac Donald Mackintosh, artiste britannique, d'Elisabeth Sorrel, artiste française, peintre et illustratrice qui se sont toutes deux distinguées dans le mouvement de l'Art Nouveau caractérisé par la représentation inspirée par la nature avec la présence de la courbe et l'absence de symétrie.

[210] Anna Folli, *« Un amoroso incontro »,* in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco, Lettere e ricordi (1889- 1906), Saggio introduttivo e cura* di Anna Folli, p. 19.

Des tensions traversent la deuxième moitié du XIXe siècle en Italie. Le gouvernement Crispi doit faire face à des dissensions sociales, politiques et économiques. Dans les faits, la nouvelle Italie rencontre des difficultés pour ce qui est du développement de l'industrie, de l'équilibre entre les différentes régions, de la question « méridionale ». En lien avec ces évènements de fin de siècle, il règne un climat conflictuel où des troubles dans les milieux populaires accentuent un sentiment de révolte, rendant complexe et difficile la condition des hommes et par conséquent celle des femmes.

Nous allons porter notre attention sur la condition difficile que rencontrent les femmes. Pour ce faire, il nous faut remonter dans le temps, jusqu'à la période romaine et tracer à grands traits, les linéaments de la condition féminine à travers les siècles. Rendue fragile socialement du fait de l'omniprésence du *pater familias*, la fonction première de la femme, à Rome, était celle de s'occuper du foyer[211]. En revanche, quand elle possédait quelques connaissances et qu'elle était issue de grandes familles, elle pouvait prétendre accéder à l'éducation et parfois, exceptionnellement, au pouvoir (ce fut le cas, par exemple, de Galla Placidia au Ve siècle de notre ère, mais, à cette époque-là la *patria potestas* s'était déjà un peu assouplie). Sinon, dans le cas contraire, la situation était bien différente car elle n'osait ou ne pouvait s'affirmer à l'extérieur du foyer, cela étant mal perçu. Et nous ne parlerons pas de la femme esclave qui était encore inférieure et qui était non seulement l'esclave de son maître, mais également l'esclave des esclaves.

Au Moyen-Âge, la présence de la femme se fait plus importante : dans les châteaux, mais également au sein de l'église, entre autres, avec les religieuses qui « apprendront les lettres et consacreront deux heures à la lecture quotidienne, le matin[212] », selon la règle de saint Césaire. Un autre cercle accorde à la femme une grande place, celle du foyer[213], ce qui n'a rien de surprenant. Au cours de cette période se pose la question des femmes et de l'éducation, comme le souligne Régine Pernoud dans son ouvrage, *La femme au temps des cathédrales*. Dans le chapitre dédié à cette problématique, Régine Pernoud cite Dhuoda qui, au IXe siècle, a été la première femme à rédiger un traité sur l'éducation, *Manuel pour mon fils*[214]. D'autres femmes lettrées ont laissé des témoignages sous forme d'écrits comme l'abbesse de Minster qui a entretenu une correspondance avec saint Boniface, l'apôtre des Saxons, au VIIIe siècle, et

[211] Le juriste Robert Villers écrit à ce sujet : « A Rome, la femme, sans exagération ni paradoxe, n'était pas sujet de droit… Sa condition personnelle, les rapports de la femme avec ses parents ou avec son mari sont de la compétence de la *domus* dont le père, le beau-père ou le mari sont les chefs tout-puissants… La femme est uniquement un objet. » Cité in Régine Pernoud, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980, p. 19-20.
[212] *Ibid.*, p. 34.
[213] *Ibid.*, voir le chapitre intitulé « Maîtresse de maison », p. 89-97.
[214] *Ibid.*, p. 54 et suivantes.

l'abbesse de Saint Jean D'Autun, Fausta, pour qui un prêtre nommé Gundohinus a composé un ouvrage également au VIIIe siècle. Entre XIe et XVe siècle, nous retrouvons des femmes comme Judith de Flandre, Mathilde de Toscane. Catherine de Sienne ou encore Marguerite d'Écosse qui toutes lisent et écrivent. D'ailleurs Régine Pernoud cite Karl Bartsch qui affirmait en 1883 que « les femmes lisaient plus que les hommes au Moyen Âge [215]». À partir de cette constatation, nous sommes à même de nous rendre compte que la femme pouvait avoir accès à la culture et au savoir littéraire et culturel, mais également à des savoirs plus occultes et moins traditionnels qui tendaient vers la connaissance de la nature et des plantes. C'est le cas de certaines femmes, comme les sage-femmes (appelées en des siècles anciens « matrones » ou encore « ventrières ») ou bien les guérisseuses, qualifiées bien souvent de sorcières, et qui ont connu parfois un sort plus sombre et terrible, car elles furent souvent persécutées, exclues, marginalisées.

La chasse aux sorcières, en Europe, a été ouverte au XVIe siècle pour se terminer au XVIIIe, avec une première vague de procès en 1520 et une deuxième entre 1560 et 1650. Au total, le nombre de procès s'élève à cent dix mille, et le nombre de condamnations à soixante mille[216] au XVIIe siècle, en Italie, Suisse, Allemagne, France et Espagne. Il nous semble nécessaire de préciser que ces chiffres doivent être pris avec précaution même si ces derniers sont issus de l'ouvrage de Brian P. Levack, mais nous pouvons noter qu'ils soulignent l'ampleur et l'importance du phénomène. La connaissance de la nature et de ses bienfaits par ces femmes était inconcevable et surtout non recevable par les hommes qui occupaient alors des places « publiques » et visibles tant dans la politique que dans l'économie. De ce fait, depuis de nombreux siècles, la femme est exclue de la sphère publique pour être conduite et réduite au silence. En effet, même au moment de la Réforme en Europe, au XVIe siècle, Luther circonscrit la vie des femmes au rôle « essentiel » de gardienne du foyer[217]. Le schéma de représentation se veut traditionnel, patriarcal, hiérarchisé et articulé en sphères. Ainsi, Machiavel, entre XVe et XVIe siècle, distingue-t-il la sphère privée de la sphère publique [218] et n'hésite-t-il pas à déclarer que le « monde privé-féminin » est « un monde de vertus mineures[219] ». Au XVIIe siècle, la distinction entre sphère publique et privée est clairement faite. La liberté publique dont jouissent les hommes face à cet asservissement privé des femmes se poursuit pendant des

[215] *Ibid.*, p. 66.
[216] Ces chiffres sont issus de l'ouvrage de Brian P. Levack, *La grande chasse aux sorcières en Europe au début des temps modernes*, traduction Jacques Chiffoleau, Champ Vallon, coll. « Époques », 1993.
[217] Camille Froidevaux-Metterie, *La révolution du féminin,* Gallimard, 2020, p. 64.
[218] *Ibid.*, p. 68.
[219] *Ibid.*

siècles encore puisqu'au XVIIIe siècle Rousseau assigne les femmes à « la seule tâche reproductive, laquelle définit leur place dans le monde, au sein du foyer[220] ». On se rend compte dès lors que la représentation de la femme correspond à la représentation qu'en donne l'homme puisqu'elle est cantonnée à un rôle strictement privé. Le XIXe siècle, quant à lui, est un siècle qui affirme que la norme pour une femme est d'évoluer et d'exister dans la sphère privée et donc d'être dépendante. Hegel, au début du XIXe siècle, distingue la société civile de l'État. La société civile est à ses yeux une société de besoins, une société de production et de travail, alors que l'État est une instance qui surplombe et qui corrige les divers dysfonctionnements[221]. Selon Hegel, la sphère privée est dévolue aux femmes tandis que la sphère publique est dévolue aux hommes car selon lui « les femmes ne sont pas faites pour les activités qui demandent une « faculté universelle », comme les sciences, la philosophie et certaines formes de production artistique ; elles peuvent avoir des idées, des goûts heureux, précise-t-il, mais « ne peuvent atteindre l'idéal[222]». La deuxième moitié du XIXe siècle est le siècle de la valorisation libérale de l'individu avec une nouvelle définition de la liberté selon John Stuart Mill[223]. À partir de ce nouveau principe de liberté, John Stuart Mill démonte l'argument de la prétendue infériorité féminine, voire d'une « essence féminine »[224] pour tendre vers une égalité des sexes (il revendique, d'ailleurs, le suffrage pour les femmes). Sa pensée égalitariste se poursuit avec celle de sa femme, Harriet Taylor, qui va plus loin en faisant l'apologie du féminin avec une redéfinition de la sphère privée : « un domaine de l'intime » et « un domaine du privé social » qui « se révèle en effet synonyme d'une redéfinition de la condition féminine [225]». Le processus d'évolution et de plus grande considération de la femme est ainsi lancé en cette deuxième moitié du XIXe siècle, car vont s'en suivre les premières générations du mouvement féministe dont les débuts sont associés aux États-Unis à la personne de Seneca Falls, puis en France à celle d'Hubertine Auclert qui soutient, entre autres, le Suffrage des femmes.

---

[220] *Ibid.*, p. 80.
[221] *Ibid.*, p. 106.
[222] Georg Wilhelm, Friedrich Hegel, *Principes de la philosophie du droit* [1821], § 166, note 21. Cité dans Camille Froidevaux-Metterie, *La révolution du féminin*, *op. cit.,* p. 115.
[223] John Stuart Mill, dans *De la liberté [1859]*, affirme que « le développement de l'individualité est un des principes essentiels du bien-être », cité dans Catherine Audard, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Gallimard, « Folio Essais », 2009, p. 86 ; et cité dans Camille Froidevaux-Metterie, *La révolution du féminin, op. cit.,* p. 111. Comme le précise Camille Froidevaux-Metterie, « le philosophe anglais introduit le principe de la pluralité des capacités et des talents, et l'exigence concomitante de leur libre déploiement pour le bien de la société tout entière », *ibid.*, p. 111.
[224] *Ibid.*, p. 119.
[225] *Ibid.*, p. 121.

Au cours des siècles, comme le mentionne Michelle Perrot, « les femmes sont imaginées, représentées, avant que d'être décrites ou racontées[226] ». Malgré son exclusion et son absence, la femme entretient l'imaginaire masculin. Étant apparentée à un domaine artistique, elle est célébrée, désirée, idolâtrée. Elle revêt de multiples facettes : suivant les auteurs, âme du foyer, mère, amante, femme sensuelle et charnelle, femme idéalisée et désincarnée, etc. La description qui en est faite est celle d'une créature à la fois faible et forte, discrète et séductrice, donnant ainsi le sentiment qu'elle n'est représentée que par des schémas judéo-chrétiens classiques, tendant à la caricature et à la stigmatisation. À travers ces différents visages auxquels la femme est exposée, l'homme, à travers ses écrits, est persuadé de dominer, de maîtriser l'Autre caractérisé par la femme. Nous notons dès lors que, aussi bien dans la vie littéraire que dans la vie politique et économique, la femme occupe un rôle subalterne.

Ce rôle d'arrière-plan de la femme est en partie dû à un contexte politico-social et culturel qui contribue plus ou moins à cantonner la femme dans cette position de dépendance et de soumission. Au XIXe siècle, un des premiers courants de pensée à vouloir s'intéresser à la problématique féminine a été le marxisme. À la fois politique, sociologique, économique, ce courant de pensée, fondé sur les idées de Friedrich Engels et Karl Marx, porte une analyse sur le capitalisme dont la finalité principale est l'accumulation du capital par le biais du profit obtenu par l'appropriation privée des moyens de production et par l'exploitation de la force de travail des ouvriers. Avec ce système politique, des contradictions se font jour et, pour les résoudre, Friedrich Engels et Karl Marx se penchent sur l'élaboration d'une politique qui atténuerait les divisions et les dissensions dans la société. Cette atténuation des dissensions passe en l'occurrence par l'inclusion des femmes au sein même de la société.

Lors de la création de la Première Internationale, en 1864, la question de la femme a été clairement définie et évoquée en relation avec les nombreuses polémiques qui se faisaient jour, à ce sujet, à l'intérieur du mouvement socialiste[227]. En 1866, Marx a présenté à l'Internationale Socialiste une résolution en faveur du travail des enfants et des femmes, avec pour condition que ce travail soit encadré et protégé par la loi. Quelques années plus tard, en 1875, lors du Congrès de Gotha, le groupe marxiste a voulu inscrire dans le programme du parti l'égalité entre hommes et femmes. Mais cela a été refusé par les socialistes allemands. La femme ne pouvait donc toujours pas acquérir de nouveaux droits. La situation des femmes n'était pas forcément

[226] Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, France Culture, Edition du Seuil, 2006, p. 18.
[227] Voir l'analyse et la synthèse de Cecilia Toledo, *Il marxismo e il problema dell'emancipazione della donna, https*://www.alternativacomunista.it/dmdocuments/Sulla%20questione%20femminile.pdf

meilleure Outre-Atlantique où Arturo Giovannitti, dirigeant syndical italo-américain et activiste politique socialiste, voyait également en la femme une génitrice, « une femme et épouse exemplaire ». Dans le débat sur la place à accorder à la femme, toujours revient comme un leit-motif l'idée de maternité, idée qui apparaît primordiale. Pour Giovannitti qui, après avoir fait ses études en Italie était allé s'installer aux États-Unis où il fréquentait les intellectuels d'un groupe d'avant-garde radical de New-York, il ne pouvait en être autrement. La spécificité de la condition féminine restait basée sur la maternité. Pour la femme, en ce début de XXe siècle, s'éloigner de l'image canonique de femme au foyer, d'épouse et de mère paraît compliqué, voire impossible, même aux États-Unis, pays que connaissait bien Annie Vivanti et où vivaient un grand nombre d'Italiennes immigrées. La condition d'infériorité et le rôle subalterne de la femme étaient confortés et confirmés, dans de nombreux pays, par une partie de ceux-là mêmes qui appelaient à un sursaut des « damnés de la terre » et prétendaient lutter contre l'oppression de la bourgeoisie.

Que ce soit dans le domaine politique, économique ou bien juridique, chacun s'exprime et prend part aux débats. Même si des voix s'élèvent pour défendre la cause des femmes, il apparaît avec une évidence criante que la place des femmes, dans l'imaginaire des hommes et d'une partie des femmes elles-mêmes, est majoritairement à la maison. Cela étant, le retour récurrent de la « question de femmes » apparaît essentiellement dans la seconde moitié du XIXe siècle et rend bien compte de l'obsession que cette question génère dans les propos des théoriciens et des politiciens [228]. Distinguer le « masculin » du féminin » revient à évoquer les implications sociales et politiques de chacun au sein de la société.

Cela conduit inévitablement à des débats et à réviser l'idée d'exclusion et de marginalisation. Les points de vue sont dès lors très différents et divergents. Dans les premières décennies du XIXe siècle, les intellectuels italiens, pour faire entendre davantage leur voix, utilisent les instruments de la culture de masse : les journaux, ainsi que les revues. De nombreuses revues occupent une place de choix dans le débat culturel offrant un appui aux événements politiques, mais en n'incluant pas encore la question féminine dans sa spécificité. Ainsi, des revues comme *Leonardo, Hermès, Il Regno* prônaient un axe politique en suivant une idéologie anti-Giolitti, qui appliquait une politique trop modeste et terne. Leurs idées nationalistes et anti-démocratiques se soldaient par l'idéalisme, le mythe du surhomme, l'esthétisme. Une autre revue voit le jour au début du XXe siècle. *La Voce*, dirigée par Papini et Prezzolini, et fondée en 1908, avait, parmi ses nombreux collaborateurs, des signatures

[228] Voir Alice Primi, « La "question des femmes" au XIXe siècle », in Michèle Riot-Sarcet (dir.), *De la différence des sexes. Le genre en histoire,* Paris, Bibliothèque historique Larousse, 2010.

prestigieuses comme celles de Giovanni P apini, Giuseppe Prezzoli ni, Enrico Corr adini, ou encore Giuseppe Anton io Bor gese. Cette revue à domin ante culturelle abor de la « question féminine ». Mais la ligne idéologique entre « *vociani* » n'est pas constante. Slataper affiche crainte et méf iance a lors que Soffici et Papin i sont atte ntifs à cette nouv elle s ensibilité qu'apportent les femmes. Quo i qu'il en soit, la fe mme contr arie les crit ères en vigueur et les habitudes de la pensée. Une autre r evue, *Poesia,* fondée en 1905 par Filippo T ommaso Marinetti, participe à la « question féminine » et a pour vocation premièr e, selon Jules Bois, d'être une revue à portée inter nationale « consacrée aux Muses de tous les pays surtout aux latines, […] la française et l'italienne[229] ».

En avril 1905, dans le numéro 3 de la revue *Poesia*, Marinetti avait lanc é une enquête internationale sur le thème de la femm e dont le titre exact était : *« La bellezza della donna italiana »*. La mo tivation qui expl ique cette enquête lancée par Marinetti s ur la beauté de la femme, trouve ses origines dans la tradit ion litté raire pour qui la femme a été une s ource d'inspiration constante et permanente :

> I gra ndi poet i d'ogn i tempo e d'ogni nazione, da l Petrarca al Goe the, dal Byron al Lamartine, hanno cantato in versi immortali la sovrana bellezza della donna italiana […].
>
> Ci è parso quind i no bile e adatto ai molteplici aspetti d i ***POESIA*** inda gare quali sensazioni estetiche questa bell ezza i spiratrice abbia su scitato nell'anima d ei po eti s tranieri contemporanei.
>
> A questo fine abbiamo r ivolto ai ma ggiori poeti e letterati d'Eur opa la seguente domanda :
>
> ***Veuillez nous dire en vers ou en prose ce que vous pensez de la beauté inspiratrice de la femme italienne en signalant vos impressions inédites et vos souvenirs personnels[230].***

Mais cette e nquête ne renc ontre pas l'effet esco mpté. Comme le mentionn e Silvia Contarini, Marin etti qui veut exploiter ce « *topos* littéraire » sur la beauté de la femme (finalement une thématique plutôt classique) ne va avoir en retour que des réponses décevantes malgré la participation de nombreuses personnalités littéraires de ce début du XXe siècle. Silvia Contarini les synthétise en ces termes :

> La que stion posée par Marinetti s e pr ête, évide mment, à de s boutades c oquines (Ma urice Barrès : « Elles m'ont toutes, monsieur, demandé le secret », n°4, mai-juin 1905) ; à des réponses ambiguës (Joseph P éladan : « Il m'a semblé que l es jeu nes hommes l'emporteraient sur l es femmes ; en d'autres termes j'ai rencontré des enfants de chœur & des séminaristes qui auraient

[229] Voir *Poesia*, n° 5, giugno 1908, p. 1. Consultable en ligne : https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwivlcziz JnwAhWGHhQKHQNLBy4QFjAAegQIAhAD&url=https%3A%2F%2Fwww.scopalto.com%2Fpoesia%2F806 %2Fmarinetti-a-parigi&usg=AOvVaw2R-YLTNMg0jEgYyO4ZiMnT

[230] *Poesia*, n° 3, aprile 1905 [question formulée en français dans le texte]. Consultable en ligne : https://archive.org/details/poesia-a.-i-n.-3-aprile-1905/page/n3/mode/2up

pu figurer dans les chefs-d'œuvre », n°4, mai-juin 1905) ; ou à des sous-entendus ironiques (André Gide : « Quant à la femme italienne… j'ai besoin d'y retourner »), n°9, octobre 1905[231].

Les réponses apportées essentiellement par des personnalités littéraires françaises laissent transparaître une certaine imprécision, voire de l'ironie. Seraient-ce des indicateurs de gêne ou même de malaise alors que les débats sur la question de la femme étaient une question d'actualité ? Quoi qu'il en soit, Marinetti, alors que lui-même ne se prononce pas clairement sur la conception qu'il a de la femme, lance en 1908 l'idée d'une conférence à Paris animée par Jules Bois toujours sur le thème de la beauté de la femme inspiratrice[232]. Selon Jules Bois, auteur de l'article *« Marinetti a Parigi. Una conferenza sulla "bellezza ispiratrice della donna". Jules Bois presenta il poeta al pubblico parigino[233]»*, cette conférence a rencontré un succès grandiose [*« Il successo fu trionfale », « nella brillantissima conferenza, interrotta da frequenti scoppi d'applausi e chiusa da un'ovazione veramente entusiastica […]*] face à un public majoritairement féminin de la haute société parisienne : *« Il pubblico composto quasi interamente di signore dell'alta aristocrazia parigina […]*[234] ». Il est intéressant dès lors de noter que ce débat sur la question féminine s'impose sur la scène littéraire et l'espace public quelques années avant la publication du premier manifeste du Futurisme (1909) et laisse entrevoir que Marinetti semble accepter l'idée de la femme inspiratrice traditionnellement présente depuis des siècles.

À la suite de cette enquête internationale et de cette conférence toutes deux axées sur la beauté féminine, la revue compte nombre de collaborateurs et surtout de collaboratrices qui publient très régulièrement des poèmes. Ainsi, du côté français, Silvia Contarini cite-t-elle Valentine de Saint-Point qui publie en 1908 dans la revue *Poesia,* puis « Renée Vivien et des poétesses de son groupe Amazones », Anna de Noailles ainsi que Rachilde (pseudonyme de Marguerite Émery). Pour l'Italie, Silvia Contarini mentionne Ada Negri, Neera, Teresah, Amalia Guglielminetti, Clarice Tartufari[235].

Dans l'envers apparent de cette ligne de pensée, au début du XXe siècle, en 1909, Marinetti écrit dans son *Manifeste du Futurisme* :

---

[231] Silvia Contarini, *La femme futuriste, Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes,1909-1919*, Nanterre, Publidix-Presses Universitaires de Paris 10, 2006, p. 59.
[232] *Ibid.*, p. 60. Silvia Contarini précise que lors de cette conférence Marinetti avait analysé le rôle de la femme dans la vie et dans les œuvres des poètes. Voir *« Marinetti a Parigi, una conferenza sulla "Bellezza ispiratrice della donna" »*, *Poesia*, n°5, giugno 1908. Consultable en ligne à l'adresse suivante (voir la note 211).
[233] Voir la revue *Poesia*, n° 5, giugno 1908, p. 1-3.
[234] *Ibid.*, p. 1.
[235] Silvia Contarini, *La femme futuriste, Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes,1909-1919*, *op. cit.*, p. 57.

> Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme[236].

Marinetti porte et exprime le mépris de la femme en affichant son combat contre la culture romantique et passéiste, en s'opposant à la vision décadente et traditionnelle de la figure maternelle, de l'épouse, de la femme docile et soumise. Cette déclaration tonitruante et volontiers provocatrice de Marinetti, qui constitue le point 9 du Manifeste du 20 février 1909 et qui doit être relativisée, n'est donc pas incompatible avec le fait que le mouvement futuriste a été le mouvement d'avant-garde comptant le plus grand nombre de femmes : écrivaines, comme Flora Bonheur[237], Enif Robert, Marietta Angelini[238] ; sportives, poètes, photographes, danseuses, aviatrices, artistes peintres, philosophes, actrices, dont Irma Valeria, Barbara, Marisa Mori, Benedetta, Artemisia Zimei, Regina, Adele Gloria, Annaviva et Maria Goretti. La participation de ces femmes au mouvement futuriste montre la volonté d'une interprétation féminine en quête de rupture, d'une transformation radicale et nette, tant au niveau de la vie sociale et politique que littéraire et artistique. Deux ouvrages de Marinetti exposent ce rejet de la femme dite romantique et « traditionnelle » par l'exaltation de la femme libre, moderne, affranchie de son rôle pluriséculaire. Publié en 1917, *Come si seducono le donne*[239], peut s'apparenter à un manuel pour séduire les femmes, prônant l'amour libre, loin de toutes attaches notamment engendrées par le mariage. Marinetti n'hésite pas à raconter ses propres expériences, des épisodes de sa vie le faisant apparaître comme un tombeur de femmes, un séducteur invétéré auprès de la gent féminine, elle-même libre et séductrice. Teinté de nuances érotiques, un deuxième ouvrage *Novelle colle labbra tinte*[240], est publié par Marinetti en 1930, ouvrage qui a un caractère érotico-social exaltant une fois encore des figures féminines belles, séductrices, libres.

Avec la présence du Futurisme, les femmes trouvent un espace de parole, d'échange, de visibilité. Une des femmes qui s'est illustrée dans le mouvement futuriste est Valentine de Saint-

---

[236] Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme* (1909).

[237] Voir Barbara Meazzi, « Flora Bonheur et l'amour futuriste », *Une traversée du XXe siècle : arts, littérature, philosophie, Hommage à Jean Burgos*, sous la direction de Barbara Meazzi, Jean-Pol Madou et Jean-Paul Gavard-Perret, *Écriture et représentation*, Université de Savoie 2008, p. 191-206. Flora Bonheur, auteure française, a publié à Bologne deux ouvrages intitulés *L'amore per il marito* et *L'amore per l'amante* aux alentours des années 1914 et 1917. Dans les deux ouvrages, Flora Bonheur, par l'intermédiaire de son personnage principal, Albina Folgore, évoque son éducation sentimentale et sexuelle de jeune fille et, dans un deuxième temps, raconte ses mésaventures avec son amant futuriste, Enrico Del Tramonto.

[238] Francesco Cangiullo, *« La prima poetessa parolibera Marietta Angelini »*, *Vela Latina*, IV année, n° 5, 12 février 1916, *ibid.*, p. 202. Selon Cangiullo, Marietta Angelini est la première poétesse « motlibriste ».

[239] Filippo Tommaso Marinetti, *Come si seducono le donne*, prefazione di Carmen Llera, collana caratteri del '900, Vallecchi, 2003.

[240] Filippo Tommaso Marinetti, *Novelle con le labbra tinte*, a cura di Domenico Cammarota, collana caratteri del '900, Vallecchi, 2003.

Point, arrière-petite-fille de Lamartine, qui adhère la première au mouvement futuriste. Née à Lyon en 1875, elle compose poèmes, romans, articles, pièces de théâtre et expose même ses œuvres picturales lors du Salon des Indépendants[241]. La femme, dans ses œuvres et au cours du temps, reste une des premières thématiques. En 1912, après de nombreuses « conversations » portant sur les femmes et la littérature, elle rédige et publie le « Manifeste de la femme futuriste » sous forme de dépliant, distribué simultanément à Paris et à Milan le 25 mars, en réponse au Manifeste de Marinetti et plus particulièrement à l'article 9 qui déclarait, non sans une bonne part de misogynie, « le mépris de la femme ». Elle en a par la suite, plus précisément le 27 juin de la même année 1912, donné une lecture publique à la salle Gaveau, à Paris. Dès les premières lignes, Valentine de Saint-Point donne le ton en posant comme principe de base l'égalité entre hommes et femmes et en niant la prétendue supériorité des hommes par rapport aux femmes et donc l'infériorité préétablie – et qui semblait quasiment ontologique – de ces dernières :

> La maggioranza delle donne non è né superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Sono uguali[242].

Cette idée sera reprise en filigrane quelques lignes plus loin, lorsque Valentine de Saint-Point souligne l'absurdité de diviser le monde selon le genre :

> È assurdo dividere l'umanità in donne e uomini. Essa è composta solo di femminilità e di mascolinità. Ogni superuomo, ogni eroe, per quanto epico, ogni genio, per quanto potente, è prodigiosa espressione della sua razza e della sua epoca solo perché è composto ad un tempo di elementi femminili e di elementi maschili, di femminilità e di mascolinità : ossia perché è un essere completo[243].

En ce début du XXe siècle, cette idée qu'avance et développe Valentine de Saint-Point dans son manifeste s'éloigne de l'image traditionnelle selon laquelle la femme devrait occuper une place d'arrière-plan, subissant ainsi une marginalisation, aussi bien dans la sphère publique que privée. Mais parler de marginalisation semble sans nul doute approprié car, sur le continent européen, la femme est reléguée au rôle de subalterne. Depuis tout temps, la femme est représentée comme étant dépendante de l'homme. Un exemple pour illustrer notre propos : le

[241] Valentine de Saint-Point est une artiste hétéroclite. Elle compose, en 1905, son premier recueil *Poèmes de la mer et du soleil*. En 1906-1910, elle se lance dans l'écriture d'un roman avec *Trilogie de l'Amour et de la Mort : I- Un amour ; II- Un inceste ; III – Une mort.* En novembre 1906, elle publie dans la *Nouvelle Revue* une étude sur « la double personnalité d'Auguste Renoir ». En 1908, elle publie son deuxième recueil *Les poèmes d'orgueil*. En 1909, Valentine se lance dans la création d'une Trilogie dramatique, « Le théâtre de la femme ». En 1910, elle publie un autre roman, *Une femme et le désir*. Entre 1911 et 1914, elle s'initie à la pratique de la peinture et expose notamment au Salon des Indépendants, où elle sera remarquée par Apollinaire.
[242] Valentine de Saint-Point, *Manifesto della Donna futurista*, Il Nuovo Melangolo, 2006, p. 8.
[243] *Ibid.,* p. 8.

code juridique *minorità femminile*, plus connu sous le nom de *incapacità della donna rispetto al diritto*[244], en vigueur alors en Italie, réduisait les femmes à un rôle second, un rôle de complète dépendance envers les hommes et les enfermait ainsi dans une condition d'éternelles mineures. En Italie plus précisément, le régime politique, autoritaire et essentiellement masculin, a conditionné pendant longtemps la liberté d'expression féminine et, par conséquent, a limité la prise d'initiative des femmes. Ce n'est pas pour autant qu'elles étaient oisives, mais elles étaient, suivant les cas, reléguées au rôle de maîtresse de maison, de mère, voire de domestique et peut-être même parfois d'animal. Anna Kuliscioff, dans la citation qui suit, parle de temps préhistoriques, mais si on pense à la condition des femmes dans les milieux paysans, au XIXe siècle et au début du XXe, on retrouve des situations similaires ; il ne s'agit donc pas de pratiques d'un autre âge :

> Se gettiamo uno sguardo rapido nella famiglia patriarcale, la donna cura i bambini, il bestiame, prepara gli abiti, costruisce le capanne e, quando cominciò la coltivazione della terra, il primo animale attaccato all'aratro fu la donna[245].

C'est ainsi que la femme était définie aux yeux de l'homme en des temps très anciens. Et c'est cela qui a construit l'imaginaire des hommes et des femmes pour les siècles successifs dont aujourd'hui encore se ressent une part de l'héritage. Pour en revenir à la littérature, force est de constater que même si la femme y est présente, dès les origines, c'est avant tout en tant que « sujet » littéraire et non en tant qu'auteure et sujet à part entière. Dans l'introduction de son ouvrage, Michelle Perrot pose ouvertement la question : « Silencieuses, les femmes ? ». Cette interpellation directe met en avant le fait que les femmes n'apparaissent pas sur la scène publique :

> Le silence est un commandement réitéré à travers les siècles, par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre. Silence des femmes à l'église ou au temple, plus encore à la synagogue, ou à la mosquée où elles ne peuvent pas même pénétrer à l'heure de la prière. Silence dans les assemblées politiques peuplées d'hommes qui font assaut d'une mâle éloquence. Silence dans l'espace public où leur intervention collective est assimilée à l'hystérie du cri et une attitude trop bruyante à la « mauvaise vie ». Silence même, dans le privé […][246]

Afin d'ouvrir la discussion sur la présence féminine plus spécifiquement dans les cercles littéraires, il nous semble primordial de mentionner des anthologies de littérature et de poésie

---

[244] Le *Codice Civile del Regno d'Italia* date de 1865 et entre en vigueur en Italie le 1er janvier 1866. Les deux articles qui nous concernent sont au Libro I, Titolo V, Capitolo IX *Dei diritti e dei doveri che nascono dal matrimonio*, Sezione *Dei diritti e dei doveri dei coniugi fra loro.*

[245] Anna Kuliscioff, *Il monopolio dell'uomo, Conferenza tenuta nel Circolo filologico milanese* (1890, *ristampa* 1894), Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, p. 12.

[246] Michelle Perrot, *Les femmes ou le silence de l'histoire, op. cit.,* p. 18.

italienne qui soulignent et confirment ce silence imposé aux femmes durant le cours de l'histoire littéraire, reflet d'une condition plus générale de subalternité[247].

La première conclusion qui s'impose après ce rapide parcours et cette synthèse tient de l'évidence. Les écrivaines représentent un faible pourcentage. Nous constatons, toutefois, que la présence des femmes au fur et à mesure des années, devient plus conséquent. Ce travail d'analyse nous amène à constater la quasi-absence, à tout le moins la très faible présence des femmes (poétesses ou romancières) au sein des recueils, ce qui permet de souligner le fait que les femmes avaient une position marginale et un statut d'exclusion et étaient reléguées à une sorte de « zone de silence », expression employée par Guido Davico Bonino et Paola Mastroccola[248]. Et aujourd'hui, même si les choses changent depuis quelques années, les femmes restent largement sous-représentées dans les instances décisionnelles.

Chez la femme il y a, au départ, un conflit entre son existence autonome et son être Autre ; on lui apprend que pour plaire il faut chercher à plaire, se faire objet de désir et plus précisément objet du désir de l'homme ; pour se conformer à cette exigence, elle se doit de renoncer à son autonomie et à sa créativité. C'est pourquoi inconsciemment elle a tendance à s'autocensurer. Hésitante mais déterminée, la femme aspire, cependant, à sortir du silence, notamment avec la diffusion de l'instruction et la progression de l'alphabétisation. Le nombre de lectrices et d'écrivaines augmente peu à peu. L'histoire de l'écriture et de la lecture peut commencer. Si nous nous référons à une période qui remonte seulement au XVIIIe siècle, nous constatons que les femmes se détournent progressivement de la Bible pour l'*Encyclopédie* et se passionnent pour les romans. De surcroît, elles portent une attention particulière à tout ce qui touche à l'actualité : la politique, l'événementiel, l'innovation, les sciences. En 1770, les ouvrages religieux constituent 25% des ouvrages lus par les femmes. En 1880, ils ne constituent

---

[247]. Concernant la place des femmes dans les anthologies, nous avons fait une rapide enquête à partir d'un échantillon de 8 anthologies de poésie des 19e et 20e siècles, françaises et italiennes, allant de 1969 à 2009 : Edoardo Sanguineti (a c. di), *Poesia italiana del Novecento*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1969 ; aucune femme sur 45 auteurs. Vincenzo Mengaldo (a c. di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, Meridiani, 1978 ; 1 femme (Amelia Rosselli) sur 49, soit 2,04%. Franco Fortini (a c. di), *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1980, aucune femme. Hugues Labrusse, Renzo Milani, André Ughetto (éd.), *Promenades en poésie italienne contemporaine en 33 auteurs*, Sud domaine étranger, 1984 ; 3 femmes (Margherita Guidacci, Antonia Pozzi, Maria Luisa Spaziani) sur 33 auteurs, soit 9,09%. Bernard Simeone (éd.), *La jeune poésie italienne*, Lingua, Le temps qu'il fait, 1995 ; 4 femmes (Alda Merini, Amelia Rosselli, Maria Luisa Spaziani, Patrizia Valduga) sur 21 soit 19,04%. Cesare Segre e Carlo Ossola (dir.), *Antologia della poesia italiana*, Novecento (2 vol.), Einaudi-Gallimard, 1997 ; 2 femmes (Antonia Pozzi, Amelia Rosselli) sur 61, soit 3,27%. Enrico Testa (a c. di), *Dopo la lirica. Poeti italiani (1960-2000)*, Torino, Einaudi, 2005 ; 5 femmes (Amelia Rosselli, Patrizia Cavalli, Alda Merini, Patrizia Valduga, Antonella Anedda) sur 43, soit 11,62%. Giancarlo Pontiggia (a c. di), *Il miele del silenzio. Antologia della giovane poesia italiana.* Novara, Interlinea edizioni, 2009 ; 4 femmes (Roberta Bertozzi, Isabella Leardini, Mariasanta Stefanini, Franca Mancinelli), soit 22,22%.

[248] Guido Davico Bonino e Paola Mastrocola, *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*, coll. Oscar. Narrativa, Milano, Mondadori, 1996.

plus que 13,5% des ouvrages lus. Les livres dits de « belles littératures » suivent quant à eux le chemin inverse. Ils ne constituent que 16,5% à être lus en 1770 et, en 1800, représentent 21,5% des ouvrages lus [249]. Les femmes manifestent donc un certain goût pour la politique, l'art, la littérature. Nous pouvons vérifier ainsi qu'elles accèdent plus aisément à la culture et à la connaissance. Elles ont besoin de comprendre, de s'éveiller aux problèmes auxquels le monde fait face pour ainsi prendre conscience de leur sort. En Italie, malgré le fait que le pays ait une culture très conservatrice, dénigrant et refusant les revendications sociales, littéraires et artistiques, les mouvements d'émancipation féminine parviennent à se glisser dans les interstices de cette société devenue instable, en déséquilibre. Le terme « émancipation », comme le rappelle Franca Pieroni Bortolotti, apparaît pour la première fois aux États-Unis où il a été utilisé pour définir, au départ, la lutte des noirs contre l'esclavage. Ensuite il a été transposé pour qualifier le mouvement des femmes qui lui est, dans l'esprit et les faits, ainsi que dans les modalités d'action, étroitement lié :

> La campagna per la libertà dei negri e quella per la libertà delle donne risultarono strettamente intrecciate[250].

Ce mouvement d'émancipation se développe, à partir du XIXe siècle, avec les traditions républicaine et socialiste. Les femmes s'engagent ainsi plus facilement dans les luttes sociales aussi bien en Italie qu'en Russie et en Allemagne, ou bien encore en France. Victor Hugo, en 1877, évoquait la femme comme étant une « esclave », une personne dite « mineure » et considérée comme telle :

> Il est douloureux de devoir le dire mais dans l'actuelle civilisation il y a une esclave. La loi a des euphémismes : celle que j'appelle esclave, la loi la définit comme mineure ; cette mineure selon la loi, cette esclave selon moi, est la femme… Dans notre législation la femme ne possède pas, ne fait pas partie de la justice, ne vote pas, ne compte pas, n'existe pas. Il existe des citoyens, non des citoyennes[251].

En cette fin de siècle, par-delà les frontières, la considération envers la femme reste moindre quand elle n'est pas inexistante. Chez Hugo, les termes employés volontairement et répétés à plusieurs reprises comme « esclave », « mineure », sont renforcés par des formes verbales négatives (« ne possède pas », « ne fait partie de la justice », « ne vote pas », « ne

[249] Ces pourcentages sont issus de l'ouvrage de Laure Adler et Stefan Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses,* Paris, Flammarion, 2015, p. 15.
[250] Franca Pieroni Bortolotti, *Sul movimento politico delle donne. Scritti inediti, op. cit.,* p. 23.
[251] Cit. in Roberto Finzi, Mirella Bartolotti, *Verso una storia planetaria 1*, Bologna, Zanichelli, 1991, vol. 3, p. 1225. On pourrait à nouveau citer Hugo qui, dans une lettre du 5 août 1877, adressée au féministe Léon Richier, évoque comme suit la situation des femmes dans la société : « L'homme a sa loi ; il se l'est faite par lui-même ; la femme n'a pas d'autre loi que la loi de l'homme. La femme est civilement mineure et moralement esclave […]. Une réforme est nécessaire ».

compte pas », « n'existe pas ») énumérées suivant le procédé de l'asyndète, créant ainsi un effet d'accumulation parataxique pour arriver, au terme d'un *crescendo* bien mené, à dire et souligner la non-existence de la femme en tant que citoyenne à part entière (« Il existe des citoyens, pas des citoyennes »), non-existence voulue et imposée par les hommes. D'où, selon Hugo, la nécessité d'une réforme. Il est, par ailleurs, significatif que le mot « femme » soit devenu, en 1100 environ, synonyme d'épouse, à savoir « la compagne de l'homme unie par les liens du mariage[252] ». Il est également intéressant de noter que la femme en tant qu'être n'existe pas au sein de la société, mais seulement à travers l'homme qui porte sur elle le regard qu'il souhaite. Virginia Woolf souligne ce rapport entre les hommes et les femmes, mettant en exergue ce lien de très forte dépendance et donc d'inégalité fondamentale :

> Quasi senza eccezione, le donne vengono presentate in rapporto agli uomini. […] non solo viste dall'altro sesso, ma viste solo in relazione all'altro sesso. E che piccola parte della vita di una donna è questa ! E anche di questa, quanto poco può saperne un uomo, quando la osserva attraverso gli occhiali scuri o rosei che il proprio sesso gli ha messo sul naso[253].

Les femmes doivent donc combattre les mentalités et les mœurs étriquées, obtuses et anciennes. Quelques années plus tard, Simone de Beauvoir soulignera cette différence, perçue au moment de la puberté, différence qu'elle apparente à une marginalisation :

> L'un [le pénis] représente la virilité, l'Autre [la menstruation] la féminité : c'est parce que la féminité signifie altérité et infériorité que sa révélation est accueillie avec scandale[254].

Alors que, de part et d'autre, le silence est rompu par des tentatives ponctuelles d'émancipation et d'affirmation, les femmes se retrouvent ainsi aux premières loges pour assister et vivre pleinement ces changements de situation. La problématique féminine a marqué un tournant dans l'histoire littéraire italienne, tout au long de la deuxième moitié du XIXe siècle. Au cours des luttes du *Risorgimento*, la place du féminin a acquis plus d'importance. Cela se traduit par un lien qui s'instaure entre nation et famille[255], mais aussi entre écriture et éducation. Comme le souligne Maria Pia Casalena, dans son article « Femmes et Risorgimento : un bilan historiographique », bon nombre de femmes se sont tournées vers l'écriture journalistique, ou bien vers des correspondances privées[256]. Cette implication des femmes se retrouve également

---

[252] Nous tenons ces informations du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales où nous trouvons également une citation extraite de *Roland*, éd. J. Bédier, 1402 : « ne reverrunt lor mere ne lor femme ».
[253] Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé,* trad. it. di Maura del Serra, Roma, Newton Compton, 2010 [London 1929], p. 93.
[254] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, op. cit.,* p. 74.
[255] À ce sujet, voir Ilaria Porciani, *« Disciplinamento nazionale e modelli domestici nel lungo Ottocento : Germania e Italia a confronto »*, in Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg (dir.), *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
[256] À ce sujet, voir Maria Pia Casalena, « Femmes et Risorgimento : un bilan historiographique », *Revue d'histoire*

dans la période fasciste. Toutefois, selon Enrica Bracchi et Émilie Hamon-Lehours qui font référence à l'historienne Silvia Salvatici, il faut distinguer trois phases dans la période fasciste en ce qui concerne l'évolution et l'intégration des femmes au sein de la société. Au début de la période du fascisme, les femmes sont impliquées dans la vie politique de la société pour changer leur position sur le plan social et sociétal, mais leurs attentes et leurs espoirs seront déçus. Par la suite, en effet, « [laissant] place à l'exaltation de la virilité et de la masculinité », le régime voudra les reléguer au foyer et à leur « destin biologique », dans le cadre d'une « politique démographique et nataliste […] en lien étroit avec la politique d'expansion de Mussolini ». Et durant la dernière période du fascisme, qui correspond à la République de Salò, « les femmes assument un rôle plus actif, et à nouveau militant, mais elles sont réunies dans des groupuscules à la tête desquels se trouvent toujours des hommes »[257]. Quant à Victoria De Grazia, dans son article intitulé « Fascisme et féminisme latin », elle évoque le fait que les femmes « tentaient de concilier fascisme et féminisme[258] » et que cela ne leur apparaissait pas incompatible avec la politique démographique et nataliste du pays alors en vigueur, politique qui revenait pourtant à un « devoir de maternité[259] ». En effet, comme la chercheuse l'explicite :

> [le féminisme] était « latin » parce qu'il prenait fait et cause pour des attitudes qu'elles estimaient spécifiques de la féminité italienne, c'est-à-dire la dévotion à la famille, l'attachement aux traditions et le respect de la race (*stirpe*). Il était « national » dans la mesure où il reconnaissait la nécessité de subordonner les aspirations des femmes aux intérêts supérieurs de l'État et du peuple italien[260].

Avec ces premières générations d'émancipation de la femme qui se forment autour de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, le besoin de comprendre et de déterminer quel rôle devait avoir la Femme au sein de la société, de la politique et de la culture s'est fait sentir. À cette période-là, les intellectuelles se constituent leur bagage culturel et littéraire. Leurs œuvres évoquent essentiellement le parcours d'une conscience qui se découvre sur la scène littéraire. La période même du *Risorgimento* signifie « retour de la mort à la vie ». Cette expression fut trouvée par Cavour en réaction à l'idée que l'Italie n'était que la terre des Morts selon une image élaborée par le romantisme. En 1807, dans *Corinne ou l'Italie*, Mme de Staël affirmait qu'en

---

du XIXe siècle, 2012. Voir également Silvia Franchini, Monica Pacini, Simonetta Soldani (dir.), *Giornali di donne in Toscana. Un catalogo, molte storie (1770-1945)*, Firenze, Olschki, 2007.

[257] Enrica Bracchi, Émilie Hamon-Lehours, « Les femmes pendant le fascisme : statut juridique et résistance intellectuelle », Université de Nantes, Éditions du CRINI, n° 10, 2018.

[258] Victoria De Grazia, « Fascisme et féminisme latin. Italie, 1922-1945 », in *Genèses*, 5, 1991, « Observer, classer, administrer », p. 109.

[259] « Le devoir des femmes était la maternité. Leur vocation première était de procréer, d'éduquer et d'occuper des fonctions familiales dans l'intérêt de l'État », *ibid.*, p. 130.

[260] *Ibid.*, p. 110.

Italie il ne restait plus que « la gloire de ses morts » et que Rome était devenue « la patrie des tombeaux ». Lamartine, en 1825, écrivait dans son *Dernier chant du pèlerinage d'Harold*, d'après Byron, que l'Italie était une terre du passé. L'Italie n'avait alors d'autre choix que celui de renaître, de devenir autre, nouvelle. Nous assistons en quelque sorte à une sorte de régénérescence de cette société italienne qui ouvre les yeux sur l'amorce du nouveau siècle. Dans ce contexte, la femme, dans le domaine des Lettres, suscite questions et interrogations. Peu à peu, et bien loin de ce que Fernandino Zuccoli appelait le « péril rose[261] », dans le questionnement se trouve une amorce de compréhension de l'Autre féminin. Ainsi cet Autre féminin acquiert-il une consistance aux yeux des hommes et marque-t-il leur conscience. Cela étant, cet Autre féminin bouscule tous les acquis, toutes les certitudes, fait peur :

> La femme, c'est l'Autre, l'étrangère, l'ombre, la nuit, le piège, l'ennemie[262].

Cette peur que suscite la femme peut expliquer, selon Michelle Perrot, le renforcement, au XIXe siècle, de la séparation rigoureuse des espaces, des rôles, des travaux, et cela en fonction du sexe :

> Le sentiment, si angoissant, de l'altérité féminine, fait fondamental, a été renforcé au XIXe siècle par la volonté même de division sexuelle des rôles, des tâches, des espaces, par le refus de la mixité qui aboutit à une ségrégation sexuelle plus vive. L'éloignement accroît le sentiment d'étrangeté[263].

Nous pouvons donc comprendre que la femme veuille se détacher de la présence et de l'influence de l'homme, qu'elle entende s'affranchir de son regard et du poids de la tradition pour apprendre à se voir avec ses propres yeux. Avec force et persévérance, et surtout courage, elle a dû se créer un espace, notamment dans le domaine des arts et de la littérature, voire se construire un monde où l'imaginaire puisse se libérer de l'influence de tout représentant (car ce sont toujours des hommes) des différents mouvements alors en vogue. L'ère de l'expérimentation s'amorce et s'affirme pour les femmes.

Entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, une nouvelle façon de regarder le monde, proposée par les femmes, transparaît de plus en plus sur la scène littéraire. Ce changement rompt le conditionnement social établi au cours des siècles précédents. D'une certaine manière, pour s'approprier cette émancipation, il convient pour les femmes de passer par le développement de son propre « moi », de façon totalement indépendante de l'homme. De

[261] « Dès l'avant-guerre, les attaques masculines contre ce que le critique Fernandino Zuccoli appelait le "péril rose", ce par quoi il entendait la féminisation de l'édition, avaient accompagné la production croissante de fictions et de journaux féminins. », *ibid.*, p. 119.
[262] Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire,* Champs Histoire, Flammarion, 1998, p. 313.
[263] *Ibid.*, p. 315.

nouvelles Eve s'emparent de ce vent de liberté pour commencer à s'interroger sur leur personnalité ainsi que sur leurs possibilités de s'affirmer dans ce monde nouveau. Elles prennent alors conscience de leur intériorité et du rôle qu'elles peuvent jouer dans la nouvelle société. La femme qui, jusqu'à présent, avait été « écrite » et racontée par l'homme tant dans le monde de la société que dans la sphère culturelle et littéraire, commence désormais à participer davantage à la vie publique et à dire elle aussi « je ». Elle conquiert donc la possibilité d'y intervenir avec, entre autres, des œuvres artistiques, des publications d'ouvrages, ainsi que des articles dans les journaux et les revues.

La question féminine est en marche. De consommatrices de lectures et de textes, les femmes deviennent productrices. La femme incarne alors une fonction morale tant dans la société que dans la littérature. La critique traditionnelle se trouve ainsi bousculée dans la mesure où elle doit prendre en considération la présence des femmes comme un phénomène potentiellement positif dans la mesure où leur « intervention » dans la sphère publique est de plus en plus considérée comme un progrès social et un exemple d'évolution humaine. Toutes ces transformations sociopolitiques, économiques, sociales et culturelles changent de façon notable le visage de la société européenne et italienne. En prenant la plume, les femmes reprennent d'une certaine manière la main sur leur vie en proposant une création et une vision autre, mais toujours à partir d'une nouvelle conscience de soi et d'une identité intellectuelle féminine en construction. L'écriture féminine questionne et interpelle, ne serait-ce que dans l'énoncé. Parle-t-on d'écriture féminine ? d'écriture au féminin ? L'écriture serait-elle sexuée ? Dans tous les cas, les femmes osent défier les valeurs, les normes en vigueur en cette fin de siècle, ouvrant ainsi la littérature italienne à d'autres horizons européens. Cette perspective nouvelle, ce regard autre porté sur les valeurs de la vie font des femmes qui écrivent des auteures singulières.

Parce qu'elles l'ont conquis de haute lutte, au cours des siècles précédents, le XXe siècle, quant à lui, est le siècle qui offre un espace à la littérature féminine italienne, entre autres. Cette étape s'avère importante, pour ne pas dire primordiale dans le cheminement de l'histoire de la littérature féminine dans la mesure où, au cours de ces périodes, le débat littéraire sur la traditionnelle condition subalterne de la femme et la question de la discrimination sexuelle deviennent des sujets de première importance, au point qu'ils apparaissent même à certains comme une véritable révolution : *« Quella rivoluzione morale e culturale »* est la plus longue,

selon Eric Hobsbawm qui ajoute : *« L'unica rivoluzione riuscita del ventesimo secolo, una rivoluzione non ancora conclusa*[264] *»*.

La présence des femmes, entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, augmente dans la narrative italienne. Ainsi, dans le mouvement vériste, nous pouvons noter la présence de Matilde Serao, de Maria Messina, de Grazia Deledda, de Beatrice Speraz qui s'illustrent par leurs ouvrages. La Contessa Lara, Regina di Luanto, Anna Franchi, quant à elles, représentent le mouvement décadent. Dans le roman dit de « mariage », nous pouvons relever les noms de Neera, de la Marchesa Colombi, d'Anna Franchi. Dans le roman de littérature populaire, Carolina Invernizio se distingue. Dans le genre poétique, nous pouvons compter sur la présence de Ada Negri, de Vittoria Aganoor Pompilij, d'Annie Vivanti[265], pour ne citer que ces quelques noms.

Pour en revenir à la poésie, nous reprenons une précision d'Anna Folli, notant et évoquant la présence de trois femmes en Italie, qui occupaient la scène littéraire en 1890 : Alinda Bonacci Brunamonti, la Contessa Lara et Annie Vivanti[266]. Toutes trois ont comme point commun leur célébrité en Italie, à la fin du XIXe siècle. Ces trois femmes commencent à composer en vers dès leur plus jeune âge. La poésie anime, éveille et réveille leur créativité. Toutefois, cette créativité est assez différente de l'une à l'autre. En effet, si nous nous intéressons à Alinda Bonacci Brunamonti, cette poétesse a publié, dès 1856, des poèmes à caractère religieux ou patriotique, à savoir *Canti, Canti Nazionali* ou encore *Nuovi Canti.* Tous sont des compositions dédiées soit au Pape Pie IX, soit au Roi, Vittorio Emanuele II. Alinda Bonacci Brunamonti est une femme engagée politiquement qui n'hésite pas à composer, en 1863, un *Canto* dédié à sa chère patrie, à l'occasion de la fête de l'Unité italienne. Cette composition (dont nous ne reproduisons ci-dessous que les premières strophes) célèbre la naissance d'une nouvelle nation comparée à la naissance du jour, à l'apparition d'une nouvelle lumière qui rayonne sur l'ensemble de la Péninsule :

Del dì nascente il mattutino raggio
La terza volta a giubilar ci desta,
E ogni città d'Italia ogni villaggio
Esulta a festa.

E giunge il suono degli allegri accenti
Là del veneto mar fino alle sponde,

[264] Eric Hobsbawm in *Io senza garanzie. Donne e autobiografia. Dialogo ai confini fra storia e letteratura* di Alessandra Contini et Ernestina Pellegrini, in "Quaderni d'Italia", 2001, p. 35.
[265] Voir Emilio Sciarrino, « Femmes écrivains à la "Belle Epoque" en France et en Italie », *Acta Fabula*, vol. 12, n° 4, notes de lecture, Avril 2011.
[266] Anna Folli, *« Un amoroso incontro »,* in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906), op. cit.,* p. 19.

Quindi sul Tebro alle romulee genti
L'eco risponde.

Ah l'aspettar non sia penoso e greve,
O Italia mia, chè alla regal tua chioma
Stelle lucenti splenderan fra breve
Venezia e Roma.

Or del presente fra la nebbia oscura
Mite raggio e cortese è la speranza,
E l'avvenir con lenta ma secura
Ala s'avanza[267].

Cette composition donne la tonalité – empreinte d'optimisme et de volontarisme, d'espoir et de lumière – de l'engagement et de l'orientation politique d'Alinda Bonacci Brunamonti. Le poème s'ouvre, avec la naissance du jour, sur une clarté délicate [*« del dì nascente il mattutino raggio »*] qui est reprise à la cinquième strophe par *« mite raggio »*. À cette clarté naturelle s'ajoute la luminosité implicite de la mer. Le champ lexical de la lumière [*« mattutino raggio », « stelle lucenti », « splenderan », « Mite raggio »*] est associé à celui de la joie [*« giubilar », « esulta a festa », « allegri accenti »*] : un nouveau jour naît et, avec lui, un sentiment de jubilation qui culmine dans l'espoir. La première strophe, en effet, se conclut sur un verbe d'action et de joie extrême et débordante [*« esulta a festa »*] et la dernière strophe sur *« E l'avvenir con lenta ma secura / Ala s'avanza »*. Même si, deux villes, en cette année 1863, ne sont pas encore italiennes (Venise et Rome dont les noms forment le quatrième vers de la troisième strophe et qui deviendront italiennes respectivement en 1866 et en 1870), ce qui contribue à obscurcir un tant soit peu l'horizon [*« nebbia oscura »*], il ne fait aucun doute qu'elles seront rattachées à l'Italie (d'ailleurs *« oscura »* rime avec *« secura »*). C'est pourquoi l'avenir est radieux qui est annoncé par la métaphore positive de l'aile (à noter la majuscule et l'enjambement qui mettent en valeur ce processus). Lentement mais sûrement, l'avenir, enchaîné à l'espoir par la versification [*« Mite raggio e cortese è la speranza, / E l'avvenir […] »*], s'avance inexorablement. Le fait que les vers sont des hendécasyllabes, mais que le quatrième vers de chaque strophe comporte cinq syllabes seulement est une manière d'insister et de mettre en relief les mots et par conséquent les idées.

Une autre poésie d'Alinda Bonacci Brunamonti est dédiée au Roi, *« Vittorio Emanuele II, il giorno della sua venuta in Perugia XXX Gennaio MDCCCLXIX »*, lors de sa venue à Pérouse en 1869. Nous notons la présence des éléments naturels en lien avec les événements politiques. Juste après la description des lieux et de la topographie [*« la riva /*

[267] Maria Alinda Bonacci Brunamonti, *Per la festa dell'unità italiana nel 1863*, Recanati, Badaloni, 1863. Voir le site https://it.wikisource.org/wiki/Per_la_festa_dell%27unità_italiana_nel_1863, consulté le 29/03/2021.

azzurrina dell'Adria », « ove in leggiadra / curva s'adagia »] est nommée la *« gentile Ancona »* qui, jusqu'à l'automne de l'année 1860, faisait encore partie, après bien des vicissitudes, des États pontificaux (tout comme Pérouse, d'ailleurs), d'où la *« gioia »* à laquelle sont associés des adjectifs à connotation positive [*« azzurra », « gentile », « lieto », « riverente », « immenso »*] qui laissent transparaître douceur, sérénité, espérance, mais aussi respect et liesse. Les quelques vers cités se concluent par [*« Un popolo »*], le point de force, de rencontre, d'union nationale : *« immenso/ Un popolo t'accolse »*, l'adjectif *« immenso »* isolé par une virgule à la fin de l'avant-dernier vers et associé par un enjambement au « peuple » du vers suivant contribue à créer une image forte qui dit la concorde de tout un peuple réuni, sans réserve aucune, autour de son roi :

> Non sono due lustri ancor che sulla riva
> Azzurrina dell'Adria ove in leggiadra
> Curva s'adagia la gentile Ancona,
> Tu venisti, o Vittorio, e a te d'intorno
> Lieto di gioia riverente, immenso
> Un popolo t'accolse[268]. […]

Alinda Bonacci Brunamonti est principalement influencée par les auteurs de l'*Ottocento* et notamment par Leopardi. Effectivement, dans ses œuvres, nous retrouvons des thématiques relatives au malheur, entendu alors comme une loi de la nature à laquelle aucun homme ne peut se dérober. Cette femme, qui s'est illustrée sur la scène littéraire de l'époque, s'est affichée comme une femme dite « traditionnelle », classique ; l'extravagance ne faisait pas partie de son quotidien. Assidue fervente des salons littéraires de son époque, elle sait s'entourer d'hommes de lettres influents et reconnus. Giacomo Zanella, De Sanctis, AntonioStoppani, Andrea Maffei sont autant d'amitiés qui l'accompagnent au cours de sa vie.

La Contessa Lara, de son vrai nom Evelina Cattermole, jeune poétesse italienne, elle aussi, gagne ses lettres de noblesse sur la scène littéraire de l'époque. Écrivant autant en prose qu'en vers, elle publie des romans et des poèmes patriotiques, mais également des poèmes plus intimes et personnels relevant du domaine des sentiments. En 1867, elle publie *Canti e ghirlande.* Dans ce recueil, *« Vivi felice », « Preghiera », « Lamento di Margherita », « Tradita »* sont autant de compositions sur les sentiments amoureux, la fidélité et les promesses. Dans la composition *« Non m'ami più »*, la poétesse relate et rappelle son premier

[268] Alinda Bonacci Brunamonti, https://archive.org/stream/scrittivari00bona/scrittivari00bona_djvu.txt (consulté le 29/03/21). Nous avons corrigé ce qui, à l'évidence, est une coquille [*« s'accolse »* > *« t'accolse »*].

amour de jeunesse en la personne d'un jeune homme sud-américain qui, un beau jour, retourne dans sa patrie, laissant Evelina pensive :

> Ma il tuo nome l'ho già dimenticato,
> Non lo ripete l'eco mai quaggiù…
> Fra le meste memorie del passato
> Ho scritto quella che non m'ami più ![269].

Cette personnalité, dotée d'un caractère vif et libre, s'est affirmée dans le panorama littéraire de l'époque en évoquant le thème de l'amour, ainsi que des sentiments intimes. Une femme qui écrit sur ses propres sentiments, surtout lorsqu'ils sont mâtinés de sensualité et d'érotisme, comme c'est le cas ici, est quelque chose d'inhabituel en cette fin du XIXe siècle. Entre ses nouvelles, ses poésies, ses romans et ses histoires pour l'enfance [270], cette femme au caractère libre et émancipé laisse transparaître dans ses œuvres une certaine dose de sentimentalisme en partie autobiographique, ce qui contribue à la faire connaître du grand public. Elle fréquente les milieux de *la scapigliatura*, un mouvement principalement issu du Nord de l'Italie entre 1860 et 1870 et qui affiche du mépris vis-à-vis de la morale en vigueur. La volonté de ce mouvement est de marquer et de souligner une rupture avec le bon sens et les mythes de la bourgeoisie libérale et de favoriser ainsi la naissance d'une nouvelle sensibilité anticonformiste. En-dehors du mouvement de *la scapigliatura*, Evelina Cattermole, alias Contessa Lara, rencontre, elle aussi Carducci et s'attire l'admiration et la sympathie des écrivains de renom de l'époque : Luigi Capuana, Pierre Loti, Andrea Maffei, entre autres. Elle se lie d'amitié avec Alinda Bonacci Brunamonti et Matilde Serao, également écrivaine qui s'affirmera quelques années plus tard.

C'est donc avec Alinda Bonacci Brunamonti et la Contessa Lara, qu'Annie Vivanti s'affiche sur la scène littéraire de l'époque grâce à une promotion sans précédent de *Lirica*. Ces trois femmes, aux spécificités bien marquées et aux caractères différents, trouvent un espace pour laisser libre cours à leur créativité. En ce qui concerne Alinda Bonacci Brunamonti, elle s'engage dans l'écriture pour parler de son idéal politique et pour évoquer des sujets purement religieux. Des thématiques courantes pour cette période. Elle s'inscrit alors dans une continuité par rapport à la tradition. La Contessa Lara, quant à elle, a commencé à composer sur des thèmes politiques mais très vite elle se tourne vers des compositions qui prônent le sentiment amoureux,

[269] Publié sous le nom patronymique d'Evelina Cattermole, *Canti e ghirlande*, Firenze, Le Monnier, 1867.
[270] La comtesse Lara a écrit des nouvelles au nombre desquelles : *La Madonna di Pugliano, La Fiera di Montelupo, Sic vos non nobis, Storie intime, primo temporale, La regina del rame* ; ainsi que des romans, entre autres : *L'innamorata* ; et enfin des histoires pour enfants : *Una famiglia di topi, compagni di sventura ; Il romanzo della bambola.*

sujets complètement nouveaux et surprenants car empreints, chez elle, de sensualité. Enfin, Annie Vivanti marque ses vers d'un lyrisme teinté de romantisme, mais aussi de réalisme, pour aborder des thématiques comme celles de l'amour, de la mort, de l'enfance. Toutes trois en ont commun la volonté farouche d'écrire. En se lançant dans cette aventure que représente l'écriture, la femme transgresse des interdits et entre dans un domaine qui lui était jusqu'alors en grande partie étranger. Nous constatons dès lors que la femme participe davantage à la vie publique et qu'elle a également la possibilité de pratiquer une activité d'écriture régulière dans les journaux et les revues.

Ces écrits, si variés soient-ils, marquent dans tous les cas, une « existence » féminine dans le domaine de la littérature. Que ce soit au niveau de la prose ou de la poésie, la femme « existe » par l'intermédiaire de ses textes. Le mot « existence » et le verbe « exister », pris dans leur sens étymologique dérivé du latin classique (« *exsistere* », « sortir de », « se manifester », « se dresser », « se montrer »), démontrent que la femme devient active et présente par l'intermédiaire du « je » qui marque le commencement d'une liberté première, celle d'une œuvre qui existe à partir du moment où elle est lue et donc préalablement publiée.

Et c'est cette liberté qui suscite généralement peur, méfiance et grande réticence. À la fin du XIXe siècle, les femmes rencontrent donc des critiques dures, les accusant de vouloir « singer » l'homme dans sa puissance artistique et, plus généralement, créatrice. Comme le souligne Michelle Perrot : « sur quoi repose cette peur du pouvoir des femmes, dans la famille, l'histoire et la société ? » Ce questionnement trouve potentiellement une réponse dans l'émergence d'une crise d'identité que vivent les hommes consécutivement à l'irruption des femmes sur le devant de la scène :

> […] cette peur se nourrit des conquêtes féminines du XIXe siècle, de cette poussée continue qu'exercent les femmes dans tous les domaines des savoirs et des pouvoirs et dont le féminisme n'est que l'expression la plus aiguë. Il s'ensuit une crise d'identité sexuelle des hommes dépossédés de leurs prérogatives, crise récurrente, mais qui a, sans doute, atteint un paroxysme au début du XXe siècle. […] Elle entraîne une double réaction : de misogynie traditionnelle (obscénité, dérision, sarcasme, caricatures en sont les formes les plus banales) et d'antiféminisme raisonné.
>
> Siècle de rupture et de modernité quant à la différence des sexes, le XIXe siècle est aussi celui de leur malaise[271].

Dans ce contexte, une femme qui lit, et plus grave encore, qui écrit et publie, y compris dans des journaux et des revues traditionnellement réservés aux hommes, est une femme qui est dans l'excès, la démesure, l'orgueil, l'arrogance, bref tout ce qui constitue ce que les Grecs

[271] Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.,* p. 315.

de l'Antiquité nommaient « hubris ». Mais c'est, en vérité, une femme qui s'ouvre à d'autres réalités sociales, politiques, psychologiques et sentimentales. En effet, le fait que les livres circulent plus facilement, lors de la dernière décennie du XIXe siècle, transforme les femmes en leur permettant de prendre conscience de leur personnalité et de celle des autres, et plus largement du monde tel qu'il est et tel qu'il va[272].

Les critiques sont alors très partagés. Si certains, peu nombreux au demeurant, pensent que l'apparition et l'affirmation des femmes dans la littérature est bénéfique, voire positif, car elles offrent un exemple de progression, d'émancipation et d'affirmation, d'autres, en revanche, sont alarmés de la présence et de la puissance de ce mouvement des femmes qui lisent et souhaitent écrire. Elles sont alors qualifiées de marginales, de différentes, de personnes atteintes de névroses diverses, des personnes affaiblies, exténuées, en proie à un excès de désirs artificiels dans un monde décadent et déliquescent. Leurs détracteurs n'hésitent pas à décrier ce « phénomène », ne voyant là qu'un sentimentalisme excessif et inapproprié, superficiel ; un problème d'identité mal assumée. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, le critique Serra fait partie de ceux qui se montrent réticents. Tout comme Ravegnani, Galletti ou bien encore Cecchi, il voit, dans cette volonté d'affirmation, une simple tentative vouée à faire long feu. En effet, dans un monde hautement masculin, les femmes n'avaient pas réellement de place reconnue sur la scène publique. Un libraire suisse en la personne de Johann Georg Heinzmann[273] allait jusqu'à considérer la « manie » de lire et d'écrire des romans comme un fléau de l'époque, à peine moins funeste que la Révolution française. Selon lui, la lecture, associée à l'écriture, avait apporté « en secret » autant de malheurs parmi les hommes et les familles que l'effroyable révolution dans le domaine public. La formule « en secret » renvoie à une manière qui échappe au contrôle de la société, un acte qui se fait en marge de la société et de la communauté immédiate qui est celle de la famille, de l'environnement domestique et de la religion. Cette comparaison apparaît pertinente dans la mesure où elle nous permet de prendre en considération l'importance de ce phénomène et nous montre jusqu'à quel point la peur et les réticences étaient présentes et bien réelles face à ce qui était ressenti comme une incongruité et une dérive culturelle.

Dans le panorama culturel et littéraire de l'époque, la femme altère, c'est-à-dire qu'elle transforme, voire dégrade le champ littéraire, selon les dires de certains critiques précédemment

[272] Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Eliane Viennot, Joan Dejean, Edwidge Keller-Rahbé, Christie McDonald, *Femmes et littérature, Une histoire culturelle*, Tome II, « XIXe-XXIe siècle Francophonies », sous la direction de Martine Reid, Gallimard, 2020, p. 98.
[273] Johann Georg Heinzmann, cit. in Laure Adler et Stefan Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, *op. cit.*, p. 25 et 26.

évoqués. Le terme « altérer » signifie à la fois dégrader, transformer, voire corrompre et avilir. Ainsi pouvons-nous exprimer l'idée que l'avènement de la poétesse est perçu comme une altération de l'ordre qui va par la suite se généraliser et s'amplifier, les femmes étant souvent caractérisées par des représentations de Carmen, d'amazones ou de bacchantes, ivres d'amour et de furie[274].

Jalousie ? peur ? Quoi qu'il en soit, les représentants de la gent masculine accordaient peu de crédit à cette nouvelle affirmation des femmes qu'ils associaient ou cantonnaient uniquement au rôle traditionnel de mères et de gardiennes du foyer. Anna Nozzoli évoque le chemin difficile et escarpé de la narrative féminine :

> Il cammino della narrativa femminile in Italia tra la fine del secolo e i primi decenni del '900 sembra così muoversi sotto la stella di un'incontrollata, aprioristica, quasi ontologica rispondenza al ruolo materno, parimente riflessa dalle due mitologiche Eve della nostra letteratura : la peccatrice e l'angelo del focolare, il demone perverso e la ieratica creatura votata al parto e alla riproduzione[275].

En cette fin de siècle, quelques femmes veulent s'émanciper de leur rôle principal de femme au foyer et sortir de la sphère privée. Mais la question se pose de savoir à quoi est reconductible la sphère privée. Comme le précise Michelle Perrot, en effet, la notion de « privé » est « variable dans le temps et l'espace » :

> Si le *privé* au sens de *secret* (actes, gestes, espace…) a, selon les anthropologues (Barrington Moore par exemple), toujours existé, si, du moins, on en trouve trace dans toutes les cultures, son contenu est éminemment variable dans le temps et l'espace[276].

La notion de « privé » déterminée, entre autres, par la période, est aussi délimitée par deux frontières : d'un côté le personnel, l'intime, le lieu fermé, le secret ; de l'autre, le lieu public, ouvert, aéré, exposé. Mais il nous semble important de préciser que les espaces sont sexués. En effet, les lieux du XIXe siècle, deviennent une préoccupation politique. Michelle Perrot précise que les femmes ne peuvent avoir accès aux lieux de pouvoir, tels que la Bourse, les Cours de justice, le Parlement. Les lieux de sociabilisation, tels que les cafés et les pubs, ferment également leurs portes aux femmes. Et, en ce qui concerne les cabarets, les artistes, la plupart du temps considérées comme des femmes dites de “mauvaise vie”, pouvaient s'y produire, mais les spectatrices (à tout le moins les femmes “bien”) ne pouvaient y entrer. En revanche, les

[274] Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Eliane Viennot, Joan Dejean, Edwidge Keller-Rahbé, Christie McDonald, *Femmes et littérature, Une histoire culturelle*, Tome II, « XIXe-XXIe siècle Francophonies », sous la direction de Martine Reid, Gallimard, 2020, p. 23.
[275] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento, op. cit.*, p. 30.
[276] Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.*, p. 536.

femmes possèdent des lieux à elles, comme les marchés, les lavoirs, les boutiques. La maison est un lieu hautement féminin, où la sphère publique et la sphère privée se côtoient, le salon des maisons bourgeoises étant la pièce où l'on reçoit et qui donne une ouverture sur le monde, là où les femmes peuvent parfois, et suivant les milieux, prendre la parole[277].

Sortant de la sphère privée, et se révélant ainsi en public, la femme est amenée à aller à la rencontre des autres par l'intermédiaire de la création naissant de son espace imaginaire. Écrire pour les femmes représente donc un chemin à parcourir vers l'inconnu, que ce soit par l'intermédiaire de textes en prose ou de textes poétiques, ce qui leur permet la construction d'un espoir nouveau, vital, libérateur, jubilatoire. Les femmes se découvrent, s'affichent, prennent la parole, osent enfin dire « je ».

En évoquant ces termes précis, nous glissons indubitablement vers une distinction d'écritures. Devons-nous distinguer deux types d'écritures ? Une écriture au féminin ou une écriture du féminin ? Avec l'affirmation des femmes sur la scène littéraire pouvons-nous parler d'écriture féminine ? Voire de littérature ou de poésie féminine ?

Avec un cadre, ou plus exactement un espace, dont les contours ne semblent pas encore nettement définis, les termes pour les qualifier sont eux aussi imprécis et multiples. Comme le précise, à très juste titre, Patricia Godi-Tkatchouk :

> Le terme de « poésie féminine » fait craindre d'emblée la ghettoïsation des poètes femmes, la création d'un ensemble, d'un sous-ensemble fondé sur un genre/gender identifié au sexe. La notion de "poésie féminine" laisserait entendre que les femmes écrivant de la poésie forment un groupe homogène, fondé sur le genre féminin, ou, plus problématique encore, fondé sur une "identité sexuelle" féminine dont l'ancrage se situerait dans le corps féminin, le biologique, fonctionnant comme une essence[278].

Face au danger d'essentialisation de l'écriture et, plus généralement, de l'aptitude créatrice des femmes, si nous élargissons nos interrogations, faudrait-il ainsi opposer le poète à la poétesse ? Nous sommes, en effet, face à plusieurs degrés d'altérité : celui de la femme, de l'Autre, sous-entendu de l'autre sexe, le sexe dit faible, celui de la femme qui écrit, celui de la femme poétesse. Ces altérités se remarquent également dans l'usage des différents termes : « poétesse », « femme poète », « poète femme », ou bien encore le mot « poète » employé au féminin. « Poétesse » est un vocable utilisé pour la première fois, sous la forme « poëtisse » en 1422-1423, et ensuite, sous la forme « poetesse » au début du XVIe siècle[279]. Aimée Boutin,

[277] Michelle Perrot décrit dans ces pages quel espace pour quelle parole, voir *Les femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.,* p. 542-543.
[278] Patricia Godi-Tkatchouk, in Actes du séminaire « Poésie au féminin », site du CELIS, rubrique « Articles en ligne », sous-rubrique « Communications dans le cadre des séminaires », http : //celis.univ-bpclermont.fr/spip-php ? article1052, 2014, p. 5.
[279] Voir le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales.

dans son article *Inventing the "Poétesse" : New Approaches to French Women Romantic Poets*[280], retrace les vicissitudes du mot « poétesse » au XIXe siècle et montre comment il a pu disparaître avant même d'avoir été adopté dans l'usage courant :

> In 1841, the word poétesse was not part of common usage, if we are to believe the novelist George Sand's observation that poétesse "ought to be in the Dictionary and… appears as necessary today as the word 'poet'." Even so, women turned to poetry in increasing numbers in 1830s France as Charles-Augustin Sainte-Beuve observed in numerous reviews of poetesses; paradoxically, however, a backlash against the poétesse beginning in the late 1830s accompanied any recognized usage of the term. The creation of the figure of the poétesse thus served to destroy any potential she had for survival[281].

Quelques paragraphes plus loin, Aimée Boutin se réfère aux dictionnaires du XIXe siècle pour montrer comment le terme « poétesse » était connoté négativement au profit de l'usage de « poète » pour les deux sexes, ce qui ne satisfaisait pas George Sand désireuse d'adopter un terme « genré » :

> Poétesse, the feminized form of poète, was thus negatively connoted. The 1798 edition of the Dictionnaire de l'Académie française specifies that the term poétesse is to be avoided, but in the 1835 edition, usage of poétesse is recorded, albeit infrequently used. These dictionaries and the Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle (Larousse) sanction the use of the masculine "poète" for authors of poems by both genders, but the need for a gendered term was felt by at least one nineteenth-century speaker, George Sand[282].

Ce débat est loin d'être clos. On est toujours confronté à la problématique de la terminologie et à un certain malaise dès lors que l'on aborde la question de la poésie écrite par les femmes. En ce qui nous concerne, nous avons choisi, pour Annie Vivanti, d'employer le mot « poétesse » car il est genré et il calque parfaitement l'italien *« poetessa »*.

La multiplicité de termes pour tenter de qualifier cet Autre émergeant, cet Autre, en tant que femme, cette altérité au féminin, laisse transparaître une perception négative à cause des prismes, des stéréotypes et idées reçues ou encore des préjugés et des poncifs véhiculés par la culture dominante sur la femme, vue comme une catégorie essentialiste.

Cette situation a des répercussions concrètes quant à l'identité des femmes sur la scène littéraire. Celles qui acquièrent cette dimension publique optent, parfois, pour l'usage d'un pseudonyme et même parfois pour un pseudonyme masculin. En France, par exemple, sans vouloir présenter une liste exhaustive, certaines femmes s'illustrent dans le domaine littéraire sous un nom d'emprunt : George Sand pour Amantine Aurore Lucile Dupin de Francueil

[280] Aimée Boutin, *Inventing the "Poétesse" : New Approaches to French Women Romantic Poets* [*Inventer la « poétesse » : nouvelles approches des poètes françaises romantiques], article of the journal Romanticism on the Net, February–May 2003, The Transatlantic Poetess https://id.erudit.org/iderudit/007725ar*
[281] *Ibid,* paragraphe 2
[282] *Ibid,* paragraphe 5.

(« George » est le féminin de « Georges », mais lorsqu'on prononce ce prénom il sonne au masculin), Daniel Lesueur pour Jeanne Loiseau, Laurent Daniel pour Elsa Triolet quand elle se retrouve dans la clandestinité en 1943. Sans oublier Annie Vivanti qui, à ses débuts, se fait appeler George Marion pour des raisons d'émancipation féminine et d'accès à l'édition, certainement, mais également, comme le dit Carlo Caporossi, parce que « l'amour saphique [était] partie intégrante de l'œuvre et de la vie d'Annie [et s'annonçait] déjà dans l'ambiguïté du nom de George Marion[283] ».

En Angleterre également Mary Ann Evans s'affirme dans le domaine de la littérature sous le pseudonyme de George Eliot. Enfin, aux États-Unis, Elisabeth Mackintosh s'illustre avec des romans (parmi lesquels des romans policiers), mais aussi des pièces de théâtre sous les deux pseudonymes de Gordon Daviot et de Josephine Tey. Cette pratique du nom d'emprunt est très fréquente chez les femmes, mais également chez les hommes. Par exemple, Molière, Voltaire, Romain Gary, ou encore Louis-Ferdinand Céline, pour nous limiter à ces quelques noms[284]. « La pseudonymie » n'est autre que la fabrication d'une identité à la fois alternative et choisie. En faisant appel à ce subterfuge littéraire, les femmes souhaitent s'inscrire dans la continuité de la tradition, car seuls les hommes étaient autorisés à écrire. Le pseudonyme cache et expose simultanément.

Les femmes sont donc très marquées par ce conditionnement culturel important, appesanti par l'importance des préjugés. De ce fait, dans un premier temps, elles renoncent parfois à leur propre identité féminine pour entrer dans le milieu masculin. C'est donc pour s'assurer une place dans le milieu littéraire contemporain qu'elles effectuent cette démarche, souhaitant d'une certaine manière gommer l'altérité. Mais cela ne sera que temporaire. En effet, elles vont être amenées à s'approprier leur altérité féminine tant au niveau social et culturel, que biologique et corporel, pour se faire accepter par l'Autre masculin en tant que tel.

Cela étant, certains critiques se sont interrogés sur le fait que, derrière elles, se trouverait un pygmalion. Quel homme était donc derrière leurs œuvres, totalement nouvelles et surprenantes ? Pour quelques-unes d'entre elles effectivement des hommes sont présents dans leur vie et dans leur parcours littéraire. Alinda Bonacci Brunamonti a eu l'amitié de Giacomo Zanella, de De Sanctis et d'Andrea Maffei. Quant à la Contessa Lara, elle aussi s'attire

[283] Carlo Caporossi, « *Saggio introduttivo* », in Annie Vivanti, *Lirica*, *op. cit.*, p. 122 : « L'amore saffico è parte dell'opera e della vita di Annie, che già si annuncia nell'ambiguità del nome di George Marion ».

[284] Jean-Baptiste Poquelin adopte le pseudonyme de Molière ; Jean-Marie Arouet, celui de Voltaire ; Louis-Ferdinand Destouches, celui de Louis-Ferdinand Céline ; Roman Kacew, celui de Romain Gary qui écrira également sous le pseudonyme d'Émile Ajar, ce qui fait que Romain Gary est le seul auteur à avoir reçu deux fois le prix Goncourt : une première fois en tant que Romain Gary et la seconde fois en tant qu'Émile Ajar.

l'admiration de plusieurs hommes et trouve chez certains un appui, un soutien incontestable pour l'époque. Andrea Maffei est également présent dans la vie et dans la « carrière » littéraire de cette jeune poétesse. Annie Vivanti a eu, comme on sait, le soutien de Carducci. Nous remarquons donc que les hommes, qu'ils soient conseillers, amants ou amis, ont admiré, reconnu, soutenu ces femmes dans leur entreprise d'écriture. Sont-elles dès lors influencées par les remarques, les conseils de leurs « pygmalions » ? Ces femmes seraient-elles « arrivées » sans les hommes ? Soit dit entre parenthèses, on ne se pose jamais la question inverse. En effet, lorsqu'il s'agit des hommes on parle d'influences, d'héritage, de généalogie de l'œuvre par rapport à d'autres écrivains (hommes, cela s'entend). Ou bien y aurait-il, chez les femmes qui écrivent, une part de masculinité ? Être femme et écrivaine relève d'un jeu d'équilibre. Face à l'émergence de ce phénomène irréversible qu'est l'affirmation et l'accentuation de la présence des femmes sur la scène publique, elles affichent la nécessité de prendre la parole pour poursuivre leur double quête identitaire : se découvrir et être reconnues de tous.

La femme s'approprie l'espace public, y fait son creuset ou, en d'autres termes, construit son devenir professionnel dans tous les domaines, y compris celui de la littérature. Elle est ainsi placée au cœur même de l'altérité et soulève, par conséquent, la question de l'adoption d'une stratégie d'écriture et d'énonciation afin de pouvoir s'émanciper et s'affirmer en tant que telle, c'est-à-dire en tant que poétesse et écrivaine loin de tous les stéréotypes et autres préjugés.

En écrivant, comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, la femme révèle son intériorité et prend conscience qu'elle peut raconter quelque chose de différent, qu'elle seule pourrait écrire et retranscrire. Francine Bordeleau questionne le fait qu'une écriture puisse être féminine. Il apparaîtrait alors une distinction entre la littérature masculine et la littérature féminine. Peut-on alors parler d'écriture féminine, à l'instar de Lori Saint-Martin citée par Francine Bordeleau ? « Toute écriture est sexuée. […] l'écriture des femmes et celle des hommes ont leur spécificité[285] », précise Lori Saint-Martin. Comme le demande Francine Bordeleau, parler d'écriture au féminin revient-il à s'interroger et à spécifier s'il s'agit de la forme ou du fond, ou bien simplement du sexe :

> Est-elle affaire de thèmes, de stylistique, d'idéologie, ou tout simplement de genre (c'est-à-dire de sexe)[286] ?

La femme part donc, de façon consciente, à la découverte de chemins inédits, qui la mènent probablement vers une libération et, par conséquent, une plus grande liberté. En prenant

[285] Lori Saint-Martin, cit. in Francine Bordeleau, « L'écriture au féminin existe-t-elle ? », in *Lettres québécoises*, numéro 92, 1998, p. 14.
[286] Francine Bordeleau, « L'écriture au féminin existe-t-elle ? », in *Lettres québécoises*, *op. cit.*, p. 16.

conscience de cette indépendance possible, de cette autonomie envisageable envers l'homme, la femme se lance à la recherche d'une identité, d'une autre vision du monde qui l'entoure, d'une nouvelle façon de sentir et ressentir un autre rapport aux choses de la vie, une autre connaissance, une plongée dans l'introspection, une autre sensibilité. L'écriture féminine se veut multiple et ouverte, en mesure d'affronter tous les genres, y compris ceux qui sont "naturellement" dévolus aux hommes, comme l'essai, pour ne citer que cet exemple. La femme se regarde autrement et l'homme ne peut plus la regarder comme avant. Le regard change, évolue, se modifie envers celle qui s'est affranchie des limites imposées par la société masculine. L'apparition de ce phénomène nouveau entraîne avec lui un combat, voire une Révolution. Qui dit révolution dit rupture. Les trois femmes dont nous avons parlé plus haut, pour ne citer qu'elles, à savoir Alinda Bonacci Brunamonti, la Contessa Lara et Annie Vivanti, marquent dans le cours de l'histoire, en Italie, une rupture, une séparation, une distinction.

> C'est un combat difficile pour les femmes de s'inscrire malgré tout *dans*, *contre* cette image et ce discours. Position inconfortable, profondément double. Les femmes ont le sentiment qu'il y a quelque chose de « révolutionnaire » dans la recherche d'une « expression autonome » mais elles ont la tentation, pour être reconnues comme « écrivains » de s'identifier, de se conformer aux modèles et au « savoir-faire » masculins[287].

Cette recherche d'autonomie, et par conséquent d'émancipation, ne s'inscrit-elle pas dans le mouvement révolutionnaire des avant-gardes ? L'écriture au féminin annonce et prépare la transformation d'un mode d'être et d'une façon de vivre en proposant une façon nouvelle de sentir et de ressentir. L'écriture au féminin est celle du désir, du corps, avec la volonté profonde de changer le monde. L'écriture féminine, une écriture engagée ?

Michelle Perrot pose clairement la question dans son ouvrage *Mon histoire des femmes* sur la place de l'écriture féminine : « quelles ont été *les voies de l'écriture* pour les femmes dans ce monde interdit ? ». Pour répondre à cette question, elle distingue deux voies : la religion et l'imaginaire, plus précisément « l'oraison, la méditation, la poésie et le roman ». À ces deux voies sont associés des lieux qui ont été propices à l'écriture comme « les couvents et les salons,

[287] Béatrice Slama, « De la "littérature féminine" » à "l'écrire-femme" : différence et institution », in *Littérature*, n° 44, numéro thématique consacré à *L'institution littéraire II*, 1981, p. 54 ; en ligne à l'adresse https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1361 (consulté le 24/04/2021). Voir également Marguerite Ageorges d'Escola in Élie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, Éd. de la Semaine de Genève, 1931, cité par Béatrice Slama, *ibid.* : « Toute femme qui écrit et qui publie – qu'elle le sache ou non, qu'elle le veuille ou non – est – en un sens – une révolutionnaire par le seul fait qu'elle est sortie de l'anonymat séculaire et n'a pas craint de dévoiler au grand jour sa pensée » ; et Louise Bodin, « Les idées féminines », *La Forge*, cahiers 11 et 12, janv. et févr. 1919, *ibid.* : « L'homme veut priver la femme de moyens d'expression autonomes. La démarche de la femme écrivain est typique de l'évolution de la femme dans la lutte pour la reconnaissance de ses droits, de sa valeur, de son être. »

le cloître et la conversation[288] ». Ces chemins sont ceux développés par les premières femmes qui se lancent dans l'écriture. À ce la s'ajoutent d'autres facteurs qui ont stimulé la production des femmes, toujours selon Michelle Perrot, comme « […] l'existence d'un lectorat féminin […] », d'une part, et d'autre part, « certains genres […] pertinents » comme « les livres de cuisine, de savoir-vivre […], de pédagogie, la presse de mode, les romans[289] […] ». Avec tous ces facteurs qui ont favorisé l'émancipation et l'affirmation des écrivaines, les publications de ces dernières mettent en lumière un imaginaire autre, comme l'écrit Madeleine Gagnon :

> Les femmes ont un imaginaire différent de celui des hommes, ne serait-ce que parce qu'elles ont pensé dans l'ombre, dans la marge. À partir de cette place, elles ont imaginé le monde, l'ont fantasmé. On peut dès brs croire que l'écriture des femmes serait plus proche du pulsionnel…[290].

Connaissant peu ou pas du tout le monde extérieur, les femmes qui écrivent révèlent, dans leurs textes, un monde, leur monde. Serait-ce alors une écriture autocentrée, une écriture des sentiments ?

Cette volonté d'écrire et de transcrire des sentiments fait pencher vers une littérature nouvelle, une littérature dont le sujet principal est la femme. En raison de ce filtre personnel et subjectif, selon certains critiques, la littérature féminine est alors caractérisée par une littérature du manque et de l'excès : un manque d'imagination, de logique, d'objectivité, voire de composition, de structure, de connaissances littéraires et, dans le même temps, trop de facilité, de facticité, trop de sentimentalisme et de féminité.

La littérature féminine se présente donc comme un ensemble de textes produits exclusivement par les femmes qui ont dû en partie se libérer et se détacher de la présence de l'homme et de la lourde tradition passée. Cette mise à nu face au regard masculin suscite exaltation et inquiétude. En effet, la pensée des femmes transparaît, faisant vaciller les vieilles certitudes et surtout l'incontestable (mais dorénavant contestée) suprématie masculine. Les écrits féminins apparaissent comme un symptôme et un symbole de la montée des femmes face aux hommes qui, pendant des siècles, ont tenté de les neutraliser, voire de les rendre inférieures ou de les ignorer. Revanche ou détermination ? Les deux assurément. Les femmes, quoi qu'il en soit, préparent à une transformation radicale du monde du XXe siècle.

Alinda Bonacci Brunamonti, La Contessa Lara, Vittoria Aganoor, Matilde Serao, Annie Vivanti, Ada Negri, Grazia Deledda (qui est la seule écrivaine italienne à avoir reçu le prix

---

[288] Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, France culture, Édition du Seuil, 2006, p. 40.
[289] *Ibid.*, p. 41.
[290] Madeleine Gagnon, cit. in Francine Bordeleau, « L'écriture au féminin existe-t-elle? », in *Lettres québécoises*, *op. cit.*, p. 16.

Nobel en 1926) et plus tard Sibilla Aleramo et Maria Messina, toutes nées au cœur du XIXe siècle et décédées dans le courant du XXe, s'affirment sur la scène littéraire italienne.

Ces femmes s'inscrivent tour à tour à l'intérieur d'un circuit créatif, un mouvement d'émancipation et de libération par l'affranchissement de la tutelle masculine. S'agit-il d'une simple expérience de l'écriture pour ces femmes ou bien d'une expérimentation dans l'acte d'écrire ? Dans tous les cas, cette affirmation relève d'une volonté et d'une opportunité. La question féminine occupe tous les débats. Les femmes se retrouvent alors au centre de toutes les attentions, elles qui n'avaient pas la parole, étaient inconnues, ou plus exactement méconnues des hommes. Les femmes sont en mouvement. Le mouvement s'empare des femmes. Elles prennent la parole en public. La femme en mouvement existe.

DEUXIÈME PARTIE
AUTOBIOGRAPHIE ET DOUBLES FICTIONNELS

[II.1.] *Lirica* : dire « Je » en poésie

[II.1.1.] *Lirica* ou la construction d'une image de soi par l'écriture poétique

Avec l'émergence du nouveau siècle, comme nous l'avons évoqué précédemment, la société change, tout comme la littérature. En effet, la littérature devient plurielle tant dans les langages que dans les thèmes et les genres. Ce qui contribue à cette multiplicité des voix est la fin du silence pour les femmes. Michelle Perrot précise, dès l'introduction de son ouvrage, que « le silence est rompu ». L'invisibilité à laquelle les femmes étaient cantonnées se dissout, s'étiole. La voix de la femme s'élève, même si son accès à l'écriture s'est fait tardivement[291].

La première présence importante d'écriture des femmes se retrouve dans l'échange épistolaire. En effet, comme le souligne Michèle Perrot, la lettre constitue un premier échange informel au départ, établi entre soi et l'Autre. Il constitue par conséquent « une forme de sociabilité ». Madame de Sévigné est une illustre ancêtre de la lettre[292] tout comme George Sand[293]. Michelle Perrot affirme que le genre préféré des femmes reste la correspondance. Et pour cause, la lettre constitue un moyen de communication simple, rapide et traditionnel car les femmes écrivent très souvent à leurs proches :

> La *correspondance* est, par contre, un genre très féminin. […] Elles écrivent aux vieux parents, au mari absent, à l'adolescent pensionnaire, à la fille mariée, aux amies de couvent. […] La lettre constitue une forme de sociabilité et d'expression féminine, autorisée, voire recommandée, ou tolérée[294].

---

[291] Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes, op. cit.,* p. 17 : « Les femmes laissent peu de traces directes, écrites ou matérielles. Leur accès à l'écriture a été plus tardif. Leurs productions domestiques sont rapidement consommées, ou plus aisément dispersées. Elles-mêmes détruisent, effacent leurs traces parce qu'elles estiment que ces vestiges n'ont pas d'intérêt ».

[292] Madame de Sévigné a rédigé des lettres de 1671 à 1696. Elle a rédigé quelque 694 lettres, adressées à Mme de Grignan ou bien encore à des parents, voisins, amis ou intellectuels, qui révèlent sa relation avec sa fille, les événements marquants de Paris, des réflexions, mais aussi quelques potins sur la vie à la Cour. Les lettres de Mme de Sévigné n'étaient pas destinées à être publiées, mais elles circulaient dans les salons littéraires.

[293] *La Correspondance* croisée Sand-Flaubert a été publiée par Alphonse Jacobs chez Flammarion. Ces lettres témoignent de la vie de Georges Sand, de son vécu, de ses amours, de ses choix esthétiques, de ses engagements politiques, de son art. Elles sont regroupées dans vingt-cinq volumes comptant près de 2000 correspondants.

[294] Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes, op. cit.,* p. 35.

Cette tolérance que les femmes ont pour approcher l'écriture, elles vont la pousser jusqu'à ce que cela devienne « un thème et un motif de la littérature[295] ». Apparaît donc ainsi une nouvelle vision dans la littérature avec une nouvelle approche au niveau de l'œuvre donnant à voir un nouvel univers. La littérature appréhende le monde de la réalité en dévoilant son propre univers avec ses propres schémas mentaux. C'est ainsi que nous pouvons pénétrer et comprendre l'univers d'un auteur, poète, nouvelliste ou romancier. L'œuvre, qu'elle soit narrative ou poétique, affirme donc sa spécificité, sa différence, sa singularité par rapport à la réalité immédiate en offrant un point de vue oblique de la réalité. Plus il y a de voix en littérature, plus il y a de points de vue différents, plus il y a de réalités différentes.

Les romans et autres textes littéraires qui retranscrivent l'histoire personnelle de l'auteur permettent de passer de la pensée à l'écriture, de la réalité à l'imaginaire. Écrire amène vers le chemin d'une existence, d'une présence, et cela se vérifie avec la présence des femmes dans le milieu culturel, ces femmes qui élèvent la voix et acquièrent de la consistance. La féminité construit son image entre « récit » et « histoire ». Michelle Perrot, à ce propos, établit une distinction entre « histoire « et « récit ».

> L'histoire, c'est ce qui se passe, la suite des événements, des changements, des révolutions, des évolutions, des accumulations qui tissent le devenir des sociétés. Mais c'est aussi le *récit* que l'on en fait. Les Anglais distinguent *story* et *history*. Les femmes ont été longtemps hors de ce récit, comme si, vouées à l'obscurité d'une inénarrable reproduction, elles étaient hors du temps, du moins hors événement. Enfouies dans le silence d'une mer abyssale[296].

Être femme, c'est le devenir, pour reprendre une expression de Simone de Beauvoir, mais c'est aussi une construction, notamment à travers le récit. Annie Vivanti, qui écrit depuis l'âge de sept ans, a mis de nombreuses années à élaborer son recueil. Publié pour la première fois en 1890, le recueil comportait cinquante compositions ; en 1891, il en comptait cinquante-deux ; en 1899, cinquante-six ; en 1921, soixante-trois. Cette énumération de chiffres montre la constante évolution et amélioration, l'enrichissement de l'œuvre en fonction de la maturité de l'auteure. En effet, l'ensemble des compositions du recueil est écrit à la première personne du singulier, ce « je » qui sous-entend que nous sommes sous doute face à une présentation autobiographique. Nous en parlerons plus loin dans notre travail, mais nous signalons d'ores et déjà que, selon la définition du *Petit Robert*, la première occurrence du mot « autobiographie » date de 1836. Auparavant, on parlait de Mémoires. Ce qui est intéressant dans le fait de spécifier cette date de 1836 est que le recueil *Lirica* a été publié une cinquantaine d'années après. Cela

[295] *Ibid.,* p. 35.
[296] Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes, op. cit.,* p. 16.

indique donc que la notion et la dimension autobiographique, au moment de la publication de *Lirica*, étaient définies, caractérisées et reconnues comme étant un genre littéraire à part entière.

Ainsi, pour compléter notre propos, prêtons davantage attention à la première composition de *Lirica* qui s'intitule *« Ego*[297] *»*. Ce titre, en latin, donne la tonalité du recueil qui se veut à la fois personnel, intime et, dans un même temps, ouvert et universel. Cette composition est essentiellement centrée sur Annie Vivanti, qui est une auteure et une personne singulière. L'adjectif « singulière » renvoie à son choix de vie, à ses origines, à ses compositions. En faisant le choix de mettre cette poésie en première position, Annie Vivanti souligne sa volonté de se faire connaître et découvrir auprès d'un nouveau public comme auprès d'un public plus traditionnel. Pour la place définitive de cette composition, en ouverture du recueil, il nous semble important d'évoquer le vif débat entre Annie Vivanti, Carducci et son éditeur, Treves, portant sur la place et l'organisation des compositions. En effet, l'hésitation portait essentiellement sur les poèmes *« Ego »* et *« Nuova »*. Dans un premier temps, en effet, la composition, qui devait ouvrir le recueil *Lirica*, était *« Nuova »*, ce qui présentait l'intérêt de mettre en avant le côté original et résolument nouveau du recueil. Or, sur les insistances d'Annie Vivanti, le choix s'est porté sur *« Ego »*, comme le retranscrit Carlo Caporossi :

> Sceglie a buon proposito di introdurre se stessa e poi la sua poesia perché la novità di quei versi passa prima di tutto dalla presentazione della loro autrice, un'autopresentazione dirompente e molto significativa se letta in prospettiva di un'analisi vivantiana. Annie si pone al vertice della sua letteratura, comincia in questo caso anche fisicamente con se stessa […][298].

Alors que Carlo Caporossi nie, quelques lignes plus loin, le caractère strictement autobiographique de la poésie d'Annie Vivanti (il précise qu'elle fait d'elle-même son propre personnage), *« Ego »* nous dévoile la personnalité de la poétesse ou plutôt de celle qui dit « je ». Pour notre part, nous considérons que cette composition a une dimension autobiographique. Dans ce poème, composé de huit quatrains et utilisant la forme métrique de l'hendécasyllabe, Annie Vivanti s'interroge. Avec une tonalité à la fois réaliste et intimiste, la poétesse se tourne vers elle-même, donnant ainsi l'impression de se découvrir aux yeux du public et de ses lecteurs, en retranscrivant des descriptions minutieuses et détaillées de ses propres états d'âme. La composition, articulée sous forme de dialogue, permet à Annie Vivanti de parler d'elle-même, de façon à la fois sincère, ironique et spontanée, se mettant en abîme ou se mettant en scène, s'exposant dans tous les cas. Porter un regard extérieur et « objectif » sur elle-même répondrait à la définition qu'en donne Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique* en disant de

[297] Annie Vivanti, *« Ego »*, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 149-150.
[298] Carlo Caporossi, *Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 92.

l'autobiographie qu'elle est un « […] récit rétrospectif […] qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité [299] ». Nous pouvons le constater dès la première strophe où Annie Vivanti utilise l'interjection *« O »* pour interpeller le monde [*« O Mondo »*], comparé à un garant chevronné de la sécurité et de la surveillance [*« vecchia guardia doganale »*]. Cette interpellation envers le Monde est reprise dans la deuxième strophe [*« o Mondo astuto »*]. À cette interjection, Annie Vivanti, pour conforter son appel au monde, fait suivre la deuxième personne du singulier, demandant à être traitée avec justice et équité [*« Farai l'obbligo tuo da buon cristiano :/ Giusta e severa sia la tua condanna/ « Chè non ti voglio dar la buona mano ! »*].

À la troisième strophe, le dialogue s'instaure avec le Monde présent, qui observe. La présence des guillemets et des points d'interrogation, renforcés par le pronom personnel à la deuxième personne, affiche le discours direct. Le Monde, ici personnalisé, s'interroge au sujet de cette femme émergente sur la scène littéraire et culturelle italienne et souhaite la connaître. Ce dialogue, instauré entre le Monde et la poétesse, énumère ses très nombreuses diversités et ses nombreuses références à la famille, à la religion et aux projets pour dévoiler la personnalité d'Annie Vivanti :

> Il Mondo ha spalancato i suoi mille occhi,
> E “Chi sei tu ?” mi grida : e “ cosa fai ?
> Dimmi la fede tua, l'età, la patria,
> Che cerchi, donde vieni e dove vai !”
>
> Del mio paese chiedi ? Io ti rispondo :
> Non ho paese : è mia tutta la terra !
> La patria mia qual'è ? Mamma è tedesca,
> Babbo italiano, io nacqui in Inghilterra.

Ce discours direct révèle la singularité d'Annie Vivanti, la pluralité de ses origines, ce sentiment de non-appartenance (ou encore ce sentiment d'une identité plurielle) qui est l'une de ses principales caractéristiques et qui fait d'elle une citoyenne du monde [*« Non ho paese : è mia tutta la terra ! »*].

Le ton, très loin de celui du ton savant et classique, se veut sincère, simple, spontané et direct. Parler de la famille, de ses origines, mais aussi de religion, est l'indice, pour Annie Vivanti, de sa volonté d'aborder tous les sujets afin de dévoiler les traits principaux de sa personnalité. Cette déclaration de « foi » est très importante et, dans le même temps, révélatrice :

> E quale la mia fede ? Io vado a messa ;
> La musica mi edifica e ricrea :
> Ma sono battezzata protestante.

[299] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique,* Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

Di nome e di profilo sono ebrea.
Chiedi della età mia ? Quasi ho vent'anni.

D'emblée, le lecteur comprend que le mot [*« fede »*] fait référence au domaine religieux car il est immédiatement associé au mot [*« messa »*] qui renvoie au rite catholique. Nous pouvons noter qu'au-delà de cette connotation, la messe est intimement liée au plaisir d'écouter de la musique qui « édifie » et « récrée », ce qui sous-entend une conception du religieux en-dehors des conventions et des sentiers battus. Annie Vivanti, d'origine juive et baptisée protestante, se réfère à la religion, comme point de référence mais non comme véritable croyance. En effet, Annie Vivanti, comme Carducci le précise, a pris connaissance de la Bible grâce à une gouvernante de confession anglicane : *« A lei bimba la governante anglicana faceva mandare a memoria di gran capitoli della Bibbia […][300]. »*

Comme nous pouvons le constater, les religions s'additionnent en elle. Nous pouvons dès lors nous questionner sur le rapport qu'entretient Annie Vivanti avec la religion juive, mais également avec les autres religions car, à la fin de sa vie, elle se convertira au catholicisme. Annie Vivanti est à la recherche d'un sens à la vie, en quête d'une dimension spirituelle. D'appartenance juive, elle est en constante évolution et interrogation sur l'existence d'une éventuelle présence d'un Dieu.

Mais revenons au poème *« Ego »*. Faisant à la fois les questions et les réponses, Annie Vivanti se dévoile davantage quant à son dessein dans le monde en révélant ses doutes et ses incertitudes, ainsi que ses différents états d'âme, sur le modèle de Pétrarque, par accumulation de termes qui peuvent parfois être opposés et disent l'ambivalence des sentiments [*« E rido e canto e piango e m'innamoro »*] :

E quale la mia meta ? Ancor l'ignoro.
Che cerco ? Nulla. Attendo il mio destino,
E rido e canto e piango e m'innamoro.

Cette dimension instaurée entre le Monde et elle, mêlant à la fois un décentrement du monde avec un recentrement sur soi, se retrouve dans les deux dernières strophes dans lesquelles Annie Vivanti évoque les éléments terrestre et céleste : entre *« cielo »* et *« terra »*, elle s'en va vers l'imagination. Guidée par son âme qui est « confiante et calme et forte » [*« L'anima fiduciosa e calma e forte »*], elle fuit l'obscurité [*« buio »*] pour aller vers la lumière [*« luce »*], ces deux termes étant renforcés par la référence à l'enfer [*« inferno »*] et au paradis

[300] G. Carducci, *« Liriche » di Annie Vivanti* (1890), cit. da *Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, XXIII, *Bozzetti e scherme,* Bologna, Zanichelli, 1937, p. 442. Cit. in Carlo Caporossi, *Saggio introduttivo*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 85.

[*« paradiso »*]. Elle vit, elle ressent. Son personnage femme et son vitalisme, son être dans l'instant présent sans but préétabli [*« Si vive. »*], émergent dans un langage tout aussi passionné que conscient et lucide, lui faisant dire à la toute fin du poème, pour répondre à la grande question du pourquoi de l'existence que seule la mort résoudra ce grand problème : *« Quel gran problema scioglierà la morte. »*

Avec la composition *« Chi sa !…*[301] », composée de deux strophes, Annie Vivanti évoque en elle les différents sentiments tels que la passion, l'angoisse, l'amour, le monde spirituel. La deuxième strophe est introduite par le pronom interrogatif *« chi »* destiné à interroger directement et à partager ses doutes sur la présence d'un Dieu. Les verbes *« amare »* et *« confortare »* sont des verbes explicites quant à la recherche d'Annie Vivanti d'écoute, de bienveillance et de réconfort, notamment à la suite de la disparition de sa mère :

> Chi sa se è vero ch'avvi un Dio lassù !
> Un Dio ch'ama e conforta !
> – Io penso a voi, che non m'amate più,
> Ed a mia mamma, morta.

Dans cette fragilité et vulnérabilité des sentiments éprouvés, Annie Vivanti poursuit sa quête qui l'amène à s'exclamer et à s'interroger sur une présence spirituelle. La composition *« Iddio, che vuoi da me ?*[302] » interpelle directement Dieu. Sous la forme d'un monologue, Annie Vivanti s'adresse à lui, en lui faisant part de ses questions. La composition s'ouvre sur une succession de mots interrogatifs [*« che… Quale… qual'è… Chi… Ove… »*] adressés à Dieu [*« Iddio »*] et insérés dans des expressions nominales et verbales, souvent très courtes (parfois un hémistiche) qui traduisent un empressement, une urgence à savoir, à comprendre, à se comprendre, avant de se terminer sur l'image forte d'un « cœur rebelle » :

> Iddio, che vuoi da me ? Quale la meta ?
> La strada mia qual'è ? Chi me la vieta ?
> Ove tende quest'alma irrequïeta
> E questo cor ribelle ?

Cette succession d'interrogations multiples et simples dénotent une recherche de réconfort et marquent une volonté de trouver des réponses, une direction, un dessein, comme le soulignent les mots *« meta »* et *« la strada »*.

Dans la deuxième strophe, les questions continuent de se succéder, Annie Vivanti étant toujours en quête de réponse sur le sens porté à son existence. Oscillant toujours entre liberté et

---

[301] Annie Vivanti, *« Chi sa !… »*, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 172.
[302] *Ibid.*, *« Iddio, che vuoi da me ? »*, p. 202.

prison, légèreté et pesanteur, Annie Vivanti veut savoir qui lui barre la route : *« Chi mi sbarra la via ? »*. Cette sensation de limitation et de restriction dans ses mouvements va être renforcée par une image de pesanteur terrestre, qui n'est pas sans évoquer *L'albatros* de Baudelaire, et se poursuivre dans la troisième strophe avec l'évocation imagée des ailes qui ne peuvent se déployer : *« Oh ! Sentir l'ali fremere e vibrare / E non poterle sbattere, spiegare / E non potersi spingere, slanciare / nello spazio infinito »*.

Dans la dernière strophe, Annie Vivanti poursuit sa quête et, malgré l'obscurité terrestre, c'est la lumière qui inonde son cœur, s'opposant ainsi à la noirceur, à l'immonde et à l'obscurité de la terre :

> Oltraggio e ironia – Dio ne risponda !
> Mentre un mare di luce il cor c'innonda
> Dobbiamo, al buio, sulla terra immonda
> Brancolando vagare !

Errer en allant à tâtons [*« Brancolando vagare ! »*], telle est, selon Annie Vivanti, l'essence même de la vie. Annie Vivanti, malgré sa part de doute, se laisse guider par cette mysticité esthétique. Cette aspiration à un salvateur se retrouve dans la composition intitulée *« Estetica*[303] *»* qui évoque une réalité supérieure en associant le monde réel avec le monde spirituel. Le besoin d'élévation se manifeste dans la célébration de la religion, associée à l'Art et à la poésie, par laquelle elle proclame une aspiration à la lumière, à la foi [*« fede »*] faisant référence, à la fin du poème, à l'art de Gustave Doré [*« Resti, grande e fantastica, la Fede/ Come un'illustrazione del Doré ! »*]. D'influence symboliste, la composition s'ouvre sur une interjection [*« Dio »*]. S'ensuit l'usage du pronom personnel à la première personne du singulier marquant sa forte implication dans cette recherche de sens. L'expression *« lo vorrei »*, répétée deux fois, souligne sa volonté d'être entendue car elle est renforcée par le verbe *« gridare »*, placé à la fin du premier vers, et le substantif de la même famille lexicale [*« il grido mio »*], placé à la fin du quatrième vers de ce poème :

> Dio, siete buono ! – Io lo vorrei gridare
> Alto così che in ciel m'udisse Iddio
> E via pel mondo lo vorrei lanciare,
> Come sfida ai malvagi, il grido mio.

Ce cri, pour elle, doit être entendu dans le monde [*« mondo »*] qualifié de mauvais, triste et fatigué [*« Per il mondo cattivo e triste e stanco »*]. Cette énumération, sur la base d'un polysyndète, insiste sur l'obscurité terrestre (déjà évoquée dans la composition *« Iddio che vuoi*

[303] *Ibid., « Estetica »*, p. 206.

da me ? ») en opposition avec la foi [*« fede »*] belle , f orte, triomphante [*« trïonfante »*] semblable à un ange blanc, volant, aérien , af fichant un visage éblouissant de lumière [*« sfolgorante »*] :

> Per il mondo cattivo e triste e stanco
> Vorrei che la mia fede trïonfante
> Andasse come un grande angelo bianco
> Con l'ali aperte e il viso sfolgorante.

Avec cette comparaison de la foi avec un ange, Annie Vivanti continue de clamer sa volonté : celle de rassembler, d'unir, de porter, voire de transporter les gens vers une mysticité esthétique, vers la foi en la poésie, l'art et la religion. Ainsi, pour parler des gens dont l'attitude dénote le trouble profond, voire l'effroi [« *sbigottite* »] emploie-t-elle les adjectifs [« *folli* »] et [« *rapite* »] qui renvoient à la folie et à l'exta se. Elle imagine une foule tournée ver s le soleil [« *con la fronte al sole* »] et avec les bras tendus [« *tese le braccia* »] en signe d'espoir , de supplication et de croyance :

> Vorrei che dietro a lei, folli e rapite,
> Tese le braccia e con la fronte al sole,
> Seguissero le genti sbigottite
> Al gran richiamo delle sue parole…

Cette dernière strophe c onfirme que la poéte sse s'est laissée entraîner vers un monde spirituel et céleste pour t rouver une sécurité et po uvoir prendre ses distances avec un monde trop r éel, sans doute trop sombre. C ette obsc urité s e ress ent dans la composition « *Ave, Albion !*[304] ». Comm e nous l'avons vu , dans ce recueil [*Lirica*] qui fai t of fice de parcou rs autobiographique, Annie Vivanti n'hésite pas à évoquer ses origi nes, dont son pays natal, sa terre d'origine. Le titre *« Ave, Albion ! »*, mêlant le latin [*« Ave »*] et le grec [*« Albion »*], a une double signi fication : celle de saluer ironiquement et celle de d ésigner le Di eu tutélaire de l a Grande-Bretagne. Dans la mythologie, le dieu A lbion apparaît comme un géant, le f ils de Poséidon et le f rère d'Atlas qui aurait barré à Her cule l'accès ver s l'Occident. La compo sition s'ouvre sur une description météorologi que de l' Angleterre avec une s uccession d'adjectif s dépréciatifs :

> Tetra, nebbiosa, gelida Inghilterra,
> Aborrito paese ov'io son nata,
> Colla tua buona gente addormentata,
> Che Iddio ti danni, maledetta terra !

[304] *Ibid.,* « *Ave, Albion ! »*, p. 160-161.

Ces premières strophes permettent à Annie Vivanti de dévoiler sa propre vision de son pays natal : [*« tetra »*, *« nebbiosa »*, *« gelida »*] sont des adjectifs qui qualifient l'*« Inghilterra »*, placée en fin de vers. Cette insistance sur le climat détestable de son pays natal va être reprise dans le vers suivant avec le substantif [*« paese »*] qualifié par l'adjectif *« aborrito »*. Elle poursuit la présentation de son pays natal [*« ov'io son nata »*], de manière progressive pour finir sur une vision terne et sombre en concluant la strophe par *« maledetta terra »*. Elle ne mentionne plus son pays par son nom (il n'est plus qu'une terre maudite), instaurant de manière efficace une distance entre elle et son pays. Elle poursuit la présentation par la description des habitants dans une tonalité sombre, terne, triste qui se retrouve dans la description des cheveux jaunes, du teint rosé et des silhouettes en forme de longs et maigres échalas, reprenant en cela quelques poncifs relatifs aux Anglais :

O tristi inglesi dai capelli gialli,
O magri inglesi rosei e scipiti,
È forse il freddo che v'ha istupiditi,
Lunghi fagotti di paracqua e scialli ?

O savia gente dai sereni affetti,
Dal sommesso parlar, dal riso fioco,
Datemi un po' di sole, un po' di fuoco,
O inglesi freddi, inglesi maledetti !

Les habitants, le pays, l'ensemble semble baigner dans une atmosphère endormie, apathique, qui nous plonge dans un monde feutré et une certaine léthargie. Par l'acte d'écrire, Annie Vivanti retranscrit un état d'âme, celui d'un cri de mépris vis-à-vis de son pays natal. La répétition du mot *« inglesi »* (dont la première occurrence est précédée de l'interjection *« o »*), suivi à chaque fois d'un qualificatif péjoratif comme « froids » ou « maudits », [*« O inglesi freddi, inglesi maledetti »*], met en exergue une vision dépréciative et un jugement négatif. La fin de la composition reprend la thématique du peuple anglais par le groupe nominal, *« popolo secco »*. L'adjectif *« secco »*, renforcé par des adjectifs à valeur d'épithètes, qualifie les Anglais comme des gens discrets, sans relief particulier, au rire tout en retenue [*« riso fioco »*] et au parler à mi-voix [*« sommesso parlar »*], c'est-à-dire, au caractère plutôt tranquille, conventionnel, toujours en demi-teinte.

Dans la strophe suivante, Annie Vivanti parle de « nation » [*« nazïon »*] avec un peuple enrhumé [*« raffreddati »*]. À cela, s'ajoute « le sol boueux » [*« il tuo fangoso suol »*] dû à cette « pluie éternelle » [*« eterna pioggia »*] :

Oh, popolo di raffreddati ! ed ora
Che il tuo fangoso suol più non m'alloggia,
Popolo secco sotto eterna pioggia,

Va', co' tuoi grandi piedi, alla malora !

Dans cette composition ne transparaît que l'expression de ses sentiments et de son ressenti[305] grâce à la présence de mots forts, colorés, éloquents et simples. La poétesse ne semble pas exprimer de regrets ni de remords. Seule se dégage une volonté de détachement, de liberté, de libération, un vent de vie. L'usage anaphorique de l'impératif affirmatif aux strophes trois, quatre et cinq, insiste sur cette volonté de lumière, de chaleur, créant ainsi une opposition entre l'obscurité et la lumière, la tristesse et la joie, l'apathie et l'action : *« Datemi un po' di sole, un po' di fuoco »*, *« Datemi il folle amor, l'odio furente »*, *« lo sfolgorar di sguardi e di pugnali »*, *« datemi il facil riso e il pianger forte »*. Cette succession d'impératifs exprime une volonté forte de se détacher symboliquement de ses racines, de ses origines pour répondre à un besoin irrépressible et immédiat de vivre le moment présent avec passion, dynamisme, fougue. Cette immédiateté sera l'un des leitmotivs d'Annie Vivanti au cours de sa vie littéraire, apportant ainsi un air de renouveau dans le panorama littéraire et culturel italien.

Le renouveau passe aussi par le contenu des compositions. Toujours dans l'optique de se dévoiler aux yeux des lecteurs, Annie Vivanti, dans le prolongement de cette entreprise de construction de soi par l'intermédiaire de l'écriture, relate dans la composition « Cocotte »[306] un épisode de sa jeunesse. Composé de trois strophes, le poème s'éloigne de l'image simple et naturelle, évoquée précédemment dans *« Ego »*, pour nous retransmettre un univers léger avec la mise en valeur et une mise en avant de la femme séductrice. La composition s'ouvre sur l'évocation d'un visage fardé. Chaque partie du visage est évoqué : [*« viso »*, *« bocca »*, *« fronte »*], ainsi que les cheveux bouclés suggérés par l'expression [*« un nuvolo di ricci »*] :

Col viso inciprïato, ove la bocca
Tinta di rosso sembra una ferita,
Un nuvolo di ricci sulla fronte,
Mi passa accanto sorridente e ardita.

La description du visage devient un espace de révélation de l'expressivité, de la mise en beauté et de la sensualité de la femme. Ces parties du corps sont des points d'attrait dans l'exposition et la représentation de la personne qui s'affiche et se dévoile. En effet, comme le précise Michèle Perrot, toutes les femmes peuvent être belles grâce aux fards, aux cosmétiques ou bien encore aux vêtements[307]. Ainsi, nous retrouvons dans cette description réalisée par

[305] Il convient de préciser qu'en mai 1936, au moment de la guerre coloniale menée par l'Italie contre l'Éthiopie, ce poème *« Ave, Albion ! »* a servi de tract pour la propagande antianglaise. En l'état de nos recherches, nous ne savons pas si Annie Vivanti avait donné son accord. Voir Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 78.
[306] Annie Vivanti, « Cocotte », *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 208.
[307] Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes, op. cit.,* p. 63.

Annie Vivanti, des adjectifs associés à des mots appartenant au domaine du maquillage : le point de départ de la description est le « visage » [*« viso incipriato »*], puis « la bouche » [*« bocca tinta di rosso »*], puis une masse de cheveux qui forment un halo [*« un nuvolo di ricci sulla fronte »*]. Cette mise en avant n'est qu'une apparence car la femme se dévoile, mais de manière détournée, usant de moyens pour apparaître et se faire remarquer tout en se dissimulant. Ce jeu de cache-cache que contribue à créer le maquillage, celui de cacher puis de révéler, est renforcé par le vêtement qui permet d'embellir l'image de son corps, de soigner son apparence. En effet, ayant plusieurs fonctions, comme celles de protection, de pudeur, de parure et même de "parole", le vêtement [*« un fruscìo di raso e seta »*] est enrichi par les accessoires, bijoux et fanfreluches [*« un tintinnìo di vezzi e di monili »*] et sublimé par un parfum [*« e l'aria dietro a lei mi soffia in viso/ carica di profumi acri e sottili »*]. Cette représentation de la femme séductrice, qui trouble le cœur des hommes en faisant naître des désirs [*« acute brame », « desideri »*] traduit l'atmosphère du monde du spectacle, de la représentation, de l'exposition. Michèle Perrot, dans son ouvrage *Mon histoire des femmes*, plus précisément dans le chapitre dédié au « travail des femmes », parle des comédiennes et souligne que l'essence féminine semble être vouée à l'apparence, suivant un cliché pendant longtemps bien ancré dans les esprits :

> Comédienne : est-ce un métier « bien pour une femme » ?
> Oui, au premier abord. Les femmes savent exprimer des émotions, simuler, paraître. Interpréter, prêter leur voix et leur corps à d'autres. Se mettre dans la peau d'une autre. Être une image et une voix. Ce serait l'essence même d'une féminité vouée aux apparences[308].

Effectivement, il peut être somme toute assez réducteur de n'évoquer que le corps et la voix chez la femme, mais le fait qu'elle cherche à se produire sur la scène publique développe et révèle sa féminité. Se maquiller revient à « appliquer sur [son] visage un fard ou des produits de beauté, pour l'embellir ou en modifier l'aspect[309] », ce qui peut correspondre au fait de porter un masque. Par corrélation, porter un masque, c'est se glisser dans la peau de quelqu'un d'autre. Ce transfert d'identité permet d'accéder à une identité nouvelle. Même si l'idée du masque n'est pas en soi une nouveauté, puisque la tradition existe depuis l'Antiquité gréco-romaine (pour ne pas parler de l'Orient), son approche reste néanmoins innovante, car Annie Vivanti ouvre pour le lecteur les portes d'un univers profondément intimiste et féminin jusque-là non réellement dévoilé, celui des cafés chantants, des cabarets, des coulisses du spectacle, qui constituent l'univers de son roman *Marion artista di caffè-concerto*.

---

[308] *Ibid.,* p. 173.
[309] Définition du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

Dès lors, se masquer présente une fonction double : dans en premier temps, cela permet de se dérober en partie à la vue d'autrui, de se dissimuler, de se soustraire à la connaissance de l'Autre et à son regard ; dans un deuxième temps, cela permet de se dévoiler en partie, de manière moins directe, plus cachée, plus douce. En d'autres termes, porter le masque reste une façon de s'exposer à la lumière sans montrer entièrement ses véritables émotions. Annie Vivanti, qui tend à représenter de façon très nette un environnement précis, oscille entre dissimuler et révéler en partie sa personnalité, en faisant preuve, d'une part d'imagination et, d'autre part, de dextérité dans la manière de rendre l'artifice vraisemblable afin de mettre en scène l'image que l'on veut donner de soi et que l'on veut préserver.

Pour rendre vraisemblable sa présentation faite avec ses propres yeux, elle n'hésite pas à révéler une partie de son caractère ni à évoquer son enfance. Dans la composition *« Ero una bambina credula….*[310] », ce titre à l'imparfait ainsi que le groupe nominal au féminin (suivi de petits points) est annonciateur de l'évocation d'une partie de ses souvenirs d'enfance, mais également du dessillement qui s'en est suivi. La composition s'ouvre en reprenant le titre. Le verbe d'état *« essere »* à la première personne, suivi de *« bimba »* plonge le lecteur dans la jeunesse d'Annie Vivanti.

> Ero una bimba credula e fantastica,
> Piena di fede azzurra e sogni d'òr !
> Credeva il cielo una dimora d'angeli
> Bianco vestiti e cinti di splendor.

Annie Vivanti se caractérise comme ayant été une petite fille à la fois naïve [*« credula »*] et pleine d'imagination [*« fantastica »*], ayant confiance [*« fede azzurra »*], avec de beaux rêves plein la tête [*« sogni d'òr »*]. Cette dimension de rêveuse lui fait croire en l'existence d'anges [*« angeli »*]. Le verbe *« credere »*, employé par trois fois à l'imparfait en début de vers au cours des trois premières strophes, annonce déjà quelque chose de l'ordre de la négativité et fait vaciller cette sérénité, cette plénitude, se plaçant en violent contraste avec le monde de la réalité qui s'expose en une vision triste et noire. La conjonction adversative *« ma »*, au début de la quatrième strophe, introduit une cassure, une rupture avec les strophes précédentes, ce qui suit étant l'évocation d'un monde austère, rude, « la réalité rugueuse », de rimbaldienne mémoire[311] :

> Ma il mondo giudizioso, il mondo ruvido,
> Il mondo amico della verità,

---

[310] Annie Vivanti, *« Ero una bambina credula…. »*, *Tutte le* poesie, *op. cit.,* p. 211-212.

[311] Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 52 : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! ».

Mi volle desta da' miei sogni rosei,
Volle farmi veder l'oscurità !

Le mot « monde » [*« mondo »*] répété deux fois dans le premier vers, suivi des adjectifs « judicieux » [*« giudizioso »*] et « rugueux » [*« ruvido »*] juxtaposés au substantif, et répété au début du deuxième vers, accentue cette impression de monde raisonneur [*« amico della verità »*] et loin du rêve, un monde sombre et obscur. Dans la strophe qui suit, la luminosité et l'obscurité s'affrontent mais l'imagination « folle » et « indocile » s'impose face à la Raison jusqu'à s'obstiner à rechercher les « traces d'anges blonds » :

E pur la Fantasia, folle e indocile,
S'erge con la Ragione a contrastar,
E – cieca ! – ancor s'ostina fra le tenebre
L'orme d'angeli biondi a ricercar.

Come l'onda a li scogli, batte e frangesi
Contro l'austera Realtà il mio cor ;
E resto sempre una bambina credula,
Piena di fede azzurra e sogni d'òr !

Cette dernière strophe peut être considérée comme un aveu de la part de celle qui dit « je ». Opposant le cœur et l'imagination à la raison, vivant alors dans le monde des rêves, parmi les anges blonds, loin des ténèbres alors imposées par la vie réelle, Annie Vivanti dévoile au public son âme d'enfant, spontanée et sincère. Ces vers marquent une volonté nette pour Annie Vivanti de se démarquer, de se détacher de cette atmosphère ambiante dégradante, triste, pesante, noire, lourde. Cette dualité issue de l'influence romantique, mais aussi baudelairienne, donne des éléments d'appréciation sur sa nature, son caractère profond. Entre ombre et lumière, elle semble marquée par une dualité qui va trouver un écho particulier dans le poème intitulé *« Aut-Aut*[312] ».

Comme à chaque fois, le titre est choisi sciemment par l'auteure. En l'occurrence, il est emprunté au latin, la conjonction de coordination *« aut »* indiquant une alternative : « ou, ou bien ». Une autre origine encore peut être considérée. Il s'agit d'un livre publié par un philosophe danois, Søren Kierkegaard, intitulé *Aut-Aut*, en danois *Enten Eller.* Publié le 20 février 1843 en deux volumes, cet ouvrage décrit deux stades du chemin de la vie : un chemin hédoniste, imprégné de la vie mondaine, basé sur le plaisir et l'indifférence et qui se consume dans l'instant ; de l'autre côté, un chemin fondé sur la responsabilité et sur le sens du devoir et de l'éthique. Sans vouloir approfondir la question développée par le philosophe danois, nous pouvons toutefois mettre en évidence le fait qu'Annie Vivanti, par l'intermédiaire de ces

[312] Annie Vivanti, *« Aut-Aut »*, *Tutte le* poesie, *op. cit.,* p. 164.

alternatives, pose la question du sens de la vie [313]. Cette composition serait-elle à portée philosophique, insistant sur le fait que la poétesse est en quête de son identité ? Quoi qu'il en soit, cette question du sens donné à la vie sera récurrente tout au long de ce recueil mais également dans ses autres œuvres littéraires. Marqué par l'alternative, le poème fonctionne sur l'opposition. La composition s'ouvre avec le verbe *« volere »,* répété deux fois, à la première personne du singulier, ce qui marque une volonté certaine et une détermination farouche. Annie Vivanti se montre ainsi poussée par un optimisme vital et passionnel qui ne connaît aucun répit et qui la conduit à se détacher des codes en vigueur :

> Io voglio il sole, io voglio il sole ardente
> Che l'ebbrezza mi dia del suo splendore,
> O pur la buia notte ed il fragore
> Forte della tempesta alta e furente.
> La grigia nebbia il core la detesta :
> Datemi il cielo azzurro o la tempesta.

La première strophe met l'accent sur les éléments naturels, créant une opposition entre luminosité et obscurité. Le « soleil » [*« sole »*], élément lumineux et rayonnant, accompagné de d'un adjectif qualificatif [*« ardente »*] et complété par un substantif du même registre lexical [*« splendore »*], s'oppose à la *« notte »*, élément sombre et mystérieux, qualifiée d'obscure [*« buia »*] et s'oppose également à la [*« tempesta »*] qualifiée de furieuse [*« furente »*]. Mais l'opposition ne signifie pas l'exclusion de la nuit et de la tempête, ces deux éléments constituent en somme une alternative positive à la lumière. En revanche, ce que déteste celle qui dit « je », c'est la grisaille du brouillard et les demi-teintes : *« La grigia nebbia il core la detesta »*.

Cette entrée en matière par l'intermédiaire de la métaphore des éléments naturels nous permet de rencontrer la nature profonde et tourmentée de cette poétesse, à la fois femme, enfant, adolescente, mais pour qui le sentiment de vivre intensément est important.

En ce qui concerne la deuxième strophe, l'accent est mis sur la liberté qui s'oppose à la prison, associée à la mort et caractérisée par quatre planches et une caisse cloutée : *« di quattro travi e la cassa inchiodata »*. La construction en chiasme des deux premiers vers insiste sur cette volonté de liberté accentuée par le point d'exclamation. Comme un cri du cœur, elle

[313] En ce sens, il convient d'apporter une précision ici sur la question du sens de la vie. Annie Vivanti, dans le recueil *Lirica*, aborde le thème de la Mort qui soulève une problématique récurrente et une interrogation permanente et profonde. Ainsi la composition *« Virgo »* place-t-elle la mort en position centrale car une jeune fille de vingt ans, en proie à la tristesse devenue son quotidien, marche dans un ciel plein d'étoiles, semblable à un jardin fleuri. Dans la composition *« Vita breve »*, la mort rôde autour de la vie. Quant aux *« Viole bianche »*, qui ont perdu leur couleur et leur parfum, elles expriment la souffrance et la tristesse liées à l'absence d'amour, ce qui revient à la mort. Cette question portée sur le sens de la vie se lie indubitablement à la question de la mort. Par ces compositions, Annie Vivanti met en lumière ses peurs, ses doutes, ses incertitudes, mais aussi ses préoccupations et ses questionnements.

proclame cette soif absolue de liberté sans limites [*« la sconfinata/ Intera libertà »*] qui se matérialise par la métaphore du vol et va jusqu'à faire accepter la mort en son absence :

Voglio la libertà ! la sconfinata
Intera libertà la voglio mia !
O pur la tetra e stretta prigionia
Di quattro travi e la cassa inchiodata.
Volare in alto !… o vinta dalla sorte
Piombar coll'ali infrante nella morte.

La troisième strophe s'ouvre sur la conjonction *« e »*, qui complète sa liste de souhaits, suivie une fois encore du même verbe de volonté et de détermination à la première personne du singulier [*« voglio »*]. Contrairement aux deux strophes précédentes où il est question de soleil [*« sole »*] et de nuit [*« notte »*], de tempête [*« tempesta »*] et de liberté [*« libertà »*], l'amour est ici célébré :

E voglio l'amor tuo ; l'intero, ardente,
Illimitato amore, o l'odio intenso.
Ma sia l'odio o l'amor, lo voglio immenso !
Io non sopporto un guardo indifferente.
L'amor che tutto soffre e tutto dona
O l'odio che non piega e non perdona.

Cet amour se veut entier, ardent et illimité : *« l'intero, ardente, / Illimitato amore »*. La poétesse se montre entière dans ses sentiments : elle veut soit l'amour total, soit la haine totale : *« Ma sia l'odio o l'amor, lo voglio immenso ! / Io non sopporto un guardo indifferente. »* Ces sentiments extrêmes (annoncés dans les deux strophes précédentes par les références au soleil ardent, à la furie de la tempête et à la liberté sans limites) sont renforcés par le pronom indéfini *« tutto »* répété deux fois et associé aux verbes [*« soffrire »*] et [*« donare »*], tout comme la négation du vers suivant *« non »*, elle aussi répétée deux fois et associée aux verbes [*« piegare »*] et [*« perdonare »*]. Cette insistance et ce refus catégorique de la tiédeur des sentiments trouve un écho avec la quatrième strophe qui s'ouvre avec une opposition binaire : [*« O tutto o nulla io voglio »*] qui va se poursuivre tout au long de cette strophe caractérisée par l'utilisation de la conjonction « ou », qui instaure une alternance sur un rythme impérieux qui s'accélère jusqu'à l'emploi de syntagmes nominaux qui occupent une grande partie de la strophe :

O tutto o nulla io voglio : il riso o il pianto,
Il sole d'oro o l'uragano nero,
La stretta bara o l'universo intero,
E dallo sguardo tuo martirio o incanto !
… Vita, che cosa rechi pel mio cuore ?

L'estasi tutta della terra in fiore ?
O la croce sublime del dolore ?

La composition se termine par une série d'interrogations directes, interpellant la vie entre joie et peine, douceur et douleur [*« L'estasi tutta della terra in fiore ? // O la croce sublime del dolore ? »*], ce que viennent confirmer les rimes des trois derniers vers du poème qui associent *« cuore »*, *« fiore »* et *« dolore »*. Cette attitude ambivalente face à la vie revient de façon récurrente dans nombre d'œuvres d'Annie Vivanti, comme nous aurons l'occasion de le montrer plus loin dans notre travail. De ses compositions émanent donc cette fougue, cette force adolescente, cette volonté de déplacement, de mouvement que nous retrouvons également dans la composition *« Lasciami andare*[314] ». Le titre de la composition, répété trois fois à l'impératif, au début et à la fin de la première et de la dernière strophe, ainsi qu'une fois dans la deuxième strophe, appuie avec insistance et force cette volonté de liberté, ponctuée de points d'exclamation et qui se matérialise dans l'image d'une créature « assoiffée de gloire et de soleil » :

Lasciami andare ove il fato mi vuole,
Lasciami andare !
Sono assetata di gloria e di sole,
Lasciami andare !

Cette énergie et cette aspiration au mouvement, et à la liberté qu'il représente, se manifestent dans chacune des strophes du poème, toutes organisées suivant le même schéma (des quatrains composés d'hendécasyllabes et de pentasyllabes, créant une alternance de vers longs et brefs). Les vers claquent et martèlent la volonté indomptable de liberté exprimée par la poétesse et même les vers longs vont dans ce sens quand ils sont scindés en deux hémistiches et qu'ils jouent sur des sonorités sifflantes comme dans le vers *« Ozio codardo, ti sprezzo e detesto »*, qui exprime le mépris et la détestation de l'oisiveté et n'est pas sans rappeler certains vers de l'*Enfer* de Dante caractérisés bien souvent par la stridence.

Dans la deuxième strophe, la négation présente avec *« Non mi sgomenta il periglio remoto »*, est contrebalancée par le défi à la première personne du singulier [*« sfido »*] répété deux fois dans une tournure exclamative, Annie Vivanti affirmant ne craindre [*« non ho paura »*] ni les « ténèbres » [*« tenebre »*] ni « l'inconnu » [*« l'ignoto »*] :

Non mi sgomenta il periglio remoto,
La meta oscura.
Sfido le tenebre, sfido l'ignoto !

[314] Annie Vivanti, *« Lasciami andare »*, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 163.

Non ho paura.

Les strophes suivantes expriment l'envie, ainsi que la volonté implacable avec la répétition du verbe à la première personne [*« voglio »*] suivi des verbes [*« combattere »*, *« lottare »*, *« soffrire »*], qui marquent des étapes de la volonté d'outrepasser les limites et de briser les chaînes [*« ferree catene, v'infrango e calpesto »*] pour atteindre des destinations inconnues et nouvelles. Ce caractère intrépide et exalté, empreint du désir d'évasion et de conquête, en étant « debout » [*« ritta in piedi »*], marque sa volonté de vaincre, de vivre, de ne pas se soumettre à des ordres quels qu'ils soient, de ne pas être esclave. *« Schiava »*, en position forte en début de vers, et complété au vers suivant par *« Io non sarò »*, annonce une détermination sans faille, celle de ne pas dormir debout, de ne pas mourir en bâillant : *« Viver dormendo, morir sbadigliando/ Non voglio, no ! »*.

Annie Vivanti affiche dès son plus jeune âge un caractère entier et spontané. Maîtrisant et connaissant différentes cultures et langues, elle est loin de mener une vie simplement ordinaire et classique. Au contraire, elle semble vouloir mener plusieurs vies à la fois, toutes guidées par le mouvement, les allers-retours, le voyage, en adaptant son regard à ses découvertes. Vivant ainsi au jour le jour, elle vit intensément, elle ressent, elle suit son instinct, saisissant chaque opportunité et la transformant, par conséquent, en pure et simple expérience.

Avec la composition *« Nell'album*[315] *»*, la thématique se veut celle du voyage, de l'itinérance et de la liberté. Cette vision est incarnée, dans l'envers, par la métaphore de l'oiseau, qui ouvre la composition. De grande élégance, ce canari vit enfermé dans sa cage dorée. Aussi, Annie Vivanti, avide de liberté et de grands espaces, ne s'identifie-t-elle pas au canari prisonnier qu'elle salue avant d'entreprendre un voyage, se qualifiant elle-même, à la toute fin de la strophe et dans une structure quasiment chiasmatique par rapport au canari, d'oiseau de passage [*« uccello di passaggio »*] n'ayant donc pas d'attaches particulières :

> Bel canarino dalle penne d'oro,
> Dammi l'addio : riprendo il mio vïaggio :
> Al volo anela impazïente l'ala :
> Patria non ha l'uccello di passaggio.

Cette métaphore qui ouvre la composition et qui permet à la poétesse de révéler ses sentiments, ses ressentis, son besoin de partir et de se déplacer, se poursuit dans la deuxième strophe avec la continuité de cette errance qui amène l'oiseau à parcourir le monde et l'infini et à avoir comme habitation [*« nido »*] les éléments naturels :

---

[315] *Ibid., « Nell'album »*, p. 167.

Sono uccel di passaggio, ed ha il mio nido
Per suo solo confine il firmamento.
M'è tetto l'uragano e culla il mare.
La ninna-nanna me la canta il vento.

L'ouragan sert de toit ; le berceau est représenté par la mer ; la berceuse est fredonnée par le vent avec pour amis passagers les nuages et les vagues :

Sono uccel di passaggio e non ho amici :
Nuvole ed onde le compagne mie !
Ma capricciose, infide e passeggere,
Noi ci intendiamo senza ipocrisie.

L'oiseau, symbole de migration, de déplacement et de voyage marque un rapprochement certain avec la nature et par conséquent semble montrer la volonté de la poétesse de ne pas avoir d'attaches, comme elle le mentionne dans le vers 17 : *« chi non ha patria non conosce esilio »*, et de vouloir s'élever et s'échapper vers l'infini [*« l'infinito »*], le firmament [*« il firmamento »*], ou bien encore, plus largement, l'univers [*« l'universo »*].

La fuite en avant hors de ce monde vers un ailleurs conduit la poétesse à trouver refuge dans la nature et ses éléments, thème récurrent de son recueil, en utilisant des métaphores et autres procédés prosodiques tels que l'allitération en -l [*« al volo anela impazïente l'ala »*] ; les assonances en -e [*« nuvole ed onde le compagne mie/ Ma capricciose, infide e passeggere »*] ; les répétitions de l'expression *« uccel[lo] di passaggio »* ou bien encore de *« oro »*, *« canarino »*, *« penne »* ; le sujet inversé [*« Patria non ha l'uccello di passaggio »*], afin de rendre vivant et imagé ce monde intérieur qu'est l'âme, car même lorsqu'elle parle de la nature et de ses éléments, c'est toujours de son âme que la poétesse nous entretient.

Les poésies, *« Aprile »* et *« Era d'aprile… »*, évoquent chacune l'arrivée de la belle saison, en l'occurrence le printemps, avec le réveil de la nature et des sens. Dans la composition *« Aprile*[316] *»*, pour sortir de la torpeur, Annie Vivanti incite à laisser les vieux livres [*« Lascia i tuoi vecchi libri »*], invite à ouvrir les fenêtres [*« Spalanca le finestre : ecco l'April ! »*] pour écouter la nature se réveiller et la voir se régénérer. Dans cet environnement bucolique, nous rencontrons et nous retrouvons la présence des oiseaux [*« le rondini »*], ces hirondelles traditionnellement associées au printemps, ou bien d'insectes « poétiques » tels que les papillons [*« le farfalle »*] qui volent dans une nature qui revient à la vie car la terre est libérée de « sa grande robe blanche » par les rayons du soleil printanier [*« la bianca veste della terra ha sciolto/ Impazïente e vincitor il sol »*], le soleil est là [*« usciamo, usciamo al sole »*]. Tout

[316] *Ibid., « Aprile »*, p. 205.

renaît, tout s'éveille à nouveau. Les fleurs également qui ressemblent à des papillons [*« Paion farfalle i fior, tremuli al vento »*]. En somme, tous les éléments de la reverdie sont là, accompagnés de formes exclamatives et insérés dans une métrique alternant vers longs et brefs. Cette nature douce et apaisante tend vers la légèreté, la joie, l'allégresse et fait pencher pour la générosité et la bienveillance [*« E a chi ci vuol del male andremo a offrire/ Un gran mazzo di primole, e la man »*] une façon de clore les hostilités, de pardonner et de demander le pardon.

Dans la composition *« Era d'Aprile…*[317] », nous retrouvons les mêmes éléments que précédemment : les oiseaux [*« brune rondinelle » ; « tortorelle »*], les fleurs [*« la glicine che stava per fiorire »* […] *« D'anemoni e di rose pallidette »*] et leur parfum qui embaume l'air [*« l'olezzo univa al balsamo languente/ di narcisi e vïole »*], mais dans une tonalité encore plus romantique que dans *« Aprile »* puisque c'est la tombée du jour :

> Era d'Aprile e si faceva sera,
> Ma il ciel portava ancor la chiara veste
> Di vivo arancio e pallido celeste,
> Su cui passava rapida una schiera
> Di brune rondinelle.

À ce moment de la journée, se forme une harmonie des couleurs dans une tonalité claire, pastel [*« Ma il ciel portava ancor la chiara veste/ di vivo arancio e pallido celeste »*] propice alors à une atmosphère romantique et tendre renforcée par la présence des amants et par le rapprochement entre eux. Ainsi les groupes nominaux « l'un près de l'Autre » *[« l'uno presso l'altro »*], « les mains entrelacées » [*« le mani strette strette »*], le pronom complément « nous » [*« noi »*] inclus dans la désinence verbale et le pronom *« ci »*, le verbe « tenir » [*« ci tenevam »*] traduisent cette proximité et l'émoi de leurs cœurs [*« Non osavamo più guardarci in faccia,/ Non osavam parlare. »*] :

> L'un presso all'altro correvamo in traccia
> D'anemoni e di rose pallidette.
> Ci tenevam le mani strette strette,
> Non osavamo più guardarci in faccia,
> Non osavam parlare.

L'évocation des amants, avec l'arrivée du printemps, fait naître des sentiments nouveaux, autres, légers. N'est-ce pas finalement dans le sentiment amoureux naissant quand on s'abandonne que la femme se dévoile de façon sincère et spontanée, tout comme l'homme ?

Dans ce recueil poétique écrit par une femme, le sentiment amoureux est un thème récurrent pour lequel Annie Vivanti n'hésite pas à dévoiler la femme dans sa plus grande

[317] *Ibid.*, *« Era d'Aprile… »*, p. 186.

intimité. Sans doute parce que ce recueil a été rédigé pendant sa période adolescente[318], nous avons bon nombre de compositions sur le thème du sentiment amoureux retraçant, dans chaque poème, une période de sa vie amoureuse et constituant ainsi une étape sur le chemin amoureux : la fulgurance et l'émoi de la première rencontre, la séparation et l'absence, le retour et les retrouvailles.

Annie Vivanti vit ce sentiment amoureux comme quelque chose de libéré, de léger Dans la composition *« Romantica…*[319] » une interrogation ouvre le poème : *« Vuoi tu venir con me, fanciullo biondo ? »* La poétesse invite ainsi un jeune garçon à la suivre, à sortir de son environnement restreint et à vivre pleinement le sentiment amoureux :

Vieni. Ti condurrò meco lontano.
La casa è stretta, vieni fuori ! fuori !
Lascia il pigro sognar, lo studio vano,
E getta i libri in testa ai professori !

Elle l'invite ainsi à se mêler au monde, à étudier pour connaître l'Autre, à découvrir :

Tu meco studierai : seri ed attenti
Viaggiando imparerem Geografia.
Mi guarderai ne' chiari occhi ridenti
Quando vorrai studiare…. Astronomia.

Pel ben del mondo intero scriveremo
La nostra Storia : e sarà tutta in rime !
E quanto ad aritmetica…. faremo
De' nostri baci il Calcolo sublime !

Ce discours très allusif cherche à convaincre son jeune amant de la suivre. La composition ayant une dimension amoureuse (et même carrément érotique), la poétesse expose le corps de la femme, ce qui sous-entend désir secret et profond révélé tout en allégories et métaphores géographiques :

Vieni. Di là dal mar ti sarò guida
Di monti immensi nell'eterno gelo.
Dalle rocciose vette ove s'annida
L'aquila, il guardo spingeremo al Cielo!

Poi ce n'andremo incontro al sol nascente :
Là nascon fra le sabbie de' deserti
– Languidi fior ! – le donne d'Orïente,

[318] Caporossi affirme que « pratiquement toutes ses poésies ont été écrites avant l'âge de dix-neuf ans, probablement entre 1882 et 1885 » et que « ces vers ont toutes les caractéristiques formelles et substantielles de l'adolescence » [*« Scrive quasi tutte le poesie prima dei diciannove anni, presumilbilmente fra il 1882 e il 1885, e quei versi hanno tutti i caratteri formali e sostanziali dell'adolescenza »*], in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 88.
[319] Annie Vivanti, *« Romantica… »*, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 209.

Co' veli chiusi e i neri occhioni aperti.

Cette métaphore filée du corps de la femme, dans sa dimension poétique, montre sa volonté secrète et intime d'être découvert par l'Autre. *« Vieni ! »*, répété jusqu'à six occurrences, s'enrichit au fil du texte par *« oh, vieni ! »* et par *« oh, vieni dunque »* et traduit cette envie d'aller de l'avant et d'enfreindre les limites imposées. Face à l'austérité et au classicisme portant sur le sentiment amoureux, Annie Vivanti repousse les limites pour rencontrer l'Autre. En effet, Annie Vivanti fait allusion à cette tradition lyrique qui remonte à la période du Moyen Âge en évoquant le thème de l'astronomie dans son poème : *« Mi guarderai ne' chiari occhi ridenti/ Quando vorrai studiare.... Astronomia »*. Les yeux de la dame étaient vus comme des étoiles. Mais ici, Annie Vivanti, faisant allusion à cette poésie « traditionnelle » laisse entendre autre chose : à savoir le désir charnel et sensuel. Dans la suite de la composition, il est question de Paradis, rappelant encore une fois la tradition, mais le Paradis évoqué par Annie Vivanti se veut plus terrestre et charnel. Quant aux derniers vers, ils reprennent des termes du Moyen Âge [*« paggio »*, *« dama »*] et, dans le même temps, ils sont très explicites avec le verbe [*« ti voglio »*] suivi d'un point d'exclamation qui souligne le caractère impérieux du désir. Les strophes six et sept de la composition *« Romantica… »* s'inspirent de l'influence orientale. Le vers vingt-et-un commence par *« Poi ce n'andremo incontro »* qui souligne la rencontre avec l'Autre. Le verbe est immédiatement renforcé par le complément *« al sol nascente »* qui sous-entend l'Est, l'Orient. Le soleil naissant est là où naissent, au milieu des sables et des déserts, les femmes d'Orient [*« Là nascon fra le sabbie de' deserti/ – Languidi fior ! – le donne d'Orïente »*]. Comme une invitation au voyage, Annie Vivanti, après avoir évoqué le désert et les sables, ajoute au cadre oriental d'autres éléments présents dans la strophe sept : *« glauchi laghi »*, *« palma »*, *« alloro »*, *« nenufar »* et *« cigni bianchi »* rappellent, en effet, les paysages et les décors de la peinture orientaliste. Des peintres comme Eugène Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, Prosper Marilhat, Eugène Fromentin, Étienne Dinet, Eugène Villon, ou encore Théodore Chassériau et Giulio Rosati ont représenté des scènes de harem, des scènes de chasses et de combat, ainsi que des paysages typiques, comme les déserts, les oasis ou les villes orientales vues bien souvent comme des lieux exotiques et édéniques. La strophe suivante, d'ailleurs, commence avec un verbe à l'impératif [*« vieni ! »*], à la deuxième personne du singulier, qui incite à suivre celle qui dit « je » dans ce périple et ces découvertes, faisant passer de l'hiver au printemps [*« Al di là d'inverno è primavera »*], des nuages au Paradis [*« Al di là delle nubi è il Paradiso »*] pour prendre de la hauteur, s'élever, et voir la terre entière toute lumière et sourire [*« Di là de' monti v'è la terra intera/ Piena di luce, bella di sorriso »*].

La neuvième strophe débute avec le même verbe que le verbe de la strophe précédente [*« Oh, vieni »*] qui invite vers le chemin de la liberté et de l'amour avec des sensations fortes et grisantes comme le vent qui souffle sur le visage [*« il vento in faccia »*].

« Incontro[320]*»* marque le début de la relation amoureuse, de manière plus formelle et codée. Le récit au passé composé [*« l'ho incontrato », « mi son fatta tutta smorta in viso », « L'ho salutato », « m'ha invaso », « l'ho guardato »*] signale quelque chose qui s'est passé, qui est survenu et qui a été vécu. Cette expérience de la rencontre la saisit de sentiments violents, appuyés par l'adjectif « blême » [*« smorta »*] placé à la fin du premier vers, répété au deuxième vers et à la fin du quatrième avec la variante augmentative [*« morta »*], pour insister sur la force déstabilisante des sentiments éprouvés lors de la rencontre amoureuse. Derrière la gêne, le mal-être, l'émoi ressenti dans le corps se cache un autre sentiment, celui de la joie, du plaisir envahissant le cœur et l'esprit. Cette ambivalence des sentiments, exprimés par le corps et le cœur, auxquels la femme doit faire face en adoptant une attitude sereine et détachée, sont soulignés par les verbes « montrer » [*« mostrare »*] et « devoir » [*« dovere »*] renforcés par le pronom personnel à la première personne : *« ed io dover mostrar fronte serena,/ Dover mostrar che non m'importa niente !… »*. Le procédé anaphorique ainsi que l'emploi de propositions infinitives dans cette strophe médiane accélèrent le rythme et rendent bien compte de l'émoi et de la violence des sentiments. La dernière strophe, quant à elle, révèle un sentiment puissant et difficilement contrôlable rendu par le verbe « envahir » [*« invadere »*] : *« M'ha invaso l'alma e scolorato il viso/ Un'onda d'amarezza e di dolore ;/ Ma calma e altera, con la morte in core,/ l'ho guardato negli occhi ed ho sorriso. »*. Maîtrisant son expressivité et montrant un visage impassible, la femme retrouve une attitude digne, ne laissant transparaître aucun sentiment ni aucune émotion en public, alors qu'en privé le visage est tourmenté et empreint de douleur.

La composition sur laquelle nous voudrions maintenant porter notre attention dans la progression de la relation amoureuse est *« Notte*[321] *»*. Contrairement à la composition que nous venons d'évoquer, celle-ci poursuit le cheminement amoureux. Après la rencontre et son flot de sentiments ambivalents et complexes, la composition souligne une période, un espace temporel précis. Le titre qui fait référence à la nuit, évoque le mystère, la passion, le secret. Les pronoms utilisés à la troisième personne du singulier *« ella »* et *« lui »* (*« lui »* pour *« il giovane amante »*), instaurent une distance avec une scène vue et retranscrite avec des yeux extérieurs. La mention des yeux [*« De'suoi occhi l'azzurra meraviglia »*] et de sa bouche [*« chè sulla bocca*

[320] *Ibid., « Incontro »*, p. 175.
[321] *Ibid., « Notte »*, p. 200.

piccola e vermiglia »] souligne l'intimité et l'intensité de la relation amoureuse qui se concrétise avec l'acte du baiser [*« l'ha baciata »*]. La deuxième strophe composée de quatre vers s'ouvre sur une dimension céleste avec la mention des « étoiles » et des « cieux » [*« (Raggian le stelle eterne/ Su nel mite fulgor cupo de' cieli.)»*] pour se conclure sur l'image de la mort qui guette dans l'obscurité : *« La Morte, nell'oscurità, la guata. »*

La composition *« O mia bambina….*[322] » porte un regard intime et intense sur l'amant qui lui parle de ses yeux *« splendidi »* qu'il faut entendre au sens très fort de « resplendissants », car ils sont comme le soleil et les étoiles, ce qui reprend un *topos* de la poésie lyrique du Moyen-Âge. La composition se conclut sur deux verbes à l'impératif : [*« "non adorarmi, baciami !" gli dissi. »*], ce qui dépasse l'envie et qui appelle à l'action. Cette conclusion est osée pour l'époque car elle suggère le dépassement de l'Amour lyrique pour évoquer sans détour l'amour charnel, voire l'érotisme.

Dans *« Vieni, amor mio !*[323]», la composition s'ouvre avec l'évocation du petit matin et de ses promesses [*« Vieni, è levato il sole/ E la fiorita via ride, e ci attende. »*], acccompagné de lumières légères et claires : *« quanta luce nel cielo ! E quanto azzurro »*. La poésie s'arrête sur l'idée de vivre d'amour et d'eau fraîche [*« se avremo fame, correremo in cerca/ Di selvatici frutti per la via »*] et de dormir à la belle étoile [*« Si dormirà sotto alle stelle blande »*]. Pour donner plus de force et d'intensité à sa relation avec l'Autre au masculin, elle se projette dans un futur proche [*« andrem », « io di te sarò », « tu mi sorreggerai », « ti conforterò », « se avremo fame »*], retranscrivant de manière précise leur proximité, leur légèreté, leur complicité, qui n'élude pas le désir ni l'étreinte des corps avec le vers *« colla tua bocca sulla bocca mia »*, construit sur un chiasme. Ainsi est conférée une dimension amoureuse nouvelle, forte, indestructible, irrépressible et exaltée avec la répétition de formes verbales à l'impératif dérivées des verbes *« andare »* [*« andiam »*] et *« venire »* [*« vieni »*], tout cela étant entremêlé à des termes relevant d'une rhétorique guerrière comme *« l'ardor della battaglia »*, *« e forte e battagliero e prepotente », « pugnar »*, *« audace », « sfondare le porte »*, pour culminer dans l'expression *« Andiam col nostro giubilo d'amore/ a mettere a soqquadro l'universo ! »*, où il convient également de noter que la jubilation, relevant au départ du vocabulaire religieux, prend ici une connotation ambivalente qui laisse entendre le corps-à-corps des deux amants.

L'expressivité du sentiment amoureux se traduit également par des moments de plaisir vécus à deux par l'intermédiaire de la danse. Nous retrouvons dans la composition intitulée

[322] *Ibid.*, *« O mia bambina…. »*, p. 159.
[323] *Ibid., « Vieni, amor mio ! »*, p. 188-189.

« *Valzer*[324] » le mouvement et l 'expressivité des cor ps. Le poème, composé de troi s strophe s chacun comport ant seize vers brefs sur un ry thme a lternant pentasyllabes et hexasyllabes, retranscrit, selon son titre, une danse à trois temps, au mouvement relevé et rythmé par les corps qui s'entr elacent et vir evoltent. Les impératifs tels que [« *portami* »] [« *involami* »] [« *stringimi* »] [« *reggimi* »], répétés à la strophe une et deux, traduisent cette proximité et cette rapidité g risante du valzer . Au- delà des expressions à l'i mpératif, la poétesse focalise son attention sur l a proxim ité des corps avec l'évocation des mains [« *Le mani stringonsi / Calde, infocate* »] et celle d es lèvr es [« *le labbra tremano* »]. Ces vers mettent en exergue les sentiments de pas sion, de possession, de l'ivr esse due au plaisir de dans er. « Entre tes bras » [« *Fra le tue braccia* »], expression répétée à ch aque début de strophe, enrichie par les propositions rela tives [« *che mi circondano,/ che m'incatenano* »], traduit la gradation de protection et de passion.

Toujours dans le cadre de la relation amoureuse, nous voudrions parler de la composition « *Assenza*[325] » qui représente une autre étape du cheminement amoureux. Après la rencontre et la passion, il y a la séparation et la distance. Pour retranscrir e l'absence, la poétesse utilise la comparaison avec le nid, représentant le lieu d'une intimité pass ée et maintenant r évolue : « *Come un nido di rondine caduto/ D'inverno e nella neve abbandonato,/ è la stanzetta tua ch'ora hai lasciato* » donne à représenter une image poétique, douc e et intime, ma is dans le même temps tris te et mélancolique, qui révèle le vide. Pour renforcer cette image du vide, la poétesse qui a commencé à évoquer l a chambre, espace intimiste, se rappelle les senteurs, l es parfums qui y sont ass ociés : parfum mêlé de lavande et de c igarette [« *fragranza/ ambrata di lavanda e sigaretta* »] qui révèle une ambiance suave, douce, sensuelle, feutrée : « *la stanzetta tua » […] Piena di libri, tiepida e ristretta* ». Par cet environnement en maniè re de cocon, intimiste, le regard intérieur porté sur la relation amoureuse met en valeur l'intimité des corps et des cœurs, protégés des regards extéri eurs. La comparaison avec le ni d est reprise, dans la deuxième strophe, avec l es alouett es cette foi s-ci : [« *come un nido d'allodole al mattino* »]. Associé au matin, le nid sert de point d'envol vers des horizons inconnus. Cette représentation imagée dépeint les états d 'âme d e la poétesse : « *Tale è il mio cor* ». Cette histoir e banale et ordinaire d'une vie amoureuse est rendue exemplaire. Depuis son caractère anodin, elle acquiert une dimension à la fois unique et unive rselle. Chaque femme peut se ret rouver dans cette histoire simple et naturelle à partir de cette poésie subtile, d élicate, sens ible, émouvante, qui repose sur la métaphore du nid d'hirondelles abandonné.

---

[324] *Ibid., « Valzer »*, p. 173.
[325] *Ibid., « Assenza »*, p. 178.

Toujours dans la progression de la relation amoureuse, nous poursuivons avec une autre étape. Après l'absence, le retour. Dans la poésie intitulée justement *« Ritorno*[326] *»*, une expression exclamative en introduction exprime la joie, l'emphase de revoir l'Autre, l'excitation : *« L'ho riveduto ! »*, répété à la fin des deux strophes qui composent le poème. Cette joie et cette légèreté qui traduisent la présence d'un sentiment amoureux sont représentées par des oiseaux (alouettes, hirondelles et rossignols) : *« Allodole dall'ali palpitanti,/ Rondini irrequïete ed usignoli,/ sbattendo l'ali e prorompendo in canti [..]* ». L'espoir de l'amour renaît, les sentiments reviennent laissant figée la poétesse sous l'effet d'une forte « émotion » : les yeux sont fixes [*« gli occhi estasïati »*], la bouche fermée et muette [*« il labbro muto »*] et le visage pâle [*« sul mio viso pallido »*]. Ce poème souligne la dualité des sentiments : la joie, l'extase intérieure qui explosent en elle dans l'intime de celle qui dit « Je ». Mais nous retrouvons son attitude face à l'homme aimé : apparence sereine, froide, distante pour donner le change. Ce contraste entre le corps et le cœur met en évidence qu'Annie Vivanti est tiraillée entre l'expression de ses sentiments et la tenue de circonstance, peut-être en relation avec les codes sociaux de l'époque.

Sortir de la tradition ou en revanche ne pas s'affranchir des limites ? Autant cette composition sur le retour se fait d'une manière discrète, timide, autant une autre composition portant toujours sur le thème du retour et intitulée également *« Ritorno*[327] *»* insiste davantage sur la présence masculine.

L'interjection *« Oh »* ouvre la composition sur la beauté et la force masculine. La description commence par le visage au teint hâlé [*« come t'ha baciato in viso il sole ! »*], la haute stature [*« come sei bruno e forte e grande e bello ! »*] qui impose sa présence mais porte l'empreinte de la tendresse : *« come hai teneri gli occhi e le parole »*. À la deuxième strophe, la poétesse évoque son absence qu'elle considère comme longue après un adieu difficile, qualifié de désolant *« desolante »* [*« L'assenza tua mi rese lungo il giorno. / Come fu desolante il nostro addio ! »*] et sa joie lors de son retour qui se manifeste par des gestes tendres relevant du vocabulaire religieux. Nous retrouvons le verbe s'agenouiller auquel est associé l'adjectif *« diletto »* qui rappelle le Christ quand son père dit à son sujet : *« questo è il mio figliuolo diletto »* :

> Guarda : mi vengo a mettere in ginocchi :
> Vorrei posar la testa sul tuo petto,
> Così, senza parlar, e chiuder gli occhi,

[326] *Ibid., « Ritorno »*, p. 179.
[327] *Ibid.,* p. 162.

O mio diletto !

À la manière du cinéaste, Annie Vivanti réalise des « gros plans » sur cet homme, sur son corps, sur son visage, focalisant ainsi son attention sur son regard et sur les émotions que cela engendre.

Cette décontextualisation dû au sentiment amoureux représente une altérité unique car l'Autre s'impose par sa seule présence, outrepasse toute mesure étant hors du temps et hors d'un espace reconnu et identifiable car envahi de sentiments forts et passionnés, isolant par là même l'homme, aussi bien que la femme. Ce sentiment de quiétude, de tranquillité absolue, est rendu par *« Son sola al mondo, tutta sola ormai./ Ed io non voglio che tu vada via ! »*. Deux êtres isolés, qui vont se rencontrer, partir à la connaissance l'un de l'Autre. Les termes qui constituent chacun le dernier vers de chacune des strophes qui composent le poème, sont gradués suivant un *crescendo* : *« O mio fratello ! »*, *« Amico mio ! »*, *« O mio diletto ! »*, *« Anima mia ! »*, montrant l'intensité ascensionnelle du sentiment.

Trois autres compositions soulignent la relation amoureuse. Nous continuons avec *« Presentimento*[328] *»* qui peut symboliser la fin d'un amour. Un sentiment de froid, de distance transparaît : [*« Ma un freddo m'è rimasto in fondo al core/ Un buio, un vago senso di terrore…. »*] pour amener vers la fin de l'amour et de la strophe : [*« L'amore passa ! »*]. La femme affiche alors un sentiment de fragilité : *« ma son rimasta smorta smorta in viso »*, *« Mi sfugge l'amor suo come la sabbia/ Serrata entro le dita fugge, fugge…. »*. La femme recherche en vain, dans l'obscurité de la nuit qui s'avance un rayon de lumière, et ce sera le dernier vers du poème : *« Un raggio. – Invano. »*, cette métaphore renvoyant à un sentiment d'amour, un éclair, mais cela reste noyé, broyé dans le néant.

Cette composition fait écho au poème *« Tra poco*[329] *»* qui marque également la fin d'un amour pressenti. Mais, là encore, nous pouvons souligner qu'Annie Vivanti ne se laisse pas envahir par un sentiment de nostalgie profonde et pérenne mais qu'au contraire elle "prend la main" car elle sait que l'amour ne dure pas éternellement : [*« Tra poco, quando cesserò d'amarti »*] (ce premier vers du poème sera répété en début des deux strophes suivantes) et, dans cette perspective, elle se tourne vers la naissance d'un autre amour : *« Ritroverò il mio riso impertinente,/ Ritroverò le mie perfidie e l'arti/ di torurare e innamorar la gente »*. Elle apparaît « sereine » [*« serena »*] et « oublieuse » [*« smemorata »*], annonçant son retour au vagabondage : *« riprenderò il vagabondaggio mio »*. Elle affiche donc la capacité à se détacher

[328] *Ibid., « Presentimento »*, p. 180.
[329] *Ibid., « Tra poco »*, p. 187.

facilement d'un être aimé : [*« Passerò accanto senza salutarti/ cogli occhi rilucenti e il cor leggiero// Amar stasera ed obliar domani »*], ce qui habituellement est une attitude typiquement masculine. Or, Annie Vivanti la fait sienne et se montre ainsi en femme libre et volontaire qui ne dépend pas du tout de l'homme et qui va jusqu'à s'approprier les codes de la masculinité.

Après avoir pressenti la fin d'un amour, la composition *« Via !…*[330] *»* relate, quant à elle, le départ de son amour, emporté par le train, laissant la femme seule sur le quai de la gare, en proie à un sentiment de vide, de solitude et de détresse, avec la sensation d'être perdue entre rêve et réalité. Dans un espace devenu vide, les souvenirs envahissent la poétesse et la peur fait son apparition, ainsi que la lassitude, tout cela inclut dans des vers à la façon de Pétrarque, qui disent, dans le même vers, la chose qui fait souffrir et l'impossibilité d'y remédier :

> Sembrami di vagar, sognando, al buio,
> D'aver paura e non poter gridare,
> D'esser cacciata e non poter fuggire,
> D'essere stanca e non poter sostare.

Par le choix de ces thématiques et d'une versification proche de la prose, la poétesse nous fait entrer de plain-pied dans son univers de femme qui affiche le désir ou le besoin de se faire connaître auprès d'un large public. Les compositions propulsent le personnage femme sur le devant de la scène en la montrant tour à tour sincère et spontanée, se dévoilant dans une grande simplicité, comme celle d'un « cœur mis à nu [331]» mais également s'exposant, se mettant en scène avec fard et masque comme dans une construction de sa personnalité aux yeux de tous.

Le poète, à travers les mots, souhaite créer un univers qui ne soit pas une simple et pure reproduction de la réalité immédiate. La capacité du poète est de créer des univers multiples dans lesquels il révèle, par touches, des éléments plus personnels. Il nous donne ainsi l'accès à une appréhension et une compréhension véritable du réel, de ses sentiments, de ses émotions, de son vécu.

Sous sa plume, le personnage femme d'Annie Vivanti s'apprivoise, se canalise, se fait connaître, acquérant ainsi une épaisseur psychologique sans pour autant tomber ou glisser dans l'introspection ou dans des moments de divagations psychologiques. Annie Vivanti, par l'intermédiaire de sa poésie, révèle la face cachée du personnage féminin ou, en d'autres termes, le véritable visage de la femme qui, jusqu'alors, n'avait pas été révélé.

Tout le recueil se fait le reflet de son caractère. Par l'intermédiaire de son regard féminin, Annie Vivanti bouscule certaines valeurs, certaines règles constituant le monde littéraire de la

---

[330] *Ibid.*, *« Via !… »*, p. 177.
[331] Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu,* 1864.

fin du XIX e et du début du XXe siècle. Elle a tendance à bousculer les normes sociales en insérant et en impliquant dans son œuvre, et les œuvres narratives successives à *Lirica*, des personnages féminins ayant le premier rôle, reléguant ainsi l'homme au second plan. Le personnage féminin, créé, imaginé, inspiré par Annie Vivanti, vit avec passion, frénésie, guidé par la quête d'un amour puissant, sans demi-mesure, considéré avec une grande lucidité. Elle éveille ainsi les esprits tout en suscitant étonnement, admiration, agacement, mais aussi curiosité et enivrement.

S'approprier la femme à travers le regard d'une autre femme, c'est en quelque sorte découvrir l'image d'une femme par l'intermédiaire de la littérature. Comme le souligne Anna Nozzoli dans ses pages consacrées à Annie Vivanti, bien que cette dernière ait créé des personnages autonomes, entreprenants et anticonformistes, en réalité, elle le fait avec douceur et délicatesse [332]. Nous pouvons donc dire qu'Annie Vivanti est précurseur avec son œuvre *Lirica*, car elle apporte un nouveau regard, une nouvelle approche, un nouveau style littéraire, un nouveau point de vue plus féminin. Le faitd'écrire pour elle est un moyen de communication qui permet de traduire matériellement une pensée, une réalité intérieure. L'écriture est donc un outil mis à sa disposition pour partir à la rencontre de l'Autre. Dans la mesure où le langage écrit est monologique, il n'y a pas d'interlocuteur direct, mais plusieurs destinataires, en revanche : Dieu, l'homme, le public, la femme. Par conséquent, il n'y a pas d'interruption, pas de questions, pas de réponses, mais seulement uneexposition, une explication, une présentation de soi, limpide, simple et efficace. L'écrivaine est face à elle-même, traduisant ses pensées et exposant ses idées. Comme le disait Jules Renard, « écrire, c'est une façon de parler sans être interrompu[333] ». Le recours à cette citation de Jules Renard souligne le fait qu'Annie Vivanti est précurseur. Elle a eu l'intuition que l'écriture, l'acte d'écrire était une façon de s'engager, d'exister, de dévoiler ses états d'âme. L'écriture devient un instrument car il permet de rompre avec le silence et de laisser un témoignage de soi. Nous pouvons donc dire que l'acte d'écrire correspond à une stratégie d'affirmation. Écrire, c'est se libérer, se sentir exister, vivre, vibrer. L'écriture, chemin de solitude, mène vers une connaissance de soi. L'auteur prend conscience de soi à travers ses souvenirs, ses expériences et devient protagoniste de ses propres actions. Avec *Lirica*, Annie Vivanti réalise le contact difficile entre le corps et la plume.

Elle a commencé à exister, en tant que femme et poétesse, par l'intermédiaire de son œuvre. Comme nous l'avons vu précédemment dans la première partie, *Lirica* a soulevé bon

[332] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, p. 15.
[333] Jules Renard, *Leçons d'écriture et de lecture,* Paris, Les éditions du Sonneur, 2009, 13 avril 1895, p. 52.

nombre de critiques à la fois élogieuses et plus vives. Sa première œuvre poétique est donc très intimement liée à elle, à son caractère, à sa façon d'être. Peut-on alors parler de poésies autobiographiques ? Son écriture est-elle purement autobiographique ?

[II.1.2] *Lirica* : entre personnage et personne, les frontières du fictif et de la réalité

Par l'intermédiaire de ses poèmes, Annie Vivanti donne la possibilité au lecteur de découvrir sa personne et ses personnages féminins que nous aborderons ultérieurement dans notre travail de recherches. L'écriture de *Lirica* constitue un point de rencontre avec l'Autre, avec le public, mais aussi une rencontre avec elle-même. La rencontre, comme son origine l'indique, vient du vieux français « encontre » qui exprime « le fait de heurter quelqu'un sur son chemin[334] ». La rencontre bouleverse, bouscule, remet en question la conception du sujet dans son rapport avec autrui. *Lirica*, comme nous l'avons évoqué précédemment, crée sur la scène littéraire italienne une grande effervescence, à la suite d'une organisation publicitaire, maîtrisée et organisée méticuleusement par l'éditeur Treves, dont l'édition *« diamante »* de cinq cents exemplaires n'est qu'une étape [335]. Cela révèle que la rencontre avec le public a eu lieu. Rencontrer l'Autre donne à la poésie et à la poétesse la possibilité d'échanger et de communiquer. De ce fait, engendrant une rencontre, *Lirica* pose la question de l'identité et de l'altérité. Porter notre attention sur la nature du sujet lyrique, c'est interroger l'écart entre le "je" lyrique et le "je" (auto)biographique. Dans ces conditions, pouvons-nous considérer *Lirica* comme un recueil autobiographique à part entière ?

Revenons au sens étymologique de « autobiographie » et considérons chacun des éléments qui composent ce mot : « auto » renvoie au moi conscient de lui-même. « Bio » indique un parcours vital, une continuité, un cheminement de cette idée unique et singulière. « Bio » établit ainsi le difficile rapport entre identité et vie, un rapport entre individualité et déroulement pratique de l'existence. Quant au dernier élément « graphie », il exprime l'idée de l'écriture d'une vie personnelle. L'autobiographie marque donc une renaissance, une initiative de la part de son auteur(e), car elle met en avant, comme le souligne Philippe Lejeune, « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met

[334] Charles Pépin, La *rencontre. Une philosophie*, Paris, Allary Editions, 2021, p. 15.
[335] Voir Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »,* in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 3.

l'accent sur une vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité[336] ». *Lirica*, première œuvre éditée d'Annie Vivanti, marque le commencement d'un cheminement conscient de la présence féminine sur la scène littéraire. Écrire signifie également s'affranchir de ses limites et se dévoiler. Écrire, c'est créer des lieux et des personnages dans lesquels s'inscrivent des expériences vécues, c'est un moyen de s'exposer à la lumière dans laquelle les regards se croisent, c'est créer avec une langue qui devient plus personnelle, c'est se mettre en danger en s'exposant aux regards. Dans une écriture autobiographique, le lecteur se trouve ainsi face à une écriture intimiste, personnelle, engagée, authentique, avec un "je" potentiel, un "je" en puissance. Avec la poésie dite "autobiographique", nous pouvons avancer la carte de l'altérité dans la représentation de soi.

C'est pour cela que le terme « autobiographie » peut être très large et parfois très flou. Cela étant, les paradigmes du genre autobiographique ont été fixés par Montaigne avec *Les Essais*[337], et plus tard par Jean-Jacques Rousseau. Dans ses *Confessions*, ce dernier affirme : « je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'admirateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature et cet homme sera moi[338] ».

L'autobiographie recompose les souvenirs du Moi en exprimant et en disant la vérité sur soi, fondement même du « pacte autobiographique ». Cette expression a été utilisée par Philippe Lejeune qui parlera tout d'abord de « pacte autobiographique », puis de la présence d'un « pacte référentiel » tendant à se référer à une réalité extratextuelle. Par effort de mémoire, l'écriture du moi abolit la distance entre le moi écrivant et le moi vécu, c'est-à-dire entre vie et représentation. Ce qui implique directement, pour revenir à Annie Vivanti, que personne et personnage ne font qu'un. En d'autres termes, l'autobiographie est garantie et reconnue par le nom propre de l'auteur, qui prend en charge l'énonciation de ses propres compositions. D'une certaine manière, nous pouvons dire qu'Annie Vivanti entretient un rapport avec la réalité extratextuelle dans la mesure où, en exprimant ses sentiments, elle unit l'extériorité de l'écriture avec l'intériorité de ses ressentis et de son moi profond, de façon que le lecteur, ou le public au sens large, trouve, en son for intérieur, un écho dans les faits évoqués et relatés.

Alors que le « pacte autobiographique », défini par Philippe Lejeune, centre la figure sur laquelle l'auteur est censé mettre la focale, la poésie, quant à elle, l'émiette et la disperse.

---

[336] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 14.
[337] Michel de Montaigne, *Les Essais,* Robert Laffont, 2019.
[338] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions (1765-1770),* Préambule *"Et cet homme, ce sera moi*", Livre I, Paris, Garnier, « Classiques Jaunes », 2011.

Entre figuration et dé figuration de soi, les com positions de *Lirica*, émiettent , dis persent, défigurent, les portraits et l'autoportrait de l'auteur.

Concrètement parlant, Annie Vivanti compose des poèmes qui la révèlent d'une manière qui se revendique comme étant authentique. *« Ego »*, *« Nuova »*, *« Aut-Aut »*, *« Mentre canto »*, *« Io sono stanca »*, *« Cocotte »*, *« Ero una bambina credula »*, sont autant de compositions qui mettent en avant une dimension personnelle et intimiste. Le fait d'utiliser le pronom personnel « je » dans un titre, ou d'employer un adjectif au féminin, est la promesse que les compositions dévoilent des épisodes de la vie de la poétesse, lui permettant d'exprimer ses plus intimes sentiments.

Le regard qu'Annie Vivanti porte sur elle-même par le détour de la fiction poétique dans l'écriture de soi atteste que l'écriture, qui est l'expression d'une subjectivité, devient un outil qui raconte, se livre, se délivre. Le poème *« Ego*[339] », que nous avons déjà évoqué et analysé dans la partie précédente, est la première composition qui ouvre sur l'ensemble du recueil. Remontant aux ori gines de la poétesse [« *io nacqui in Inghilterra* »], en évoquant s on père [*« babbo è italiano »*] et sa mère [*« mamma è tedesca »*], cette composition reste centrée sur Annie Vivanti elle-même, le pro nom personnel l'attestant. Tout au long de la composition, nous retrouvons différents éléments autobiogr aphiques, tels que s on âge [*« Quasi ho vent'anni »*] ou encore sa destinée [« *E quale la mia meta ? Ancor l'ignoro* »], ou bien s on caractère [*« impetuosa e strana »*]. Les premiers él éments du puzzle de sa personnalité s'affirment avec un « je » aux accents de spontanéité et de sincérité qui trouvent un écho avec le pronom « tu ». Sous forme de dialogue, le sujet « moi » devient central, une personne à part entière, une individualité en relation directe avec « tu ». Le dialogue instauré entre le Monde anthropomorphisé et la poétesse synthétise les prismes de la personnalité de l'écrivain. La révéla tion ponctuelle, à la façon d'un puzzle, affirme et dévoile le personnage femme en le plongeant dans ses origines. Ainsi, nous pouvons dire que l'identité du « moi » se définit et se détermine face à un « tu ». Le « moi » et le « tu » ne sont pas deux pôles isolés, mais sont en communication et en interrelation dans u ne même réali té. Le « moi » est d onc entrelacé au « tu ». Le fait d'accorder à ces vers poétiques une dimension d'oralité, et surtout de mettre en scène le tutoiement, sous-entend que la relation « je »/« tu » est intrinsèque et qu'elle ouvre la conscience vers une existence prop re féminine qui se découvre.

Ainsi la p remière compos ition, *« Ego »*, tend vers l'Autre en affirm ant le Moi. Sans l'Autre, c'est-à-dire sans le « tu », le « je » ne peut réellement exister. Être un « je » à part

[339] Annie Vivanti, *« Ego », Tutte le poesie, op. cit*, p. 149-150.

entière, c'est ne plus être anonyme, et cela revient à s'impliquer et à se penser dans le rapport à l'Autre, un rapport de réciprocité de quelque nature qu'il soit, amical, inamical, ou amoureux.

Un autre poème dont le titre est *« Nuova*[340] *»* constitue la deuxième composition de ce recueil. Avec son titre au féminin (qui pourrait être aussi bien un adjectif qu'un substantif signifiant 'annoncer une nouvelle' et visant à présenter une personne autre, différente, nouvelle), cette composition révèle davantage le caractère libre, ainsi que l'écriture se voulant novatrice, d'Annie Vivanti. Écrivant à la première personne du singulier, elle utilise des verbes d'action tels que « *voglio* » répété cinq fois et « *ho in uggia* », repris par le verbe « *odio* ». Dans cette composition, elle s'affiche comme une jeune fille heureuse, s'éloignant sans nostalgie aucune des « vieilles amours » [*« vecchi amori »*], de la « clarté de la lune » [*« il chiaror della luna »*], des « sérénades » [*« serenate »*], des « mandolines » [*« mandolini »*], de la « foule de tristes pantins » [*« Quella folla di tristi fantocci »*]. La composition *« Nuova »*, pouvant faire écho à *La Vita Nova* de Dante Alighieri qui « raconte » en des vers nouveaux sa vie nouvelle, depuis sa rencontre avec Béatrice, annonce l'avènement de la nouvelle femme libre, loin des règles et des normes [*« io voglio un nuovo canto audace e forte, / Disdegnoso di regole e di rime »*] pour, dit-elle, à un *« tu »* non précisé, aller main dans la main « gagner la bataille de la vie » [*« Tenendoci per mano, andiamo insieme/ A vincer la battaglia della vita ! »*].

À cette composition, nous pouvons associer un autre poème, *« Aut-Aut*[341]*»*. Également analysé dans la partie précédente, il nous semble intéressant de l'évoquer à nouveau pour insister davantage sur le caractère de la poétesse. Nous retrouvons une affirmation très volontaire [*« io voglio »*], où apparaît le pronom personnel sujet, qui sera répété six fois comme si elle proclamait son état d'esprit. Le premier vers [*« io voglio il sole, io voglio il sole ardente »*] met en évidence, par le parallélisme de sa construction et par l'adjonction de l'adjectif *« ardente »*, sa soif de lumière. À cela s'ajoute le besoin de liberté [*« Voglio la libertà/ la sconfinata/ Intera libertà la voglio mia »*] qui est repris par l'expression « *volare in alto* ». Elle s'affiche donc comme passionnée, entière, animée par un très fort sentiment de vouloir vivre.

Écrire sur soi implique la nécessité d'un regard en soi pour transmettre par l'écriture, perçue comme un instrument. Se lancer dans une écriture autobiographique relève d'une tentative de se dire, de se réapproprier le Moi jusqu'alors profondément enfoui. Cela signifie effectivement que l'auteur, en l'occurrence Annie Vivanti, exprime la nécessité de se déconstruire pour se reconstruire par l'intermédiaire de l'écriture qui assure la possibilité de transmettre. Pour poursuivre notre argumentation sur l'écriture intimiste et personnelle d'Annie

[340] *Ibid.*, *« Nuova »*, p. 151.
[341] *Ibid.*, *« Aut-Aut »*, p. 164.

Vivanti, nous notons que les compositions, utilisant essentiellement le pronom personnel « je », dévoilent également des épisodes de sa jeunesse. Après avoir évoqué les origines de la poétesse, ainsi que son caractère, la composition *« Ero una bambina credula….*[342] » expose un état d'esprit, celui de son enfance avec le pronom personnel « je » implicite dans la désinence verbale. À l'exception des verbes des deux dernières strophes, qui sont conjugués au présent de l'indicatif et qui disent la permanence de l'enfant chez la femme devenue adulte, tous les verbes sont au passé. Ceux des trois premières strophes sont à l'imparfait de l'indicatif : *« ero »*, *« credeva/credea »*, répété trois fois, et *« mi parea »*, indiquent une durée dans la narration, durée de la foi naïve de la fillette en un monde merveilleux. La fin de l'enchantement est marquée brutalement par la préposition *« Ma »* qui signale une rupture et qui introduit les trois strophes suivantes où tous les verbes sont au passé simple dont le tranchant traduit un moment révolu et signale l'irruption de la réalité, ainsi que la fin des rêves et des illusions : *« Ma il mondo giudizioso, il mondo ruvido, / Il mondo amico della verità, / Mi volle desta da' miei sogni rosei »*. Dans cette composition, en effet, Annie Vivanti revit un souvenir de son enfance faisant appel à plusieurs épisodes qui l'ont conduite à la constatation d'être, comme le vers premier de la composition le souligne, crédule [« *credula »*], avec beaucoup d'imagination [« *fantastica »*] et de naïveté, ainsi qu'avec des rêves plein la tête [« *piena di fede azzurra e sogni d'or »*], pensant évoluer dans un monde rempli d'anges tout de blanc vêtus et auréolés de lumière [« *credeva il cielo una dimora d'angeli / Bianco vestiti e cinti di splendor »*]. Ici, Annie Vivanti met davantage l'accent sur son caractère empreint d'une grande imagination. Portée par ces croyances qui lui apparaissent maintenant naïves, elle retranscrit des épisodes d'une vie intense, riche en expériences. Ainsi, la composition *« Mentre canto*[343] » expose un épisode de sa jeunesse : celui de la rencontre avec la musique. Le champ lexical de la musique [*« cembalo »*, *« chitarra »*, *« canzone »*, *« cadenza »*, *« ritmo audace »*, « *ritornello* », « *melodia* », « *direttor d'orchestra* », *« rime »*, « *melodia* », « musica »] dévoile son univers quand elle se produisait au café chantant, dont Simona Spataro rappelle les débuts :

> Giunta a Genova, Annie voleva diventare un'artista da caffè-concerto ; quindi si recò per i vari « cafè chantant » in cerca di lavoro. Subito fu ingaggiata da un direttore come *chanteuse* con lo pseudonimo di Georges Marion. Alcune sere dopo il debutto, ricevette dal celebre editore musicale Edoardo Sonzogno l'offerta di scritturazione come soprano alla Fenice di Venezia e al Comunale di Trieste. Lei accettò ; ma, la sera della prima rappresentazione, fu colta dal panico e fuggì lontano[344].

[342] *Ibid.*, *« Ero una bambina credula…. »*, p. 211-212.
[343] *Ibid.*, *« Mentre canto »*, p. 191-193.
[344] Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti*, Pomezia, Galassia Arte, 2014, p. 11.

Il transparaît dès lors, selon Simona Spataro, qu'Annie Vivanti, de manière spontanée, suit son envie, ses désirs, en choisissant sciemment les épisodes qu'elle veut raconter et rendre publics. Ainsi, elle dévoile un épisode personnel, celui du café-concert, en faisant preuve de sincérité et de simplicité dans son écriture pour que la réalité et la fiction se rejoignent et se mettent en scène.

La composition « Cocotte[345] » relate un autre épisode de sa jeunesse qu'Annie Vivanti a délibérément choisi d'exposer au public. Toujours lié au monde artistique qu'est celui du spectacle, Annie Vivanti dévoile le monde du café chantant avec ses danseuses pour qui le maquillage du visage est évoqué [*« Col viso incipriato, ove la bocca / Tinta di rosso sembra una ferita »*], tout comme les cheveux [*« un nuvolo di ricci sulla fronte »*] et les vêtements endossés [*« fruscìo di raso e seta »*] avec dans l'air le flottement d'un parfum [*« Carica di profumi acri e sottili »*]. L'apparence de ces jeunes filles qui passent [le verbe *« passare »* est répété trois fois] occupe une place de choix pour attirer, retenir l'attention, interpeller cet Autre masculin. L'apparence se donne à voir, s'expose, illusionne, cache les blessures et la tristesse [*« sembra una ferita »*], masque l'angoisse et la peur, *« Morrò di fame »* étant le dernier vers, décalé par rapport aux autres, du poème.

Annie Vivanti, partant de son expérience strictement personnelle de chanteuse et de danseuse dans un café chantant de Gênes, glisse vers la narration en éloignant le sujet « je » de la place centrale pour accorder plus d'importance au pronom de la troisième personne du singulier « elle » (pour autant jamais mentionné explicitement mais suggéré par le verbe conjugué à la troisième personne), anticipant ainsi son premier roman, *Marion, artista di caffè concerto*, publié en 1891. Glissant de l'expérience à la narration en évoquant des épisodes particuliers de sa vie, Annie Vivanti, à travers ses différentes révélations dans son œuvre *Lirica*, fait un choix délibéré de mettre en avant telles ou telles expériences nous invitant à entrer dans le prisme multiple de sa personnalité par le biais d'une reconstruction de la réalité, faite d'ellipses temporelles.

Ces ellipses temporelles lui permettent de se détacher du monde pour se situer alors dans une sorte de non-lieu**.** En effet, le glissement de la réalité à la fiction et à la narration conduit le lecteur vers un non-lieu, un lieu autre par l'intermédiaire de l'écriture. La frontière entre la vie réelle et la vie métamorphosée par l'écriture est ainsi très mince. Un paradoxe autobiographique s'affirme alors entre le temps révolu, le temps existentiel, et le temps fictif. Entre en compte, la mémoire. Depuis les travaux de Gérard Genette, nous savons que le temps de la réalité et le

[345] Annie Vivanti, « Cocotte », *Tutte le poesie, op.cit.,* p. 208.

temps du récit sont intimement liés et ne ressemblent en rien au temps de la réalité qui ressortit à la chronologie. L'anachronie est présente et rendue possible grâce au pouvoir de l'écriture et au pouvoir de l'imaginaire. C'est ainsi que dans ses compositions poétiques, Annie Vivanti semble arrêter le temps présent (par l'intermédiaire d'ellipses temporelles et d'analepses) pour se déplacer dans le passé. Par exemple, avec la composition *« Ménage*[346] *»*, nous sommes face à une composition poétique avec un contenu narratif qui raconte en accéléré des moments « emblématiques » d'une vie de couple évoquée de façon succincte, mais tellement précise, progressant selon le rythme de la strophe et ne mettant en avant que les étapes importantes d'une vie à deux qui passe subrepticement de l'exaltation des premiers jours au train-train routinier du « ménage ».

Les prémices de la vie à deux ouvrent le poème : *« Oggi sposati. Ei la conduce a casa »*. L'amour, le vrai, le naturel, le spontané s'imposent dans la vie du jeune couple qui découvre la joie de vivre ensemble. La deuxième partie du poème commence avec une indication temporelle : *« Sposi da un mese »*. La vie du couple s'installe dans un quotidien où chacun a déjà pris ses habitudes :

> Sposi da un mese.
> […]
> Egli ritorna a casa
> Allegro, frettoloso, impazïente :
> Linda, tutta freschezza e leggiadrìa
> D'un nastro azzurro ha i bei capelli adorni….

[346] *Ibid.*, *« Ménage »*, p. 181-182 : *« Oggi sposati. Ei la conduce a casa,/ Del vago regno timida regina./ Ella a lui tien la mano stretta stretta,/ Ed il bel volto trepida reclina.// Egli orgoglioso e lieto se la trae/ Di stanza in stanza. – Ella, così ritrosa,/ Tutta arrossente, rassomiglia un fiore/ che in un sarebbe e sensitiva e rosa !// Giunti sul limitar del vago nido/ Ove a quest'uccelletto spaventato/ l'ali frementi legherà Cupido,/ Egli dinanzi a lei s'è inginocchiato:// E: – "A te fo voto consacrare intero/ L'avvenire e la vita ! Al mio desìo/ Basti tu sola : e gioia e luce e gloria/ Cercherò nel tuo sguardo, angelo moi !" –/// Sposi da un mese. Egli ritorna a casa/ Allegro, frettoloso, impaziente:/ Sale i gradini a tre per volta, e pensa/ che sopra attende un viso sorridente,// E porta e braccia aperte ad incontrarlo:/ Ella dalla finestra l'ha veduto,/ E sempre corre ad aspettarlo fuori/ Per dargli sulla soglia il benvenuto.// Linda, tutta fresca e leggiadria,/ D'un nastro azzurro ha i bei capelli adorni…/ Egli la bacia, e poi : – "Sposina mia,/ Sai che diventi bella tutti i giorni ?" –/// Sposi da quattro mesi. Ei torna a casa./ – "Addio, Nina. Stai bene? E' pronto il pranzo ?" –/ Ella le mani nere e il viso acceso,/ Torna in cucina a far bollire il manzo./// Sposi da un anno. Egli ritorna a casa/ Stanco, di mal'umore, impolverato;/ Ella gli va ad aprire, ed è in ciabatte/ E in abito da camera slacciato.// – "Eh ! Ci vuol altro ! Non s'ha tempo o voglia/ Di starsene allo specchio a far toletta : /Quel bimbo, strilla tutto il santo giorno./ Che vita è questa, Vergin benedetta !" –// Egli dalla poltrona la contempla/ Così mal messa, spettinata tutta,/ Intenta a spolverar tavola e sedie./ E dimagrita. Egli la trova brutta.// E la sua mente torna in un quartierino/ Di poche stanze chiare ed eleganti,/ Dal lucido mobiglio, dai tappeti/ Morbidi, dai cristalli scintillanti….// E la sua mente fermasi e riposa/ Sulla figura bella ed indolente/ Di donna incipriata e bionda e bianca/ In una lunga veste serica movente.// Ancora ne ricorda l'indirizzo…./ Sicuro !… È un anno o più da che la vide…./ – Intanto la sposina scarmigliata/ Allatta il suo piccino e gli sorride. »* .

La troisième partie, quant à elle, s'ouvre également avec une indication temporelle : *« Sposi da un anno »*. Sur un parallélisme de construction, l'homme et la femme ont laissé derrière eux la magie des premiers jours pour se laisser envahir par un sentiment de lassitude, de routine qui ternit la vie quotidienne :

> Sposi da un anno.
> Egli ritorna a casa
> Stanco, di mal umore, impolverato ;
> Ella gli va ad aprire, ed è in ciabatte
> E in abito da camera slacciato.

La coquetterie a laissé place à la nonchalance et à la négligence. Prégnant de réalisme, ce poème brosse un triste portrait d'une rencontre initialement belle, romantique, essentiellement tournée vers l'Autre. La magie progressivement perdue souligne le fait que rencontrer l'Autre, avec le temps, se révèle une épreuve.

« Fra cinquant'anni[347] *»* nous propose l'image d'une vieille fille, telle que la poétesse se voit dans cinquante ans. Ainsi, dès la première strophe, Annie Vivanti se décrit de manière simple et objective, le verbe d'état à la première personne du singulier [*« sarò »*] et les adjectifs au féminin le démontrant :

> Vecchia zitella, calma, intelligente,
> Serena, rubiconda e senz'affanni
> Spesso ciarliera e sempre sorridente,
> Ecco ciò che sarò fra cinquant'anni.

Annie Vivanti s'imagine dans cinquante ans comme étant calme, intelligente, souriante, bavarde, sereine sans aucun souci dans une maison pas forcément bien rangée et sans canari ni animaux de compagnie, mais avec musique, fleurs et enfants :

> La casa un po' sossopra qualche volta,
> Ma senza cani, gatti o canarini ;
> E, da per tutto e sempre, una raccolta
> Di musica, di fiori e di bambini.

Cet environnement familier évoqué retranscrit son état d'âme dans un environnement calme et intime. La troisième strophe prolonge la description de la maison en la présentant alors comme étant un refuge rempli de visages familiers et de voix connues :

> Molt'aria, molta luce e l'armonia
> Di voci fresche e di visetti cari ;
> Insomma un gran rifugio in casa mia

[347] *Ibid.*, *« Fra cinquant'anni »,* p. 213.

Di birichini e indocili scolari.

Le bien-être, l'état de plénitude que ressent et éprouve Annie Vivanti, ayant alors des cheveux blancs [« *sulla testa bianca* »], se retrouve dans la sixième strophe qui évoque l'image du fauteuil [« *la poltrona* »], présence confortable et rassurante, placé près d'une fenêtre ouverte [« *accanto ai vetri aperti* »] :

Nella poltrona, accanto ai vetri aperti
Mi sentirò tranquilla e un poco stanca ;
Del sole mattutino i miti e incerti
Raggi cadranmi sulla testa bianca.

Ce tableau empreint de sérénité et d'apaisement dévoile la scène d'un matin à la douce clarté du jour qui se lève [« *[il] sole mattutino* »], précision temporelle que nous retrouvons à la strophe cinq :

Alfine un giorno limpido ed azzurro
(Vorrei fosse d'autunno e di mattina !)
Mi sentirò nell'anima un susurro
Come un coro del ciel che s'avvicina.

Annie Vivanti évoque un jour limpide, à la couleur bleu azur annonciatrice d'une journée d'automne, qui correspond à son état d'esprit, celui d'une vieille femme, accomplie, libérée, satisfaite :

– E una gran calma in cor. Degl'ideali
Miei sogni d'una volta, allora anch'io
Sorriderò aggiustandomi gli occhiali….
Poi d'ogni cosa giungerà l'oblìo.

Cet apaisement exquis et délicieux qui envahit tout son être l'amène à se tourner vers Dieu et l'infini, et à songer à abandonner son corps à la mort :

Così, le mani in grembo, e da squisito
Senso di pace invaso l'esser mio,
Il corpo a morte e l'alma all'infinito
Darò – pensando a te, sperando in Dio.

La projection dans un avenir plus ou moins lointain acquiert une profondeur et une intensité particulière dans ce poème aux dimensions intimes, personnelles.

« Il Natale d'Italia[348] » composition publiée dans l'édition de 1921, évoque un souvenir d'enfance : Noël. La composition s'adresse à chacun, faisant revenir en mémoire un souvenir : *« Ricordate i Natali dell'infanzia ? »*. Par cette simple interrogation, avec le pronom personnel

[348] *Ibid.*, *« Il Natale d'Italia »,* p. 227-228.

implicite de la deuxième pe rsonne du pluriel, la poétesse plonge le lecteur dans le passé chaleureux que dégage la fête de Noël, évoquant des images telles que celles des « chaussettes » [« *le calze* »] et des « chaussures » [« *le scarpette* »] au bord de la « cheminée » [« *nel camino* »], prêtes à recevoi r des cadeaux de l' enfant Jésus [« *Pronte pei doni di Gesù bambino ?...* »]. Quant à la deuxième strophe, elle évoque le cadeau reçu en un lointain Noël : une armée de petits soldats de plomb.

In un lontano giorno di Natale
Io m'ebbi per regalo dal Papà
Un'armata di piccoli soldati
Tutti di piombo e di solennità.

La troisième strophe s'inscrit dans le prolongement de la deuxième strophe, présentant les petites statues des soldats de plomb en champ « bleu », qui apparaissent comme des défenseurs valeureux du « beau pays » [« *bel paese* »], celui de l'enfance, idéalisé en « Pays des Rêves » [« *Paese dei Sogni* »] :

Oh soldatini neri in campo azzurro,
Soldati della festa Natalizia !
Del bel paese della Puerizia
Voi foste i valorosi difensor.
Schierati intorno ai mistici confini
Del Paese dei Sogni state ancor
A guardia delle candide frontiere,
A cui ritorna con rimpianto il cor.

Alignés aux frontières du pays de l'enfance et de s rêves, ces s oldats font p reuve de bravoure et de courage en cette période de Noël, à laquelle sont traditionnellement associés des souvenirs, ainsi que la nostalgie de l'enfance.

La de uxième partie (le poème es t divisé en de ux par des as térisques) reprend la thématique de Noël et des petits soldats de plomb, mais Annie Vivanti sort du pays de la candeur pour plonger le lecteur dans le conflit qui impliqu e l'Italie et l'Afrique : *« È l'Africa che canta alla diletta/ La mattinata a colpi di cannone »*. Annie Vivanti parle non plus de « soldats de jeu », mais de « soldats de feu » [*« Non soldati da stare nell'ovatta,/ Non soldati da gioco, ma da fuoco »*], déterminés dans l'attitude [*« Pieni di furia e magnanimità »*] et dans le regard [*« Che cadono con occhi di ferocia »*]. Annie Vivanti n'hésite pas à les qualifier de soldats de sang et de cour age [« *Ô soldati di sangue e di coraggio* »] devant qui l'Italie se met à genoux [*« Davanti a voi l'Italia si inginocchia/ Stupìta, riverente a capo chino »*], comme si elle était devant l'Enfant Jésus lors de son premier Noël divin : *« Come davanti al celestial Bambino/ S'inginocchiava la Prescelta Madre/ Nel Natale primiero e più divino »*. La tonalité

religieuse se poursuit à la strophe suivante avec notamment le champ lexical : « *coro* », « *campane* », « *al cielo* », « *osanna* », « *Nuovo Nato* ». L'appel implicite à la rédemption est amplifié grâce au retentissement des canons [« *Come un Osanna al Nuovo Nato, sale/ Il tuono dei cannoni e degli urrà* »] et se termine, non sans emphase ni esprit nationaliste, par l'idée qu'il s'agirait là d'un « prodigieux cadeau » que Dieu ferait à l'Italie :

> O Italia, Italia, guarda ! pel Natale
> Che portentoso dono Iddio ti fa.

Cette composition publiée en 1921 est un poème qui diverge par rapport aux autres, dans la mesure où Annie Vivanti, partant d'un souvenir d'enfance, présent dans la conscience collective, glisse vers une poétique de l'engagement envers sa patrie, s'intéressant à l'actualité et aux événements, et qui n'hésite à traiter ces thèmes. L'auteure fait donc sciemment le choix de ce qu'elle souhaite mettre en avant, favorisant ainsi sa propre vision, sa propre opinion. Nous pouvons alors parler de choix dans l'évocation ou non de tels ou tels souvenirs ou de tels et tels événements. Un peu comme dans le processus du rêve, l'autobiographe (en l'occurrence la poétesse-autobiographe), selon Freud, traite les souvenirs comme des instants qui peuvent se superposer, s'entrecroiser, se déplacer. Le temps représenté par l'écriture semble suspendu, comme une parenthèse dans laquelle la poétesse semble mettre un point d'orgue sur des moments touchants, marquants, issus de la mémoire collective ou bien individuelle. L'écriture correspond à un moment où la conscience permet de se sentir exister. Ainsi, bon nombre de critiques s'accordent à dire qu'il n'y a pas de vérité absolue en matière d'autobiographie. Ici, en effet, l'auteure ou la poétesse décide de raconter une vérité, sa vérité, qui dépend de son choix. Il ne s'agit pas de la Vérité dans l'absolu, mais de ce que la poétesse veut transmettre et faire connaître. Le lecteur peut donc y croire, mais aussi se faire sa propre opinion sur les révélations de la poétesse qui se doit d'être sincère et vraie. Annie Vivanti construit de cette manière l'image qu'elle souhaite donner d'elle-même. Tout à la fois poétesse et personnage, Annie Vivanti, dans ses compositions puis dans ses romans et autres nouvelles, prend vie, s'étoffe au fur et à mesure que la mémoire se fait active et présente. Nous constatons alors que le personnage et la poétesse s'affirment et se rencontrent, tout en rencontrant l'Autre.

La rencontre et la relation avec l'Autre, un homme bien souvent, mais également la rencontre avec elle-même (en tant que vieille fille, enfant, adolescente), représentent par excellence l'altérité, même si parfois la rencontre peut s'avérer difficile car dominée par la peur. Dans la composition *« Notte bianca*[349] » qui a été publiée en 1891, dans un premier temps, sur

[349] *Ibid.*, *« Notte bianca »,* p. 237.

le quotidien *Don Marzio*, Annie Vivanti parle à la première personne du singulier : « je suis venue » [*« sono venuta »*], « je suis restée » [*« sono rimasta »*], « j'aurais voulu » [*« avrei voluto »*]. Les verbes utilisés, exprimés au passé, soulignent le fait qu'Annie Vivanti évoque la peur de rencontrer l'Autre dans un espace temporel précis : la « nuit blanche » [*« Notte bianca »*]. Dès la premi ère strophe, Annie Vivanti décrit de manière subjective cet épisode : pieds nus [*« scalza »*], le visage blême [*« la faccia smorta »*], elle écoute à la porte [*« alla tua porta »*] la respiration [*« ascoltar il tuo respiro »*] de la personne (homme ou femme) qui dort [*« a sentirti dormir »*].

La deuxième strophe souligne la volonté d'entrer dans la chambre [*« Avrei voluto entrar nella tua stanza »*] et de glisser des baisers doux et parfumés :

> Col labbro muto e le pupille audaci,
> Gettarti sul viso la fragranza
> Dei miei capelli sciolti e dei miei baci ;

Les strophes trois et quatre débutent tou tes les deux par un verbe de volonté conjugué au conditionnel passé [*« avrei voluto »*] et soulignent la volonté contrariée de se rapprocher, de créer du lien, d'apprivoiser l'Autre. Par des gestes [*« Con la tua bruna testa sul cuor mio »*], des murmures [*« in timidi sussurri »*], des regards [*« Co' tuoi neri occhi ne' miei occhi azzurri »*], Annie Vivanti exprime la volonté de rencontrer l'Autre, de le toucher pour s'unir à lui :

> Avrei voluto unire in pazzo accordo
> Le nostre giovinezze prepotenti,
> Poi riprender la via senza ricordo,
> sereni, smemorati, indifferenti.

Le verbe [*« unire »*] est renforcé par le subs tantif [*« accordo »*], ce qui souligne la volonté de s e rencontr er. Mais la rencontre peut s'altérer. L e dernier vers, quant à lui, dit l'impossibilité de la rencontre, déjà implicite dans l'emploi du conditionnel passé. L'expression *« riprendere la via »* souligne le mouv ement, l e départ et l 'éloignement. Chacun rep rend sa route, son chemin, avant même que la rencontre n'ait eu lieu. Les mots tels que [*« ricordo »*], précédé de la préposition [*« senza »*] met en exergue le fait que même s'il y avait eu rencontre, l'être humain retrouverait sa solitude. Le désir de rencontrer l'Autre n'est jamais complètement réalisable ni satisfait.

La réciprocité vécue avec l'Autre se révèle comme une épreuve, un effort, une tentative, mais aussi une réalité, une prospective, un futur, un chemin à parcourir. Cet Autre, à c ôté du moi, est une ressource. L'altérité r éciproque révèle une personnalité anim ée par des désirs secrets. *« Ritorno », « lasciami andare », « Aut-Aut », « Sull'Atlantico », « Lied », « Walser », « Incontro », « Via », « Assenza », « Ritorno », « Era d'aprile », « Vieni amor mio », « Ma non*

rammenti », « Rancore », « Appuntamento », « Quando sarò partita », « Romantica », « Lettere d'amore », « Impromptu appassionato » sont autant de compositions qui traitent du thème du sentiment amoureux.

Comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente, chaque composition évoque une étape du cheminement amoureux. Dans chacune d'entre elles, la poétesse s'adresse à un autre au masculin, présent (car décrit physiquement), mais qu'Annie Vivanti ne rend pas actif et participatif (notamment dans la prise de parole parfois inexistante). Comme le précise Jean Rousset dans son ouvrage *Les yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*[350], la rencontre est formée d'éléments dynamiques comme l'effet, l'échange et le franchissement. En effet, Annie Vivanti donne à représenter l'Autre masculin par le moyen de descriptions physiques précises, simples, évoquant sans trop les dévoiler le corps, les bras, le visage et laissant ainsi une part de mystère, qui explique, au moins en partie, la "magie" de la rencontre et l'alchimie entre deux êtres.

La composition *« Offerta*[351] *»* est une composition qui évoque la jeune femme avec son amant. La scène se déroule à La Spezia, lieu de prédilection d'Annie Vivanti et de Carducci au début de leur relation. En effet, il nous semble important ici de mentionner que Pietro Pancrazi, auteur d'un *carteggio*[352], reprend et classe toutes les lettres de Carducci et d'Annie Vivanti. Quelques-unes portent l'indication géographique de « *La Spezia*[353] *»*.

Le titre de la composition, que nous avons choisi d'analyser, définit « l'acte d'offrir » quelque chose à quelqu'un et peut être entendu également dans un sens plus abstrait. Composée de cinq strophes, chacune étant composée de huit vers (quatre vers suivis de quatre vers décalés), la compositi on s'ouvre sur un verbe d'action à la prem ière personne [« *remo* »] qui sera repris à la quatrième strophe. La scène se passe sur l'eau, dans une barque [« *la barca dondola/ Sull'acqua scintillante ; »*], en compagnie de son amant qui la regarde et qui rit [*« Il mio giovane amante/ Mi guarda, e ride »*]. L'atmosphère détendue et sereine incite à la contemplation dans un cadre idyllique : *« A riva è tutta un'estasi/ Di fiori e di canzoni »*. Les chansons [*« le canzoni »*] qui riment avec des canons [*« cannoni »*], placés tous deux en fin de vers, renforcent leur impact par leurs rimes et leurs allitérations. Les canons qui surplombent

[350] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman,* Librairie José Corti, 1981.
[351] Annie Vivanti, *« Offerta »*, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 216-217.
[352] Pietro Pancrazi, *Un amoroso incontro della fine Ottocento. Lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti,* Firenze, Felice Le Monnier, 1951. Pancrazi avait eu l'accord d'Annie Vivanti pour une publication *post mortem* de cette correspondance inédite à l'époque.
[353] Les lettres qui mentionnent La Spezia sont datées des 24/04/1890, 25/04/1890, 29/04/1890, 30/04/1890 et 05/05/1890.

depuis les forteresses [« *Lassù dai Forti guardano,/ Sbadigliando, i cannoni* »] s'imposent en bâillant, face aux chansons et à leur univers calme et serein.

La deuxième strophe débute avec l'évocation des églises dans lesquelles les roses exhalent leur parfum parmi l'encens et les prières parfumées montent au ciel : « *le chiese spirano/ Tra gl'incensi le rose, / E preghiere odorose/ Levano al cielo* ». La présence des églises [« *le chiese* »] et des prières [« *le preghiere* »] donnent une dimension religieuse à la composition qui se poursuit avec le jeune amant qui jette des fleurs dans la barque aux pieds d'Annie Vivanti rappelant ainsi les processions religieuses :

> Ma il mio amante giovane,
> A fasci profumati
> Dentro alla barca mobile
> I suoi fiori ha gettati.

Le jeune amant traite la poétesse à la manière d'une madone pour la célébrer comme une femme adorée et vénérée : « *per te, madonnna ! ...adornati/ Di rose e di viole,/ Nella gloria del sole/ Che ti circonda* ». Dans cette composition, l'Autre est évoqué uniquement sous la dénomination de « amant » [« *amante* »], ce qui renvoie à un souvenir personnel d'Annie Vivanti et de Carducci. Le souvenir entremêlé à l'évocation du « jeune amant » est celui de Carducci (qui avait largement dépassé la cinquantaine à ce moment-là) alors qu'il allait frapper à la porte d'Annie Vivanti[354], et qu'il avait rencontré en chemin une vieille dame qui lui avait donné une jacinthe bleutée :

> Mentre egli veniva a vedermi, una vecchietta per la strada gli aveva dato un ramicello di giacinto azzurro, e con questo egli venne a battere alla mia porta. Quando gli fu aperto, egli entrò, senza parlare ; e gesticolando vagamente col glauco ramo come se battesse il tempo a qualche suo ritmico pensiero – andò a sedersi al pianoforte chiuso, prese un foglietto di carta, e scrisse.

Arrivé chez Annie Vivanti, il écrit donc son premier poème pour elle, poème qui commence par ces vers :

> Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori
> Glauchi ed azzurri come I tuoi occhi, o Annie…

De cet épisode, en découle un autre pour Annie Vivanti, celui de la promenade en barque sur la mer :

> Quella stessa giornata rievoca un altro quadro al mio pensiero. Eravamo scesi alla spiaggia, e Carducci, vedendo una barca col nome di Garibaldi, chiamò l'assonnato barcaiolo e gli disse di

[354] Cet épisode personnel est également raconté dans le recueil de nouvelles intitulé *Zingaresca*, publié en 1918, par l'éditeur Quinteri de Milan. Dans la dernière nouvelle intitulée « *Giosue Carducci* », Annie Vivanti évoque ses souvenirs avec le poète, p. 257-289.

condurci al largo. La barca scivolò sulle acque di seta celeste. Carducci era pensieroso ; io non parlai[355].

À la quatrième strophe, la barque file rapidement sur l'eau, chacun étant enfermé dans son silence [« *Io chino il volto intento,/ Fuggiam sull'onde lucide/ e ci sospinge il vento*] avec un visage fermé et plutôt austère [*« Il mio giovane amante/ Mi guarda e tace »*]. L'ambiance légère, parfumée, fleurie a disparu pour laisser place à une ambiance plus austère et imposante, avec les montagnes qui « brisent la joyeuse lumière de l'été » : *« Urtiam contro la riva :/ L'ombre dei colli spezzano/ La gaia luce estiva »*. Après avoir laissé la barque contre la rive, Annie Vivanti continue la procession toute seule, entre joie et terreur, cette ambivalence des affects étant renforcée par la figure de rhétorique (entrelacement de métonymie et d'hypallage) qui associe les roses et la jeune femme par l'entremise de l'adjectif *« pallide »*), sur une route qui monte, avec le visage éclairé par le soleil et une brassée de fleurs qu'elle jettera dans « la bouche livide du canon » :

Su, per la strada ripida,
Piene di fior le braccia,
Salgo : e col sole in faccia,
E innanzi al mare,
Getto le rose, pallide
Di gioia e di spavento,
Entro la bocca livida
Del cannone da cento !

Dans la composition *« Romantica….*[356] *»* nous retrouvons la présence du jeune amant en compagnie de la poétesse. L'Autre masculin évoqué est représenté par *« un fanciullo biondo »* avec des yeux rieurs [*« ne'chiari occhi ridenti »*] qui se laisse guider par Annie Vivanti :

Vieni. Ti condurrò meco lontano.
La casa è stretta, vieni fuori ! fuori !
Lascia il pigro sognar, lo studio vano,
E getta i libri in testa ai professori !

Le verbe [*« vieni »*] à l'impératif est répété plusieurs fois en début de vers, mais aussi à l'intérieur des vers, suivant un climax ascendant qui souligne l'urgence du désir [*« Vieni… vieni fuori !… Vieni… Vieni !… Oh, vieni !… Oh, vieni dunque… Oh mio giovane eroe, vieni – ti voglio ! »*]. L'insistance et la répétition contribuent à l'appel de cet anticonformisme qui

[355] Pietro Pancrazi, *Un amoroso incontro della fine Ottocento…*, *op. cit.*, p. 105 et 107.
[356] Annie Vivanti, *« Romantica…. »*, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 209-210.

introduit un sentiment de légèr eté et de liber té [*« Pel ben del mondo intero scriveremo/ La nostra Storia : e sarà tutta in rime ! »*], associant vie et écriture.

L'histoire d'une r encontre et d'une relation avec l' Autre se retrouve é galement dans la composition *« Impromptu appassionato*[357] ». Nous avons la description du jeune homme, avec un focus sur sa tête [*« Il capo bruno »*], son regard [*« lo sguardo di fuoco e di vellutto »*], qui joue du viol on. Contrairement aux compositions précédentes, Annie Vivanti amène, ici, la rencontre avec l'Autre ve rs un aspect plus personn el et intim e dans la mesure où elle parle de manière délicate et subtil e, mais non moins eff icace pour aut ant, de l'effet de l'ho mme sur la femme en utilisant l'image du violon. Les cordes de l'instrument vibrent, palpitent et soupirent comme des « amants hystériques » :

> Le quattro cor[d]e tese e sensitive
> Vibrano palpitanti
> E sospirano sotto alle tue dita
> Come isteriche amanti.
>
> E l'arco vola rapido e diritto
> Or lieve, or violento,
> E fa gridar d'angoscia e di piacere
> Il nervoso strumento.

L'alternance entr e la violence et la dou ceur établi t un par allélisme subtil ent re les vibrations de l'instrument et celles de la femme :

> E non so più se sia
> Il violino tuo che canta e geme,
> O pur l'anima mia.

Dans les strophes suivantes, le pronom personnel « nous » renvoie au violon et à Annie Vivanti [« *Il violino ed io »*], qui vibrent tous deux sous l'archet du violoniste, créant ainsi une unicité, un rapport de réciprocité enivrant et les entraînant jusqu'au paroxysme vertigineux de la rencontre :

> Vibranti sotto al tuo tocco divino
> Singhiozziam di desìo,
> E alziamo a te le appassionate voci
> Il violino ed io :
> Nel parossismo dell'ultimo accordo
> Spezzaci tu !...
> Spezzaci entrambi colla forza e il fuoco
> Della tua gioventù ! […]

[357] *Ibid.*, *« Impromptu appassionato »*, p. 224-225.

La composition « *Ritratto*[358] » met l'accent sur le caractère de l'homme, évoqué par le pronom personnel « *egli* », se référant donc à l'homme, l'amant, sans pour autant le nommer. Le focus est mis sur le visage : « *la fronte* », « *le labbra* », « *i cappelli* », « *il viso* », « *la pupilla* ». Le caractère aussi est révélé. L'homme apparaît comme « *timido e muto* » et parfois comme « *audace* », ou bien encore : « *era distratto, languido, indolente* ». Annie Vivanti, en ne donnant à représenter que le visage, sort l'homme de son contexte sociétal pour le rendre unique et important. Dans la composition « *Valzer*[359] » que nous avons analysée précédemment, la poétesse évoque la proximité avec l'Autre. Par le fait de danser, les corps se rapprochent, se touchent. Ainsi, nous avons l'évocation des bras [« *le braccia* »] qui traduisent la force, la virilité, la puissance, la protection : « *fra le tue braccia/ che mi circondano,/ che m'incatenano,/ Reggono, stringono,/ m'afferra il vortice […]* ». Dans la dernière strophe, les bras sont toujours évoqués, mais également les visages [« *i volti intenti* »] qui ne font plus qu'un [« *E si confondono* »], ainsi que les souffles ardents [« *Gli aliti ardenti* »], les mains [« *le mani* »] qui se touchent, se serrent avec feu [« *stringonsi/ Calde, infuocate* »], pour finir avec les lèvres qui tremblent [« *Le labbra tremano* »]. Ce faisant, Annie Vivanti termine par le corps à corps entre l'homme et la femme, le tourbillon de la valse, qui fait tourner la tête et annule toute distance et individualité entre les deux danseurs, jusqu'au moment où la musique s'arrête et où le charme se rompt : « *Cessa la musica :/ Mi ringrazi, t'inchini – e vai, tranquillo.* ». Cette fin renvoyant chacun d'eux à son irréductible altérité.

Les différentes représentations de l'homme engendrent des sentiments variés, des histoires amoureuses autres, uniques. Les représentations d'individus que fait Annie Vivanti dans ses compositions, trouvent leur origine dans ses expériences passées et nous amènent vers une histoire plus personnelle, celle de l'auteure, de la poétesse, de l'écrivaine, une figure qui se dévoile pas à pas. L'écriture lyrique tend vers l'altérité considérée alors comme une épreuve de l'altérité en soi et hors de soi. Ainsi la poétesse se révèle, se dévoile de façon fragmentaire et elliptique. L'amour intensifie l'altérité, donnant à l'Autre la possibilité de se laisser découvrir, de se laisser approcher. L'amour implique une forme d'altérité particulière, non pas une altérité qui serait de l'ordre de l'exclusion, mais une altérité inclusive qui s'inscrit dans la réciprocité de la présence.

Il nous semble intéressant de rappeler que le recueil *Lirica* est composé de poèmes écrits pour la grande majorité pendant la période dite « adolescente » de la poétesse. Ce moment de vie, pour les jeunes femmes en devenir, est riche en aventures et découvertes, tant au niveau

[358] *Ibid.*, « *Ritratto* », p. 176.
[359] *Ibid.*, « *Valzer* », p. 173-174.

des sensations qu'au niveau des émotions. Ainsi les sentiments qu'elle éprouve à l'égard des hommes expriment-ils une gradation dans la passion et la puissance de l'amour, quasiment toutes les compositions traitant du thème de l'amour, du sentiment amoureux comme nous venons de l'évoquer.

S'agit-il pour la poétesse de rendre compte d'un voyage initiatique dans le monde de l'amour où le corps, la conscience et la perception sont continuellement éveillés par la découverte de l'Autre ?

Qu'un auteur fasse entrer le lecteur dans sa vie avec naturel, spontanéité, sincérité, intimité, singularité, signale un lien étroit entre le vivre et l'écrire. Par l'intermédiaire de ses poésies, Annie Vivanti laisse au lecteur le soin de la découvrir. En effet, l'utilisation du pronom personnel « je », l'expression assez intime de ses sentiments, l'évocation de souvenirs précis ou des périodes de sa vie, ainsi que des expériences personnelles, indiquent que nous sommes, semble-t-il, en présence de compositions autobiographiques.

Les sentiments apparaissent alors comme un trait d'union entre l'écriture et l'auteur intégrant *Lirica* à cette partie de la littérature qui se révèle être une frange intimiste et secrète, en posant le Moi comme objet d'analyse, d'interrogation, d'investigation. Quand un écrivain se lance dans l'écriture autobiographique, cela signifie qu'il engage d'une certaine manière sa conscience dans le cheminement allant jusqu'aux origines du soi. Annie Vivanti, en s'exposant au regard de l'Autre, exprime le fait de vouloir se dire, se raconter, ce qui relève d'un paradoxe entre intériorité et extériorité, entre individualité et universalité. Quand l'écrivain souhaite écrire sa vie, ce dernier se retire de la vie afin de mieux l'exprimer et a alors recours au souvenir, car on écrit toujours dans l'après. C'est ainsi que le lecteur est mis face à Annie Vivanti enfant, jeune fille, artiste, chanteuse et danseuse, jeune femme, mais également mère et épouse.

« Io sono stanca….[360] » est une composition brève qui mentionne le nom de son mari, John Chartres, dans la dédicace de l'édition de [1921 (A JOHN)]. Annie Vivanti offre un titre avec des signes de ponctuation, les points de suspension laissant sous-entendre, une suite, un développement. Le premier vers reprend le titre *« io sono stanca »,* tout comme il est repris aux vers trois, cinq, sept. Cette expression est suivie par une succession de verbes : *« lottare »*, *« vagare »*, *« pensare »*, *« sognare »,* qui traduisent, chacun, un état d'esprit : celui d'être fatigué de tant d'errances, de rêveries, de réflexions et de luttes. Pour contrebalancer l'état de fatigue et d'épuisement, Annie Vivanti demande de l'aide avec l'impératif « donne-moi la paix » [*« dammi*

[360] *Ibid.*, *« Io sono stanca…. »,* p. 203.

la pace tu »] « donne-moi la sérénité » [« *dammi il sereno »*] pour implorer le repos [« *Legami le ali, e chiamami al riposo »*].

Lancée sur le chemin de la conscience, la femme découvre le sentiment de liberté qui pose les conditions d'une éventuelle reconquête de soi, d'une reconstruction :

> Il [l'intime] n'est plus seulement le lieu du secret, du quant à soi ou de la liberté de conscience, il devient ce qui permet de se déprendre d'un destin au profit de la liberté de choisir sa vie[361].

La narration poétique de soi n'est pas réellement une invention, mais une mise en récit de la réalité, organisant les événements pour les rendre lisibles, par-delà leur caractère mouvant et discontinu :

> Le modèle spécifique de connexion entre événements que constitue la mise en intrigue permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir, la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité[362].

Le processus identitaire ouvre sur une question d'expression. Nous pouvons dire que ce genre spécifique correspond sans doute à une période où l'individu doit inventer sa vie parmi un éventail de choix jusqu'alors non connu. Subtilement, l'auteur se glisse dans le jeu de rôle que lui propose ou impose la littérature, l'expression des genres. Ainsi dans les compositions *« La nave dei sogni*[363] *»* et *« Quando una bambina suona il violino….*[364] *»* Annie Vivanti relate des épisodes de sa vie en tant que mère.

« La nave dei sogni » est une composition de deux strophes dont le texte a été écrit par Annie Vivanti elle-même et mis en musique par sa fille, Vivien Chartres. Annie Vivanti évoque Vivien bébé, bercée dans son berceau : « *Dondola, dondola/ Culla incantata* ». Le terme « enchantée » [*« incantata »*] fait entrer le lecteur dans le domaine de l'imaginaire. Le ciel [« *Dal cielo »*], l'île fleurie [« *un'isola tutta infiorata »*], le bateau enchanté [« *la nave incantata »*], la mer [« *mare »*], sont autant d'éléments qui entourent le bébé dans la nuit pour la rendre douce et agréable :

> Sciolta la candida
> Vela tremante
> Altalenante pel mare va.
> Porta lontano la piccola amata !

[361] Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi,* Paris, Odile Jacob, 2008, p. 123
[362] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre,* Paris, Le Seuil, 1990, p. 167-168.
[363] Annie Vivanti, *« La nave dei sogni », Tutte le poesie, op. cit.*, p. 235.
[364] *Ibid.*, *« Quando una bambina suona il violino…. »,* p. 226.

Cette composition en appelle une autre. *« Quando una bambina suona il violino….»* est dédiée à Vivien, enfant prodige pratiquant le violon. Cette composition de quatre strophes met l'accent sur un épisode de la vie d'Annie Vivanti avec sa fille qu'elle accompagnait dans tous ses déplacements à travers l'Europe pour ses représentations. Pour célébrer, ou souligner son talent d'artiste, elle prend l'Univers à témoin. Les étoiles [*« le stelle »*] et les anges [*« angelo e serafino »*] s'arrêtent pour écouter :

> Quando una bimba suona il violino,
> Si fermano le stelle ad ascoltare ;
> Taccion, nel cielo, angelo e serafino,
> E l'arpe d'oro smetton di suonare.

Afin d'amplifier et de rendre compte du génie de Vivien, Annie Vivanti évoque la Vierge Marie [*« la dolce Vergine Maria »*] qui s'arrête en chemin pour écouter : « *Per ascoltare, sosta nel cammino,/ Coi bianchi piedi nella lattea via* ». La troisième strophe prolonge l'imaginaire en évoquant la présence des fées autour du berceau de Vivien en forme d'arc de cercle :

> Vengon le fate a farle cerchio intorno,
> Volan gli augelli a mettersi vicino,
> S'aprono i fiori e dicono : « buon giorno ! »

Cette évocation transporte Annie Vivanti de joie :

> E sulla soglia del mio cuore appare
> Una visione di soavità,
> Abbassa l'ali per poter entrare,
> E dice : « Io sono la Felicità ! »

Les sentiments dévoilés donnent aux compositions un accent de vérité, de sincérité. L'autobiographie, même sous forme poétique, apparaît comme un récit de vérité. De la réalité à la fiction, de faits précis à des faits romancés, Annie Vivanti, à travers le genre poétique, mêle sincérité, imagination, monde réel et monde imaginaire. Ainsi le titre d'un poème, *« C'era una volta*[365] », fait-il référence au début traditionnel des contes. Nous retrouvons également d'autres références au conte, telles que le chevalier [*« il cavaliere »*], « les fières duchesses » [*« le fiere duchesse »*], « les princesses blondes » [*« le bionde principesse*[366] *»*]. Annie Vivanti développe

[365] *Ibid.*, *« C'era una volta »*, p. 190.
[366] Au cours de sa vie, Annie Vivanti a écrit deux contes pour enfants : *Sua Altezza !*, publié en 1923 et *Il Viaggio incantato* publié en 1933 (aujourd'hui introuvable). Dans *Sua Altezza!,* Annie Vivanti mêle habilement le rêve à la réalité, plongeant ainsi le lecteur dans un univers enfantin et magique. *Sua Altezza !* raconte l'histoire de deux jeunes protagonistes (Tina et Bobby) qui, restés seuls à la maison, sont happés par un tableau qu'ils regardent attentivement et qui se trouve au-dessus du piano. Espérant retrouver l'âme de l'artiste dans le tableau, représentée sous forme d'un papillon, les deux enfants, à l'instar d'Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll, finissent par entrer littéralement dans le cadre et par se laisser porter par des aventures extraordinaires, hors du temps avec, comme il se doit, des gentils et des méchants (tous n'étant pas forcément identifiables à leur physique). Et, bien

une histoire d'amour entre un chevalier qui séduit d'innombrables cœurs [« *C'era una volta un cavaliere audace./ Ogni giorno, ogni notte,/ A mille belle egli rapiva la pace* »], jusqu'au jour où il rencontre une femme exotique, « une brune bohémienne » :

> Ma un giorno egli scontrò strana e ridente
> Una zingara bruna
> Che lo fissò col grande occhio insolente.

Le personnage de la bohémienne dans la littérature est un *topos* très présent en cette fin de siècle. Ici, la bohémienne, une brune au regard insolent, comme on se plaît à la représenter (au moins depuis la *Carmen* de Bizet), est tout le contraire des princesses des contes, la plupart du temps douces et soumises, blondes aux grands yeux bleus et candides. Annie Vivanti nous livre en creux, par conséquent, un élément du puzzle pour reconstruire sa personnalité, telle qu'elle veut la représenter.

« *Vaticinio*[367] » *est une* composition mêlant histoire et exotisme par le champ lexical tsigane : le voyage [« *viaggio* »], une région du monde, la Bohême [« *Boemia* »], les bohémiens au teint mat et barbus [« *zingari neri e barbuti* »], les bohémiennes [« *le zingarelle* »], une prophétesse aveugle [« *profetessa cieca* »] pour prédire l'avenir [« *Io voglio farmi dire la ventura* »]. Alors que les Tsiganes étaient une population fort peu connue, l'attitude à leur égard consistait en un mélange de curiosité et de crainte. Annie Vivanti, en centrant son récit sur une présence « exotique », révèle sa volonté de sortir de la norme sociale. Se référant au courant romantique de la fin du XIXe siècle qui contribue à mettre en lumière les Tsiganes dans la littérature, Giuseppe Borgese dit d'Annie Vivanti qu'elle a une aventure terrestre semblable à celle « d'un destin de bohémienne et de fée : née d'un croisement de races discordantes, portée par un flot bouillonnant d'émotions fantastiques » [« *Un destino di zingara e di fata : venuta su dall'incrocio di razze discordanti, emersa da un flutto spumeggiante di emozioni fantastiche*[368] »]. Annie Vivanti traduit ainsi, par l'écriture poétique, son besoin de se raconter par l'intermédiaire de l'écriture, en se montrant curieuse envers d'autres peuples, d'autres cultures. *Lirica* serait donc définie par une certaine liberté d'écriture, s'accompagnant d'un refus d'être emprisonnée dans un genre et un style littéraire bien définis.

---

entendu, comme pour tout conte qui se respecte, il s'agit d'aider l'enfant à se construire et l'adulte à conserver au moins en partie son âme d'enfant.

[367] *Ibid.*, « *Vaticinio* », p. 155-156.

[368] Giuseppe Antonio Borgese, *La vita e il libro*, serie III, Bologna, Ed. Zanichelli , 1928, p. 177.

> Il suo non è pero' un classico sentiero di autobiografia (…). Annie non appartiene mai al genere autobiografico perché non ha mai interiorizzato il valore del ricordo, quindi non si racconta ma si attualizza sempre e fa di se stessa un personaggio […][369].

Poésie à la première personne, proximité avec son interlocuteur grâce à la présence du pronom « tu », expression des sentiments les plus intimes et les plus profonds, nous pouvons, de prime abord, confirmer le fait que *Lirica* est un recueil poétique en partie autobiographique, dès lors qu'Annie Vivanti entreprend des récits de sa vie en sélectionnant par la mémoire des faits ou des expériences. Selon Alain Robbe-Grillet, cité par Laurent Jenny[370], l'autobiographie a tendance à organiser le passé selon une logique causale qui n'était pas perçue durant le déroulement des événements. Il parle donc d'une mémoire qui s'adapte à la narration.

L'autobiographie n'existe que par la présence et l'existence de souvenirs en créant un lien entre les événements pour apporter une cohérence et une pertinence. Annie Vivanti se trouve à un carrefour des cultures, des mouvements littéraires, des langues et des imaginaires. Sa diversité porte vers une multiplicité de l'identité (identité cosmopolite et plurielle) et vers une « hybridité textuelle[371] », posant la problématique de la dimension autobiographique de *Lirica*. L'exploration fragmentaire et elliptique d'éléments identitaires déplace les frontières entre sphère privée et sphère publique. L'écriture de soi et sur soi fait émerger différents visages. Annie Vivanti révèle des épisodes d'une vie en mouvement. *Lirica*, œuvre de la fin du XIXe, acquiert déjà ce principe de singularité qui tend vers l'universalité. Rencontrant la réalité brute qu'offre la vie, l'écriture d'Annie Vivanti est simple (d'une simplicité travaillée et profonde) et donne à représenter rapidement dans le but de produire un surcroît de réalisme.

Pour conclure, nous dirons que *Lirica,* comme toute narration autobiographique, a deux fonctions : celle de se tourner vers le passé en rappelant des épisodes importants et celle de se projeter vers l'avenir en rendant exemplaires ses expériences. Mais, l'écriture de soi n'ayant jamais impliqué un renoncement à la « mise en scène », elle cherche donc un équilibre entre réalité et imaginaire, entre vérité et mensonge, entre « je » et « moi comme un(e) Autre ».

---

[369] Carlo Caporossi, *Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit*., p. 92.
[370] Laurent Jenny, *Méthodes et problèmes. L'autofiction,* Am broise Barras , 2003-2004 , https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html, consulté le 12 juillet.
[371] Cécilia. W. Francis, *Pratiques textuelles de l'altérité. Vers une poétique de l'identitaire chez Mona Latif-Ghattas*, Université Saint-Thomas, p. 16.

[II.1.3] Création ou retranscription ? Une question de frontière

Poétesse, puis a uteure de romans et de nouvelles, Annie Vivanti séduit, interpelle, repousse. Auprès du grand public, elle fait l'unanimité, surtout auprès du public féminin, mais pas auprès de la critique.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la spontanéité est un voc able qui revient assez souvent pour qualifier l'œuvre poétique d'Annie V ivanti, sa premiè re composition littéraire. Une spontanéité qui peut pa rfois déranger et in terpeller. Annie Vivanti marque les esprits, déclenchant ainsi, dès la publication de son œuvre, un déchaînement de critiques à son égard. Que ce soit pour sa vie personnelle, pour ses relations amoureuses ou pour ses œuvr es, la critique accompagne Annie Vivanti tout au long de sa vie.

Cette vie particulière, unique et hors du commun, suscite admiration et rêve. Mais ce caractère détonn ant dans une société très conven tionnelle, pour ne pas dire corsetée, attire également les c ritiques pa rfois acerbes de certains intelle ctuels, comme Diego Garoglio, Benedetto Croce, Lorenzo Gigli, ou encore Ettore Janni. Son style a été critiqué ou loué, mais fait écho à sa vie : étant informel et spontané (m ais d'une s pontanéité travaillée) dans cette société de fin XIXe, il répond à un bes oin immédiat, aux exigences du moment des lecteurs et plus particulièrement des lectrices. Le terme « spontané » revient à plusieurs reprises sous l a plume des criti ques qui vont en faire une des caractéristiques princip ales de l'œuvre et de la personnalité d'Annie Vivanti. Toutefois, certains critiques ass ocient la spontanéité à l'abs ence d'élaboration artistique. C'est le cas, notamment de Benedetto Croce qui, lors de la publication de *Lirica*, souligne que certaines compositions contiennent des strophes r iches « de mouvements spontanés et d'images vivantes » [*« di movimenti spontanei e d'immagini vivaci »*]. Mais, il affirme également que l'œuvre d'Annie Vivanti pèche par une « insuffisante élaboration artistique » [*« insufficiente elaborazione artistica*[372] »]. Quant à Carducci, lors de ses premiers échanges épistolaires avec Annie Vivanti, il lui prodigue quelques cons eils, afin de mieux élaborer son travail :

> Ella stud iando me glio a impadronirsi delle proprietà e bellezze de lla diz ione e verseggiatura italiana, può far anche meglio.

[372] Benedetto Croce, *Annie Vivanti* (1938), cit. da *La letteratura della Nuova Italia,* II, Bari, Laterza, 1940, p. 338. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo: l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.,* p. 65.

> Dei pezzi in verso che Ella si compiacque mandarmi, il primo mi par troppo misto di elementi non poetici, il terzo sarebbe molto grazioso se più elegante, il secondo ha molto di proprio e originale[373].

En réalité, Annie Vivanti n'aurait jamais réellement apprécié cette qualification concernant ses œuvres. Derrière l'apparente spontanéité, voire facilité, se cache un travail, un réel et intense travail de l'artiste sur son œuvre pour donner l'illusion du vrai, du réel et d'une potentielle spontanéité.

Dans une lettre, adressée le 25 janvier 1926 à l'éditeur Mondadori, Annie Vivanti n'hésite pas à expliciter ce que renferme pour elle ce vocable de « spontanéité » qu'elle perçoit plutôt négativement :

> Rimando le bozze dell'opuscoletto. Approvo il lusinghiero commento sul foglio I ; ho cancellato soltanto la « felicissima spontaneità » a cui si attribuisce la fortuna dell'opera mia – poiché in arte nulla richiede maggiore fatica che quella apparente *spontaneità* che il gentile commentatore ammira ; come la semplicità in arte non si ottiene che con aspro e spietato e complesso travaglio.
>
> Borgese disse un giorno : – Annie Vivanti scrive dei capolavori senza volerlo e senza saperlo. – Forse in quella asserzione vi sono tre errori ; ma due, certo !
>
> Già in Italia si è inclini a giudicare leggermente la letteratura che non si ammanta di solennità. Forse i critici non sanno che è facile essere pedanti, pesanti ed ampollosi, ma che per scendere con leggerezza negli abissi e illuminarne vividamente le profondità, ci vuole l'alato scintillìo del genio[374].

Luigi Maria Personé, un autre critique qui a rencontré Annie Vivanti, raconte son entrevue avec la poétesse, qui se dévoile de manière simple, fluide, sincère. Balayant son enfance, sa passion de l'écriture, ses multiples expériences, Luigi Maria Personé conclut en disant que l'intégralité de son œuvre n'est en soi pas parfaite et que certaines maladresses de langage et de versification sont bien présentes quand Annie Vivanti, se laissant gagner par sa virtuosité, « ne s'abandonne pas à son inspiration » [*« quando ella non si abbandona all'estro »*] :

> Certo, non è tutta oro l'opera di Annie Vivanti : ricorrono pagine artificiose, insincere, che sono più frutto di un suo virtuosismo di donna e scrittrice, più prove di sondaggio della sua bravura e del suo temperamento, che di un sentimento e di un'intuizione spontanea. Ciò accade specialmente quando ella non si abbandona all'estro, ma analizza i suoi movimenti, le sue situazioni, e sfrutta certi suoi atteggiamenti – polemici, ironici, capricciosi, da bimba viziata, o da sognatrice delusa – che via via viene assumendo di fronte a sé e al mondo[375].

---

[373] Cit. in Pietro Pancrazi, *Un amoroso incontro della fine Ottocento…*, *op. cit.*, p. 18.
[374] Cit. in Carlo Caporossi, *« Un nuovo canto audace e forte »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 111.
[375] Luigi Maria Personé, *« Annie Vivanti »*, in *Le belle statuine. Volti, gesti e atteggiamenti di scrittori contemporanei*, Firenze, Nemi, 1930, p. 358.

D'autres, comme Garoglio, ne voient en elle et dans son œuvre que très peu de valeur artistique et une originalité toute relative, alors que, comme le précise Anna Folli, en parlant d'Annie Vivanti, pour atteindre à la spontanéité, la poétesse doit, en amont, avoir du métier et une belle maîtrise :

> Annie, che personalmente aveva il dono della spontaneità, sapeva che in arte la naturalezza va provocata e lavorava e rifaceva accanitamente per ottenere lo *scintillìo* che aveva ravvivato anche i suoi imperfetti versi giovanili[376].

L'art, pour Annie Vivanti, passe non seulement par une écriture poétique qui devient, pour elle, un moyen apte à créer la vie, une capacité à s'adapter à un monde réel à travers le prisme de l'imaginaire, mais également par elle-même et sa capacité à se créer des personnages. Comme le précise Carlo Caporossi, Annie Vivanti est une actrice à chaque moment de sa vie, à chaque expérience, avec cette capacité de se mettre soi-même dans une "histoire" qui peut naître soit directement d'une expérience de vie, soit de son imagination qui s'est nourrie de toutes les expériences et rencontres qu'elle a pu faire :

> Annie è dunque sempre un'attrice, in ogni momento, in ogni esperienza. La capacità di mettere se stessa entro una storia, che può nascere dalla fantasia o dall'esperienza di vita, si coniuga con l'eccezionale percorso d'esistenza che la sorte le dà in dono, e alla fine l'operazione diventa poco più che un divertito gioco, pur se vi si misura un'abilità che è frutto di una salda consapevolezza di sé e del proprio agire[377].

Déplaçant la frontière entre réalité et fiction, vérité et invention, Annie Vivanti utilise l'écriture comme un moyen de diffusion et de transmission. À partir du XIXe siècle, le terme « littérature » devient synonyme de « belles-lettres », étant sous-entendu que les Lettres – tout comme les Sciences humaines – deviennent de plus en plus autonomes. La littérature, selon Gérard Genette, est « l'art du langage », caractérisé par un art d'écrire des œuvres qui durent, par un art de retranscrire, par un art d'utiliser différentes techniques d'écriture :

> Une œuvre n'est littéraire que si elle utilise, exclusivement ou essentiellement, le médium linguistique[378].

La littérature acquiert donc, dans un même mouvement, une existence technique et une essence esthétique, tendant ainsi vers une dimension artistique. La lisibilité d'un texte en prose ou d'un texte poétique est liée à l'interaction de plusieurs facteurs comme celui de la cohérence sociolinguistique, de son homogénéité et de son autonomie comme énoncé différé et écrit, et

---

[376] « *Nota* di Anna Folli », in Annie Vivanti, *Racconti americani,* Sellerio editore, Palermo, 2005, p. 161-162.
[377] Carlo Caporossi, *« Un nuovo canto audace e forte »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 94.
[378] Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 7.

l'acceptabilité de certains sous-codes culturels qui en définissent son acceptabilité. Or, une œuvre se doit d'être identifiée au désir « pédagogique » de transmettre une information et, par conséquent, d'éviter tout ce qui pourrait venir perturber inutilement la communication de ces informations. Le texte doit donc être lisible pour exprimer des idées et se rendre accessible au lecteur. Le langage idéalise la pensée et amène vers l'acte de création et donc de fiction. Pour Gérard Genette, la littérature est l'art dulangage donnant de l'importance à lafonction esthétique distinguant ainsi deux types d'œuvres, celles de « diction » et celles de « fiction », chacune d'entre elles ayant deux régimes de « littéralité » différents :

> À cette différence d'extension correspond à peu près l'opposition entre les deux *régimes* de littérarité : le *constitutif, garanti* par un complexe d'intentions, les conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes, et *le conditionnel,* qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable.

L'établissement de ces deux régimes repose sur un critère qui peut être, soit *thématique*, soit *rhématique* :

> Ce critère peut être soit *thématique,* c'est-à-dire relatif au contenu du texte (de quoi s'agit-il ?), soit formel ou, plus largement, *rhématique,* c'est-à-dire relatif au caractère du texte lui-même et au type de discours qu'il exemplifie. La croisée de ces deux catégories détermine un tableau des *modes* de littérarité. […] Le critère thématique, […] la *fictionnalité*, fonctionne toujours en régime constitutif : une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur […]. Le critère rhématique, lui, peut déterminer deux modes de littérarité par *diction.* L'un (la poésie) est de régime constitutif : de quelque manière qu'on définisse la forme poétique, un poème est toujours une œuvre littéraire, parce que les traits formels (variables) qui le marquent comme poème sont, de manière non moins évidente, d'ordre esthétique. L'Autre mode de diction (la prose non fictionnelle), ne peut être perçu comme littéraire que de manière conditionnelle, c'est-à-dire en vertu d'une attitude individuelle, comme celle de Stendhal devant le style du Code civil[379].

La littérature se définit ainsi comme fiction, mais la littérarité n'est pas inévitablement synonyme de qualité, ni de valeur ; c'est seulement une question de genre poétique. La littérature se définit donc selon son époque et son espace donné et varie selon sa fonction sociale qui dépend grandement de l'auteur. Se pose alors la question de l'art, et plus précisément de la peinture, dans son rapport avec la poésie. L'art, domaine à part, mais qui rencontre parfois la poésie, apparaît à Annie Vivant i à la fois comme étranger et fascinant. On peut le qualifier comme une altérité car il représente un ailleurs et un lointain, tout en étant finalement assez accessible et étrangement familier.

La valeur esthétique, dans ce cadre-là, porte au niveau du langage littéraire qui joue ici un rôle non des moindres dans la représentation de la réalité du monde à travers la littérature.

[379] *Ibid.*, *op. cit.*, p. 4-5.

L'auteur, ou bien le poète, crée ainsi un espace textuel dans lequel il travaille d'abord avec sa sensibilité, sa perception du monde, la connaissance qu'il en a et qu'il transmet au travers des mots qui lui permettent de retranscrire ses pensées les plus intimes et de dresser ainsi un tableau digne de l'art pictural.

Certaines compositions de *Lirica* décrivent le paysage évoqué selon la perception d'Annie. Dans la composition *« Ave, Albion !*[380] *»,* que nous avons précédemment analysée, Annie Vivanti met en avant un paysage gris, sombre et triste [*« Tetra, nebbiosa, gelida Inghilterra »*]. Cette atmosphère terne se retrouve également dans la composition *« Lettera d'amore*[381]*»*. En effet, Annie Vivanti introduit la composition avec une indication météorologique [*« Piove »*] qui se poursuit avec des indications plus précises : la mer [*« Sul mare »*] parcourue de frissons [*« corrono dei brividi »*] et le vent [*« Sotto il vento »*], élément naturel déchaîné [*« stridente e fuggitivo »*]. La violence des éléments extérieurs contraste grandement avec l'ambiance intérieure douce, calme, plongée légèrement dans la pénombre :

> Piove. – Sul mare corrono dei brividi
> Sotto il vento stridente e fuggitivo.
> Nella penombra del salotto tepido
> Dormon le rose. Sognano il giulivo
> Sole. – Io ti scrivo.

Cette atmosphère intérieure qui se veut un refuge contre la violence et le déchaînement soudain des éléments naturels se retrouve dans la composition *« Assenza*[382] *»*. Dans cette composition, la nature est synonyme de solitude. Contrairement au poème précédent, Annie Vivanti nous donne à voir des images de solitude et de froidure, des images du vide, par la métaphore de l'oiseau et de son nid abandonné, tombé, délaissé, triste, vide, alors qu'habituellement il est synonyme d'intimité, de chaleur du foyer, de bien-être. La solitude se fait ressentir dans l'analogie entre le nid et le cœur :

> Come un nido di rondine caduto
> D'inverno e nella neve abbandonato,
> È la stanzetta tua ch'ora hai lasciato.
> – V'andai stamane. V'era una fragranza
> Ambrata di lavanda e sigaretta.
> Piena di libri, tiepida e ristretta,
> Or non t'alberga più, povera stanza !
> Come un nido di rondine caduto,
> Deserta e triste da che t'ha perduto !

[380] Annie Vivanti, *« Ave, Albion ! Tutte le poesie*, *op.cit.,* p. 160-161.
[381] *Ibid.*, *« Lettera d'amore »,* p. 221.
[382] *Ibid.*, *« Assenza »,* p. 178.

Come un nido d'allodole al mattino,
Allor che tutte incontro al sol bramose
Fuggon, scotendo l'ali rugiadose,
Tale è il mio cor. […]

Pour situer la scène et en restituer l'atmosphère, Annie Vivanti évoque des éléments figuratifs précis, tels qu'un nid d'hirondelles [*« un nido di rondine »*], ou bien un nid d'alouettes [*« un nido d'allodole »*] ou bien une fois encore, dans le dernier vers, le nid d'hirondelles abandonné [*« nido di rondinelle abbandonato »*], le nid se référant à la pièce qu'Annie Vivanti et son amant ont occupée. Lors de l'évocation de cet espace intérieur, ce lieu d'une intimité révolue, Annie Vivanti insiste particulièrement sur les fragrances ambrées et mêlées de lavande et de cigarette. Comme nous pouvons le constater, pour le rendu d'une atmosphère, qu'elle soit intérieure ou extérieure, Annie Vivanti utilise les mots en faisant référence à différents sens, qu'ils soient visuels, olfactifs, ou encore auditifs. Décrire, c'est s'exposer, c'est interpeller, c'est inscrire l'expérience dans l'art et l'art dans la poétique. Décrivant des paysages de son enfance, ceux de son pays natal mais également d'autres pays, Annie Vivanti laisse libre cours à ses émotions et à ses sentiments. Abandonnant le paysage pluvieux de l'Angleterre, Annie Vivanti évoque des paysages plus sereins, aperçus dans d'autres contrées parcourues.

« *Era d'aprile….*[383] » annonce, dès son titre, la rencontre du lecteur avec un temps révolu, un ailleurs du passé. Le thème du souvenir passe par l'évocation d'un élément temporel. Cette évocation, qui situe le souvenir au printemps, permet à l'auteure d'aborder le thème de la naissance, de la renaissance du sentiment amoureux porté par une atmosphère légère et printanière dans un cadre champêtre :

Era d'aprile e si faceva sera,
Ma il ciel portava ancor la chiara veste
Di vivo arancio e pallido celeste,
Su cui passava rapida una schiera
Di brune rondinelle.

Chiamandosi tra loro mestamente
Le tortorelle si facean sentire ;
La glicine che stava per fiorire
L'olezzo univa al balsamo languente
Di narcisi e vïole.

La métaphore du vêtement utilisée pour parler du ciel lui confère une dimension plus humaine et vivante. Au paysage composé du *« cielo »* et de *« la sera »*, parfumé de fleurs [*« la glicine », « narcisi e vïole »*, *« anemoni », « rose pallidette »*], s'ajoutent les oiseaux qui tous

[383] *Ibid.*, *« Era d'aprile…. »,* in Annie Vivanti, *Lirica, op.cit,* p. 186.

représentent métaphoriquement l'amour et le sentiment amoureux. Ce gros plan sur un paysage se retrouve également dans une autre composition, *« Aprile*[384] *»*.

Contrairement à la composition précédente, l'auteure introduit, au deuxième vers, une ouverture sur le monde : *« Spalanca le finestre : ecco l'April ! »*. La notion de point de vue est essentiellement interne. L'auteure nous transmet ses émotions, ses impressions et ses ressentis. Une fois de plus, les différents sens sont évoqués, conférant au poème un mouvement léger, aérien, joyeux, perçu comme un renouvellement :

Lascia i tuoi vecchi libri e dammi un bacio,
Spalanca le finestre : ecco l'April !
Che odor di vïole !
Che cinguettìo di rondini !
Usciamo, usciamo al sole.
Ho la veste e i pensier color del cielo ;
Vedi, anco gli occhi ! – Usciamo. – Ecco l'April !

La bianca veste della terra ha sciolto
Impazïente e vincitore il sol :
Di sue luci focose
Egli la vede timida,
E la copre di rose.
Paion farfalle i fior, tremuli al vento.
Mette l'ale ogni cosa e scioglie il vol !

Les lieux évoqués du seul point de vue de l'auteure confèrent au paysage une dimension singulière qui confine à l'intemporel.

Dans la composition *Vieni, amor mio*[385] *!*, la rencontre des deux amants a lieu dans un Paradis terrestre, un espace édénique. Le soleil s'est levé [*« Vieni, è levato il sole »*] apportant une luminosité claire et resplendissante dans le ciel : *« Quanta luce nel cielo »*. Les fleurs bordent les chemins : *« E la fiorita via ride »*. L'atmosphère se veut légère, lumineuse. Tout n'est qu'amour, calme et volupté pour les amants qui affichent une attitude de légèreté et de proximité [*« Tu mi sorreggerai fra le tue braccia,/ Io, col sorriso, ti conforterò ! »*] dès la première strophe et que nous retrouvons dans la strophe suivante :

Se avremo fame, correremo in cerca
Di selvatici frutti per la via.
Si dormirà sotto alle stelle blande
Colla tua bocca sulla bocca mia.
Ed al meriggio farem sosta all'ombra
Di misteriosi giganteschi fior;
Tu, colla testa sulle mie ginocchia,

[384] *Ibid.*, *« Aprile »*, p. 205.
[385] *Ibid.*, *« Vieni, amor mio ! »*, p. 188.

Sognerai l'avvenire – ed io, l'amor !

Cette nature idéalisée volontairement par l'auteure, met en avant la parenthèse enchantée dans laquelle elle vit, comme si ce monde représenté était loin, dans un ailleurs à découvrir seulement par des êtres élus. Ce tableau animé transmet des images colorées et joyeuses, non sans une touche de pittoresque. Le paysage devient par conséquent un paysage autre, étranger, que l'auteure découvre par l'intermédiaire de ses sentiments, c'est-à-dire avec un nouveau point de vue qui correspond à un nouvel état d'esprit.

En sollicitant différents sens, et donc par la synesthésie, Annie Vivanti donne à imaginer au lecteur cette atmosphère intimiste en grande correspondance avec son état d'âme. Les mots s'exposent à une multiplicité de regards, ce qui peut correspondre à un point de fuite du tableau. Le langage poétique a cette puissance d'évocation pour créer et donner à représenter. Selon Arthur Rimbaud, la « mission du poète » est de « trouver une langue », car la poésie est le laboratoire d'un langage moderne. Écrire, c'est pour le poète, s'éveiller au regard du monde et au monde des émotions. La poétesse s'approprie le langage par l'intermédiaire d'images, de sonorités, de jeux d'association pour donner à représenter et rendre vraisemblables ses compositions, jouant ainsi sur les combinaisons sonores, ainsi que sur les métaphores, comme le souligne Carlo Caporossi :

> La poesia diventa così prima una materia atta a creare la vita, poi una lente, un filtro, un modo per interpretarla, il percorso per giungere « all'orlo del mondo » e questa dimensione infantile della poesia, prima ancora che adolescenziale, rimarrà sempre in Annie […] È stato dunque il crescere con la poesia, piuttosto che l'impararla, a fare la differenza permettendole di potersi creare fortemente un mondo e di poter dare un senso diverso alle proprie esperienze fino dall'inizio.

Et Caporossi de préciser qu'Annie Vivanti a toujours considéré le langage poétique comme un outil pour donner à représenter, mais aussi pour créer :

> Quel « suo gusto » di cui dice Croce nasce con lei insieme alla prima poesia d'infanzia e resta tutta la vita, consentendole sempre di « vedere le sue visioni, e sognare i suoi sogni, e scrivere il suo Libro »[386].

En partageant ses visions et ses émotions, en dévoilant sa personnalité, Annie Vivanti, au travers de ses compositions, laisse aller sa sensibilité pour créer un rapprochement avec l'Autre et pouvoir ainsi se dévoiler.

[386] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 101.

Dans le poème *Rancore*[387], les images s e succèdent, offrant ainsi une scène colorée et pittoresque :

Forte, superbo e biondo come il sole,
Io l'adoro in ginocchi!
Tremante al suono delle sue parole,
Vinta dal glauco riso de' suoi occhi
[…]

Soli, di sera. Il fuoco scintillante
Gl'irradïava il viso ;
Egli avea sulla bocca arsa e tremante
Appassionato e tenero il sorriso.

Io lo guardavo e mi sentìa morire.
Mi serravan la gola
I singhiozzi di spasimo e desire….
Io lo guardavo senza dir parola.

Les mots donnent à représenter. Annie Vivanti sollicite différents sens tels que l'ouïe : « *Tremante al suono delle sue parole* » ; et la vue :« *Io lo guardavo senza dir parola* », « *Gl'irradïava il viso* ». La parole devient image sonore dans cette composition, ainsi que dans les a utres compos itions de *Lirica.* Mais , s elon l a critique, l'ensemble de l'ouv rage, *Lirica,* manque cruellement de valeur esthétique du fait d'expressions un peu inadaptées. Ainsi, comme nous l'avons déjà signalé, Benedetto Croce déplore une « insuffisante élaboration artistiq ue ». Carducci également s'en rend compte et c'est pour cette raison qu'il écrit dans la préface : « *[…] Ciò che nel mestiere del verseggiatore italiano dicesi con neologismo pedantesco la forma […] a Lei manca*[388] ». Mais cette représentation spontanée de l'amour-passion en fait un amour vif, dynamiqu e, en mouvement, guidé par les sentiments. A vec « *Destino*[389] », articulé en quatrains, (chacun composé d'hendécasyllabes et d'un heptasyllabe en des rimes alternées), Annie V ivanti pr opose un dialogue entr e *« egli »* et *« io »,* pour actualiser et concrét iser la passion amoureuse et donner plus d'importance aux sentiments :

Egli rise ; e mi disse : « Ti rammenti
Come fu intenso e breve il nostro ardore ?
Come fur fuggitivi e risplendenti
Giorni e notti d'amore ? »
[…]
Egli mi disse : « Demone morente
E maledetto, lévati e va' via !
Vada in oblìo sepolta eternamente
La tua viltade e mia !

[387] Annie Vivanti, *« Rancore »*, *Tutte le poesie, op. cit.,* p.195-196.
[388] Giosue Carducci, cit., *ibid.*
[389] Annie Vivanti, *« Destino », Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 152-153.

O grigio, o sonnolento, o grave Oblìo,
A ottenebrar la mente oggi ti chiamo :
Strappa costei dal desiderio mio ! »
Ed io gli dissi: – T'amo ! –

[…]
Or, stretti l'uno all'altro e silenziosi,
Seguiam la via che mena a perdizione,
E ci brucia negli occhi desïosi
La struggente passione.

La puissance visuelle, portée par les mots et qui caractérise ce poème, se retrouve dans « *Maddalena*[390] », une des compositions que Carducci souligne comme étant une composition sans égale :

> Specialmente nella rappresentazione oggettiva, questa giovine donna ha l'arte forte. Quante Maddalene nei colori e nei versi, nel marmo e su la scena ! Ecco una Maddalena nova, e nell'arditezza castigatissima[391].

Ce poème, composé de quatrains et d'hendécasyllabes, se détache de la structure traditionnelle. Dans un quatrain, l'usage est d'avoir une rime alternée (ABAB) ou fermée (ABBA). La Vivanti abandonne ce schéma éprouvé pour un schéma ABAC :

In bionde anella, il folto crin piovente
Sovra gli omeri ignudi, insino a terra
Ne sparge la dovizia rilucente
Inginocchiata innanzi al suo Signore.

Sovra il grand'occhio cupo e fiammeggiante
Miti s'abbassan le pesanti ciglia,
E la vermiglia bocca supplicante
Pietosamente trema e si fa muta.

Le piccolette mani profumate
Raccolte in croce sopra il sen, le invade
Il volto, dalle tempia delicate
Al bianco collo, in rosee ondate, il sangue.

Ces trois strophes introduisent le personnage principal de ce poème ayant pour titre éponyme « *Maddalena* » et qui donne une description précise de ce personnage féminin en insistant particulièrement sur des détails purement physiques. Avec les gros plans faits sur le visage de Maddalena, personnage hautement féminin, l'auteure semble vouloir décontextualiser son personnage, le situant ainsi hors temps et hors lieu. Cette femme semble se détacher du monde et devient, aux yeux de ceux qui lisent le poème, un point central sur lequel l'attention

[390] *Ibid.*, *« Maddalena »*, p. 157-158.
[391] Giosue Carducci, *Notizie letterarie su Annie Vivanti, op. cit.,* p. 754-755. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.,* p. 68.

se focalise. Le fait de mettre en évidence ce personnage éminemment religieux et fort en représentation sous-entend qu'Annie Vivanti souhaite la rendre unique et en faire un exemple de compassion et de pardon. « *Ritratto*[392] », dans un autre registre, confirme cette volonté de faire un « portrait », un gros plan sur un personnage, un homme cette fois. La première strophe ouvre sur une description psychologique de ce personnage. Ainsi nous apprenons qu'il est *« timido », « muto » « stranamente audace »*. Cela continue dans la troisième strophe : *« era capace in una volta sola/ Di parlar molto senza dir nïente,/ E di dir molto senza far parola ! »* pour se conclure dans la quatrième strophe par *« era distratto, languido, indolente […] »*. Au-delà du caractère psychologique de l'homme, quelques précisions sont apportées quant à son physique : *« la fronte di poeta, alta e pensosa,/ le labbra strette e raro il bel sorriso,/ Ed i capelli bruni e smorto il viso/ E bruna la pupilla luminosa. »* Ces gros plans ou ces « focus » se poursuivent donc, soit dans la transcription d'un paysage serein, tranquille et harmonieux, soit dans la description de paysages tourmentés, comme c'est le cas avec « *Sull'Atlantico*[393] », où l'auteure offre au lecteur une gradation qui va *crescendo* dans le déchaînement des éléments, ce que nous avons déjà eu l'occasion de travailler dans la première partie de notre thèse.

Ainsi le lecteur peut très facilement se retrouver face à une sérénité, une joie et une allégresse indéniables, mais aussi face à un sentiment dramatique, empreint de désir de vengeance car, quelle que soit la composition, la plupart du temps le sentiment amoureux motive le point de vue de l'auteure. Dans « *Appuntamento*[394] », l'idée de l'intrigue, de l'amour et de la haine détermine et porte à une atmosphère sur fond de vengeance.

> Io l'attendo convulsa, irrigidita.
> … Egli verrà, fremente e senza voce,
> Con la superba faccia impallidita
> Ed il sorriso splendido e feroce.

Les adjectifs mélioratifs et péjoratifs se juxtaposent pour créer une impatience due à l'attente de l'Autre empreinte d'amour. Ce poème met en avant les expressions tendues de ses visages, qui s'accompagnent d'une attitude nerveuse : « *Io l'attendo convulsa, irrigidita* ». Ici est retranscrit le drame, le déchirement intérieur qui trouvera sa résolution – visuelle, pour ne pas dire cinématographique – dans le dernier vers entre parenthèses : *« (Ed ho un piccolo Browning nella mano). »*

---

[392] Annie Vivanti, *« Ritratto », Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 176.
[393] *Ibid.*, *« Sull'Atlantico »*, p. 168.
[394] *Ibid.*, *« Appuntamento »*, p. 204.

Dans « *Via !…*[395] », Annie Vivanti nous entraîne dans les méandres de ses sentiments intimes en transmettant au lecteur sa tristesse et sa solitude :

Il treno fischia e me lo porta via ;
Io resto sola col mio gran dolore,
Tiepida ancor la bocca de' suoi baci,
Dalla sua stretta ancor fremente il core,

Non piango. Muta, lenta, trasognata
Ritorno a casa ; alla mia casa vuota !
Ed all'entrarvi un brivido mi coglie.
Sembrami quasi una dimora ignota.

Sembrami di vagar, sognando, al buio,
D'aver paura e non poter gridare,
D'esser cacciata e non poter fuggire,
D'essere stanca e non poter sostare.

Sono rimasta co' suoi baci in viso
E in cor lo strazio e la tristezza mia.
Con lo sconforto e con lo struggimento…
– Il treno fugge e me lo porta via.

L'image concrète du départ par l'évocation du train porte à la solitude et à la douleur, évoquant en cela l'*« empio mostro »* du poème de Carducci, *« Alla stazione in una mattina d'autunno »*, quand le poète accompagne à la gare la femme aimée, dans la grisaille du matin, et se retrouve seul sur le quai une fois que le « monstre » s'est ébroué. Cette absence, évoquée dans le poème d'Annie Vivanti par l'intermédiaire du point de vue interne, se répète également dans l'espace commun, qu'était la maison. La parenthèse enchantée se referme, le merveilleux monde de l'ailleurs animé, peuplé et représenté par l'être aimé, s'éloigne, devient impossible à rejoindre. Annie Vivanti se détache de la légèreté pour glisser vers une sorte de pesanteur terrestre dans laquelle il semble difficile de se mouvoir. Elle relate cette errance, en étant tenaillée par le sentiment de peur et de fatigue. Ne plus se sentir en accord avec un lieu amène l'impression d'en être chassée, d'être rejetée sans savoir réellement où aller. Cette strophe rappelle le sonnet de Pétrarque *« Pace non trovo, et non ò da far guerra* [396]*»* dont Annie Vivanti reprend la structure binaire avec des oppositions très marquées qui disent, dans le même vers, les tourments du poète et l'absence de résolution des conflits de son âme.

Transmettre, communiquer, partager, la littérature qu'elle soit poétique ou en prose, est un vecteur d'émotions et de sensations. La poésie sert les mots. En écrivant, on dévoile. En dévoilant, on révèle. Un texte existe à travers le langage, à travers les mots. Frappé par une émotion musicale qui peut naître des mots, le texte se donne à lire en créant un lien avec le

[395] *Ibid.*, *« Via !... »*, p. 177.
[396] Francesco Petrarca, *Canzoniere,* CXXXIV.

lecteur. La lecture et l'écriture se complètent. À la manière d'un artiste sculpteur, l'auteur ou le poète façonne, élabore, choisit ses mots à la recherche d'une esthétique pour appréhender le monde de la réalité en retranscrivant son propre univers. D'où l'importance du travail de l'écriture qui, chez Annie Vivanti, donne littéralement à voir.

Cette force de représentation visuelle est également présente dans *« Valzer*[397] *»,* une composition que nous avons déjà évoquée. Cette poésie a une double importance : celle de représenter la musicalité des vers et celle de la sortie d'Annie Vivanti des schémas traditionnels les plus éprouvés, même si elle emploie en alternance des vers de cinq ou de six syllabes :

Fra le tue braccia
Che mi circondano,
Che m'incatenano,
Reggono, stringono,
M'afferra il vortice
Vertiginoso
Del valzer rapido.
– Senza riposo
Leggiere volano
Coppie danzanti,
La terra sfiorano
Pallide, ansanti….
Portami, involami,
Più presto ancora ;
Stringimi, reggimi ;
Danziamo ognora !

La poétesse a choisi des vers à cinq temps qui, de façon impromptue, s'arrêtent (au moment même où cesse la musique) par un simple salut traduit par un unique hendécasyllabe :

« Cessa la musica :
Mi ringrazi, t'inchini – e vai, tranquillo.

L'ensemble crée un effet festif, joyeux, au rythme effréné de la valse et des vers mimétiques que l'on pourrait chantersur des airs de chansons populaires comme celles que nous pouvons retrouver dans *Marion, artista di caffè concerto.* En effet, dans ce roman, tout se passe principalement dans un café chantant et les artistes chantent des airs français alors en vogue, comme « Je me nomme Popaul/ Je demeure à l'entresol,[398] » ou bien « Ma belle Ninì,/ Je t'adore à la folie,[399] » ou encore l'air de Titine est née a Grenelle,/Tant mieux pour elle !/ Et Gugusse nez aplati,/ Tant pis pour lui !// Titine port' d' la flanelle,/ Tant mieux pour elle !/ Et Guguss'

[397] Annie Vivanti, *« Valzer »,* in *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 173-174.
[398] Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè-concerto*, Palermo, Sellerio Editore, 2006, p. 23.
[399] *Ibid,* p. 24.

Port' Saint Denis,/ Tant pis pour lui ![400]», ainsi que *Le Pompier*, une des premières chansons du répertoire musical français du XIXe siècle. Des analogies phoniques créent un lien entre les mots, établissant des rapports d'affinité et d'opposition : par exemple, les verbes *« volano »*, *« sfiorano »*, ou encore *« involami »* transmettent un sentiment de légèreté, de griserie et d'étourdissement, alors que la rime *« danzanti »/« ansanti »* donne une impression de mouvement impétueux et effréné confirmé par l'adjectif *« vertiginoso »* qui constitue un vers à lui tout seul et qui est associé par la rime à *« senza riposo »*.De plus, nous notons des parallélismes, comme le vers *« Fra le tue braccia »* qui introduit chaque strophe, sachant que la première strophe fait écho avec la troisième par la reprise des trois premiers vers. Quant à la première et à la deuxième strophe, elles se concluent toutes les deux par *« danziamo ognora »*. Pour ce qui est de la première et de la deuxième strophe, à l'avant-dernier vers nous retrouvons une variante dans le parallélisme de construction avec *« stringimi, reggimi »* et *« stringimi, involami »*. Il en va de même pour le quatrième vers de la première strophe [*« reggono, stringono »*] et pour le quatrième vers de la troisième strophe : *« Reggono, portano »*. Ces reprises, avec ou sans variantes, forment un cercle et, par leur rythme, miment le tourbillon débridé de la valse. Annie Vivanti montre sa capacité à créer et suivre un rythme musical, basé ici sur la répétition avec quelques variantes pour l'enrichir. Annie Vivanti s'éloigne ainsi de la tradition pour affirmer son propre style qui se veut innovant.

Cette composition ouvre donc l'intégration, dans le cercle assez restrictif que laissait entrevoir la littérature de l'époque, d'un champ lexical nouveau car en lien avec la danse, un rythme des vers plus rapideavec, pour objectif, non seulement d'orner la pensée selon des codes préétablis, mais également de retravailler toutes les richesses d'une ou de plusieurs langues et de pouvoir donner ainsi accès à des sens, des rythmes et des visions multiples. La musicalité, mais également la dimension visuelle, orientent la poésie vers un aspect pictural, faisant de chaque composition une œuvre singulière et inattendue, comme le précise et l'explique Cécilia W. Francis dans un article portant sur l'altérité[401]. Les mots affichent leur capacité à se lier et à se coordonner pour créer des images. Les comparaisons, les métaphores jouent ici un rôle important car elles proposent des associations inattendues en accord avec la vision du monde de la poétesse. La poésie tend vers une dissolution de sa forme, ce qui signifie qu'Annie Vivanti s'écarte des règles pour provoquer chez le lecteur différentes sensations, car les mots employés

[400] *Ibid,* p. 36.
[401] Voir Cécilia W. Francis, *Pratiques textuelles de L'altérité. Vers Une Poétique de L'identitaire chez Mona Latif-Ghattas*, in *@nalyses*. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise, vol. 6, n°1, 2011.

renvoient à la pluralité des sens comme nous l'avons vu, à savoir, la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat, et parfois même le goût.

Avec l'avènement du XXe siècle, la nouvelle génération de poètes s'éloigne et bouscule donc grandement la tradition. L'écriture se révèle sensible et la langue qui s'écrit devient autre. Carducci, en parlant d'Annie Vivanti, n'hésite pas à louer son talent et sa capacité à innover en poésie :

> Io bevo alla salute di Matilde Serao e di Annie Vivanti, della più forte prosatrice d'Italia e della forte poetessa. Attraverso il tempo, la letteratura italiana non ha avuto nomi di donne che meritarono di essere ricordate come artiste, come poetesse, come scrittrici ; e la donna italiana è parsa, in questo, inferiore alle americane, alle inglesi, finanche alle tedesche. Spettava a questa fine di secolo il vedere stampare da una donna, Matilde Serao un'orma così profonda nell'arte italiana, e da una giovinetta come Annie Vivanti tanto splendido rigoglio di una nova lirica[402].

Pour Carducci, les femmes illustres sont peu nombreuses dans l'espace littéraire. Il célèbre Matilde Serao et Annie Vivanti, toutes deux présentes, l'une dans le domaine de la prose, l'autre dans celui de la poésie en cette fin du XIXe siècle. Carducci n'hésite pas à les citer car, pour lui, elles méritent, tout comme Sapho, « la sœur aînée de toutes les véritables poétesses », d'être reconnues pour leur talent :

> Sapho « dalle chiome di viola, dal dolce sorriso sublime, è la sorella maggiore d'ogni poetessa vera[403]. »

Dans cet article, Carducci établit un lien entre la poétesse grecque Sapho et Annie Vivanti. En effet, en plus d'avoir un tempérament similaire à celui de Sapho, (en tout cas, tel qu'il a pu être imaginé au cours des siècles), Annie Vivanti s'inscrit dans une tradition qui remonte à Sapho et à Alcée avec une poésie du moi originale, très supérieure à la fadeur classique de certains poètes français et italiens, toujours selon Carducci :

> [In lei vi è un] « ritorno all'antico, all'antico immortale, all'antico eterno. La lirica eolica fu in questo senso romantica e Alceo e Sapho poetarono l'io, come di certo non facevano I raciniani, I petrarchisti, I tassisti, I metastasiani, I scipitamente classici, di Francia e d'Italia[404].

Peut-être Carducci a-t-il utilisé ces références pour amener Annie Vivanti à la notoriété. Quoi qu'il en soit, les compositions de *Lirica* transmettent les émotions et les passions de manière apparemment naïve, sincère et spontanée, ce qui fait l'originalité et le prix de ce recueil

---

[402] Cit. in Anna Folli, « *Un amoroso incontro* », in *Giosue Carducci - Annie Vivanti, Addio caro Orco…, op. cit.*, p. 47.
[403] Giosue Carducci, *Notizie letterarie su Annie Vivanti, op. cit.*, p. 752. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti*, *op. cit.*, p. 32.
[404] *Ibid.*

poétique. D'ailleurs, dans son Essai introductif à *Lirica*, nous pouvons lire sous la plume de Carlo Caporossi :

> Annie quindi continua a concepire liricamente le sue opere nelle visioni sintetiche, di scorcio, nel fondere realtà e parvenze, in certe fortiane analogie di stile, nella frequente imaginificazione del tempo, poeticissima « perché non è vieta personificazione ma oggettivazione, proiezione in immagini del sentimento, o sentimento trasformato in immagini vive »[405].

Dans *Lirica,* Annie Vivanti représente des personnages, des lieux, un « univers » autre, différent. Le XIXe siècle voit l'apparition de réflexions et d'écrits qui s'efforcent, selon une expression de Gérald Froidevaux commentant l'art poétique de Baudelaire, « d'*extraire* la beauté éternelle de la beauté relative[406] » avec une recherche de l'esthétisme visant, par le travail de l'écriture, à toucher, à sensibiliser et à émouvoir l'Autre, le lecteur dans ce que l'on peut considérer comme une rencontre.

À cela s'ajoute le charisme d'Annie Vivanti qui, avec sa vivacité d'esprit, sa beauté et son élégance, se fait accepter par une grande partie du public qu'elle fascine et qui l'adule :

> Era una donna bella, elegante, affascinante, viva, spiritosa. Il mondo l'adorò. Il gran mondo poi. Quello autentico di allora : fatto di principi, di governatori, di nobili famiglie con palazzi e ville e castelli. Gli inviti privati non le davano tregua, cui si succedevano gli appuntamenti con la società chic nei grandi alberghi di acque o climatici, secondo le stagioni[407].

Cette citation évoque la fréquentation intense d'Annie Vivanti avec des artistes et des intellectuels de son époque. Bon nombre de personnes de la haute société l'appréciaient pour sa frénésie et la façon dont elle s'exprimait. Une vie conduite entre vie et art. Ce caractère volubile et spontané se perçoit indubitablement dans son œuvre. Nous sommes alors amenée à nous poser la question de savoir où est la frontière entre sa vie et son œuvre. Où commence et s'arrête la fiction pour Annie Vivanti ? Son œuvre reflète son caractère. Chaque vers, chaque texte respire un souffle de vie et un dynamisme certain. Chaque texte est une invitation à ouvrir son âme à la vie, à la joie, à l'amour et un encouragement à lutter dans chaque circonstance que nous propose où nous impose la vie. Cette puissance, associée à la force visuelle dans ses textes, tend à confondre les limites de l'art et de la réalité. C'est ainsi que Croce compare son style, le style *« vivantiano »*, à un style purement cinématographique, parce que ses écrits sont dans un

---

[405] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 91. La citation est de E.M. Fusco, *Tormento di poeti*, Bologna, Cappelli, 1933, p. 72.

[406] Gérald Froidevaux, *Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque*. In *Littérature*, n° 63, 1986. « Communiquer, représenter », p. 92. https://doi.org/10.3406/litt.1986.1398 https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1986_num_63_3_1398. Consulté le 10 novembre 2021.

[407] Giana Anguissola, Préface à Annie Vivanti, *Perdonate Eglantina !,* Milano, Club degli anni verdi, 1964, p. 18. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op.cit.,* p. 18.

continuel mouvement, qui gagne toujours sur une certaine immobilité, et l'action gagne toujours sur la description, même si les écrits d'Annie Vivanti sont caractérisés par une puissante "concrétude", liée aux cinq sens, comme nous avons eu l'occasion de le souligner. Quelques années plus tard (par rapport à la première édition de *Lirica*), dans la nouvelle intitulée « *Il Cinematografo* » et incluse dans *Zingaresca*, Annie Vivanti écrira :

> Così la mia vita è entrata pur essa nel turbine della cinematografia.
> La cinematografia! Il trionfo del moto, della rapidità, dell'impeto, del vertiginoso, dell'inaspettato, dell'inverosimile, del parossismale! La vittoria del movimento sulla immobilità, del fatto sulla frase, dell'azione sulla descrizione[408].

Par-delà l'aspect cinématographique de l'écriture dans son œuvre, certains critiques voyaient en elle, déjà à son époque, une capacité à être une journaliste du fait que son écriture était vraisemblable et gardait, instaurait une certaine distance avec ses personnages et ses expériences. Ainsi Garboli souligne-t-il la qualité qu'a Annie Vivanti de relater des histoires en se glissant dans les coulisses et, dans le même temps, il met l'accent sur son côté « enfant perdue », toujours sur le point d'« éclater en sanglots » :

> Ha un doppio sentimento della realtà: superficiale e disinvolto come quello di una giornalista avvezza a tutti i retroscena del mondo, e intimo e smarrito come quello di una bambina pronta a scoppiare in singhiozzi[409].

Annie Vivanti écrit ce qu'elle ressent dans un langage simple, précis, imagé. Elle fait ainsi part de ses sentiments, soit elle-même directement, soit par l'intermédiaire de ses personnages, et par le biais d'une écriture, qui se veut authentique et sincère. C'est un moyen de se faire connaître, d'aller à la rencontre de l'Autre et de transmettre cette jeunesse pétillante et indomptable. À travers son œuvre poétique, elle dévoile sa vie fragmentée ainsi que ses expériences en affichant son orgueil d'être femme, « simplement femme », comme le souligne Lorenzo Giusso : *« essere donna, semplicemente donna, volubilmente donna »*[410].

Le même Giusso s'interroge : *« Per la critica Annie Vivanti costituirà eternamente una specie di insormontabile ostacolo. A quale tradizione riattacare la sua opera*[411] *? »* La question de savoir à « quelle tradition rattacher son œuvre » mérite d'être posée, car Annie Vivanti a cette capacité de n'appartenir à aucun mouvement ni genre littéraire. Elle a commencé à occuper la scène littéraire en tant que poétesse en suscitant intérêt et curiosité aussi bien auprès des critiques que du public. Tout au long de sa vie, Annie Vivanti a été l'objet de nombreuses

[408] Annie Vivanti, *« Il Cinematografo », Zingaresca, op. cit.,* p. 186.
[409] Cesare Garboli, « *prefazione* », in Annie Vivanti, *Naja Tripudians, op. cit.,* p. 15.
[410] Lorenzo Giusso, *I narratori*, Roma, Fondazione Leonardo, 1923, p. 201.
[411] Lorenzo Giusso, *Il viandante e le statue, op. cit.,* p. 45.

critiques sur elle et sur son œuvre. Cela a effectivement commencé avec la publication de *Lirica* en 1890 et continué au XX e siècle, où plusieurs critiques s'attardent sur son œuvre et sa vie, comme Lorenzo Gigli, pour qui Annie Vivanti est une femme *« libera, assetata di libertà, avida di spazio, irrequieta e insonne*[412] *»*. Quant à Luigi Russo, il considère qu'elle a *« i nervi sensibili e una fantasia allucinante »*, ainsi qu'*« un'autentica volubilità zingaresca*[413] *»*.

Certains voient en elle une femme libre, autonome, qui s'affranchit des limites sociales, vivant au jour le jour, appliquant ainsi le principe du *« carpe diem »*. Elle semble vivre comme elle écrit : de manière spontanée, irréfléchie, transcrivant ses folies, ses ivresses, ses rêves, ses amours, ses regrets et cette indomptable jeunesse intérieure. Papini qualifie Annie Vivanti de *« sfrenata, appassionata ed ignorante ragazza* [414]*»*. Ravegnani, non sans un soupçon de misogynie, considère l'art de la Vivanti comme quelque chose *« che non tocca fondo, che si brucia fragile in un piccolo cerchio di moine e di civetterie, che spumeggia come un impalpabile soffio di cipria*[415] *»*. D'autres critiques également se permettent à l'aube du XXe siècle, de ne pas reconnaître le talent et les compétences de cette femme de lettres et voient donc en cette littérature quelque chose de déplacé et d'inadapté, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner : *« nella donna alla ribalta letteraria un rischio di esibizione e di eccesso, di forza, si intende, di malintesa identità* [416]*»* ; certains vont même jusqu'à voir en cette affirmation de la femme sur la scène littéraire un caprice. Marino Biondi, pour ne citer que lui, est interpellé par cette littérature *« di gioco, di capricci, di artefici donneschi […]*[417] *»*.

Benedetto Croce a été, lui, un critique assez présent par l'attention portée à l'œuvre d'Annie Vivanti. Il publie, au début du XXe siècle, ses premiers essais de critique littéraire, qui portent sur la « littérature de la nouvelle Italie », c'est-à-dire essentiellement sur Carducci, D'Annunzio et le vérisme. Croce est amené à aborder le problème du contenu de l'art. Tout art véritable est poésie lyrique comme il l'explique dans le *« Saggio sul carattere lirico dell'arte »*. Cette conception de l'art, qui prône son autonomie, lui permet d'affirmer et de reconnaître si une œuvre lyrique porte en germe la « poésie » (d'où le titre de son célèbre ouvrage paru en

---

412 Lorenzo Gigli, *Profilo : Annie Vivanti, op. cit.*, p. 91.
413 Luigi Russo, *I narratori*, Roma, Fondazione Leonardo, 1923, p. 201.
414 Giovanni Papini, *L'Uomo Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1918. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.*, p. 253.
415 Giuseppe Ravegnani, *I contemporanei, op. cit.*, p. 101. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.,* p. 260.
416 Marino Biondi et Simona Moretti, *Capriccio e coscienza. Scrittrici fra due secoli*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1997, p. 12. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.*, p. 84.
417 Marino Biondi e Simona Moretti, *Capriccio e coscienza. Scrittrici fa due secoli*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1997, p. 40. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.,* p.264.

1923, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo XIX*), grâce à des outils qui n'appartiennent qu'au critique. Pour lui, l'histoire littéraire s'identifie à la critique littéraire, qui consiste à définir la personnalité poétique de l'écrivain. Étant une expression individuelle, l'œuvre s'élève au-dessus de l'époque historique et du courant littéraire où elle a pris naissance et doit échapper à la pure érudition.

Les critiques littéraires qui s'intéressent à Annie Vivanti et plus spécifiquement à son style et à sa technique, restent parfois perplexes, car cette dernière n'imite personne, ne suit aucune tendance. Dès la publication de *Lirica,* Benedetto Croce voit en Annie Vivanti, comme nous l'avons déjà évoqué en amont, Carmen, la bohémienne de Séville :

> Ebbe la Carmen nella fantasia. E volle essere la poetessa del capriccio, della passione fulminea, violenta e fuggevole. Che si dà per quel che è, senza reticenze e scrupoli e contrasti morali, come senza inganni sentimentali. D'illusione, le bastava quel tanto che pur occorre a nutrire la fiammata della rapida ebbrezza[418].

Il souligne également, sa capacité à développer avec une certaine liberté « sa propre ligne et son goût[419] » [*« una sua linea e un suo gusto »*] et sa capacité créatrice sur l'ensemble de l'œuvre tient à souligner la composition *« Italy »* pour qui, Annie Vivanti a su, selon lui, apporter un vrai renouveau :

> Io ammirai come nella sua fantasia, avesse saputo trasformare e non allegoricamente, l'Italia in una donna, in una vera donna, bella e desiderata, in mezzo alla follia degli ammiratori e innamorati, e dare piena realtà di immaginazione a questo dramma multiebre di corteggiamento, di abbandono, di rinnovato corteggiamento e di cuore offeso che non dimentica[420].

Toujours selon Benedetto Croce, Annie Vivanti a su rendre ses compositions vivantes à la manière d'un réalisateur de film. Comme elle le dit elle-même, elle a su créer un mouvement dans ses écrits, un art “cinétique” qui reflète son caractère :

> Ma è questa l'arte vera ! Ma è questa la vita vera !... Come mai ho potuto vegetare fino ad oggi negli angusti limiti della convenzionalità, nel plumbeo pantano del Consueto[421] ? …

Sans être futuriste à proprement parler, Annie Vivanti évoque un art où triomphe le mouvement et la rapidité. Dans ses poésies, comme dans ses romans, ses récits et ses contes, est présent un esprit aventureux et bohème. Annie Vivanti écrit librement ses souvenirs, ses

[418] Benedetto Croce, *Annie Vivanti* (1938), cit. da *La letteratura della nuova Italia*, II, *op. cit.*, p. 334. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo: l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.,* p. 258.
[419] *ID.*, cit. da *La letteratura della nuova Italia*, IV, p. 315. Cit. in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 98.
[420] *ID.*, cit., *ibid.*, p. 63.
[421] Annie Vivanti, *Il cinematografo »*, *Zingaresca*, Milano, Quinteri, 1918, p. 187.

notes personnelles, ses articles en fonction de ses coups de cœur, de son désir du moment, de ses expériences.

Habituée à se confronter à la diversité et à la différence, à dépasser les préjugés et les *a priori*, Annie Vivanti est qualifiée par Carlo Caporossi comme étant une mosaïque d'éléments assez contrastants. C'est ainsi que le recueil *Lirica*, en réalité, se veut novateur, différent de ce que pouvait écrire d'autres poétesses de cette même période. Pancrazi s'interroge quant à la raison de cette diversité, de cette affirmation de thèses « disproportionnées » qui lui paraissent aller dans l'excès :

> Il problema critico della Vivanti, per chi volesse ora impostarlo, è proprio questo : come mai questa scrittrice, che si esprimeva nel bello o nel brutto, nella sincerità o nella falsità, con toni non solo diversi, ma opposti e contrastanti, non riusciva poi a rinunciare a quelle tesi sproporzionate, e delle scenografie, e degli eccessi[422] ?

La différence qui caractérise les écrits d'Annie Vivanti par rapport aux écrits de ses contemporains montre qu'elle est capable de laisser libre cours à son imagination et à sa créativité, et cela d'une manière qui a pu paraître excessive. Son internationalisme, cette richesse de langues et de cultures, fait d'elle une personnalité détonnante et atypique dans le panorama littéraire et culturel italien. Les artistes du XIXe siècle, en effet, se sentaient obligés de respecter les règles en vigueur et, par conséquent, pour la plupart d'entre eux, ne cherchaient pas à s'en affranchir même si nous ne méconnaissons pas, pour ne citer que cet exemple, le caractère novateur de la poésie d'un Pascoli qui publie son premier recueil, *Myricæ,* en 1891.

Annie Vivanti, de son côté, en observatrice attentive et en connaisseuse de son environnement tant littéraire que social, sait s'inspirer des différents courants littéraires de son époque : romantisme, *scapigliatura* symbolisme, réalisme, décadentisme, mais elle apporte, dans le même temps, sa touche personnelle et sa sensibilité, comme le rapporte Luigi Maria Personé :

> Mi costano tanta fatica i miei libri – essa mi dice – e tanto dolore : e forse c'è chi pensi alla pena del fare e rifare, del distruggere e costruire che importa ogni periodo ; una frase qua, un vocabolo là ; e questa non mi torna e quello suona aspro. Sì che è un tormento enorme, prima che io trovi il modo di concentrare nella parola il sentimento che mi freme nel petto e la visione che mi sorride nella fantasia[423].

Cet effort qu'elle exprime et retranscrit traduit un travail long et fastidieux pour l'élaboration de ses écrits, un travail de patience pour exprimer ses sentiments, tout en laissant

---

[422] Pietro Pancrazi, *Italiani e stranieri,* p. 190-191. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo: l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.,* p. 259.

[423] Luigi Maria Personé, « Annie Vivanti », in *Le belle statuine. Volti, gesti e atteggiamenti di scrittori contemporanei, op. cit.*, p. 357.

libre cours à son imagination. Cet aspect novateur, ce point de vue autre, différent, fait d'elle et de sa poésie une œuvre d'art qui signe l'avènement de la femme nouvelle.

[II.2.] Correspondances, nouvelles, premier roman

[II.2.1.] Les Correspondances : première représentation de soi entre espace privé et espace public

Nous nous proposons ici de mettre l'accent sur les correspondances qu'Annie Vivanti a entretenues tout au long de sa vie. Mais avant de développer nos recherches, nous jugeons opportun de nous demander s'il est utile et intéressant de pénétrer dans l'intimité des écrivains et surtout, en ce qui nous concerne, des écrivaines, en lisant leurs échanges intimes et personnels.

Devenir écrivain n'est acté qu'à partir du moment où l'ouvrage est publié et reconnu par un public. Tout ce qui a rapport avec l'écriture non publiée ou non officielle n'est alors pas considéré comme étant de la littérature à part entière puisque ces écrits restent au sein de la sphère privée. Ainsi, les échanges épistolaires peuvent-ils être qualifiés de littérature de l'ombre car, d'une certaine manière, ils nous font découvrir l'envers du décor, les débats intérieurs, les hésitations, les repentirs, les décisions prises en amont avant de voir apparaître la version définitive de l'œuvre auprès du public.

Après avoir recensé les différents écrits épistolaires d'Annie Vivanti au cours de son existence, nous pouvons classer les correspondances en deux parties : l'une qui rassemble une correspondance à dominante professionnelle, l'autre recueillant une correspondance plus personnelle, qui relève du domaine de l'intime et du privé.

Ces écrits, qu'ils soient intimes ou strictement professionnels, qualifiés d'ordinaires, ont pour but dans un premier temps de rester dans la sphère privée, puisqu'ils ne sont pas destinés à être édités. Ces écrits, dont la part de sincérité et de spontanéité est relativement importante laissent transparaître, parfois à l'insu de leur auteur, le véritable « je » dont on peut penser qu'il s'exprime sans masque, sans fard, dans sa plus simple apparence. Ces lettres, très souvent publiées des décennies plus tard à la demande ou non de l'auteur, permettent de faire découvrir au lecteur l'écrivain dans une écriture qui, bien entendu, intègre les codes de la correspondance, mais sans recherche particulière de style. La spontanéité (toute relative) de ces écrits représente donc pour les femmes un moyen privilégié pour dévoiler la sphère privée et celle de la vie

quotidienne des corps et des cœurs. Ainsi pouvons-nous dire que, par l'intermédiaire de ces écritures, une porte s'entrouvre sur le monde, un lien s'instaure entre elles et les Autres permettant de faire se rencontrer sphère publique et sphère privée.

Nous allons donc débuter ce sous-chapitre de notre travail par les lettres professionnelles qui sont, en ce qui concerne Annie Vivanti, réservées aux maisons d'édition et aux traducteurs. Ce lien professionnel permet, dans un premier temps, de se faire connaître. Dans un dix-neuvième siècle obnubilé par le progrès, la réorganisation des Postes dans bien des pays, en concordance avec le développement rapide du réseau ferroviaire, aide à l'accélération de la distribution du courrier. Un réseau épistolaire peut donc plus facilement s'installer et s'établir que par le passé. Dans ce contexte, plus rapide que les journaux, plus libre que les essais, la correspondance devient le moyen de transmission le plus adapté à un mode de vie qui tend de plus en plus à se moderniser et à s'accélérer. Alliant principe d'immédiateté et concept de modernité, la correspondance tend à abolir les limites de l'espace et du temps, créant ainsi un rapprochement avec l'Autre. Nous assistons donc à un élargissement des espaces estompant les limites grâce à un échange flexible, rapide, qui s'adapte à la période de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. La dimension espace-temps s'en trouve changée.

Ces lettres sont considérées comme des brèves du fait de leur fonction première qui est celle d'informer rapidement d'une décision, d'un choix, d'une orientation issue de la vie quotidienne. Ces moments d'échanges simples et rapides se fixent dans le temps par le moyen de l'encre et de la plume instaurant un dialogue, à tout le moins un échange, avec un autre complice, proche ou professionnel, comme c'est le cas pour Pietro Pancrazi au sujet duquel Anna Folli écrit :

> Secondo il suo stile e il gusto dell'epoca il critico usava le lettere come se non fossero testi, ma piuttosto carte a disposizione del suo citazionismo sensibile. E così interpretando portava il racconto della vita verso le zone dell'arte, alla ricerca di una particolare tonalità, come una "distanza e doratura di tempo"[424].

Une trentaine de lettres a été ainsi recensée de l'échange entre Annie Vivanti et Carducci par Pietro Pancrazi dans le recueil *Un amoroso incontro della fine Ottocento. Lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti.* Nous avons élargi nos recherches différents échanges qu'Annie Vivanti a entretenus tout au long de sa vie. Si nous y regardons de plus près, nous nous rendons compte que la correspondance a débuté en 1887 avec l'éditeur Zanichelli et que d'autres échanges ont eu lieu avec d'autres éditeurs tels que Mondadori, Bemporad, Treves. Outre les

[424] Anna Folli, *Premessa*, in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, Milano, Feltrinelli, « Le Comete », 2004, p. 9.

éditeurs, nous pouvons noter qu'Annie Vivanti a échangé, entre autres, avec Carducci, Barbara Allason, Eleonora Duse, Enrichetta Toni. Enfin des lettres ont été écrites pour des traducteurs, comme Heyse, ainsi que pour des critiques comme Brandes et Papini, Martini, ou encore Hadik. Chacune de ces lettres retranscrit des nécessités professionnelles, des exigences éditoriales, des négociations, des constatations sur le succès ou l'insuccès de l'un de ses ouvrages, laissant transparaître un caractère à la fois spontané, sincère, direct, doté d'une pointe d'humour.

Nous reprenons plus en détail l'échange qu'Annie Vivanti entretient avec l'éditeur Zanichelli. Annie Vivanti, toute jeune fille et toute nouvelle poétesse et femme de lettres, ose s'affranchir de toute timidité pour écrire à la maison d'édition Zanichelli. La première lettre (que nous retranscrivons ici une fois encore) envoyée le 27 juillet 1887, adopte le ton de la détermination et de la flatterie :

> Ho la presunzione di voler scriver e versi ; e la presunzione ancor più grande di desiderarli mandati nel mondo sotto la protezione d'una edizione Vostra.
>
> Sarà possibile questo ?
>
> Perché possiate rispondere Vi mando un saggio delle 60 poesie che vorrei pubblicate ; se trovate che valgano una Vostra edizione Vi prego di scrivere in proposito al mio indirizzo : Roma. Via Venti Settembre - N 43.
>
> Sperando vivamente in una Vostra risposta mi dico con tutta stima
>
> Vostra devotissima
>
> Annie Vivanti[425].

Cette lettre qui débute un échange professionnel entre Annie Vivanti et l'éditeur Zanichelli affiche la volonté et la détermination de la jeune femme pour atteindre un objectif purement professionnel qui n'est autre que la publication de *Lirica*. Par la répétition du mot *« presunzione »*, Annie Vivanti s'affiche comme ayant une grande confiance en elle-même et une opinion très favorable de son travail. Cela sous-entend donc qu'Annie Vivanti, par cette introduction, valorise ses capacités pour entamer une amorce d'aventure littéraire « sous la protection d'une édition [de Zanichelli] » [*« sotto la protezione d'una edizione Vostra »*]. Cette inconscience trouve ses limites dans la question adressée à l'éditeur, de manière directe et spontanée : *« Sarà possibile questo ? »*. Et pour donner davantage de consistance à cette farouche volonté, Annie Vivanti joint une copie dessoixante poésies afin de convaincre l'éditeur de publier l'intégralité de son recueil.

N'ayant pas obtenu de réponse et faisant preuve de patience, mais également d'opiniâtreté, elle renvoie à l'éditeur une deuxième lettre datée du 2 octobre 1887 :

---

[425] A. Vivanti a N. Zanichelli, Roma, 27 luglio 1887, cit. dall'autografo, Carteggio Zanichelli, Cart. XVIII fasc. 9, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio. Parte del testo pubblicato in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906),* a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 24. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit*, p. 5.

Pregiatissimo Signor Zanichelli

La prego a volermi essere cortese d'una risposta alla lettera che Le spedii raccomandata, assieme ad alcune poesie, circa un mese fa.

Il mio indirizzo rimane fino al 15 corrente Roma – Via Venti Settembre – 43

Persuasa ch'Ella non vorrà più a lungo lasciare senza riscontro la lettera d'una Signora, La saluto con la massima stima e mi dico di Lei dev.ma

Annie Vivanti[426].

Elle utilise, comme pour la précédente, le ton de la louange : *« Pregiatissimo Signor Zanichelli »*, pour ensuite glisser vers la prière afin d'obtenir une réponse de la part de l'éditeur. Sa désillusion et un reproche implicite se font jour quand elle en appelle à des principes en vigueur dans la société de l'époque comme celui de ne pas blesser une femme ou de ne pas lui manquer de respect en ne répondant pas à l'une de ses lettres : *« Persuasa ch'Ella non vorrà più a lungo lasciare senza riscontro la lettera d'una Signora […] »*.

La troisième missive, toujours signée d'Annie Vivanti et datée du 19 octobre 1887, se veut plus froide et incisive avec un brin d'impertinence :

Egregio Signore,

Poiché le mie due lettere rimasero senza risposta, ne deduco che i miei versi non valessero, a parer Suo, l'onore di essere da Lei giudicati.

Persuasa dunque ch'Ella non li avrà letti, e pentita della mia presunzione a riguardo della di Lei cortesia, La prego di volermeli rimandare subito. Spero che almeno questo si sentirà in obbligo di concedere.

Unisco francobolli.

Annie Vivanti[427].

Le style des louanges s'estompe davantage pour laisser place à un ton plus triste et déçu, où perce un peu d'irritation. N'ayant toujours pas obtenu de réponse à ses différentes lettres de sollicitation, elle laisse (ou feint de laisser) derrière elle ses illusions, affichant repentir et humilité : *« Persuasa dunque ch'Ella non li avrà letti, pentita della mia presunzione […] »*. La dernière phrase, qui conclut la missive, est brève, simple, cinglante : *« unisco francobolli »* [timbres joints], sans ajout d'une quelconque formule de politesse. Cela va entraîner, quelques jours plus tard, très précisément le 28 octobre, un dernier envoi de sa part, car elle avait "oublié" de joindre les timbres, une erreur bien vite réparée, mais elle ne peut s'empêcher d'ajouter qu'elle attend à l'avenir plus de politesse de la part d'un gentilhomme à l'égard d'une dame :

[426] A. Vivanti a N. Zanichelli, Roma, 2 ottobre 1887, inedito. Cit. dall'autografo, Carteggio Zanichelli, Cart. XVIII fasc. 9, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 5.

[427] A. Vivanti a N. Zanichelli, Roma, 19 ottobre 1887, inedito. Cit.dall'autografo, Carteggio Zanichelli, Cart. XVIII fasc. 9, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 6.

Rimedio allo sbaglio commesso, sperando ch'Ella rimedierà all'assoluta mancanza di quella cortesia che ogni donna ha il diritto di esigere da un gentiluomo[428].

La construction symétrique entre *« io rimedio »* et *« ella rimedierà »*, ainsi que les allitérations en « s » et en « r » confèrent à la réponse une tonalité dure, froide, sifflante. Cette première tentative d'Annie Vivanti de se tourner vers l'Autre, en l'occurrence un éditeur, ne rencontre pas le succès escompté. Cette correspondance à sens unique est intéressante dans la mesure où nous sommes face à deux personnalités : une personnalité "conservatrice" relativement aux femmes et une autre tournée vers la modernité. L'éditeur, par son absence de réponse, affiche sa non-acceptation de voir une femme s'affirmer dans le monde des lettres. Est-ce que ces lettres et ces poèmes n'étaient pas dignes d'être lus, faute de qualités littéraires ou alors ont-ils été refusés parce qu'une femme les avait écrits ? Le mystère reste entier et nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses en l'absence d'archives à ce sujet. Quoi qu'il en soit, nous pouvons noter que l'attitude fermée de la part de l'éditeur Zanichelli ne répond pas à la volonté d'affirmation d'un univers féminin alors en pleine croissance et qui profite d'une conjoncture particulière, d'un nouvel espace et d'une nouvelle prise de conscience.

Un autre éditeur, Treves, n'aura quant à lui pas la même attitude que son confrère, et il transformera cette prise de contact en échange. A près une première rencontre survenue le 22 décembre 1889, dix jours plus tard, Annie Vivanti adresse une longue missive à l'intention d'Emilio Treves lui apportant le fameux sésame (demandé par le même Treves), à savoir l'introduction écrite par Carducci pour *Lirica,* retranscrite en entier :

Egregio e gentile Signore

Ho letto con convinzione e gratitudine la di Lei franca critica dei miei versi scapigliati e monelli.

Ella richiede un *passaporto* di Carducci ? Ma ha Craducci ben altro a fare che non a dar passaporti a viaggiatori sospesi per le isole della gloria !

Tuttavia, ho il piacere di annunciarLe che ho ieri ricevuto una lettera firmata – come Ella richiede – col glorioso nome di Carducci, in una busta portante il timbro della casa Editrice Nicola Zanichelli di Bologna, nella quale l'illustre poeta si pronuncia sulle 10 poesie che gli mandai due giorni dopo dell'invio fatto a Lei.

E la lettera non è certamente *di mezze parole*. Mi è troppo preziosa perché io me ne possa separare, mandandogliela. Ma non attendo che una Sua parola, pregiatissimo Signore, per venire a Milano e portargliela io stessa, lieta ed orgogliosa della lode e l'incoraggiamento del più grande genio che conti oggi l'Italia.

Inoltre Carducci rimanda le 10 poesie, *con note e mutazioni sue*, verso per verso, parola per parola egli mi ha fatto l'onore di considerarle e dove occorreva cambiarne qualcosa me ne dà ragione e schiarimenti.

Parmi che se i versi non avessero qualche valore, Carducci non avrebbe permesso alla sua mente superba e gigantesca di dare la mano al la mia indocile e *pazza* fantasia – e di

[428] A. Vivanti a N. Zanichelli, Roma, 28 ottobre 1887, inedito. Cit. dall'autografo, Carteggio Zanichelli, Cart. XVIII fasc. 9, Bologna, Bibioteca dell'Archiginnasio. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 6.

proteggere colle sue ali d'aquila i piccoli fiori impertinenti e nani sbocciati nell'incolto giardino della mia mente.

Avrà Ella dunque la bontà di dirmi se la intenzione espressa nella pregiata Sua lettera di non pubblicare le mie rime la devo considerare come decisiva o se Ella desidera vedere lo scritto del Carducci e riflettere onde pronunciarsi definitivamente[429].

Le ton se veut flatteur, fier, orgueilleux, ironique, dans le but d'interpeller et de faire réagir en attirant l'attention de l'éditeur. La lettre est lue et trouve un écho dans les réponses successives et dans l'échange qui s'installe entre Treves et Annie Vivanti dans la durée. Une autre missive, datée du 27 avril 1902, montre que la correspondance perdure :

Caro Editore,

Siete tornato a Milano? Perché non siete passato per Parigi ?

Non sono affatto divorziata. Non so perché dovrei esserlo, visto che da 10 anni mio marito mi piace ogni giorno un poco più. E già il primo giorno piacceva [*sic*] assai.

È vero che in America si divorzia per molte strane r agioni ! E anche questa potrebbe esserne una.

Parlate dei giornali dell'anno scorso. Essi mi hanno quasi costato la vita. Certo mi hanno procurato il più gran dolore che io abbia avuto mai. Quello di perdere il bimbo su cui fondavo tanti sogni di felicità.

Ancora oggi mi va il sangue agli occhi pensandoci.

E non c'è un giornalista in Italia di quelli che mi hanno così allegramente diffamata a cui io non auguri la morte.

E gli affanni i malanni i danni che si meritano.

Quanto a Voi, caro Treves, le ragioni che mi date per il vostro silenzio sono buone – per Voi !

Come amico (ed è da 13 anni che Vi davo quel nome) valete meno che come editore.

E – ingenuamente – me ne dolgo. […][430]

Le ton se veut plus intime dans la mesure où est employé l'adjectif *« caro »* [cher] suivi de questions concernant les déplacements de l'éditeur : *« Caro Editore, Siete tornato a Milano ? Perché non siete passato per Parigi ? »* Ces questions simples et directes témoignent d'une certaine proximité entre eux, et ce d'autant plus que l'adjectif *« caro »* est répété et suivi cette fois-ci du nom de l'éditeur : *« caro Treves »*, considéré également comme un ami (même si cela est accompagné d'une réserve : *« come amico (ed è da 13 anni che vi davo quel nome) valete meno che come editore. »* En femme inquiète et soucieuse de son image, Annie Vivanti se sert de l'écriture dans la correspondance pour faire connaître ses préoccupations de femme moderne et artiste (comme, en l'occurrence, la rumeur concernant sa potentielle séparation d'avec son mari). Actrice de sa vie et de ses choix, cette présence de la femme dans la sphère publique par l'intermédiaire de la lettre est un moyen de communiquer, d'établir un échange, d'exister aux

[429] A. Vivanti ad E. Treves, 22 décembre 1889, cit. dall'autografo, Archivio Marescalchi, collezione privata. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 9.

[430] A. Vivanti ad E. Treves, Parigi, 27 aprile 1902. Inedito. Cit. dall'autografo scritto da J. Chartres, Archivio Marescalchi, collezione privata. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 52.

yeux de l'Autre et d'exprimer ses opinions, ses avis. Ainsi, elle évoque les journalistes qu'elle voue aux gémonies et auxquels elle semble accorder peu de crédit. La confiance entre elle et Treves s'était installée depuis treize ans [*« ed è da 13 anni […] »*], mais elle n'hésite pas toutefois pas à lui exprimer son ressenti quant à ses qualités d'ami et d'éditeur. Cet échange d'ordre à la fois professionnel et amical s'inscrit dans la continuité d'autres échanges initiés avec Treves dès 1889. Cela étant, nous rappelons qu'Annie Vivanti entretient également d'autres échanges d'ordre professionnel, notamment avec Zolesi, Bonati, Heyse et Brandes, Martini, Hadik, Bontempelli, Papini, Mondadori et Bemporad.

Nous n'allons pas retranscrire ici toutes les missives reçues ou adressées par Annie Vivanti dans le cadre professionnel, mais seulement mettre en exergue certaines d'entre elles, à commencer par une lettre envoyée à Paul Heyse, datée du 25 avril 1901[431]. Cette missive revêt un caractère intéressant dans la mesure où nous sommes face aux exigences d'une femme de lettres qui opère des choix pour son image professionnelle. Après s'être adressée à Treves en des termes élogieux [*« illustre Signore »*], elle précise qu'elle vient d'arriver à Milan [*« Al mio arrivo in Milano »*]. Après avoir reçu la lettre des mains de l'éditeur [*« l'editore Treves mi consegna la Sua lettera »*], Annie Vivanti s'empresse de répondre à Heyse en le remerciant de s'être occupée de ses vers [*« Mi permetto di risponderLe direttamente per ringraziarLa di essersi occupato di me e dei miei versi »*]. Elle en profite pour s'enquérir de la personne qui s'est permis de traduire ses vers en allemand [*« Se non fosse poi recarLe troppa noia, vorrei che Lei mi dicesse chi è l'autore della traduzione tedesca dei miei versi, di cui fa cenno la Sua lettera. »*]. Par cette lettre nous prenons connaissance et conscience de son exigence, voire de son autoritarisme, pour ce qui est des traductions ainsi que de leur divulgation : *« Io non ho autorizzato nessuna traduzione. »*

Cette lettre, qui concerne donc la traduction en allemand de certains de ses poèmes, montre nettement la volonté manifestée par Annie Vivanti d'être actrice de ses choix professionnels dans tous les domaines et donc de contrôler la traduction de ses poèmes, traduction qui peut avoir une incidence sur son image. Comme nous l'avons déjà vu, les éditeurs non plus ne se sont pas à l'abri de remarques plus ou moins acerbes de la part d'Annie Vivanti et cela sera sa marque tout au long de sa vie. C'est pourquoi nous aimerions nous arrêter maintenant sur un autre échange qui souligne le rapport existant entre Mondadori et Annie

[431] A. Vivanti a P. Heyse, Milano 25 aprile 1901. Inedito. Cit. dal manoscritto, München, Bayerische Staatbibliotek, Heyse Archiv VI, Vivanti-Chartres Annie. Cit. in « *Saggio introduttivo* » di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 49.

Vivanti, rapport établi essentiellement au niveau professionnel. La lettre en question, écrite quand elle a la soixantaine, dévoile l'exigence de la poétesse quant à l'exactitude de ses données personnelles. Ainsi, à propos d'une erreur commise par son éditeur qui va bien au-delà d'un à-peu-près factuel, laisse-t-elle voir et percevoir son désaccord, révélant ainsi son caractère fort et tranchant :

> Caro e illustre amico,
>
> La scheda bibliografica che accludo reca una data di nascita erronea.
> Se avessi voluto che si pubblicasse, gliel'avrei data io – corretta. Ma, si comprende, io non lo desidero. Se avessi saputo, facendo il mio contratto con Lei, che ero obbligata a confessarmi a centomila lettori – non l'avrei firmato.
> Ella non doveva, senza il mio consenso pubblicare quella scheda.
> La prego di far togliere, dovunque si possa, quel foglio dai miei volumi.
> Tali positive affermazioni, egregio Commendatore, sono inutili per il lettore generale, e dannose per l'autore e la sua opera. […]

Sans oublier le post-scriptum [« [*p.s.*] *Anche l'età dei volumi guasta e danneggia*[432] »] qui met en évidence, au-delà du souci de cacher son âge (elle a plus de cinquante-cinq ans quand elle écrit ces lignes), la farouche détermination de préserver la « jeunesse actuelle » de livres publiés par le passé, comme elle l'écrit à Barbara Allason, et de « gérer elle-même sa légende » avec le refus « être historicisée », pour reprendre des formulations de Carlo Caporossi[433].

Dans ces missives, Annie Vivanti exprime ses exigences éditoriales afin de soigner son image de femme de lettres ou, en d'autres termes, son image publique. Ces écrits ordinaires ont une destination de communication rapide relevant de la pratique sociale tournée vers l'extérieur et, dans le même temps, en prise avec l'introspection guidée par l'émotion de l'instant. Des remarques du même genre sont adressées à Papini et Pancrazi qui, si l'on en croit Annie Vivanti, avaient commis, dans leur anthologie *Poeti d'Oggi. 1900-1925* (publiée par l'éditeur florentin Vallecchi), plusieurs erreurs à son égard. L'exigence apparaît avec les quatre points énumérés dans la lettre. Chaque point apporte une rectification sur son travail littéraire et sur ses œuvres. Tous les éléments sont soumis à une attention minutieuse, Annie Vivanti ne se bornant pas à corriger fermement certaines données factuelles et à suggérer tout aussi fermement certains titres, mais donnant également son avis sur le choix du vocabulaire (*« randagio »* ne rendant pas compte de son "nomadisme", mais renvoyant plutôt à l'image d'un chien errant), avant de clore cette missive sur une formule de politesse en forme de flèche (en effet, si son salut est

[432] A. Vivanti ad A. Mondadori, s.l., 5 febbraio 1926, inedito. Cit. dall'autografo, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, sezione Arnoldo Mondadori, fascicolo Annie Vivanti. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 71-72.
[433] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 70.

cordial, il ne s'accompagne moins d'une « admiration limitée ») visant à blesser et rabaisser deux intellectuels qui ne sont pas des moindres en Italie dans le panorama littéraire de l'époque :

> Illustri signori Papini e Pancrazi,
>
> Ristampando *Poeti d'Oggi* vi prego di prendere nota di quanto segue :
>
> *1)* La data della mia nascita è in esatta : mi regalate 2 anni. Abbiate la bontà di togliermeli.
>
> (Davanti a una preghiera simile, ô Papini, vi sentirete più Dio che mai !)
>
> *2)* Viceversa rendetemi, nell'elenco delle mie opere italiane, quella di cui maggiormente mi compiaccio : *I Divoratori* (Treves 1911).
>
> *3)* Il mio nome non hamai figurato su un cartellone di caffè concerto. (Confondete con Colette ?) Togliete dunque quella superflua volgarità (Fu anche detto e scritto che cantai in una gabbia di leoni ; ma non è esatto) e menzionate piuttosto – ciò che mi pare più interessante ed importante – la mia attività fervida e ardente per l'Italia in Inghilterra (durata 10 anni, in prosa e poesia, sulle colonne del « Times »), e la mia più recente – e credo non vana – campagna a favore dell'indipendenza irlandese (ciò che mi fruttta odio e rappresaglie da parte del governo britannico).
>
> *4)* Infine – ma questo non è che un modesto suggerimento – mi pare che l'aggettivo *randagio* sia scortese e male adatto a descrivere la mia vita di grandi viaggi e di grandiosi avvenimenti ; vita nomade, avventurosa, se volete, ma non *randagia* come dicesi dei cani famelici e dei gatti erranti per i tetti.
>
> Vi saluto entrambi, con limitata ammirazione, ma con cordialità[434].

L'échange épistolaire, au niveau professionnel, permet donc lui aussi d'entrer dans l'intime d'une pensée et d'une création. Depuis le XVIIe siècle, le terme « correspondance » renvoie à un échange écrit entre deux personnes. Ce n'est que plus tard que la finalité de la « correspondance » évolue, en partie, en échange professionnel et commercial, ce qui sous-entend une dimension publique. Dans le cadre de notre discours, pour Annie Vivanti, l'échange s'établit avec des personnes du même cercle : le cercle littéraire. Ainsi, par ce biais, chacun peut entrer en communication avec l'Autre.

Des critiques comme Brandes, des éditeurs comme Treves, Bemporad, Mondadori, ou encore des auteurs comme Bontempelli scandent ponctuellement son parcours professionnel. Depuis des missives essentiellement axées sur un besoin professionnel, nous notons un glissement vers des missives plus personnelles et intimes. Par exemple, dans une lettre adressée à Bontempelli, le ton d'Annie Vivanti est plutôt amical, nourri d'une infinie reconnaissance qui se matérialise par une invitation au mariage de sa fille Vivien :

> Amico mio,

[434] A. Vivanti a G. Papini e P. Pancrazi, Pecetto Torinese, 7 luglio 1920. Cit. dalla minuta autografa, archivio Maresclachi, collezione private. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 71.

La mia biondina – la mia "bimba-prodigio" che l'Italia ha tanto amato e applaudito pochi anni or sono – si sposa domattina a Mr. Arthur Lindsay Burns di Falkirk, Scozia, (residente a Milano al Hotel Continental).

Il matrimonio si farà alle 10,30 al Consolato Britannico, indi all'1 e½ alla Chiesa inglese di "All Saints" in via Solferino, dove Ella mi ha promesso di venire.

E La ringrazio! – Quindi Ella – e I più intimi – verrete al Continental a dire *bonne chance* agli sposi che partiranno alle 3 per St Moritz. […][435].

Le fait d'introduire par une salutation simple et chaleureuse envers l'ami, de poursuivre avec une appellation entre guillemets concernant sa fille (cette « enfant-prodige ») et traduisant une vaste reconnaissance publique ainsi que l'annonce d'un événement très important et très personnel, conforte le fait que l'Autre (l'écrivain Bontempelli) n'est plus perçu comme un étranger, une personne extérieure, mais au contraire, comme une personne qui a réussi à se glisser dans la vie de l'auteure par l'intermédiaire de ses compétences et de sa situation professionnelle. Une lettre adressée à Marie Kalaš, amie tchèque d'Annie Vivanti, mêle également souci professionnel et amitié. Elle relate une préoccupation purement personnelle et nous apprend que Vivien, la fille qu'Annie Vivanti a eue avec John Chartres, est un peu malade. Cette lettre exprime donc très clairement les craintes d'une mère quant aux limites physiques et psychologiques de sa fille. Annie Vivanti, en effet, sollicite son amie afin qu'elle fasse un peu de promotion pour sa fille car elle est angoissée à l'idée que cette dernière pourrait devoir «jouer devant des chaises vides » :

Perché non scrivereste un piccolo *interview* nel « Narodní Listy », *Vivien a Vienna* ? Vorreste ? Mi fareste un favore immenso. Mi sarebbe doloroso assai che Vivien suonasse alle sedie vuote[436] !

Vivien, âgée alors de douze ans, est très régulièrement photographiée avec son violon, sa poupée, les cheveux dénoués, dans une pose enfantine, élégante, gracieuse. Quant à Annie Vivanti, elle s'investit pleinement dans son rôle de mère et poursuit sa missive avec une finalité précise qui est de trouver des appuis pour simplifier et avantager l'entrée sur la scène publique de sa fille qui étudie le violon à Prague depuis 1904 auprès du Maître Sevcik et qui commence à jouer dans les plus grands théâtres d'Europe, pour partir à la découverte de ces Autres qui constituent son public.

Une autre amie, présente dans sa vie, l'accompagne, la conseille. Barbara Allason entretient avec Annie Vivanti un lien plutôt étroit. Barbara Allason a écrit plusieurs articles

[435] A. Vivanti a M. Bontempelli, Milano, 18 luglio 1915, inedito. Cit. dall'autografo, Los Angeles, Paul Getty Museum, Bontempelli papers. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 61.

[436] A. Vivanti a M. Kalaš, 26 dicembre 1905, inedito. Cit. dall'autografo, Praha, Pamatník *národního písemnictví.* Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 55.

concernant directement son amie. *Ali, Ali, Ali* ; *Annie Vivanti e il suo ultimo libro* ; *Memorie di un'antifascista* ; *Per « Zingaresca » di Annie Vivanti* ; *Ricordi di Annie Vivanti* et *Vecchie ville, vecchi cuori*[437] sont autant de publications qui témoignent d'une amitié forte entre elles. De plus, un échange épistolaire entre les deux femmes est conservé dans le *Fondo Barbara Allason*, comprenant une période qui va de 1917 à 1921. Au cours de ces échanges, Annie Vivanti et Barbara Allason parlent de sujets quotidiens et professionnels. En l'occurrence, dans cette missive du 21 juin 1921, Annie Vivanti écrit une lettre à Barbara Allason en lui faisant part de ses suggestions. Avant la publication de sa recension de *Naja Tripudians* sur le quotidien *La Stampa*, Annie Vivanti cherche quels épisodes de sa vie elle pourrait mettre en avant, sachant qu'elle cherche à interpeller l'Autre. L'épisode du café-chantant de Gênes, dans lequel elle se produisait, lui revient en mémoire et elle exprime son souhait de le partager de manière judicieuse auprès des lecteurs de *La Stampa* :

> … E ciò che tu sai della mia breve vita di *chanteuse* è così nuovo e divertente. Aggiungerei tanti particolari ignoti e strani se mi mandassi il m.s. Non è per puro egoismo che suggerisco questo. Lo credi ? Per quanto mi piaccia posso farne a meno (…) Ma penso che è bene che tu cominci *presto* e con una cosa un po' divertente e interessante la tua collaborazione alla « Stampa »[438].

Comme elle l'évoque elle-même, il ne s'agit pas de pur égotisme de sa part, mais d'un conseil, à savoir que la journaliste devrait commencer sa collaboration avec *La Stampa* par un article « divertissant et intéressant », de façon à susciter l'attention des lecteurs et des lectrices. Cela étant, il n'en reste pas moins qu'Annie Vivanti tient à maîtriser son image, comme l'atteste cet échange entre les deux femmes. Leur proximité est soulignée par des expressions de gratitude et d'encouragement. Ces témoignages ponctuels de soutien de la part d'Annie Vivanti envers son amie ont influencé Barbara Allason. En effet, Annie Vivanti l'encourage à écrire un roman sur ses propres expériences vécues et ses rêves pour le futur. Ainsi, Barbara Allason publiera quelques années plus tard *Confessioni,* son premier roman, relatant les différents épisodes marquants de sa vie non pas sous forme de lettres, mais en adoptant une forme plus romancée.

Avec la correspondance se constitue donc un écrit féminin à part entière qui laisse un témoignage, prompt, sur le quotidien et l'engagement professionnel de la femme, qui s'inscrit

---

[437] Ces articles sont publiés respectivement dans « La Donna », a. XIII, n° 296, 15 agosto 1917, p.12-13 ; « La Donna », a. XIV, febbraio 1918 ; Roma-Firenze-Milano, Editions.U.,1946 ; « La Donna », a. XIV, 1918 ; « Nuova Antologia », a. LXXXVII, n. 4, aprile 1952, p. 369-381 ; Torino, Palatine, 1950, p. 28-30 e 176-179. Voir Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 431.

[438] Annie Vivanti a Barbara Allason, Berlino, 21 giugno 1921, inedito. Cit. dall'autografo, Torino, Centro Studi Piero Gobetti, Fondo Barbara Allason. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 70.

dans une certaine mobilité, contrairement à l'idée conventionnelle de la femme assignée à un lieu (le foyer) et à un double rôle (celui de mère et de maîtresse de maison), ce qui ne va pas sans une certaine précarité, pour ne pas parler de marginalité. Cela dit, en s'exposant, elle se dévoile davantage envers son interlocuteur en mettant en lumière ses hésitations, ses décisions, ses choix perçus alors comme dérangeants.

Outre les échanges professionnels et amicaux, il existe également une correspondance plus intime, essentiellement entre Annie Vivanti et Carducci. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, grâce à Pietro Pancrazi leurs lettres et des télégrammes ont été édités en 1951 dans un recueil intitulé *Un amoroso incontro della fine Ottocento. Lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti*[439]. Cette publication, à l'initiative de Pancrazi, confère à ces lettres, relevant du domaine privé, une dimension publique que nous pouvons qualifier d'officielle puisque Pancrazi avait obtenu, avant la disparition d'Annie Vivanti, son accord pour une future publication. D'une certaine manière, cela permet à l'auteure de lever le voile sur sa personnalité, au moins en partie. Cette correspondance débute ainsi le 5 décembre 1889 pour se terminer durant l'année 1906, quelques mois avant la mort de Carducci qui interviendra au début de l'année 1907. Ces « conversations » littéraires permettent de partir à la rencontre de l'Autre et d'interférer dans la sphère publique, voire culturelle ou dans celle de la littérature, avec l'espoir de proposer et d'imposer une vision nouvelle, un genre nouveau, les prémices de l'autobiographie.

À la façon d'un puzzle, Annie Vivanti se dévoile ponctuellement dans ces missives. Ainsi dans la première lettre écrite le 5 décembre 1889, Annie Vivanti envoie quelques poésies à Carducci avec une brève lettre d'accompagnement. Carducci répond le jour suivant en lui signifiant qu'il ne veut pas la rencontrer. Elle insiste avec une autre lettre dans laquelle elle se sert de références bibliques qui, soit dit en passant, s'avèrent inexactes puisque Ésaü, qui n'était autre que le frère jumeau de Jacob, avait épousé des filles de Canaan (et non de Jacob)[440] :

> … vi fu un *Esau* che attese 14 anni per giungere alla dubbia felicità di sposare la figlia del vecchio Giacobbe.
>
> Ora, per poter salutare Voi credo d'essere io ben giustificata ad attendere (foss'anche altrettanto tempo !) che non lo fosse lo sposo di Rebecca.
>
> Ed attenderò. –

[439] Pietro Pancrazi, *Un amoroso incontro della fine ottocento. Lettere e ricordi di G. Carducci e A.Vivanti*, Firenze, Le Monnier, 1951. Aujourd'hui ces lettres et télégrammes ont été republiés par Anna Folli dans une édition augmentée d'inédits, *Giosue Carducci - Annie Vivanti, Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906),* Feltrinelli, Le Comete, 2004. C'est à cette édition que nous nous référerons dorénavant. Pour la constitution du recueil et les inédits, voir l'*« Avvertenza »* d'Anna Folli, p. 13-15. Il est intéressant toutefois de spécifier que, entre les deux éditions, s'immiscent des différences au niveau des télégrammes mais aussi au niveau de la calligraphie et de certaines notes complémentaires.

[440] Voir AA.VV., *Dictionnaire culturel de la Bible*, *Cerf* - Nathan, p. 90.

Attenderò finché non mi diciate che è inutile l'attesa[441].

Ils se rencontrent enfin et donnent naissance à une relation qui durera dix-sept ans :

> Dall'incontro, per la magica alchimia dei sentimenti che Annie Vivanti è capace di suscitare, nasce imprevisto il celebre sodalizio amoroso e spirituale che rimarrà una delle più belle storie d'amore della nostra letteratura[442].

Ainsi, à lire les différentes missives, nous constatons qu'Annie Vivanti écrit très régulièrement à Carducci. Nous retrouvons des lettres datées du 5 décembre, du 6 décembre, du 14 décembre et du 27 décembre de l'année 1889, pour ne citer que cet exemple. Dans chacune de ces missives transparaissent, si l'on observe l'insistance d'Annie Vivanti, certains traits de son caractère, comme la persévérance, l'opiniâtreté, la détermination et même un brin d'impertinence de la part de qui veut faire savoir qu'elle n'est pas dupe et ne s'en laisse pas conter. Cela s'exprime par l'intermédiaire de questions directes : *« Se ciò fosse, debbo venire io da Voi ? O vorrete onorarmi di una Vostra visita qui ? »* ; *« Sono qui. Mi permettete di vederVi ? »* ; ou encore sous forme d'affirmation : *« Ed attenderò. Attenderò finché non mi diciate che è inutile l'attesa[443] »*. Cette insistance trouve un écho dans la formule d'interpellation : *« Mio diletto Signore »*, *« Mio amato Signore »* et plus succinctement *« Amato Signore »*, *« Mio Signore[444] »*. Dans la formule de politesse et dans la signature nous trouvons graduellement des expressions froides, distantes avec *« Con grande stima ed ammirazione, Annie Vivanti »*, *« Vi prego tanto se ho osato assai di volermi perdonare. Annie Vivanti »* qui deviendront peu à peu des formules plus tendres : *« Addio. Vi adoro, Signore. Annie Vivanti »*, *« Addio. Vostra sempre e per sempre »*, *« EccoVi la mia bocca da baciare. Annie »*, *« Vi saluto con profondo affetto. Annie »* ; et se poursuivront par une formule de grande tendresse, d'affection liée à l'amour : *« Vi amo. Annie »*, *« Vi amerò sempre. Annie »*, *« Vi prego, baciatemi. Annie[445] »*, où l'on remarque dans le même temps que le prénom « Annie » (au lieu d'Annie Vivanti) finit par s'imposer dans la signature des lettres.

Cette gradation des sentiments entre ces deux personnes s'exprime de façon spontanée, sincère et naturelle. Au fur et à mesure de la correspondance, les sentiments se révèlent de manière réciproque créant ainsi une interdépendance entre les deux, un lien indéfectible oscillant entre amour et amitié. Ainsi dans une lettre datée du 7 septembre 1898, Carducci

---

[441] A. Vivanti a G. Carducci, Bologna, 6 dicembre 1889, cit. dall'autografo, Bologna, Casa Carducci. Cit. in *« Saggio introduttivo »* di Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 11.
[442] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 11-12.
[443] In *Giosue Carducci - Annie Vivanti, Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, *op. cit.*, respectivement p. 83, 87, 85.
[444] *Ibid.*, respectivement p. 120, 121, 124, 125.
[445] *Ibid.*, respectivement, p. 83, 85, 88, 89, 102, 106, 108, 109.

laisse-t-il transparaître ses émotions : *« Io ti ho seguito ogni giorno col pensiero per l'oceano : ti ringrazio che hai voluto ricordarti di me*[446] *[…] »*. L'amour, ce sentiment fort qui transporte, peut également porter avec lui une forme de tristesse. Dans les échanges datant des années 1905 et 1906, les tout derniers moments passés ensemble sont évoqués par l'intermédiaire de la métaphore de la traversée du pont qui annonce la dés-union. Le verbe *« rammento »* [je me souviens, je me rappelle], associé aux expressions verbales *« piangere »* (4 occurrences sur une vingtaine de lignes), *« singhiozzare »* et *« dire addio »* mettent en évidence le moment de la séparation et la tristesse qui l'accompagne avec l'espoir des retrouvailles : *« – chi sa, chi sa chi passerà pel primo ! Poco importa. Io spero solo che "al di là del Ponte" ci ritroveremo ! »*[447].

Ces lettres publiées après la disparition d'Annie Vivanti témoignent d'une relation – longtemps décriée par une grande partie de la critique de l'époque –, comme étant solide, ancrée, pérenne, dans laquelle chacun s'est laissé apprivoiser et chacun évolue dans le respect de l'Autre. Annie Vivanti s'émancipe face aux canons sociaux et sociétaux de la fin du XIXe siècle où les hommes possèdent le monopole éditorial certain et probant[448]. Cette recherche de soutien auprès d'un homme influent du milieu littéraire s'impose en cette fin du XIXe siècle et se retrouvera plus tard chez les femmes surréalistes qui, ayant elles aussi un statut fragile les faisant osciller entre gloire et désespoir, s'engageaient dans une relation avec l'Autre au masculin, relation qui se transformait par la suite en véritable collaboration artistique « où les frontières entre représentation et création se dissipent »[449], la femme trouvant une sorte d'équilibre et de reconnaissance publique.

Les lettres d'Annie Vivanti et de Carducci constituent donc un complément littéraire non des moindres dans la mesure où elles apportent un éclairage sur la culture et la littérature de leur temps. Est-ce que ces missives peuvent rentrer dans un processus d'historicisation comme le souligne Marie-Claire Hoock-Demarle dans *Correspondances féminines au XIXe siècle*[450] ? Il nous semble présomptueux de répondre par l'affirmative, mais nous pouvons en toute simplicité affirmer que ces lettres font la lumière sur un espace dont le quotidien est marqué ponctuellement par des témoignages d'affection, par des informations données sur les œuvres en cours et sur les traductions. À cela s'ajoutent les télégrammes. Encore plus rapides que les

[446] *Ibid.*, p. 112.
[447] *Ibid.*, p. 125.
[448] Voir Magali Croset, « Une femme peut en cacher une autre : l'activité avant-gardiste des femmes surréalistes », in *Les oubliés des Avant-gardes,* sous la direction de Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou, Université de Savoie, 2006, p.161.
[449] *Ibid.*
[450] Marie-Claire Hoock-Demarle, « Correspondances féminines au XIXe siècle. De l'écrit ordinaire au réseau », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 35, 2012/1, p. 67-88.

lettres, les télégrammes constituent également un matériel littéraire complémentaire. Inventé au XVIIIe siècle, développé et utilisé dès le XIXe, le télégraphe est un moyen de communication qui permet de transmettre de manière rapide de brefs messages. Ainsi, grâce à cet outil, il semble que le temps veuille s'accélérer. Les repères temporels sont donc complètement bouleversés, ce qui a une incidence également sur la perception de l'espace. Les premiers télégrammes envoyés par Annie Vivanti datent de l'année 1890. Certains marqueurs temporels soulignent une certaine accélération du temps. Ainsi dans ce télégramme, envoyé le mardi 6 mai 1890, Annie Vivanti mentionne le jour du jeudi (à savoir deux jours plus tard) pour son départ vers Milan :

> DEVO PARTIRE GIOVEDÌ PER MILANO –DICESTE ANDARE VOI PURE-POTRÒ VEDERVI COLÀ ? – QUANDO ? – INDIRIZZATEMI POSTA – […][451]

Dans un autre télégramme, envoyé le 1er juillet 1890, Carducci se veut très précis en indiquant l'heure d'arrivée :

> DIMATTINA OTTO E QUARANTATRE SARÒ A DIRVI AVE MARIS STELLA – CARDUCCI[452]

Ce télégramme reste quant à lui intéressant car une heure et un marqueur spatio-temporel sont mentionnés : *« 8h43 »* et *« dimattina »* pour « demain matin ». Cette précision est enrichie par une note relative à une réponse par télégramme d'Italo Vivanti, réponse envoyée, à 19h17, depuis Gavirate, et qui indique que le télégramme de Carducci est arrivé après le départ du dernier train[453]. Les dates restent donc une donnée intéressante car elles nous permettent de nous rendre compte du mouvement, de la mobilité qui bouleverse et intègre dans un même temps le mode de vie et de communication au quotidien.

Dans ce monde nouveau qui fascine et inquiète en même temps, la correspondance, écrit simple, ordinaire et à tendance féminine, reste un genre inclassable. À mi-chemin entre l'autobiographie et le journal, cette correspondance se veut le reflet de la personnalité féminine qui commence à s'affirmer dans ce monde nouveau. Rencontrant le regard de ses lecteurs, Annie Vivanti, par sa correspondance et son art, révèle sa part d'intime, son intériorité. Et c'est bien à partir de sa condition et de ses expériences qu'elle construit son œuvre et son moi, le moi nourrissant l'œuvre et, dans le même temps, s'en trouvant modifié en une relation dialectique :

> L'écriture (…) participe à l'élaboration du Moi et à détruire l'image-cliché véhiculée par l'homme et à affirmer sa mutabilité par l'intermédiaire de son corps, symbole de sa vie[454] .

---

[451] In *Giosue Carducci - Annie Vivanti, Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906), op. cit.,* p. 91.
[452] *Ibid.,* p. 92.
[453] *Ibid.*
[454] Magali Croset, « Une femme peut en cacher une autre : l'activité avant-gardiste des femmes surréalistes », in *Les oubliés des Avant-gardes, op. cit.,* p. 168.

Cette réflexion de Magali Croset, au sujet de la femme surréaliste, présente des similitudes avec Annie Vivanti qui elle-même construit « sa démarche artistique en posant un regard sur soi, en soi, tout à la fois fragmenté et unificateur qui donne le ton à une partie considérable de notre art contemporain[455] ».

Avec ce parcours peu ordinaire d'un écrit féminin plus ou moins ordinaire, Annie Vivanti s'inscrit dans l'émergence d'un genre nouveau dans la littérature : l'autobiographie (dont le *Robert* signale la première occurrence en 1836) qui tend à se substituer aux Mémoires et aux Confessions. Avec ces diverses correspondances, la personnalité kaléidoscopique d'Annie Vivanti est dévoilée partiellement. La femme est donc conduite à se créer un espace personnel tout en sortant de son cloisonnement pour s'approprier la scène littéraire publique, faisant de ce lieu un espace pour des tentatives et des expériences tendant vers le nouveau.

À partir de la correspondance, Annie Vivanti glisse vers un écrit plus fictionnalisé dans lequel s'installe une distance entre elle et son personnage et ses expériences. D'un écrit ordinaire ancré dans une dimension réelle et concrète, l'auteure, consciente alors de la dimension nouvelle qu'elle peut apporter à la sphère publique de la littérature, use de la stratégie de la réécriture, oscillant entre historique du témoignage et passage d'un genre à l'autre.

[II.2.2.] L'espace autobiografico-fictionnel des nouvelles ou Annie Vivanti « au grand prisme d'elle-même »

La correspondance, que nous avons évoquée dans la partie précédente, est constituée d'écrits où la notion d'écart entre auteur, narrateur et personnage n'existe pas. Dans cette partie, nous passons à un genre littéraire bref dans lequel une différenciation et une distanciation se mettent en place entre narrateur, personnage et auteur. Un glissement de la réalité à la fiction se fait ressentir avec la volonté, de la part d'Annie Vivanti, d'élargir et d'ouvrir la sphère privée à la sphère publique et de s'adresser ainsi à un public plus large en retranscrivant ses expériences ou en relatant ses souvenirs sur un ton humoristique, parfois ironique, qui instaure et marque très clairement une distance entre le vécu et la narration que l'auteure en fait.

Nous allons débuter ce sous-chapitre en nous intéressant à des récits rédigés originellement en anglais, entre 1896 et 1899, et publiés dans des revues américaines sous le nom d'Annie Vivanti Chartres : *Perfect [Perfetta]t, En passant, Houp-là et A Fad [Un*

[455] *Ibid.*, p.169.

Capriccio]. À ces quatre récits, a été rajouté, en 1905, *The true Story of a Wunderkind* [*La vera storia di una bimba prodigio, raccontata da sua madre, Annie Vivanti*], le seul qui soit parvenu en Europe et qui ait son équivalent dans *La storia di Vivien*, récit publié dans une revue en 1906, puis intégré dans le recueil de nouvelles ayant pour titre *Zingaresca*, en 1918 :

> Quest'ultimo racconto [*The true Story of a Wunderkind*], peraltro, sarà l'unico a giungere in Europa, e ad avere anche un suo corrispettivo italiano ne *La Storia di Vivien*, pubblicato prima su rivista nel 1906 e poi ancora nella raccolta di novelle *Zingaresca,* del 1918[456].

Aujourd'hui, grâce à la traduction et à l'édition de Carlo Caporossi chez Sellerio en 2005, les cinq récits sont rassemblés dans un recueil intitulé *Racconti americani*, sur lequel nous fonderons notre analyse et notre travail de recherche.

Ces nouvelles couvrent une période dite « américaine », calme du point de vue de la production littéraire pour Annie Vivanti qui était partie vivre quelques années aux États-Unis. L'écriture de ces nouvelles marque une véritable affirmation du style *« vivantiano »* sur la scène littéraire de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Toujours en équilibre entre le mélodrame et la comédie, le vraisemblable et la fiction, le sérieux et l'humour, *I Racconti americani* laissent transparaître et entrevoir le caractère et le style anglo-saxon d'Annie Vivanti :

> Before the great novels of the 1910s and 1920s, a further significant development in Vivanti's art comes with the short stories written during the years spent in the United States and published in various magazines and journals between 1896 and 1899. These stories are a direct expression of Vivanti's closeness to the Anglo-Saxon tradition of humor and are good examples of a style particulary appreciated and ironic at the same time[457].

Entre fiction et autobiographie, Annie Vivanti écrit ces courts récits, en toute liberté, loin de tout moralisme bien-pensant et sans se soucier du public et de la presse de l'Italie, tout comme l'affirme Carlo Caporossi :

> Lontana dal pubblico e dalla stampa d'Italia, che insieme ai successi le avevano riservato i dolori di una critica spietata quale può essere quella dettata da un inamovibile moralismo benpensante, Annie in America è spregiudicatamente libera, riesce a darsi spazi di pensiero e di azione fino al punto di giocare con sé e con la propria storia, mettendosi come sempre a piccole dosi – ma ora senza reticenze – in ogni figura dei suoi racconti[458].

Loin du public italien et de la presse italienne, qui avait critiqué assez âprement son œuvre poétique et narrative, ainsi que son style de vie, sans oublier le « fiasco pyramidal » du

---

[456] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *Racconti americani,* Sellerio Editore, 2005, p. 11.

[457] Anne Urbancic, « Annie Vivanti, Racconti americani », *Quaderni di italianistica* XXVII 1 (2006). Cit. par Sabrina Cavallucci, *« Annie's Laugh. Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works »*, in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Farleigh Dickinson Press, 2016, p. 198.

[458] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *Racconti americani, op. cit.,* p. 12.

drame *Rosa azzurra*, en 1898, comme se plaisent à le dire, en manière d'éreintement, bien des journaux de l'époque, Annie Vivanti se sent plus libre et laisse libre cours à son humour teinté d'un certain cynisme présents dans la structure de la nouvelle et dans les dialogues des personnages, ce que ne manque pas de souligner Caporossi :

> In una struttura narrativa costruita su una brevità di spazi, di battute, di soluzioni, che è la chiave della riuscita di un temperamento fulmineo come quello di Annie, questi suoi primi racconti rivelano i tratti più felici della sua scrittura, che poi rimangono tali ogni volta che la Vivanti si cimenta nel genere del racconto : svelta, agile nei dialoghi serrati, limpida e immediata nelle brevi e abbaglianti riflessioni interiori, capace di tenere sempre in perfetto equilibrio l'architettura del racconto e spesso anche divertita dai suoi stessi colpi di scena, l'Annie di questi racconti americani conquista i lettori d'Oltreoceano con la sua comicità, con la sua battuta ironica, con la filosofia realistica e anticonformista dei suoi personaggi – tutti piccole facce del gran prisma di se stessa – ai quali ella sembra voler affidare del tutto lo svolgimento della trama, riservandosi solo qualche volta un commento espresso con la leggerezza e l'ironia di uno spettatore divertito[459].

Dans cet espace narratif, Annie Vivanti se montre « agile » dans la construction de dialogues brefs, « serrés » et incisifs, comme le précise Caporossi, ainsi que dans la transmission, entre réalisme et anticonformisme, de ses pensées et de ses réflexions, tout en cherchant constamment à maintenir un équilibre entre structure de la nouvelle et coups de théâtre, l'ensemble du recueil n'étant que « le grand prisme d'elle-même », comme le dit avec justesse Caporossi.

Nous allons débuter notre analyse en nous intéressant à la nouvelle *« En passant »,* publiée initialement dans la revue *« The Idler »*. Nous avons souhaité commencer par cette nouvelle dans la mesure où il nous semble intéressant de noter l'évolution de l'écriture d'Annie Vivanti. En effet, de la correspondance, échange direct avec un interlocuteur nommé, cité et reconnu, nous glissons vers la fiction par l'intermédiaire d'un écrit sous forme de journal intime. À l'origine, cet écrit de l'intimité appartient indiscutablement à la sphère privée, sans vocation aucune à être publié. Annie Vivanti joue avec les limites du genre autobiographique en se servant de cette forme littéraire qu'est le journal intime pour glisser ses propres expériences et parler d'elle, dévoilant ainsi un peu de son identité. Ici, dans l'espace fictionnel, deux journaux intimes, et donc deux points de vue des mêmes événements, s'entremêlent : celui d'une femme nommée Viviane Carson (on note la similitude phonique du prénom « Viviane » avec le patronyme « Vivanti ») et celui d'un homme, Earle Bright. Viviane est une femme vivante en Angleterre, de père italien et de mère allemande, ayant des traits d'origine sémite avec la forme de sa bouche et de son nez [*« Ma io poi* sono *orrenda, con questa bocca da ebrea e il naso a*

[459] *Ibid.*, p. 11-12.

becco d'avvoltoio. M'accontento di sembrare appena passibile quando rido[460] *»*.] et a un cousin prénommé Italo. Dotée d'un caractère impertinent et en rien sympathique, aux yeux de Earle Bright, [*« è un'impertinente, per nulla simpatica*[461] *»*], Viviane souhaite publier son récit *Exit Mary*, et le faire illustrer auparavant par Earle Bright, un homme âgé de quarante-cinquante ans, ayant une solide expérience dans le domaine de l'illustration des livres :

> È un vecchio di quaranta o cinquant'anni […]. M'ha trattato da subito con aria di superiorità, dicendo che il mio racconto era debole e immorale e che l'unica cosa che gli ha fatto piacere illustrare era il cane, l'unico personaggio decente di tutto il testo[462].

Les personnages nous font vivre l'évolution de leur situation tant personnelle que professionnelle dans lesquelles s'immiscent les sentiments, les émois, le désir, et leur évolution suivie en parallèle dans le récit, avec parfois un léger décalage.

Sur un ton sec, avec des remarques acerbes et peu sympathiques, Viviane perçoit Earle comme étant hautain, « minable » [« *squallido* »], « en rien courtois » [*« per niente cortese »*], d'un « ennui mortel » [*« Questo Bright è una noia »*] et lui perçoit Viviane comme étant « une petite sotte » [*« una sciocchina »*] dont il fustige l'insolence [*« la sua insolenza »*][463]. Mais, d'une situation de départ où chacun est rebuté par l'Autre, ils vont glisser, au fil des pages, vers plus de tendresse, d'attachement et de sentiments amoureux. Viviane, la sauvage qui n'aime pas ceux qui dorment[464], se surprend à désirer entendre la voix calme et sentir sur son front les mains tout aussi calmes de Earle Bright :

> Vorrei trascorrere il resto della mia vita seduta ai suoi piedi ad ascoltare la sua voce calma, a sentire il peso della sua mano grande sulla mia fronte. Ha mani grandi e bianche, mani calme che mi piacerebbe sentir posate sul mio volto[465].

L'emploi du conditionnel projette une envie de se rapprocher, de se toucher, Viviane Carson évoquant la voix et les mains de Earle Bright. Quant à ce dernier, il s'étonne et se demande pourquoi il pense autant à elle : *« Mi chiedo perché la penso così tanto… »*[466].

Au fur et à mesure que le lecteur parcourt les journaux intimes des deux personnages, il se rend compte que leurs états d'âme évoluent et passent tout doucement de l'hostilité et de l'irritation éprouvées réciproquement à une forme d'amour :

> Lo amo! Lo amo! Lo amo!! Gliel'ho detto oggi, all'improvviso. S'è fatto pallido […] Lo amo! Lo amo! Lo amo!!! Come potrò sopravvivere tutta questa notte senza vederlo ? Sono solo

[460] Annie Vivanti, « En passant », *Racconti americani, op. cit.*, p. 61.
[461] *Ibid.*
[462] *Ibid.*, p. 60.
[463] *Ibid.*, p. 62 et 64.
[464] *Ibid.*, p. 63 et 67.
[465] *Ibid.*, p. 65.
[466] *Ibid.*, p. 66.

le nove…[467].

Les exclamations « *Lo amo !* » répétées trois fois en deux endroits du journal de Viviane expriment et laissent transparaître la surprise de cette évolution des sentiments qui va jusqu'à l'expression du désir. Earle Bright également se sent très amoureux [« *I suoi occhi mi ossessionano, la sua voce mi perseguita, la penso notte e giorno. Che meraviglioso dono di Dio è questo, giunto così, nella mia vita*[468]! »] au point qu'il se met à considérer sa vie « d'avant » comme une vie terne, routinière, ennuyeuse :

> Quelle chiacchiere volgari, quel le sordide inquietudini, quelle stupide piccole soddifazioni… sono già così lontano da tutto ciò, come se fossi all'altro capo dell'Oceano, a fantasticare per le gallerie d'arte di Firenze e le meraviglie di Roma, con la sua mano al mio braccio. Quando ci penso, il sangue mi va agli occhi e mi accecca[469].

La répétition du déterminant démonstratif *« quelle »* indique un certain détachement ou une prise de distance parrapport à son ressenti actuel. Cette distance se double avec des adjectifs dépréciatifs, tels que *« volgari », « sordide », « stupide »* (associé à *« piccole »*), qui soulignent une lassitude et un désintérêt pour cette vie, passée jusque-là dans le train-train quotidien, alors que sa vie actuelle semble plus légère, nouvelle, autre, colorée, vivante. Le verbe *« fantasticare »* indique très clairement que Earle s'imagine, se projette en train d'effectuer des voyages à travers l'Italie, de parcourir les musées d'art avec Viviane, seuls et libres. Ce sentiment de liberté se retrouve dans d'autres de ses réflexions et pensées. Ainsi, Earle, avec des phrases brèves, nominales et exclamatives, laisse libre cours à sa nouvelle passion, synonyme alors de réveil d'une longue torpeur dans la vie conjugale : *« voglio vivere come un dio, per quanto mi resta ! »*. Le verbe *« volere »*, déjà rencontré auparavant dans la composition *« Nuova »* de *Lirica,* exprime le souhait, l'envie d'être avec Viviane, de voyager : *« l'Italia e Viviane !! Roma e le sue labbra ! Napoli, e il suo sorriso ! Venezia, e le sue braccia !!*[470] *»*

Les villes associées à une partie du corps de l'aimée révèlent un certain romantisme, commun à chaque passion nouvelle et naissante. Alors que Earle, tombé littéralement amoureux de Viviane, se laisse transporter par ses nombreux sentiments passionnés, Viviane décide de tuer dans l'œuf cette nouvelle idylle, cette relation amoureuse, en montrant déjà une lassitude, une impression de pesanteur. Chaque geste, chaque attention de Earle, ne procure plus aucun plaisir à Viviane et ne suscite aucun désir chez elle :

> Mi ha inviato così tante rose che a stento son riuscita a farle entrare in casa. Non mi

[467] *Ibid.*, p. 66-67.
[468] *Ibid.*, p.74.
[469] *Ibid.*, p. 73-74.
[470] *Ibid.*, p. 72.

> piacciono queste bellezze rosse, grandi e impudenti. […] Mi ha inviato anche molti schizzi, tutti paesaggi italiani… il Vesuvio, Capri, la Laguna, la Maremma, e su ognuno due figurine che stanno mano nella mano. Suppongo volesse intendere che fossimo io e lui… com'è puerile[471] !

Dans ce passage de son journal intime, Viviane laisse libre cours à ses sentiments et à ses impressions qui traduisent ennui et lassitude. Elle ne semble plus réceptive, la négation l'attestant [*« non mi piacciono »*], face à cette relation amoureuse, ou plus exactement à ce coup de cœur initial, et elle va même jusqu'à juger le comportement de l'homme comme puéril [*« com'è puerile »*]. De plus, le désamour s'installant, elle remarque qu'il est habillé d'une façon négligée qui ne sied pas à un homme de son âge :

> Se mai andrò in Italia con lui – e in realtà, per quanto Jack faccia mostra di preoccuparsi, potrebbe essere come anche no – insisterò perché si vesta meglio di quanto fa ora, perché effettivamente ora sembra uno straccione. Un uomo della sua età deve preoccuparsi in modo particolare a come si veste[472].

Pour Viviane, l'habit reste important et permet aux yeux de l'Autre d'avoir une belle prestance quitte à être considéré – comme c'est le cas pour Markowsky, une connaissance masculine de Viviane – comme un « parfait ornement pour un salon » (on note le clin d'œil malicieux d'Annie Vivanti, qui récupère ici un stéréotype misogyne, et bouleverse les codes sociaux et de genre) :

> Quel Markowsky vestiva molto bene, nonostante fosse un violonista ungherese mezzo matto, sì, ma alto e magro, veramente di bell'aspetto. Dice che l'ho cacciato due settimane fa, quand'è venuto qui con la musica… mi chiedo perché l'ho fatto, è un magnifico musicista oltre che un perfetto ornamento per un salotto[473].

D'ordinaire, dans les romans de cette période, il est habituel de voir et de noter que l'homme peut mettre fin à une relation amoureuse, mais pas la femme. Peut-on parler d'inversement des rôles ici avec la nouvelle *« En Passant »* ? Cet épisode de « rupture » amoureuse entre Earle et Viviane, qui inverse donc les rôles, trouve également un écho avec la profession exercée par Viviane. Au début de la nouvelle, elle est considérée par Earle Bright comme une « petite écrivaine » [*« la piccola scrittrice »*] pour, à la fin, être présentée comme une écrivaine donnant des textes d'« une école nouvelle » : *« Markowsky dice che è [il racconto] meravigliosamente bravo, di scuola nuova…*[474] ». Avec le jeu, avec les stéréotypes et le renversement des genres au sein même de la nouvelle, Annie Vivanti glisse dans la modernité, tant dans l'écriture que dans la proposition de sujets, de thématiques et de relations

[471] *Ibid.*, p. 72-73.
[472] *Ibid.*, p. 73.
[473] *Ibid.*
[474] *Ibid.*, p. 76.

entre ses personnages.

Ce sentiment amoureux présent chez les personnages est l'un des thèmes récurrents de ces courtes histoires. Annie Vivanti joue, crée, fait évoluer ses personnages, principaux et secondaires, dans différentes atmosphères et différents milieux, sur fond de paysage de carte postale (Naples et le Vésuve, ou bien encore Florence), ou dans des intérieurs mondains, comme la maison de Lucy aux États-Unis, par exemple, ou au sein de théâtres, milieu qu'Annie Vivanti connaissait bien pour l'avoir fréquenté et y avoir travaillé.

Ainsi la « Piccola *Houp-là*[475] », nom derrière lequel se cache Annie Vivanti et par lequel Carducci appelait sa jeune aimée, est-elle la protagoniste de la nouvelle éponyme *Houp-là* qui raconte, à sa façon plus complexe qu'il n'y paraît, la *Bohème* théâtrale. Eslie Berman, qui n'est autre que *Houp-là*, s'affiche, au début, comme ayant un caractère rêveur, enclin à l'imagination. Son père étant l'un des « plus gros managers de la ville » dans le spectacle [*« uno dei più grossi manager della città »*][476], la *« Piccola Houp-là »* devient actrice par besoin et nécessité de son père pour ses productions théâtrales. Ainsi Eslie revêt différents costumes dont un costume du XVIIIe siècle, de l'époque de Madame de Pompadour, comme sa mère enrôlée également par nécessité dans les excentricités théâtrales de son mari :

> Quando aveva messo su *Madame la Marquise*, una commedia settecentesca, la piccola Elsie era stata riempita per un mese intero di nei e di cipria e la madre s'era ritrovata nei panni di una corpulenta e sudata *Madame de Pompadour*[477].

Dans une autre comédie *The two widows*, Eslie avec sa famille est nimbée de tristesse et costumée de crêpe noir et de zibeline :

> Quando poi *The two widows* fece il giro fenomenale, tutta la famiglia Berman fu ammantata di tristessa, di crespo nero e zibellino[478].

Pour une autre comédie *Parisian Coquette*, Eslie porte des bas de soie jaune et semble être « la personnification d'une enfance indécente » : *« la personificazione di un'infanzia indecente[479] »* ; pour la comédie *My Country Cousin,* elle est revêtue d'habits en mousseline, avec des écharpes simples et des chaussettes de coton blanc :

> Seguì *My Country Cousin* […] : Mrs Berman e Eslie portavano abiti di mussolina, con sciarpe semplici e calze di cotone bianco[480] ;

---

[475] *Ibid.*, « Houp-là », p. 91.
[476] *Ibid.*, p. 79.
[477] *Ibid.*
[478] *Ibid.*
[479] *Ibid.*
[480] *Ibid.*, p. 82.

Dans la description et la représentation costumées de ses personnages, Annie Vivanti glisse dans chaque description une touche dépréciative en employant des adjectifs négatifs [*« sudata »*, *« corpulenta »*], mais également des verbes peu élogieux [*« s'era ritrovata »*], [*« era stata riempita »*] créant un effet de "chute" et de surprise pour le lecteur. Sabrina Cavallucci met en avant, dans son article *« Annie's Laugh. Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works »*, cette forme d'humour provenant sans doute de ses origines anglo-saxonnes :

> Her writing perfectly expresses the concept wich underpins the idea of English humor, in other words "una forma di ironia, insieme amabile e seria, sentimentale e satirica, che appare specialemente congeniale allo spirito inglese (l'esprit anglais)" [a form of irony, both light-hearted and serious, sentimental and satirical, wich seems particulary congenial to the English spirit [l'esprit anglais][481]].

Pour la comédie *Parisian Coquette*, Annie Vivanti décrit Eslie sur scène, montée sur un tabouret, portant des bas jaunes, avec une mandoline également de couleur jaune, en train de chanter un air de chanson française, se trompant sur plusieurs notes :

> Eslie su uno sgabellino, con le gambe di seta gialla incrociate, suonava una melodia francese sbagliando molte note, su un mandolino anch'esso giallo[482].

Annie Vivanti, en décrivant Eslie qui grandit, porte sur elle un regard quelque peu dur, car elle la décrit comme n'étant pas très belle, mais ayant un certain charme, ce qui explique que certains hommes (pour la plupart des « va-nu-pieds ») tombent amoureux d'elle :

> Non crebbe molto carina a dire il vero, ma con un'attrattiva peculiare e innegabile, un'affascinante trascuratezza che le rese amici tutti gli straccioni e qualche attore s'innamorò persino di lei[483].

L'adverbe *« persino »* marque volontairement une variante dans le jugement qui se teinte de dépréciation et de négativité. Eslie, dont le personnage est empreint d'un certain ridicule, note et remarque le ridicule même de sa mère. Les adjectifs qualifiant Mrs Berman, tels que *« povera »*, *« grassa »*, *« stretta e compressa »*, ainsi que les groupes nominaux, tels *« il viso congestionato [484]»* marquent et soulignent le réalisme et l'humour parfois cruel que met Annie Vivanti dans la description de ses personnages et dans leur représentation exagérée, voire caricaturée, à tout le moins une représentation qui ne va pas dans le sens de l'idéalisation. Avec le personnage de Mrs Berman, Annie Vivanti introduit l'image improbable de la bohémienne. En effet, à l'occasion de la représentation d'une comédie, *The Flower of Madrid*, Mrs Berman

---

[481] Sabrina Cavallucci, *« Annie's Laugh. Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works »*, in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, edited by Sharon Wood and Erica Moretti, *op. cit.*, p. 195.
[482] Annie Vivanti, « Houp-là », *Racconti americani, op. cit.*, p. 80.
[483] *Ibid.*, p. 82.
[484] *Ibid.*, respectivement, p. 80, 84 et 80.

adopte le style de Carmen, se parant d'une mantille noire de dentelle sur la tête, retenue, comme il se doit, par un grand peigne planté dans sa chevelure, et vêtue d'un boléro cramoisi, bordé de franges, le tout agrémenté de l'inévitable éventail, ce qui ne pouvait pas manquer de contraster avec sa forte corpulence peu adaptée à la représentation de l'incandescente Carmen qui embrase le cœur et les sens de tous les hommes. Face à cette attitude, ou plus exactement cette pose, Eslie surprend Herr Muller, ingénieur dans la construction de ponts, de digues et de canaux, en train d'éclater de rire, à peine est-il entré dans le salon et a-t-il vu Mrs Berman ainsi accoutrée :

> Quando Herr Müller, preceduto dall'amico, entrò […], il primo incontro dei suoi occhi fu con Mrs Berman adagiata sul sofà : un gran pettine stile "Carmen" le fissava in testa uno scialle nero di pizzo ; due riccioloni tondi, imbrillantinati le scendevano *accroche cœur* lungo le guance e giravano poi le punte all'insù, verso le tempie ; le fremeva sul petto un bolero cremisi, teso fin quasi a strapparsi, orlato di frange e pendagli di seta […] Herr Müller esplose in una geniale risata che mostrò i suoi denti bianchi […][485].

Cette représentation convenue (et ridicule) d'Andalouse s'accompagne de mots et de phrases toutes faites en langue espagnole : *« Buenas dias, Señorita »*, *« Estoy muy contento de conocer Usté[486] »* pour apporter plus de crédibilité et de vraisemblance au personnage.

Face au tableau qu'offre sa mère aux yeux des autres, Eslie ressent un sentiment de honte : *« si vergognava di sua madre vestita con quel bolero e con in testa il pettine spagnolo ; si vergognava di se stessa e della sua chitarra […][487] »*. La répétition anaphorique du verbe *« vergognare »* souligne une prise de conscience de la part d'Eslie qui ne veut plus jamais se rendre ridicule et s'exposer ainsi aux regards des autres, comme elle le déclare elle-même :

> Puntò i piedi, calzati in pantofole rosa, una sera, verso la fine dell'epoca di *The Circus Rider* e dichiarò che non si sarebbe resa mai più ridicola[488].

La famille Berman vit donc dans ce jeu des apparences au fil et au gré des représentations, un jeu d'illusions et de superficialité. Mrs Berman, lors d'un échange avec sa fille, lui explique que la profession de son père consiste à donner des illusions, à « faire semblant » [*« fare finta*[489] »] et qu'elles ont la chance d'évoluer dans ce milieu avec Mr Berman qui leur demande de jouer les rôles de ses pièces à la maison, sans vouloir faire d'elles de « simples actrices » :

> « È una delle croci della professione di tuo padre. Ma dovremmo essergli grate per il fatto che, da buon manager, trovi soddisfazione a continuare le sue illusioni teatrali ancha a casa e che non voglia fare di noi delle semplici attrici… »[490].

---

[485] *Ibid.*, p. 83.
[486] *Ibid.*, p. 84.
[487] *Ibid.*, p. 86.
[488] *Ibid.*, p. 92.
[489] *Ibid.*, p. 80.
[490] *Ibid.*, p. 78.

Cette note humoristique fait d'elles des femmes devenues actrices par nécessité et besoins paternels, transformant leur maison en véritable lieu de théâtre, rapprochant ainsi réalité et monde imaginaire et faisant se côtoyer bon nombre de personnages, avec quelque chose de pirandellien dans cette intrusion des "masques" au sein de la sphère domestique où illusion et réalité se confondent :

> Giunsero e se ne andarono molti miseri personaggi a casa dei Berman […][491].

Dans ce mouvement incessant au sein même de sa demeure, Mr Berman puise ses créations théâtrales en s'inspirant de ce qui se passe chez lui, en observant au quotidien sa famille vêtue d'une façon extravagante, comme il avait l'habitude de le dire à Mrs Berman :

> « Tutto ciò mi suggerisce delle idee. Ho scoperto più *business* e migliori effetti scenici con l'osservazione in casa mia che in venti prove a teatro. Inoltre, questa è la mia atmosfera. Io devo viverci dentro. Portami via dalla mia atmosfera, Mrs Berman, e morirò[492] !

Dans « ce jeu de montage et de démontage » [*« in questo gioco di montaggio e smontaggio, come per effimere scene teatrali »*], qu'est ce milieu du théâtre et de la mise en scène (la maison des Berman en étant ici le reflet), les personnages principaux et secondaires évoqués accentuent cette atmosphère d'illusion, comme le souligne Carlo Caporossi dans son introduction au recueil de nouvelles. Toujours selon le même Caporossi, ce mouvement, cette rapidité, ces apparitions, ces évolutions se retrouvent chez « les acteurs » [*« gli attori »*], un « dramaturge » [*« un commediografo »*] et « autres va-nu-pieds » [*« altri straccioni »*], pour donner vie à cette comédie aux tonalités burlesques qu'est l'existence :

> […] mille altre macchiette danzano intorno alle figure centrali, ritagliandosi piccoli spazi di comico protagonismo : madri grasse e ridicole, zie isteriche, mariti inetti, venditori imbroglioni, un popolo di maschere che fa da vorticoso scenario ad un gioco – che è la vita – in cui tutto corre, in cui tutto si sostituisce e niente dura, nel perpetuo movimento che caratterizza ogni situazione narrativadi Annie Vivanti[493].

Eslie, dont Herr Muller était tombé amoureux, amoureux d'elle et de son attitude frivole, légère, superficielle, extravagante, si éloignée de ce qu'il connaissait chez lui [*« […] egli aveva amato in lei la stravagante* milieu *di due anni prima, in quella casa tutta sottosopra, vestita in costumi esotici e circondata da una pessima compagnia[…]*], devient au fil des pages moins extravagante, moins superficielle, moins changeante, plus conventionnelle, plus sage, plus rangée [« *una dolce, cara ragazza bene educata, attorniata di quiete, in una casa pulita e*

[491] *Ibid.,* p. 92.
[492] *Ibid.,* p. 79-80.
[493] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, *ibid.*, p. 13.

ordinata »[494]]. Ce que Herr Müller, après deux ans d'absence, pourra vérifier, non sans un choc, car il était tombé amoureux d'une incarnation de la Bohème et non d'une jeune fille rangée, mieux encore, une fée du logis. Mais, en attendant, alors qu'il est encore à Cologne, il reçoit une lettre intrigante d'Eslie qui écrit à son « amoureux allemand » pour le préparer à des surprises et à une ultime transformation qui, à ce qu'elle prétend, lui sied à merveille :

> « Ti aspettano certe sorprese, qui… Di tutte le trasformazioni che la tua piccola *Houp-là* ha passato nessuna le stava così bene come quest'ultima… nessuna le si è intonata così bene ai capelli, a tutta la sua figura, al suo cuore. Una zingara spagnola ? Una *coquette* parigina ? oh, no ! Ma lo vedrai. »

Intrigué et son imagination alléchée, il s'interroge sur le costume qu'elle pourrait porter, se demande à quelle extravagance il doit s'attendre :

> Herr Müller, a Colonia, fumando la pipa nella veranda davanti a casa, fantasticava su quale fascinoso costume potesse mai essere[495].

De retour, enfin, chez Mrs Berman, un peu plus tôt que prévu, il ne reconnaît pas tout de suite Elsie venue lui ouvrir, car Elsie est devenue un laideron avec des kilos en trop, une ménagère sale et sans grâce, la réplique dégradée de ses propres sœurs :

> Era questa la piccola *Houp-là*, la piccola selvaggia, affascinante *Houp-là* per sposare la quale lui aveva percorso tremila miglia… questa sporca, brutta copia delle api industriose di casa sua[496] ?

Le lecteur est préparé à ce « coup de théâtre », car la voix narrante n'a pas manqué de l'informer quant à la transformation radicale d' Elsie, entre autres par cette description de la jeune fille, bigoudis sur la tête (ce sera précisé un peu plus loin dans le texte), enlevant la poussière et chantant la *Lorelei* :

> Eslie, tirate su le maniche della sua veste da camera di cotone, era salita su una sedia e spolverava le cornici dei quadri cantando la *Lorelei*[497].

De l'impatience à la surprise, le regard de l'homme se pose rapidement sur cette transformation totale de la personne d'Eslie et de son environnement, le laissant avec un sentiment de déstabilisation et de déception. Alors que Herr Muller voulait s'éloigner de l'image classique et traditionnelle de ses sœurs qui se montraient affairées, besogneuses, expertes en tâches ménagères, avec leurs tabliers et leur bigoudis [*« […] le vedeva [le sorelle] lì d'intorno coi loro grembiuli e i bigodini di carta, a spazzare e spolverare palando di pranzo e di cena »*],

---

[494] Annie Vivanti, « Houp-là », *Ibid.,* p. 94.
[495] *Ibid.,* p. 95 (ainsi que pour la citation précédente).
[496] *Ibid.*, p. 99.
[497] *Ibid.,* p. 97.

telles des abeilles dans leur ruche, pour se rapprocher d'une jeune fille à l'aspect pittoresque, avec les cheveux bouclés, qui jouait de la guitare et portait des chapeaux tous plus extravagants les uns que les autres [*« coi riccioli e i cappelli a tricorno, che suonano la chitarra ed hanno un aspetto pittoresco*[498] »], tel un papillon [*« una farfalla »*], sa déception reste d'autant plus grande qu'Elsie lui apparaît comme la copie dégradée de ce qu'il avait voulu fuir.

La métaphore de l'abeille industrieuse et du léger papillon [« *Ma aveva vissuto fin troppo con le api industriose e desiderava ora qualcosa che somigliasse alle farfalle*[499] »] permet de qualifier deux genres de jeunes filles : les jeunes filles rangées au sein de leur foyer, et les jeunes filles extraverties qualifiées par un style de vie plus léger, plus théâtral, moins conventionnel, plus extravagant, plus coloré, en un mot plus surprenant.

Annie Vivanti joue avec ses personnages et leurs sentiments par l'intermédiaire de son écriture et de sa narration. Dans ce jeu sentimental, l'amour occupe une place de choix. L'amour-passion de Herr Muller pour Eslie est un sentiment qui, au fil des pages, évolue, progresse, puis s'amenuise et s'étiole en un final doux-amer à la Tchekhov. Herr Müller, en effet, finira par épouser Elsie parce qu'il est un gentilhomme qui honore sa parole [*« un gentiluomo che manteneva la parola »*] et aussi un allemand prudent qui pense qu'il vaut mieux être un homme commun : *« un tedesco prudente, che pensava fosse meglio essere un tipo comune, alla fine*[500] *»*. Quant à l'amour passion, moteur de nombreux changements dans une vie, il se veut subtil, léger, fragile et changeant.

Nous retrouvons ce jeu de sentiments dans la nouvelle *Un capriccio*, le jeu des sentiments entraînant dans son sillage Cicillo, jeune homme napolitain et pauvre (avec son père, ils conduisent les touristes sur les lieux à voir avec leurs deux poneys miteux et mal en point), et Lucy, jeune fille américaine issue d'une riche famille, et cela dans un cercle d'attirance et de séduction. Lucy et sa mère, Mrs Van Cleef, effectuent un voyage en Italie. Sur fond de paysages de carte postale, sont évoqués Naples et ses alentours, à commencer par le Vésuve : *« "visitarono" il Vesuvio molto scrupolosamente. Scese dal cavallo alla Spianata, furono portate al cratere su delle sedie. Passeggiarono poi con attenzione, evitando le pietre e la lava […] »* ; ensuite Pompei : *« entrarono con fragor di zoccoli per le bianche vie di Pompei Nuova […]*[501] *»* ; puis Herculanum, Amalfi, la Grotta Azzurra… :

> Cicillo le portò a Pompei ; le guidò per Ercolano, le accompagnò ad Amalfi, e in barca a remi le condusse alla Grotta Azzurra ; cantò le melodie di Costa, suonò loro il mandolino di

[498] *Ibid.,* p. 95.
[499] *Ibid.*
[500] *Ibid.*, p. 99.
[501] *Ibid., « Un capriccio »,* respectivement, p. 107 et 108.

> suo padre e narrò anche storie spaventose e improbabili di inglesi caduti nel cratere, di americani improvvisamente inghiottiti da bocche vulcaniche che s'erano aperte sotto i loro piedi, di poeti tedeschi che componevano mentre la lava incandescente pioveva loro sulla testa e anche di francesi che prendevano quattro guide per tre giorni pagandole mezzo franco a testa alla fine del *tour*[502].

Annie Vivanti, par l'intermédiaire du récit de leur *tour* touristique, construit ses personnages et leur fait reprendre des clichés et stéréotypes sur d'autres populations et leurs cultures. Ainsi, les Anglais et Américains ont-ils été avalés par la bouche du volcan, alors que les poètes allemands composaient malgré le danger que leur faisait courir une pluie de lave tombant sur leurs têtes, et que les Français payaient une somme dérisoire leurs guides napolitains. Dans cette nouvelle, le guide est Cicillo, jeune homme âgé de seize ans, d'une beauté caravagesque, sensuel, musclé, la peau mate, cheveux blonds et bouclés, avec un charme le faisant ressembler à saint Jean ou au Christ adolescent, comme il le dit aux deux Américaines quand il précise que cette beauté lui rapporte un peu d'argent quand il pose pour des peintres : « *Cicillo continuava : "Io sono San Giovanni e Cristo Adolescente, e anche un giovane Martire. Due franchi all'ora. Guardatemi…"*[503] ». D'ailleurs, dans le même ordre d'idée, le père de Cicillo est appelé par ce dernier *« papà Cristo »*, car lui aussi, ayant de longs cheveux et une beauté christique, pose régulièrement pour des peintres qui veulent figurer le Fils de Dieu.

Annie Vivanti joue également sur ce stéréotype du jeune homme napolitain pauvre, guide touristique un peu voyou, et qui se fait payer parce qu'il se voit comme l'image même de saint Jean et du Christ adolescent. Mais, dans ce jeu de la représentation et de l'interprétation, s'insère le jeu des sentiments. En effet, Lucy, jeune fille américaine de situation aisée, pour ne pas dire très riche, tombe sous le coup de la violente émotion produite en elle par la vue du corps de Cicillo qui dévoile son torse en faisant tomber sa chemise d'un mouvement simple et rapide :

> Poi si levò la giacchetta di fustagno e con un movimento rapido, brusco, si aprì la logora camicia colorata, abbassandosela e rimanendo per un attimo col torace e con le spalle nude davanti a lei, tutto rosso involto d'orgoglio e di piacere. Anche la ragazza arrossì, e non sapeva perché. Arrossì al punto che la crime calde e improvvise le si tinsero di rosa in fondo agli occhi, vedendosi davanti la meravigliosa bellezza di quel ragazzo straccione[504].

Cette attention portée à l'apparence physique, qui se révèle sensuelle, intimiste dans cette scène, provoque de forts émois chez Lucy, qui demandera par la suite à Cicillo de rester à ses côtés pour amuser et impressionner les ladies et les gentlemen [505]. Son exotisme plaît. Il

[502] *Ibid.*, p. 109.
[503] *Ibid.*, p. 104.
[504] *Ibid.*
[505] *Ibid.*, p. 116.

suscite l'admiration. Il s'offre en spectacle, jouant à merveille le rôle d'un jeune homme sûr de sa beauté et de son charme auprès des riches américains de l'hôtel Washington de Naples :

> Il ragazzo era raggiante e ispirato. L'esser cosciente della propria bellezza gli dava alla testa, inebriandolo come un vino dolce ed egli beveva la calda voluttà emanata da tutti quegli occhi ammirati[506].

En interprétant son personnage napolitain, Cicillo, « rayonnant » et « inspiré », crée l'engouement auprès des Américains séduits par son charme et sa beauté, ces derniers s conseillant à Mrs Van Cleef de « se l'acheter et de l'amener en Amérique » :

> Tutti quegli americani gli si affollavano attorno, con mille domande ed esclamazioni francesi. […] Gli americani rimasero deliziati. Lo fecero mettere in tutte le pose, gli fecero suonare la chitarra e gli chiesero di cantare, lo riempirono di carezze e di soldi e infine vollero farselo prestare da Mrs Van Cleef. La consigliarono anche di comprarselo e di portarlo in America […][507].

Répondant ainsi à un caprice, à un effet de mode [*« "diventerebbe la moda, il capriccio del momento !" dissero le signore »*], Mrs Van Cleef et Lucy décident d'emmener Cicillo aux États-Unis, à New York, afin de le présenter et de l'exhiber comme une « découverte » italienne, comme un trophée de voyage, un souvenir de leur périple :

> Cicillo divenne una moda. Tutta New York s'affollava nella vecchia e sontuosa casa di Madison Avenue dove era possibile osservare la "scoperta" italiana della Van Cleef su un piedistallo di velluto bronzeo, messo in posa con le gambe nude incrociate e una corona di fiori in testa come un giovane Fauno – *d'après Sully* – o in costume da paggio medievale con un cappello di velluto e di piume bianche, un corto pugnale alla cintura e il mandolino a tracolla, con una banda argentata[508].

Assis sur un « piédestal » de « velours couleur bronze », « jambes croisées » et une « couronne de fleurs » sur la tête, revêtu d'un « costume à plumes » et coiffé d'un « chapeau en velours », Cicillo prend la pose, tel un modèle pour une œuvre d'art. Cette mise en scène fait du jeune homme de seize ans un personnage extravagant, un personnage de spectacle, un personnage dont l'apparence physique semble tout droit venue des contes d'Andersen, si l'on en croit Dick Norden (amoureux convenu et banal de Lucy qui, elle, ne l'aime pas) rappelant à Lucy ses propres paroles :

> "Quel ragazzo è uscito da un racconto di fate. Abbiamo strappato una pagina dei racconti di Andersen e lui ha preso corpo nella nostra brutta esistenza quotidiana[509]."

Cette description, à la fois réelle et imaginaire, surprend et déstabilise le lecteur car le

[506] *Ibid.,* p. 117.
[507] *Ibid.,* p. 118.
[508] *Ibid.,* p. 125-126.
[509] *Ibid.,* p. 129.

personnage principal, Lucy, joue avec Cicillo qui se retrouve entre les mains de cette famille américaine, devenant jouet, objet, marionnette que l'on habille, que l'on dirige, que l'on manipule, que l'on aime et que l'on rejette au gré de ses envies et de ses besoins. Ce jeu des sentiments, d'attirance et d'exotisme connaît une fin funeste puisque Cicillo se donnera la mort devant Lucy avec « un petit poignard médiéval », non pas de théâtre, mais un petit poignard bien réel et bien tranchant. La fin est tragique car on se rend compte que Cicillo est plus complexe qu'il n'y paraissait et qu'il avait tout compris de l'amour de Lucy à son égard et, dans le même temps, de l'impossibilité de vivre cet amour. En effet, il est conscient que Lucy aime une image de lui, une construction romantique, mais qu'elle n'est pas prête à tout sacrifier pour le suivre. Et lui ne peut vivre que de son regard et de son admiration, ce qu'il lui dit dans son anglais bancal [*« inglese sgangherato*[510] »], que la traduction italienne ne rend pas :

> Ma Cicillo scosse la testa. « No, no, no! Cara e ricca Lucy, dal volto delicato ! » disse, carezzandole dolcemente la guancia. […] « Ti stancheresti del mare e di Cicillo, il tuo Cicillo di nuovo con gli abiti vecchi, scuri, col cappellaccio e gli stivali rotti. Eh, lo vedi ? Non ti piace già più… […] Cicillo non esiste, […] è vissuto soltanto per esser guardato e ammirato… Ma il tuo sguardo, la tua ammirazione… […] è tutto ciò che mi basta per vivere… e tutto ciò che mi basta per morire… Il tuo sguardo e la tua ammirazione ! »[511].

La dimension artistique et le jeu des sentiments se retrouvent dans une autre nouvelle, *Perfetta*. Annie Vivanti ouvre ce récit à Florence. Francesca Verdon, une Italo-américaine est venue seule en Italie, sans mari et sans enfant. Au premier regard, un bel Allemand, Karl Helmut, venu en Italie pour y apprendre le chant, tombe amoureux (d'ailleurs toute la première partie de la nouvelle s'entrelace à la lecture du chant de Dante, consacré à Paolo et Francesca, chant dont certains vers sont retranscrits). Après quelques semaines passées ensemble (entre autres, à Rimini), Francesca doit repartir dans son pays natal, l'Amérique, et rejoindre son mari et sa fille, laissant ainsi Karl. La première rencontre s'est passée au sein de la galerie Pitti devant les tableaux du Beato Angelico, les madones du Titien, la *Sacra Famiglia* de Sandro Botticelli ou encore le *Christ* de Guido Reni[512]. Dans cette atmosphère artistique, une idylle naît. Francesca s'affiche libre, joyeuse. Elle se montre extravertie, passionnée et apparaît aux yeux de Karl comme « une Madone de Murillo au regard de gitane » [*« una Madonna del Murillo dallo sguardo gitano*[513] » ». Elle-même se sent un peu « bohémienne » [*« zingara »*], une bohémienne qui aimerait aller avec un foulard rouge sur la tête et vivre de polenta et de sérénades :

---

[510] *Ibid.*, p. 109.
[511] *Ibid.*, p. 134.
[512] *« Perfetta »*, *ibid.,* p. 24.
[513] *Ibid.,* p. 25.

> Francesca scosse la testa : « Questo [l'Italia] è il mio paese ! » disse a bassa voca e con gli occhi afflitti. […] Mi sento come una zingara qui, vorrei andare in giro con un fazzoletto rosso in testa e vivere di polenta e serenate[514] !

Avec l'image de la bohémienne, précédemment évoquée dans d'autres nouvelles et compositions poétiques, Francesca souligne le fait que sa maison n'est pas ici. Comme dans la composition *« Ego »* de *Lirica*, nous retrouvons l'idée de non-appartenance avec le désir de parcourir le monde. Or, dans cette nouvelle, Annie Vivanti semble prendre le contrepied de la composition *« Ego »*, car si la maison de Francesca n'est pas ici, en Italie, le monde non plus n'est pas sa maison. Sa maison est aux États-Unis, à un endroit très précis. Sa maison est bien organisée, bien gérée avec le cuisinier irlandais et des domestiques bien sélectionnés, avec son mari, sa fille et son vieux chien, Ribs :

> Casa mia è un luogo ben preciso, regolato, in una città vivace e attiva, irremediabilmente confortevole, inesorabilmente corretta. Casa mia è uno spazio comune, una casa ben governata, piena di bei mobili e di servitù ben selezionata, un luogo terribile a pensarci. Ma quel mio marito dalla voce dolce e la mia bambina vivono lì, e mi aspettano. E Ribs abbaierà di gioia in quel modo sofferente, quando tornerò. Quella è casa mia »[515].

La déclaration de Francesca laisse entrevoir que son côté exotique, libre, qui a contribué à rendre amoureux Karl, commence à s'effilocher au profit de sa famille, de sa maison, de ses attaches. Le départ de Francesca en bateau engendre une distance physique liée à une distance géographique et génère un contraste des émotions et des sentiments chez Karl et chez Francesca. Alors qu'il se montre triste, réellement affecté, Francesca se montre distante, froide, préoccupée car plongée dans une angoisse matérialiste pour ses bagages, loin de tout sentiment romantique. Ce jeu sur les sentiments met une distance de plus en plus importante entre les deux amants. Abandonnant son rôle de femme légère, libérée, artiste, elle reprend son rôle de « maîtresse de maison », de mère de famille et de femme dévouée. De cette transformation, Karl se rend compte lors de sa visite à New York. Le tableau familial qu'il voit, à son arrivée au port, suscite en lui la surprise et la stupéfaction :

> La nave approdò, finalmente, e fra l'ondeggiare di tutti quei fazzoletti e quei cappelli, improvvisamente la vide. Era vicina ad un uomo grasso, tozzo, che si stava asciugando il viso col fazzoletto, e teneva per mano una bambina… un gruppo di famiglia, come altri due o tre vicini a loro. La vide piegarsi verso la piccola e indicare la nave, indicare proprio lui, lassù a poppa. Lui si tolse il cappello e lo agitò verso di loro, ella si volse allora verso quell'uomo grasso e gli disse qualcosa che lo fece smettere di asciugarsi il viso e cominciare invece a sventolare il gran fazzoletto verso Karl…[516]

À son arrivée au port, Karl entrevoit Francesca accompagné de son époux, un homme

[514] *Ibid.,* p. 32.
[515] *Ibid.,* p. 32-33.
[516] *Ibid.*, p. 44-45.

enrobé [« *uomo grasso* »] et trapu [« *tozzo* »], s'essuyant le front du fait d'une forte chaleur estivale : « si *stava asciugando il viso col fazzoletto* ». Un changement de sentiments et de vision à l'égard de Francesca s'accentue jour après jour, lors de sa fréquentation de cette famille. Tout s'en trouve transformé : son habillement, son attitude, son environnement. La femme qui avait séduit Karl perd de son charme, de son attrait, de sa curiosité et de son exotisme. Il la quitte presque avec une pointe de soulagement et, au moment du départ, quand elle lui demande si elle le reverra, il reprend mot pour mot ce qu'elle-même lui avait dit, en Italie, juste avant que le bateau ne lève l'ancre et ne la ramène en Amérique : *« Perché no ? […] Il mondo è così piccolo*[517] *! »*. Par l'intermédiaire de l'écriture, Annie Vivanti joue avec ses personnages, leurs sentiments et leur idéalisation d'une réalité parfois triviale. Elle ironise sur leurs attitudes (Karl n'est pas épargné car sa pingrerie et son esprit parcimonieux ne manquent pas d'être évoqués à plusieurs reprises), leurs faiblesses et leurs mesquineries, leurs attachements. Comme le précise Carlo Caporossi dans son introduction au recueil :

> Ma come i sentimenti giocano con la vita degli uomini, Annie interpretandoli vuol giocare con tutto, con se stessa, con le figure che le stanno accanto e col suo stesso mestiere, la scrittura, che da una parte è oggetto, dall'altra sublime strumento del gioco, complice anche la lingua inglese, la sua immediatezza, la sua sinteticità che risulta più che mai congeniale al temperamento vivantiano[518].

Nous retrouvons le tempérament joueur d'Annie Vivanti dans ses différentes histoires, empreintes d'une forme d'ironie bienveillante, sentimentale ou satirique, comme le spécifie Sabrina Cavallucci : *« These stories are a direct expression of Vivanti's closeness to the Anglo-saxon tradition of humor, […]*[519] *»*. Et comme le précise Anne Urbancic, Annie Vivanti est appréciée par le public américain et elle est décrite comme étant « unique, polyglotte, humoristique et ironique dans un même temps » : *« unique, polyglot, humorous and ironic at the same time*[520] *»*.

Cet esprit d'influence anglo-saxonne qui marque fortement le recueil *Racconti americani*, comme le point de départ d'une nouvelle écriture, d'un genre autre, s'estompe dans le deuxième recueil de nouvelles où Annie Vivanti se dévoile davantage, elle, personnellement. Ce recueil, composé en 1918 et publié en Italie au près de la Maison Quintieri, porte pour titre *Zingaresca*, qui met résolument en lumière le côté que privilégie l'auteure-narratrice, à savoir

---

[517] *Ibid.*, p. 37 et 58.
[518] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, *ibid.*, p. 15.
[519] Sabrina Cavallucci, *« Annie's Laugh. Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works »,* in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, edited by Sharon Wood and Erica Moretti, *op. cit.*, p. 198.
[520] Anne Urbancic, "Annie Vivanti, Racconti americani », Quaderni di italianistica XXVII 1(2006) :141, cit. in Sabrina Cavallucci, *« Annie's Laugh. Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works », op. cit.*, p. 198.

la dimension « bohémienne » de son œuvre et de sa personnalité. Les douze nouvelles qu'il comporte nous font glisser vers un genre nettement plus autobiographique par le fond et par la forme. Ce genre nouveau, qui s'impose et s'affirme dans le panorama littéraire du début du XXe siècle, met en avant une littérature qui révèle ponctuellement le « Moi », par une écriture personnelle, une parole sur soi.

Ainsi, par l'intermédiaire de ce travail sur la langue et le style, nous pouvons affirmer que cette littérature nous fait entrer dans une littérature dite intimiste qui pose le sujet « moi » au centre, comme étant un objet d'analyse et d'interrogations, ainsi qu'une source d'exemples. Quoi qu'il en soit, si nous nous fondons *stricto sensu* sur l'origine du mot « autobiographie », nous pouvons souligner le fait que l'auteure pose les bases d'une éventuelle reconstitution, reconstruction de soi dans le regard de l'Autre afin d'être acceptée, comprise et de pouvoir donner une dimension publique à sa propre existence. Il nous semble important de souligner que le projet de se dire, de parler de soi, ne peut pas coïncider avec le projet de tout dire. Une certaine sélection s'opère de manière à ne présenter aux lecteurs, ces Autres, qu'une partie de soi, la plus pertinente, la plus personnelle, la plus porteuse. S'ouvrir à l'Autre, c'est permettre à ce dernier de découvrir à travers les mots la personnalité de l'auteure. Cet outil de communication fait entendre une voix en ouvrant une voie aux femmes vers la sphère publique.

Les scènes racontées dans *Zingaresca* sont variées, pittoresques, mêlant différents sentiments et différentes émotions comme la mélancolie, la joie, la fragilité, la félicité, le bonheur. Annie Vivanti ancre ses histoires là où elle-même a vécu, où elle s'est rendue par le passé. Ainsi, le lecteur découvre le Far West, les stations de ski suisses, le Sud de l'Italie, Londres. Le fait d'évoquer ces lieux qu'Annie Vivanti a eu l'occasion de connaître, de visiter ou même d'habiter, annoncent la dimension autobiographique de ce recueil.

« Preludietto Boemo » ouvre le recueil et se focalise sur Annie Vivanti qui dresse son autoportrait, racontant qu'elle souhaite découvrir le monde et qu'elle a la passion des lointains : *« Io sono nata colla passione delle lontananze*[521]*. »*

Le récit relativement bref, car composé de six pages seulement, reprend et développe ce trait de caractère qui se veut indépendant, spontané, animé par l'improvisation, l'impulsion et l'amour de l'imprévu, comme elle le précise elle-même. Sous forme de généralité, elle loue la douceur de l'escapade, sans programme ni destination précise, qui concrétise son envie de liberté et celle de découvrir :

> Ah ! dolce, in un mattino di sole, la partenza improvvisa, senza ragione, senza

[521] Annie Vivanti, *« Preludietto Boemo »*, *Zingaresca,* Milano, Dott. Riccardo Quinteri Editore, seconda edizione, 1918, p. 11.

programma, senza meta prestabilita !…[522].

La tonalité est ainsi donnée et sera développée tout au long du récit par la métaphore du chemin : *« non posso vedere davanti a me una strada – bianca, ignota, che conduce chi sa dove ! – senza sentire la necessità di percorrerla, lo struggimento di seguirla fin dove va*[523]*. »* Le chemin s'impose à el le comme une nécessité : des formules comme *« sento la necessità »* ou encore *« bisogna ch'io vada »* expriment ce besoin viscéral de partir, de se déplacer, associé à la féli cité. Annie V ivanti cherche à expliquer, par l' intermédiaire d'un questionnement, la raison de la joie que lui procurent ses « vagabondages » :

> Che cosa sarà mai il segreto di questo incantamento ? Donde nasce tanta letizia nei miei vagabondaggi ?
>
> Potrebbe pur essere una paurosa e triste cosa vagare così per il mondo, senza ragione e senza meta, arrivare e partire inamati e inattesi…[524].

Ce questionnement fait émerger une introspection, la poussant à méditer sur le sens de la vie. De retour d'une promenade, entr e chie n et loup, à cette heure un peu tr iste et mélancolique, elle parcourt à pied le chemin qui la ramène à l'hôtel. Seule, face à elle-même, elle fait l'expérience de la solitude :

> Ed io pensavo ciò che si pensa in quell'ora. Forse ero un poco triste. Forse meditavo sulla vita che tanto promette e così poco mantiene, e sulla gloria così difficile a raggiungere e così aspra a tenere ; e pensavo la gioventù fuggente e la vanità d'ogni cosa.…[525].

Ses réflexions philosophiques, portant sur le sens à donner à la vie, sont récurrentes tout au long de ses nouvelles, mais également de son œuvre romanesque et poétique. Ainsi, sur son chemin, alors qu'elle médite tristement sur la vie, la gloire, la jeunesse qui fuit, la vanité de toute chose, elle rencontre un paysan qui, après lui avoir indiqué le chemin, lui conseille de se dépêcher, car elle est très attendue à l'hôtel :

> « Allora…. allora vada pur su un po' presto, » disse. E soggiunse con un bel sorriso aperto :
>
> « Lei è molto aspettata ! »
>
> Si volse e riprese la sua via.
>
> Io rimasi immobile. Una fiamma m'era salita dal cuore al viso. « Lei è molto aspettata. » Che care parole !... Che dolce ammonimento[526] !

Partir pour mieux r evenir, di sparaître pour réapparaît re devant des personnes qui l'attendent et sont impatientes de la retrouver, telle est la raison (pour ne pas dire la racine) de

[522] *Ibid.*, p. 12.
[523] *Ibid.*, p. 11.
[524] *Ibid.*, p. 12.
[525] *Ibid.*, p. 13.
[526] *Ibid.*, p. 14-15.

la joie que lui procurent ses vagabondages. À sa façon, elle crée un dynamisme en multipliant les effets de surprise et en suscitant l'attente, l'impatience, le désir, lui donnant de l'importance aux yeux de l'Autre, une existence. Un sentiment de joie et de béatitude l'envahit et lui procure un immense plaisir, d'où sa prière :

> « Mio Dio, concedetemi questa grazia suprema ; fate che, per quanto lontano errino i miei passi, vi sia sempre chi attende il mio ritorno[527]. »

Ce plaisir lié au fait de se savoir attendu, chacun devrait pouvoir l'obtenir et elle le souhaite, sans les nommer précisément, aux soldats, aux déracinés et aux réfugiés de la Grande Guerre, à laquelle elle fait allusion en évoquant « cette heure violente et tragique » [*« in quest'ora tumultuante e tragica »*] :

> Ed ancor oggi formulo la preghiera d'allora. Ma non per me soltanto. Per tutti, per tutti coloro che in quest'ora tumultuosa e tragica errano lontano[528].

Comme souvent, à partir de son expérience personnelle, elle généralise son récit, l'élargit de manière à se tourner vers l'Autre, comme l'atteste l'emploi des pronoms personnels « vous » et « tu » :

> « Ah, per ognuno di voi, che combattete e soffrite, vi sia chi palpita e prega !
> E nel giorno del vostro ritorno vi siano degli occhi che spiano la strada, vi siano dei passi che corrono al vostro incontro, delle mani tese, delle braccia aperte, delle voci che dicano nel pianto :
> « Ti abbiamo molto aspettato. »[529]

Les « regards », les « mains tendues », les « bras ouverts » matérialisent l'accueil, l'amitié, l'amour et marquent la volonté de retrouver les êtres aimés, que ce soit après un court moment de solitude ou une longue période d'absence.

Cette question du départ, c'est-à-dire du fait de laisser derrière soi son quotidien, son confort, ses habitudes, son cercle amical et familial, se retrouve dans la nouvelle *« Il Fascino delle Solitudini »*.

Comme le titre l'indique, l'accent est mis sur un sentiment d'attirance irrésistible, une fascination des grands espaces empreints de solitude. Lors d'une réception à l'Ambassade d'Italie à Londres, l'Ambassadeur lui-même, fatigué des fêtes, des bavardages, de la musique, des soirées organisées suivant des codes immuables, exprime clairement son besoin de prendre de la distance, de s'isoler, de déménager pour s'installer dans un vieux ranch du Far West, loin

[527] *Ibid.,* p. 15-16.
[528] *Ibid.,* p. 16.
[529] *Ibid.,* p. 16.

de la civilisation et du commerce des hommes[530]. Annie Vivanti, qui elle aussi ressent ce besoin de s'éloigner, attirée par différentes aventures, convainc son mari, John, de tout laisser et de partir vivre dans le Far West, au Texas. Six mois après la soirée à l'Ambassade, Annie Vivanti avec son mari, sa fille et ses quelques bagages ont pris cette décision héroïque [*« una eroica decisione*[531] *»*] et ensemble, ils se retrouvent dans un milieu dépaysant, voire hostile. Annie Vivanti raconte leurs aventures avec beaucoup d'humour, de détachement et de réalisme. Loin de leur routine quotidienne, loin de leur vie citadine, après quelques péripéties, ils acquièrent un ranch avec huit cents vaches, toutes très sauvages et qui finissent par s'échapper et disparaître dans toutes les directions, carelles refusaient de se laisser traire. Selon les dires d'Annie Vivanti, les vaches de leur ranch leur semblaient différentes de toutes les autres :

> Subito, fin dai primi giorni, ci accorgemmo che le nostre mucche erano mucche diverse da tutte le mucche a noi finora note : erano mucche eccezionalmente indemoniate ed esasperanti. Già non si lasciavano mungere ! […] Le mucche terrorizzate si sparpagliavano per ogni dove ; […]
>
> Rinunciammo al latte. […] le nostre bestie vagavano per il Texas perdendosi nelle tenute altrui.
>
> Dalle più lontane contrade, dal Colorado alla Louisiana, da Nevada ad Eagle Pass sui confine del Messico, ci giungevano notizie di errabonde mucche col cuore, la freccia e la stella [il disegno del bollo], vaganti verso il Pacifico, galoppanti verso il Dakota…[532].

Ingérables car « exaspérantes » et « endiablées », reconnaissables à leur « sceau » fait d'un cœur transpercé d'une flèche et de l'étoile du Texas, les vaches s'enfuient et se dispersent aux quatre coins de l'Amérique.

Hormis l'épisode des vaches, d'autres épisodes amusants, humoristiques, “épiques” se succèdent, retraçant ainsi leur quotidien loin de l'univers bourgeois qu'ils fréquentaient, une vie proche de la nature qu'ils découvrent et tentent d'apprivoiser. Un chapitre de vie exotique, nouveau, rythmé par le passage des saisons et les besoins des bêtes qui ne laissent pas une minute de libre, et qui se clôt rapidement par la vente du ranch et un retour à la vie citadine, loin de l'idéalisation et de la « fascination des solitudes ».

Ce mouvement et cette frénésie se retrouvent également dans une autre nouvelle, *« Impegni »*. Ces quelques pages intimes et descriptives écrites à la première personne du singulier, racontent une de ces journées au rythme très soutenu car faite d'obligations de toutes sortes. Tout est très minutieusement relaté : les horaires, les lieux précis, les rencontres et les rendez-vous avec des personnalités. L'écriture nous permet d'accéder à l'intimité d' Annie Vivanti, une femme de la Bourgeoisie et écrivaine du début du XXe siècle qui vit à Londres et

[530] *« Il Fascino delle Solitudini »*, *ibid.*, p. 22-23.
[531] *Ibid.*, p. 24.
[532] *Ibid.*, p. 57-58

répond à de nombreuses obligations mondaines et sociales, d'où le titre *« Impegni »* et la reprise de ce mot dès la première ligne de la nouvelle :

> Appena alzata guardo la lista degli impegni per la giornata.
> In questa spaventosa « season » di Londra tale lista si va allungando sempre più, come si allunga di anno in anno la coda d'un serpente a sonagli[533].

Après la liste évoquée de façon précise, détaillée et très imagée, Annie Vivanti, décrit chaque moment, chaque rendez-vous, en citant des personnalités telles que *« Dickens »* [le fils de Charles] , *la Baronessa Vranyvzany », « Amalia Besso », « Lady Franklin », « Lady Pumphery »*, *« Caruso »*, mais également des lieux comme *« il Temple », « il Palazzo della giustizia », « la Corte d'appello numero 2 » «il Tamigi » « Pont Street » « South Kensington » « Parton Street, numero 2 » « il terzo piano della Casa di un Ricovero »*…

Cette succession de lieux et de personnages permet à l'auteure de se dévoiler et de dévoiler, dans le même temps, la vie bien remplie d'une bourgeoise bien introduite dans le monde. Faisant référence à des lieux réels et existants, l'auteure plonge le lecteur dans le vraisemblable, qui se poursuit avec un fait issu d'une expérience plus strictement personnelle, un récit dans le récit, qui se lit sur plusieurs pages, qui détonne par rapport aux autres obligations et dont le titre pourrait être « Les Vétérans » *[« I Veterani »]*.

Cet épisode est relaté de façon extrêmement précise. Comme Annie Vivanti le fait mentionner de la bouche du trésorier de la Société des Vétérans par laquelle elle a été invitée, elle est la fille d'un patriote, forcé à l'exil : *« Figlia del patriota Anselmo Vivanti…. »*[534]. À la fois impressionnée, timide et fière, Annie Vivanti ressent des émotions fortes, personnelles et tellement pudiques, lors de sa rencontre avec les vétérans. Âgés, cassés en deux, habillés de vêtements sombres et usés, un foulard rouge noué autour du cou et des médailles arborées, de veilles chaussures éculées aux pieds, c'est un tableau à mille lieux des beaux salons qui s'offre à ses yeux. Annie Vivanti, observant cette scène, se sent envahie d'un profond respect et d'une immense timidité :

> Mi trovo sull a soglia d'una severa stanza rettangolare tappezzata di libri – unico adornamento un busto inbronzo di Dante. Seduti lungo i quattro muri vedo una ventina di vecchi uomini curvi e canuti . Alcuni vestono di panni scuri e decenti ; altri indossano dei pastrani logori, hanno i piedi calzati di scarpe rotte o rappezzate ; molti hanno un fazzoletto rosso al collo ; tutti portano sul petto una o due medagli.
> È il ricevimento dei Veterani.
> Una immensa timidezza m'invade […]. A quel ricevimento […] io non feci alcun discorso. Non potevo parlare.
> Non trovai parole neppure nel momento in cui mi venne presentato, tra commoventi,

[533] *« Impegni »*, *ibid.*, p. 75.
[534] *Ibid.*, p. 85.

fiochi applausi, l'attestato di socia onoraria della società dei Veterani[535] ;

L'évocation de cet épisode précis, en lien avec son père, dévoile l'auteure de manière pudique, sincère et spontanée. La frontière entre réalité et fiction semble ne pas exister. Le genre autobiographique fait de l'auteure, une narratrice et une héroïne de fiction abolissant et floutant la distance entre faits réels et faits narrés. Le fait de relater certains événements précis et bien connus de la biographie d'Annie Vivanti nous conduit à dire que nous sommes face à des « mémoires », un vécu.

Ce portrait d'Annie Vivanti dressé ponctuellement dans les pages de ses nouvelles apporte une dimension de singularité. Entre construction et déconstruction, ce dévoilement d'une personnalité s'inscrit dans le présent, s'actualise de façon permanente par un travail de mémoire. Ainsi, l'expérience personnelle, intime, relatée à travers l'écriture glisse vers une dimension plus générale amenant vers une prise de conscience avec une dimension de présent de vérité générale, quand l'expérience devient une leçon de mémoire patriotique et de moralité : *« Oh Italia — non dimenticare[536] ! »*

Ce genre nouveau qu'est la littérature du « Moi » propose, pour la sphère publique, la construction d'une image, celle de l'auteure, d'un Moi qui s'étoffe. Le lecteur glisse dans l'intériorité de l'écrivaine, dans les profondeurs de la femme. Cette écriture innovante place la femme au centre de toutes les attentions. Alors que l'écriture et plus généralement la littérature plaçaient l'homme, le héros, au centre de toutes les attentions, Annie Vivanti renverse quelque peu les habitudes et se sert de l'écriture comme support pour révéler, à travers ses multiples personnages principaux et secondaires, le sujet féminin.

Se révélant un peu plus, Annie Vivanti rédige une autre nouvelle elle aussi fortement autobiographique *« La Storia di Vivien [537]»* qui aborde la thématique de l'enfant et, par là même, celle de la femme qui devient mère. L'auteure raconte à la première personne du singulier la découverte du génie de sa fille pour le violon, à partir des premiers cours de musique donnés à Londres par Marescalchi, puis la rencontre avec le maître bohème Sevcik de Prague, et la célébrité que rencontre Vivien, enfant prodige s'il en est : *« Ed ecco ch'io sono la mamma di una bambina prodigio*[538] *»*. Tout au long de ce récit, Annie Vivanti pose sur Vivien un regard tendre, bienveillant, usant de qualificatifs tels que *« piccina »* ou *« bambina »*. Les dernières

[535] *Ibid.*, p. 84-87.
[536] *Ibid.*, p. 98.
[537] *La Storia di Vivien*, publiée dans le recueil *Zingaresca* en 1918, reprend un thème qu'Annie Vivanti avait déjà développé auparavant dans son ouvrage *I Divoratori* (publié en 1911). En effet, le thème de la maternité, thème récurrent dans ses ouvrages, pose la question du dilemme entre sacrifice maternel ou réalisation personnelle de la mère, la figure féminine étant tiraillée entre ces deux possibilités.
[538] *« La Storia di Vivien »*, *Zingaresca*, *op. cit.*, p. 130.

phrases de la nouvelle laissent transparaître tendresse et émotion, car Annie Vivanti révèle ses sentiments de mère éprouvés à chaque spectacle de son enfant prodige, tels les angoisses, les insomnies, les battements à tout rompre de son cœur :

> E siano per me le ansie, per me le veglie e i batticuori.
> Quando nella sala rumoreggiante di pubblico, il silenzio cade improvviso al suo apparire, io stringo convulsa le mani e non respiro.
> Subito il suo sorriso mi cerca. Poi, alzando il violino, ella suona – per me !
> E la musica incantata ci trasporta entrambe lontano dalla folla, lontano dalla vita.
> Ci porta nei paesi felici dove le fate passeggiano per giardini risplendenti ; dove le bambole non si rompono, dove i fiori non appassiscono, dove i bambini restano sempre piccini – e le mamme non piangono mai[539].

Cette mise à nu des sentiments révélés dans la plus grande simplicité traduit des angoisses fortes qui vont jusqu'à empêcher de respirer [*« stringo convulsa le mani »* e *non respiro »*] pour la mère qui voit son enfant évoluer et gagner en autonomie, affronter et se confronter au regard de l'Autre. Révélant l'intensité de cet épisode et l'exclusivité de ce concert pour elle [*« ella suona per me »*], Annie Vivanti relate également l'évasion que lui procure le jeu de sa fille et nous ouvre ainsi les portes d'un monde imaginaire composé de fées [*« fate »*] qui évoluent dans des jardins resplendissants [*« giardini risplendenti »*], de poupées [*« bambole »*] et d'enfants qui restent toujours des enfants [*« i bambini restano sempre piccini »*], un monde dans lequel rien ne se casse, personne ne pleure, un monde apaisé, serein, enchanté, aux antipodes du « monde gris[540] » de la quotidienneté.

Dans une autre nouvelle, nous trouvons un autre épisode tout aussi personnel et intime. Avec *« Carducci »*, nouvelle publiée le 1er Août 1906 dans la *Nuova Antologia* et dans la revue allemande *Deutsche Rundschau*, Annie Vivanti évoque ce que Carducci représenteet symbolise pour elle. Loin de l'image du grand poète national, Carducci est, aux yeux d'Annie Vivanti, un ami adoré, un second père :

> Io non so parlare di lui come del primo Poeta della nuova Italia. Per me, egli non è Enotrio Romano ; non l'ardente cantore di cui il nome va, risonante di gloria, per il mondo. Egli, per me, fu l'amico adorato, l'ideale della mia sognante fanciullezza, il secondo padre della mia orfana gioventù. E la sua mano mi sorresse e m'innalzò nella lieta primavera di mia vita[541].

Alors que son histoire vécue avec Carducci a suscité bon nombre de critiques, la plupart négatives et hostiles, cette nouvelle permet au lecteur de regarder et de découvrir toute la tendresse et l'admiration qu'Annie Vivanti portait à Carducci, lui qui a su être à ses côtés pour lui tendre sa main [« E *la sua mano mi sorresse* »] et ainsi l'élever intellectuellement et

[539] *Ibid.*, p. 131.
[540] *Ibid.*, p. 124.
[541] *« Giosuè Carducci »*, *ibid.*, p. 258.

spirituellement [« *e m'innalzò* »]. Les coulisses d'un amour et d'une amitié profonde se dévoilent dans cette nouvelle portant simplement comme titre : *Carducci*. Cette simplicité exprime la nécessité, pour l'auteure, de ne pas utiliser de masque et de dévoiler ses états d'âme les plus intimes et les plus profonds.

Le lien entre Carducci et Vivanti est basé sur une relation à la fois professionnelle et personnelle. Carducci, comme nous l'avons précédemment évoqué, joue un rôle important à un moment déterminant dans la vie littéraire d'Annie Vivanti. Ainsi, cette dernière évoque l'âme noble du poète animé par un seul souci, un seul rêve : celui d'« éperonner vers le haut l'intelligence et le cœur de la jeunesse italienne, et de la maintenir digne de ses traditions antiques et glorieuses » [*« di spronare all'alto l'intelletto e il cuore della gioventù italiana, e di mantenerla degna delle sue antiche e gloriose tradizioni*[542] »]. Mais au-delà de cette mission et de cette austérité, Annie Vivanti a su apporter dans l'existence même du poète légèreté, spontanéité, fraîcheur et son récit éclaire le lecteur sur des aspects plus intimes du Poète, comme le sens du devoir mitigé par la compassion, ou bien l'amitié dont il était capable et la simplicité de son quotidien, ou encore la tragédie de la mort de son frère qui avait assombri sa vie.

Ainsi pouvons-nous voir que tout au long de ce recueil de nouvelles, Annie Vivanti ne se présente pas de façon linéaire à ses lecteurs, mais elle construit le recueil à la façon d'un puzzle en choisissant sciemment de ne raconter que ce qui est pertinent pour donner à lire et à faire comprendre sa propre personne, son « moi » profond et son « moi » professionnel. Dans *Zingaresca*, deux textes [*« La visita ad un penitenziario »* et *« Una prefazione »*] portent sur son projet littéraire. Nous précisons d'emblée que, dans ce sous-chapitre, nous ne parlerons pas de *« La visita ad un penitenziario »*, car nous nous y attarderons lorsque nous aborderons le roman *Circe*. Avec *« Una prefazione »*, l'auteure évoque son œuvre *I Divoratori* publiée en 1910 en anglais [*The devourers*], soit huit ans avant *Zingaresca*.

Annie Vivanti raconte la naissance du roman, écrit et publié en anglais, avant d'être récrit par elle-même en italien :

> Quando scrissi il mio primo romanzo in inglese, e me lo vidi dinnanzi, lungo e corretto sotto al titolo « The Devourers », mi dissi :
>
> « Ma io ho sbagliato. Questo è un libro italiano ! »
>
> Mi pareva di vedere, sotto al severo abito del linguaggio inglese, spuntare due piedi nudi, memori di tarantelle ; sotto al britannico cappello del titolo, girare due occhi meridionali, cupi e focosi ; e, chiuso sotto la rigida copertina anglo-sassone, udivo battere il turbolento cuore latino, che i miei padri hanno lasciato – eredità preziosa– nel mio petto.
>
> Allora a quel monello italiano travestito da Mylord, ho detto : « Vieni ti condurrò in patria. » Ed ho riscritto il libro nella mia lingua paterna[543].

[542] *Ibid.*, p. 276.
[543] *Ibid.*, p. 245.

Dans cette description, Annie Vivanti personnifie les versions anglaise et italienne de son ouvrage sous la forme de deux personnages, l'un habillé à l'anglaise et l'autre à l'italienne, les deux se faisant face en une description croisée : un gamin italien travesti en Mylord et un Anglais travesti en *Ciociaro* :

> Eppure… ora che lo vedo così, mi pare che somigli un poco a un inglese travestito da ciociaro[544].

Cette impression est sans doute due au fait qu'Annie Vivanti écrit en Angleterre, loin du soleil et de la luminosité italienne, dans une maison grise, entourée de sa famille, face à un paysage aux couleurs douces et calmes. L'adverbe interrogatif *« perché »* développe sa réflexion, la plongeant dans ses souvenirs :

> Perchè ? Forse perchè fu pensato e scritto lontano dal vivido sole italico che illuminò la mia infanzia, lontano dalle tempeste che cinsero di fulmini e di fragori la mia adolescenza. Forse, mentre lo scrivevo nella Casa Grigia del lontano Hertfordshire, le tinte calme del paesaggio inglese sono penetrate nelle pagine, smorzandone i colori troppo vivi, le voci troppo alte.
>
> L'ho scritto d'autunno ; e una blanda distanza di colline era davanti a me[545].

Ce qu'il nous semble important de souligner, c'est que tout cela ne manque pas de renvoyer au fait qu'Annie Vivanti vit, pense et écrit dans un entre-deux de langues, de pays et de cultures. En un mot, ce qui frappe une fois encore, c'est son interculturalité assumée.

Assister à la naissance de son ouvrage (ouvrage qui a rencontré un énorme succès à sa publication) donne l'occasion au lecteur de rencontrer l'auteure dans son travail d'élaboration, de mise en place de la structure de son roman, de création de ses personnages qui finissent par faire ce qu'ils veulent, anticipant ainsi les *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello, qui voient le jour en 1921 :

> Così ebbe principio il libro ; io creavo gaiamente i miei personaggi ; li foggiavo come volevo ; le mie donne erano bionde ; i miei uomini erano bruni ; davo un'increspatura di capelli all'uno, davo una fossetta nel mento all'altra. Quelli che mi piacevano avevano tutte le fortune. Quelli che mi erano antipatici dovevano morire.
>
> Ma venne il giorno in cui uno d'essi non mi obbedì più. Poi ne vidi un altro muoversi senza aspettare il mio consenso : e all'improvviso m'accorsi che i miei fantocci erano vivi ! Io ne tenevo in mano i fili, ma essi mi traevano la mano di qua e di là. Facevano il comodo loro ; ed ero io che ubbidivo. Docile la mia penna li seguiva per vie lontane, per monti e per mari dove non avrei mai pensato che andassero[546].

Cette prise d'indépendance des personnages vis-à-vis de l'auteure, leur créatrice, casse cette interdépendance, ce lien particulier et étroit qu'ils pouvaient entretenir, avec son ouvrage,

---

[544] *Ibid.*, p. 246.
[545] *Ibid.*
[546] *Ibid.*, p. 249-250.

l'histoire et elle. Dans ces lignes nous ressentons la joie, la sérénité, la créativité, la tristesse, le chagrin entre elle et ses personnages. Une véritable communion s'est installée qui peut nous amener à nous interroger sur qui crée l'Autre. Est-ce Annie Vivanti qui crée ou est-elle créée par ses personnages ? Et cela, « toujours dans un équilibre instable entre l'impossible, le vrai et le vraisemblable, oscillant continuellement entre "de nombreuses vérités et mensonges" » : *« continuamente in bilico tra l'impossibile, il vero e il verosimile, oscillante tra « molte verità e molte mensogne*[547] », pour reprendre les termes d'une analyse de Caporossi.

Entre réalité et fiction, Annie Vivanti, en faisant entrer le lecteur dans les coulisses de la création de son ouvrage avec la nouvelle *« Una prefazione »*, a conscience d'être et d'apparaître comme une personnalité atypique dans le panorama littéraire et culturel de son époque. Jeune femme, belle, authentique, spontanée, elle utilise l'écriture comme un moyen de transmettre à l'Autre des moments appartenant à la sphère privée. La frontière entre réalité et fiction est constamment vacillante. Le « je » éclaté renvoie à une image en devenir, une représentation en mouvement continuel et perpétuel de l'auteure. Cette identité pronominale du « je » est une mise à nu contrôlée de la personnalité de l'écrivaine. Elle s'affirme en tant que sujet en posant et plaçant la question de l'identité au premier plan, en portant un regard pertinent et précis sur certains événements de sa vie, s'ouvrant ainsi à des jeux autobiographiques. Cette question de l'identité de l'auteure ainsi que son rapport à l'altérité se manifestent comme une recherche permanente et constante tout au long des différentes nouvelles du recueil.

Dans la nouvelle, *« Il segreto della felicità »,* Annie Vivanti livre une leçon de vie où s'exprime son aptitude au bonheur et au *carpe diem*. D'ailleurs, dans sa préface au recueil *Gioia !*, Lidia Ravera a des formulations très pertinentes lorsqu'elle souligne qu'Annie Vivanti célèbre « la magie quotidienne de la vie » [*« la quotidiana magia del vivere »*] et qu'elle « ne cesse jamais d'honorer le présent » [*« non smette mai d'onorare il presente »*][548]. Rédigé au présent de vérité générale, *« Il segreto della felicità »* est un récit qui appartient à la sphère de l'écrit psychologique. En effet, dès les premières lignes, le lecteur assiste à la scène présentant Annie Vivanti, son amie Dora et le poète Carducci, en Suisse, se promenant dans la nature, à travers de grands champs de fleurs à la recherche d'un trèfle à quatre feuilles, synonyme alors de bonheur et de félicité totale. Dans ce cadre bucolique qui annonce l'arrivée imminente du printemps, le lecteur entre dans l'intériorité et les profondeurs de l'âme de la femme. Cette introspection peut être considérée comme une recherche du bonheur qui se présenterait comme une « recherche de l'homme idéal ». Ainsi, à travers cette quête vers l'Autre qui détiendrait alors

[547] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *I Divoratori*, Sellerio, Palermo, 2008, p.18.
[548] Lidia Ravera, *« Prefazione »*, in Annie Vivanti, *« Gioia ! »,* Fve Editori, 2021, p. 8 et 12.

la clé du bonheur, Annie Vivanti expose ses différents points de vue sur sept maris, sept « types » potentiellement idéaux : *« il marito indulgente »*, *« il marito esigente »*, *« il marito taciturno »*, *« il marito allegro »*, *« il marito brontolone »*, *« il marito artista »*, *« il marito solito »*[549]. Ce qu'il est intéressant de noter alors, c'est que cette quête du bonheur dépendrait incontestablement de l'Autre à travers le sentiment amoureux. Mais après la lecture des différents développements, nous nous rendons compte qu'à la suite de la description de chaque « type » d'homme, la femme peut être parfaitement heureuse seule, sans forcément être accompagnée. Quel que soit l'Autre au masculin, la femme peut trouver le bonheur par elle-même. Partant de la tradition qui prétend que la femme doit trouver son bonheur à travers l'homme et qui donc souligne sa dépendance envers l'Autre masculin, au fur et à mesure de l'avancement du récit, elle finit par se détacher de cette tradition pour affirmer son indépendance, en dévoilant son intériorité et sa capacité d'adaptabilité, car les différents types d'homme se résument à un seul : *« il solito marito »*, c'est-à-dire celui qui nous correspond, le « nôtre », loin de toute idéalisation :

> […] il marito solito, quello che abbiamo in casa – il *nostro*, insomma. Ecco il vero, l'unico marito ideale, il trifoglio quadrifoglio tra i mariti !….[550].

À travers cette individualité qui s'exprime, Annie Vivanti représente et manifeste une prise de conscience de son intériorité totalement subjective qui permet de découvrir son moi profond et de percer, un tant soit peu, le mystère que la femme a véhiculé depuis des siècles chez l'homme. À l'aube d'une nouvelle ère, la femme s'affirme dans la littérature, ce vaste territoire d'espaces imaginaires, où l'expérience devient une valeur exemplaire dans la mesure où vécu et fiction cohabitent.

La construction ou la reconstitution de ce puzzle sur la personnalité se poursuit dans un autre recueil de nouvelles, dont le titre *Gioia !* est, à lui seul, tout un programme. Publié à Florence en 1921 par la maison d'édition Bemporad, puis en 1933 par Mondadori à Milan, l'ensemble est composé de huit nouvelles dont la première donne son titre au recueil : *« Gioia ! (Idillio in sei mesi) »*, *« Notte di Vigilia »*, *« Tenebroso amore »*, *« Fata luminosa »*, *« Quella che Landru non uccise »*, *« Galeotti »*, *« Lezioni di felicità »*, *« L'apollinea Fiera (Ricordi di Carducci) »*.

Comme le titre l'indique, le sentiment de joie [*« gioia »*] ponctue l'ensemble des nouvelles du recueil, même pour les nouvelles *Quella che Landru non uccise* et *Tenebroso*

[549] Annie Vivanti, *« Il segreto della felicità »*, *Zingaresca*, *op. cit.*, p. 105.
[550] *Ibid.*, p. 115.

amore, deux nouvelles originales aux contenus déstabilisants et fascinants, dignes de romans policiers. Dans l'ensemble, l'intention didactique de l'auteure est de prôner et de souligner la positivité de la vie et de mettre en exergue la capacité à savoir l'affronter. Nous percevons, dans chacune des nouvelles, l'envie de donner un enseignement, de diffuser une morale et d'inciter les lectrices à développer cette capacité à se contenter et à se satisfaire de tout ce que peut offrir la vie. La première nouvelle qui ouvre le recueil s'intitule *Gioia !* et parle d'amour entre un sculpteur (Luciano Galleazzi) et une poétesse (Viviana Allori) dont les pensées, ainsi que les lettres et billets échangés s'entrecroisent, et s'entrecroisent également les caractères italiques (pour les lettres et les billets) et les caractères romains (pour les pensées). Avec le sous-titre *(Idillio in sei mesi),* l'auteure veut mettre en évidence que l'amour peut être un sentiment fulgurant, rapide et passionné, qui ne s'installe pas forcément dans le temps. En outre, dans cette nouvelle, nous pouvons noter une absence de synchronie entre ce que le personnage veut et pense, et ce qu'il dit finalement, les deux propos, en décalage, ne coïncidant pas toujours.

Dès l'ouverture de la nouvelle, on entend en quelque sorte Luciano penser que son âme est triste jusqu'à la mort [*« L'anima mia è triste fino alla morte »*], que sa vie est vide et étriquée [*« Com'è vuota la mia vita ! Come è grigia e meschina e solitaria »*], avec ce sentiment de ne rien avoir, « ni génie, ni jeunesse, ni espoir » [*« Io sento di non aver nulla. Né genio, né gioventù, né speranza.*[551] *»*] et pour répondre à Viviana, qui dit souhaiter le rencontrer (mais dont on comprend que ce souhait n'est pas très profond et dont elle semble se repentir), il a différentes formules toutes prêtes et hypocrites (car lui-même, au fond, ne souhaite pas la rencontrer) : *« Ne sarò invero onorato e felice*, ou bien *« Gentile Signora, Con lieto animo […] »*, ou encore *« Mi farò una festa, gentilissima signora di accoglierLa qui domani nel mio studio [… »]*[552] *»*.

Toute la nouvelle se fonde sur ce double discours : ce que l'on pense en son for intérieur et ce que l'on dit ou écrit. Dans la première partie de la nouvelle, la femme se montre heureuse alors que l'homme se sent triste et vice-versa pour la seconde partie. Toutefois, une parenthèse de bonheur et de communion entre les deux intervient vers le milieu de la nouvelle et se traduit par la correspondance parfaite entre ce qui est pensé et ce qui est exprimé. Mais cela ne dure pas. Selon Annie Vivanti, la vie est faite de mensonges, mais que nous devons vivre pour comprendre ce qu'il nous manque pour être heureux.

Pour réussir et atteindre cet objectif, une autre nouvelle propose des *« Lezioni di Felicità »*. Selon Annie Vivanti, ces « leçons de bonheur » sont importantes car elles aident à

[551] Annie Vivanti, *« Gioia ! (Idillio in sei mesi) », Gioia !*, Firenze, Bemporad, 1921, respectivement, p. 3 et 5.
[552] *Ibid.,* respectivement, p. 3, 5, 7.

penser positivement. Le bonheur, son leitmotiv développé et mis en avant tant dans sa vie personnelle que dans son écriture, nécessite un enseignement parce que l'idée du bonheur n'est pas innée, n'est pas facile à maîtriser :

> Ma la felicità non è cosa semplice ed elementare. La felicità è un'arte difficile e complessa ; per possederla occorre un'educazione speciale ; per apprezzarla ci vuole cultura, esperienza e raffinatezza[553].

Annie Vivanti compare le bonheur à un art difficile à acquérir, mais qui s'apprend, s'apprivoise. Dans la nouvelle *« Fata luminosa »,* elle porte cette notion de joie, une joie simple mais qui peut apporter tant de lumière. La narratrice se remémore un épisode, vécu dans un petit village de montagne, du côté du mont Rosa, où elle était allée passer quelques semaines de vacances et où elle avait rencontré la maîtresse d'école, Lola, qui s'affaiblissait de consomption, comme cette dernière le dit elle-même :

> – Vado consunta. – e nella sua voce vi era insieme una grande paura e un certo romantico compiacimento. – L'hanno detto tutti ; anche i dottori di Milano ; e il dottore di qui, che mi fa delle iniezioni. È tutto inutile ! Vado consunta[554].

Le fait que soit répété à deux reprises *« Vado consunta »* en ouverture de son échange et en conclusion provoque la compassion de la narratrice pour la jeune femme, qu'elle recevait et qu'elle embrassait et, qui était pour cela, à chaque fois, remerciée par Lola. En novembre, quand la narratrice repart, Lola vient la trouver en chemin, toujours aussi pâle, tremblante et fatiguée, pour lui dire adieu. Et elle ajoute qu'elle a été pour elle une « Fée Lumineuse » : *« Lei è stata per me… una Fata Luminosa »*. Par la suite, elle recevra des lettres des enfants de l'école où enseignait Lola, des lettres qui commençaient toutes par *« Fata Luminosa »* jusqu'à ce qu'un jour, le hasard faisant bien les choses, Lola vienne la trouver, métamorphosée, en bonne santé, guérie. Lola lui explique alors qu'elle doit sa guérison à la façon dont elle avait été accueillie, encouragée, réconfortée par une personne qui ne craignait pas de l'embrasser (contrairement aux gens du village). À travers cet épisode, Annie Vivanti, à la fin de la nouvelle, énonce une morale, à qui veut l'entendre et la recevoir, qui est celle de conseiller aux lecteurs d'appeler leur femme, leur sœur, leur mère « fée lumineuse » [*« fata luminosa »*] :

> La morale ? […] Eccola. Se tu caro amico sconosciuto che mi leggi, hai la fortuna di avere nella tua casa una donna – sia essa moglie o sorella, suocera o cognata, zia o nipote ; sia essa allegra o arcigna, indulgente o rigida, angelo o megera – tu prenderai l'abitudine di dirle, e lo dirai tutti i giorni, incessantemente :
>
> "Ah, Clelia ! (o Sofia, o Luisa, o come del caso), tu sei invero una Fata luminosa !"
>
> Basta questo semplice mezzo perché la tua casa divenga un paradiso.
>
> Quando la vedi un poco torva, un poco severa, quando la senti litigare coi fornitori,

[553] *« Lezioni di Felicità »*, *ibid.,* p. 140.
[554] *« Fata luminosa »*, *ibid.,* p. 97.

gridare colla cameriera, dare gli otto giorni alla cuoca, assestare qualche scappellotto ai bambini strillanti… presto, prima che venga il tuo turno, oplà ! senza por tempo in mezzo, apri la porta e chiama con voce soave :

"Sei tu, mia Fata Luminosa ?"

Lei ti dirà : "Sì. Sono io (Perché non può dirti : "No, non sono io").

E nove volte su dieci la bufera si dileguerà[555].

Pour elle, ces conseils sont une méthode simple et facile pour créer une atmosphère magique, joyeuse et légère, pour faire disparaître la tristesse, les disputes et les poids de la vie.

Dans l'ensemble, l'ouvrage est un hymne à la vie, à la joie, au bonheur, appelant le lecteur à saisir les aspects positifs et heureux dont chacun peut faire l'expérience. La ligne principale de toutes les nouvelles du recueil est de nature autobiographique. L'auteure, outre le fait d'écrire à la première personne du singulier, semble être également la narratrice et le personnage principal de ces nouvelles (sauf pour *« Gioia ! »* et *« Tenebroso amore »*). La dernière nouvelle du volume, intitulée « *L'Apollinea Fiera* », évoque les souvenirs liés à Carducci et à leur amitié. Comme le précise Sabrina Cavallucci, *« L'Apollinea Fiera »* retrace une longue et singulière histoire d'amour et d'amitié avec Carducci, un des chapitres les plus importants de la vie d'Annie Vivanti :

> The 1921 story « L'Apollinea Fiera », for example, evokes the long love story and special friendship with Carducci, one of the most significant chapters in the writer's personal life[556].

Cet écrit, publié pour la première fois, en 1921, dans la revue *La Lettura*, en mémoire du grand poète national, a été intégré par l'auteure dans le recueil *Gioia !*

Ainsi, comme elle le dévoile dans *« L'Apollinea Fiera[557] »*, Annie Vivanti met en forme des souvenirs liés à son amitié avec Carducci et cela sur un ton plein d'humour. Dans ce récit, Annie Vivanti relate, entre autres, l'épisode du cheval que Carducci lui a offert et qui se prénomme Rebecca mais qu'elle rebaptise du nom de *« Giosue cavallo »* pour le distinguer de *« Giosue Poeta »*. Au bout de quelques mois, *« Giosue cavallo »* procure à Annie Vivanti des difficultés, lui rendant la vie compliquée. Mais Annie Vivanti ne souhaite en rien en parler à *« Giosue Poeta »* de crainte de heurter sa sensibilité, comme le souligne Sabrina Cavallucci :

> The episode in wich she describes receiving a horse as a gift from the poet, by the name of Rebecca, the Apollinea Fiera wich gives the story its title, illustrates this point. The animal, immediately re-baptized by Annie somewhat irreverently "Giosue cavallo…per distinguerlo da Giosue Poeta" (Giosue the horse…to distinguish him from Giosue the poet), gives Annie more than difficult moments as she recounts her awkward attempts first to keep it and then to get rid

[555] *Ibid.*, p. 104.

[556] Sabrina Cavallucci, *« Annie's Laugh. Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works »*, in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture,* edited by Sharon Wood and Erica Moretti, *op. cit.*, p. 203.

[557] Annie Vivanti, *« L'Apollinea Fiera »*, in *Gioia ! op. cit.,* p. 151-182. Cette nouvelle est également incluse dans *Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906), op. cit.,* p. 165-185.

of it without offending Carducci's sensibilities[558].

À travers cet épisode, Annie Vivanti révèle au lecteur son attachement envers Carducci ainsi que l'importance de sa présence à ses côtés et montre, par la même, que leurs caractères se veulent complètement à l'opposé. C'est ainsi qu'au fil des pages, Annie Vivanti n'hésite pas à révéler un Carducci bourru, bougonnant, se montrant d'un tempérament austère, assez fermé, plutôt insensible aux plaisanteries :

> A Carducci gli scherzi non piacevano. Oal lora dovevano essere degli scherzi assolutamente puerili e semplici. Le parole ambigue e le frasi a doppio senso gli erano odiose e lo incollerivano subito.
>
> Già, egli sorrideva poco. E non rideva mai[559].

Annie Vivanti, quant à elle, affiche et expose un tempérament fougueux, spontané, rempli de jeunesse et de légèreté. Annie Vivanti, après un temps de séparation avec Carducci pour cause de maladie, le retrouve à la gare Centrale. Alors qu'elle est ravie de le revoir, de le rencontrer à nouveau et de le retrouver, elle se jette dans ses bras et l'embrasse sur les deux joues. Gêné, Carducci la semonce pour ce geste trop familier et routinier car, à la gare, de nombreuses personnes le reconnaissent et le saluent :

> Andai alla Stazione Centrale ad incontrarlo. Molta gente lo conosceva e lo salutava. Come ero solita, gli diedi due grandi baci, uno di qua uno di là sulle guancie, ed egli li subì col suo abituale cipiglio ; io mi appesi al suo braccio e uscimmo dal la stazione a cercare una carrozzella.
>
> Ma prima di salirvi Carducci a un tratto si volse a me con severità.
>
> "Mi farai il piacere" disse, "di non baciarmi sempre nelle stazioni."
>
> Io rimasi sorpresa e mortificata. "Ma altrove non vi bacio !... Non vi bacio che quando partite e quando arrivate" esclamai.
>
> Carducci crollò il capo. "Appunto. Non è necessario" disse seccamente.
>
> Ma sì che è necessario! Vi bacio quando arrivate per la gioia di vedervi, e alla partenza per il dolore di lasciarvi."
>
> Carducci scosse di nuovo rabbiosamente il capo, e fece il suo gesto abituale d'impazienza battendosi un dito sul labbro per farmi tacere[560].

Elle représente ainsi pour le poète un rayon de lumière, une fraîcheur toute nouvelle qui, par contraste, fait ressortir le caractère austère, mélancolique et fermé de Carducci qui affirme que dans toute l'œuvre de la Vivanti domine cet air léger par lequel nous percevons sa jeunesse intérieure [*« Tra i nostri scrittori essa possiede il dono perpetuo della giovinezza che illumina e ride*[561] »] et il souligne également son caractère exubérant, joyeux, libre et spontané. Annie

---

[558] Sabrina Cavallucci, *« Annie's Laugh. Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works »*, in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, edited by Sharon Wood and Erica Moretti, *op. cit.*, p. 204.

[559] Annie Vivanti, *« L'Apollinea Fiera »*, *Gioia ! op. cit.*, p. 157.

[560] *Ibid.*, p. 164.

[561] Lorenzo Giusso, *Il Viandante e le statue*, Corbaccio Editore, Milano, 1929, p. 59. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.*, p. 182.

Vivanti vit le moment présent, aime la vie, le mouvement, l'action, l'art. Elle apparaît aux yeux des Autres comme une personnalité libre, joyeuse et, à bien des égards, fascinante.

Annie Vivanti, à travers ces souvenirs remplis de tendresse et de douceur, retranscrit des moments privés, intimes, personnels qui diffèrent grandement de la représentation publique que chacun se fait du grand poète "national" :

> Oggi nella Villa di Napoli, al posto dove quel giorno vidi alzato verso di me il suo viso fiero, c'è un rigido busto di marmo che porta il suo nome.
> E che non gli assomiglia[562].

Ces phrases, qui concluent le récit, apportent un témoignage fort sur la représentation publique de Carducci, figé dans cette statue, et du Carducci de la sphère privée qui ne ressemble en rien à la statue. Ce clivage entre vie privée et représentation publique met en évidence une image différente, autre.

Partant d'une expérience strictement personnelle, Annie Vivanti nous fait sortir de la sphère privée pour atteindre la sphère publique. L'expérience strictement intime et personnelle devient publique, accessible et lisible. Nous pouvons dire qu'Annie Vivanti ponctue ses récits d'éléments autobiographiques dévoilant au lecteur ses environnements, ses fréquentations, ses habitudes, mais aussi ses points de vue. Dans le recueil de nouvelles *Perdonate Eglantina,* publié en 1926, elle expose son point de vue de manière affectueuse sur les manières des femmes dites "de qualité", celles qui appartiennent à la haute société. Fréquentant ce milieu, Annie Vivanti connaît ces femmes et raconte des épisodes advenus à quelques-unes de ses amies ou de ses connaissances.

Dans la première nouvelle qui donne son titre au recueil, *« Eglantina »*, une amie de la narratrice, prie cette dernière d'aller voir son mari, médecin, pour lui demander pardon en son nom. La femme a quitté son mari parce que ce dernier se montrait trop impliqué dans son travail et ses recherches, ne lui accordant que très peu d'attention et d'égards :

> – Ero pazza ! – esclamò Eglantina. – Non so che cosa m'ha preso ! Volevo rendermi interessante ; fare come le donne nella letteratura svedese… sai pure… quelle donne affascinanti, strane, complicate… Non darmi tanto zucchero che mi fa ingrassare ! Naturalmente pensavo che lui mi avrebbe inseguita, richiamata. Invece niente. Ah ! È un mostro quell'uomo ; un vero mostro[563].

Cette volonté d'imiter d'autres femmes, « des femmes de la littérature suédoise », fascinantes, étranges, compliquées, parce qu'elle souhaitait simplement se rendre intéressante et exister aux yeux de l'Autre masculin, conduit Eglantina à se rendre compte de son erreur. La

[562] Annie Vivanti, *Gioia ! op. cit.,* p. 182.
[563] Annie Vivanti, *« Eglantina »*, *Perdonate Eglantina !*, Milano, Mondadori, 1929, p. 10.

narratrice répondra à la requête de son amie et rencontrera le mari médecin, qui restera malheureusement inébranlable et ne répondra pas favorablement à sa tentative de médiation.

En revanche, dans la nouvelle suivante, *« Concorso di bellezza »*, la narratrice, au lieu de prendre au sérieux les sentiments de ces femmes, Dionisia Lanfranchi et Alda Colli, toutes deux ses amies, plaisante sur leur mésaventure.

La première a remporté le concours international de beauté, mais elle s'est inventée, pour cet événement, un nom lors de l'enregistrement à la commission examinatrice : elle a pris le nom de Alda Colli. L'histoire se complique puisqu'une vraie Alda Colli existe, également une jeune fille, mais qui n'a pas le même charme. La narratrice relate l'histoire de ces deux femmes étant elle-même une amie commune. Elle pousse le quiproquo encore plus loin dans la mesure où un réalisateur de renommée internationale vient rendre visite à la vraie Alda Colli ignorant ainsi Dionisia Lanfranchi qui, prise à son propre jeu d'usurpation d'identité, ne gagnera aucune reconnaissance de la part des réalisateurs et aucune existence auprès du public. En effet, après s'être renseigné sur l'adresse de la vraie Alda Colli, le réalisateur, Mr. William Donoghue Kay, offre à Alda un contrat juteux pour interpréter le personnage principal de son film. Alda, complètement ignorante de ce milieu et totalement dépassée par la situation, fait preuve d'authenticité et de simplicité en dévoilant sa véritable identité, ce qui surprend le réalisateur et le laisse stupéfait. Ce dernier, néanmoins, décide de réaliser son film, intitulé *Concorso di bellezza*, avec la vraie Alda Colli.

Avec humour, bienveillance et sympathie, Annie Vivanti prend un certain plaisir à raconter les aventures de ces femmes de la haute société qui, pour combler l'ennui et lutter contre le désœuvrement s'inventent des histoires, des aventures. Dans *« Novella per Novella »*, la narratrice fait part au lecteur de sa volonté de rédiger un roman. Au cours de ses recherches pour trouver un sujet, elle exprime ses difficultés [*« Ma ora, vediamo ! La novella per Novella !... Di che cosa deve trattare ? Dev'essere solenne ? appassionata ? frivola ?*[564] »], et se remémore deux épisodes vécus qu'elle insère dans cette nouvelle en mettant en avant les folies et autres bizarreries.

Le premier épisode cite Muriel Taylor, une grande bourgeoise de la haute société, qui veut se rendre à Londres pour se mettre en beauté et se faire faire une permanente :

> L'uscio si spalanca ; entra, come un colpo di vento, Muriel Taylor. Essendo un po' mia parente si permette tutto.
> – Scusa ! Ti disturbo ? Me ne vado subito. Vengo a salutarti. Parto.
> – E dove vai ?

[564] *« Novella per Novella »*, *ibid.*, p. 104.

– Vado a Londra. Per l'ondulazione permanente. Mi dicono che a farla fare altrove succede ogni sorta di guai. Per esempio : quando vi tolgono dalla testa i tubetti elettrici vi portano via anche tutti i capelli. E talvolta anche un po' di cuoio capelluto.

– Sì, sì ! Io l'ondulazione permanente me la faccio sempre fare a Londra.

– Ma scusa ! se è « permanente » perché te la devi sempre far rifare ?

– Perché ? Si capisce che i capelli, quando ricrescono, crescono lisci. – E Muriel si toglie il feltro « Ascot » e mi mostra le abbreviate chiome di cui l'arricciatura comincia infatti a metà testa. – Figurati che una signora inglese che si è fatta arricciare qui (me lo ha detto lei) ha perso tutti i capelli ; e adesso deve portare una parrucca. Dunque vedi, non è che in Inghilterra che le cose si fanno bene.

– Già ! – rido io, ironica […][565]

Cet épisode, purement féminin, puisqu'il concerne une coupe de cheveux avec une visite chez le coiffeur, est relaté avec beaucoup d'humour dans un discours dontles échanges oscillent entre sérieux, moquerie, stupéfaction et amusement, sauf pour la remarque finale concernant le fait qu'il n'y aurait qu'en Angleterre que les choses se feraient bien. D'où l'ironie de la dernière répartie : *« Già ! – rido io, ironica. »*. À ce point, il ne faut pas oublier l'ambivalence des sentiments d'Annie Vivanti vis-à-vis de l'Angleterre ni le fait que son mari était un militant de la cause irlandaise et que durant l'entre-deux-guerres ils étaient tous les deux très engagés dans la défense de l'Irlande et pour son indépendance. Le deuxième épisode, toujours inséré dans cette nouvelle car, rappelons-le, Annie Vivanti recherche un sujet à traiter pour sa future nouvelle, relate la mésaventure de deux de ses amies : Clarice Olivieri et Giuliana De Santi. Ces deux femmes, qui ont lu *I Divoratori*[566], et plus précisément le chapitre dans lequel est évoqué Aldo della Rocca, l'homme employé et payé par une femme bourgeoise pour rendre jaloux son mari, viennent rendre visite à la narratrice pour lui expliquer leurs situations malheureuses afin qu'elle les aide à y apporter réparation.

Ainsi, les deux femmes ont décidé d'imiter cette protagoniste du roman et ont à leur tour employé un homme pour susciter la jalousie chez leurs époux respectifs. Elles ont fait appel à un faux courtisan et le résultat est que, à la fin de sa mission, l'homme présente une note salée, listée minutieusement sur un bout de papier, ce dont rend compte la narratrice par l'intermédiaire du pronom personnel « je » :

Erano due conti su carta protocollo. Vidi con stupore le cifre in fondo ai fogli : il primo (Conto della signora Clarice Olivieri) ammontava a lire 2370.50 ; il secondo (Conto della signora Giuliana De Santi) sommava a lire 4210.30[567].

Annie Vivanti se montre particulièrement précise et réaliste dans ses nouvelles au niveau

[565] *Ibid.*, p. 105.

[566] Nous rappelons que le roman *I Divoratori* a été publié en 1911 et que le recueil de nouvelles *Perdonate Eglantina* a été publié en 1926.

[567] Annie Vivanti, *« Novella per Novella »*, *Perdonate Eglantina !*, *op. cit,* p. 122-123.

des descriptions et des détails, mais aussi dans sa façon de relater les événements. En effet, elle se montre habile dans la construction des dialogues rapides, simples, vifs, qui suscitent la curiosité et appellent le lecteur à vouloir lire et connaître la suite.

Toujours dans l'esprit de se jouer des manières des jeunes filles bourgeoises, dans la nouvelle *Trovar marito (diario di una signorina)*, Annie Vivanti tourne en ridicule l'obsession bourgeoise que représente le mariage. Contrairement aux nouvelles précédentes, cette nouvelle revêt la mise en page du journal intime auquel les jeunes filles de bonne famille aiment à se confier. Gisella doit, selon sa tante Clara, trouver un mari avant la fin de l'année. Avec son amie Ortensia, elles vont ensemble s'atteler à cette tâche :

> Fui a far visita alla mia amica Ortensia, che è molto intelligente e moderna nelle sue idee. A bruciapelo le dichiarai :
> – Bisogna ch'entro quest'anno io trovi marito. Puoi aiutarmi? Consigliarmi?
> – Certamente, – asserì Ortensia con placida sicurezza. – E se lo trovi tu, non vedo perché non lo troverei anch'io.
> La guardai dubitosa.Ortensia ha ventidue anni ; è piccola, alquanto grassoccia, con un profilo irregolare[568] […]

Des tactiques différentes sont mises en place par ces deux jeunes filles tout au long de la nouvelle pour conquérir de jeunes prétendants. La séduction, la coquetterie, le jeu des sentiments occupent une place importante notamment dans ce recueil de nouvelles dans lequel Annie Vivanti montre bien sa grande connaissance de ce milieu et de ces femmes de la haute bourgeoisie qu'elle a longuement fréquentées.

Dans la nouvelle *« Cardiopalmo »,* nous trouvons comme personnage principal une femme, Claudia, qui succombe aux manœuvres de séduction d'un jeune médecin. Ce dernier, pour conquérir de belles et jeunes femmes, raconte qu'il est malade, proche de la mort et qu'il a besoin de toutes les attentions possibles. Une fois la conquête advenue, il les abandonne et les laisse seules avec leurs sentiments. Mais, comme le précise le critique Gilberto Finzi, cette nouvelle, entre ironie et compréhension, est tout autant une façon de dénoncer le subterfuge masculin que d'insister malicieusement sur l'alibi de la pitié chez la femme qui s'abandonne simplement par amour :

> è cosa leggera e leggiadra, pronta alla sottile denuncia del sotterfugio maschile, ma altrettanto maliziosa nel descrivere l'alibi della pietà nel cedimento femminile. Fra ironia e comprensione, un indulgente morbido sorriso di chi conosce l'animo umano, ma ammira soprattutto la donna, il suo donarsi per amore[569].

Avec cette façon bien à elle de joueravec les personnages et leurs sentiments,cette façon

---

[568] *Ibid.,* p. 168.
[569] Gilberto Finzi, *Novelle italiane : il 1900*, I volume, Milano, Garzanti, 1991, p. 225. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit,* p. 210.

de révéler aux lecteurs des expériences personnelles, Annie Vivanti révèle progressivement une écriture plus moderne, différente, mettant en avant la femme et ses sentiments et le jeu de l'apparence, le jeu des mots, le jeu qui donne à représenter, le jeu du mouvement, le jeu de l'improvisation pour ressentir et vibrer entre l'espace privé et l'espace public, qui devient un espace "scénique", un espace d'exposition au regard de l'Autre.

[II.2.3.] « Mi ci troverete in ogni riga, il mio libro mi assomiglia ». Marion, alter ego d'Annie Vivanti ?

Marion, artista di caffé concerto est le premier court roman d'Annie Vivanti, composé de vingt-et-un chapitres et racontant les aventures vécues par la jeune Marion, chanteuse de cabaret. Pressentant un accueil froid et glacial, Carducci, qui avait accordé sa bénédiction pour la publication de *Lirica,* réitère à nouveau son accord et son soutien pour *Marion, artista di caffè concerto,* en adressant directement une lettre à son éditeur :

> La signorina Vivanti ha quasi terminato un romanzo di costumi – personale dei caffè concerti – ardito, originale, pieno di potenza, tanto nell'invenzione quanto nella rappresentazione[570].

Cette annonce, faite au préalable par Carducci lui-même, permet très probablement de susciter la curiosité, mais également de désamorcer une critique acerbe et vive présente en Italie. Publié en 1891 pour la première fois, le roman a eu quatre éditions en seulement une année auprès de l'éditeur milanais Chiesa, ce qui permet à Annie Vivanti de susciter une grande émulation auprès d'un public de jeunes filles surnommées *« le vivantine*[571] *»* par Matilde Serao qui s'intéresse au succès que rencontre le roman. Effectivement, le roman se vend très rapidement, comme Annie Vivanti l'écrit elle-même à son ami Bonati : *« Come vedete* Marion *va col lampo. È finita la 4ª edizione* [572]». Et bien qu'Annie Vivanti soit encore au cœur de la critique, notamment à cause de récents scandales et de sa relation avec Carducci qui continue d'interpeller et de déconcerter bon nombre de critiques et de littéraires de cette fin du XIXe siècle [« *[…] nel gennaio 1891 Annie Vivanti inaugura la sua produzione in prosa col breve romanzo* Marion artista di caffè concerto*, mentre ancora non si sono spenti gli echi di recenti scandali e la chiacchierata relazione sentimentale con Carducci continua a dominare le*

[570] Cit. in Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè concerto, « Introduzione »*, Palermo, Sellerio editore, p. 10.
[571] *Ibid.*
[572] *Ibid.*

conversazioni salottiere, e a sconcertare il mondo della cultura italiana[573] »], le roman est traduit, entre 1893 et 1903, en hollandais, en russe, en suédois et en allemand. Un film sera également réalisé par la suite, en 1920, par Roberto Leone Roberti avec comme actrice principale Francesca Bertini et, en 1921, Annie Vivanti réécrira *Marion, artista di caffè concerto*, avec pour titre *Marion*, tout simplement.

Marion, artista di caffè concerto, dont le titre met en avant le prénom d'une femme ainsi que sa profession, est donc accueilli avec une certaine curiosité par le public italien car le thème principal expose une décadence morale, une « décadence de l'âme » [« *decadenza dell'anima*[574] »], qui est supposée être celle des jeunes filles se produisant dans les cafés chantants. Exposer ce thème dans la littérature peut sembler nouveau et singulier, mais cela s'est déjà rencontré auparavant en Italie au XVIIIe siècle avec, entre autres, une œuvre intitulée *L'attrice* d'Antonio Piazza. Ce dernier, né à Venise en 1742 et mort à Milan en 1825, a contribué au développement du genre romanesque en Italie, grâce à une production abondante d'ouvrages destinés à un large public. Dans ses romans, il développe un goût certain pour l'aventure et les péripéties avec la volonté d'émouvoir le lecteur. Bien que ces romans ne présentent pas en soi de véritable profondeur, son œuvre intitulée *L'attrice* (titre original : *Il Teatro, ovvero Fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*) évoque les aventures exceptionnelles de la protagoniste, Rosina, qui parcourt l'Italie de ville en ville, de Vérone à Gênes, de Lucques à Pise, en passant par Livourne. Si nous mettons en avant cet ouvrage c'est parce qu'il nous donne des indications quant à la vie, les joies et les affres du métier de comédien et à l'importance que Piazza accordait au monde du théâtre et à ses comédiens dont il n'hésitait pas à évoquer la situation financière déplorable pour la majorité d'entre eux. Nous pouvons dès lors constater que, même si le lecteur du roman d'Annie Vivanti découvre l'univers du monde théâtral à travers le personnage principal qui est une femme, la thématique du roman n'est, en soit, pas si nouvelle que cela. Ce qui reste novateur, c'est que le récit est le fait d'une auteure qui privilégie 'une héroïne' exerçant une profession dans le milieu du théâtre et, plus particulièrement, du café-concert.

Menant une vie absolument scandaleuse et qui tout au long du roman oscille entre innocence, indécence, décadence, avec un fort jeu de séduction, Marion, une jeune fille pauvre qui va rencontrer le monde de la bourgeoisie, s'avère être un personnage fort, indépendant, déterminé à conquérir et à préserver sa liberté.

Ainsi, à chaque chapitre, les premières lignes posent et ouvrent une nouvelle scène, une nouvelle intrigue offrant aux lecteurs un nouveau tableau de la vie de ces filles qui chantent et

[573] Carlo Caporossi, *ibid.*, p. 9.
[574] *Ibid.*, p. 15.

dansent sous le regard attentif et charmé des hommes dans la salle. Scène après scène, le champ de vision du lecteur s'élargit à l'ensemble des personnes qui composent et font vivre ce lieu 'interdit', enchanté et fascinant qu'est le café chantant, apparu au XVIIIe siècle et appelé plus couramment « café-concert » depuis le XIXe :

> Le altre artiste, parlando forte e ridendo, sedevano intorno ad un tavolino ingombro di *schopp* di birra e bicchierini di cognac. A loro s'erano uniti il baritono e l'equilibrista, che faceva de' giuochi colle bottiglie vuote e tre pugnali di latta che s'era tolto dalla giubba[575].

Au fur et à mesure, les coulisses s'exposent et dévoilent une atmosphère décadente où le regard du lecteur glisse des petits verres de cognac [*« bicchierini di cognac »*] et des chopes de bière [*« schopp di birra »*] aux bouteilles vides [*« bottiglie vuote »*], le tout dans la fumée et l'odeur du cigare [*« sigaro »*], conférant un aspect feutré à ces espaces clos et sombres, entre hommes qui fument et regardent, observent, « reluquent » ces toutes jeunes filles sur scène qui s'exposent aux regards des hommes, qui eux-mêmes regardent ces toutes jeunes et frivoles demoiselles. Ces croisements de regards amènent le lecteur à suivre les scènes par l'intermédiaire des personnages. À plusieurs reprises, le verbe *« guardare »* est employé, tant pour évoquer Marion que les hommes qui regardent : *« Egli [Mario] la guardò »*, *« Vi guardavo »*, *« [Ella] Guardava i folti capelli »*, *« Max la guardò »*, *« Marion, ti prego, non guardare la gente a quel modo[576] »*. Dans le même registre sensoriel que le verbe *« guardare »*, d'autres verbes, comme « fixer » [*« Ella lo fissava »*] ou voir » [*« la vedevano ad un tratto »*] sont employés, de même que des expressions, telles que *« essa levò gli occhi », « Il vecchio la seguì collo sguardo », « Essa aveva alzato gli occhi [577]»*, pour ne citer que quelques-unes des très nombreuses occurrences relatives à la vue et au regard.

Face à ces différentes mises en scène du jeu des regards, de qui observe qui, le lecteur a l'impression d'assister à un spectacle et d'entrer dans un théâtre vivant, créant des illusions, ouvrant la scène sur la vie. En multipliant les points de vue, Annie Vivanti amène le lecteur dans les coulisses du café chantant, le monde par excellence de la représentation, de la préparation de la mise en scène avant la véritable exposition, là où les regards se posent.

Cette mise en scène des regards croisés ou, en d'autres termes, cette théâtralisation se retrouve également dans le jeu des ouvertures et des fermetures de fenêtres, souvent en début de chapitre : *« – Signorina, sono le dieci – disse Luisa aprendo i vetri e sbatacchiando le imposte. E la stanza si empié di luce. »* Ou bien : *« E per la finestra spalancata il sole,*

[575] *Ibid.*, p. 37.
[576] *Ibid.*, respectivement p. 46, 44, 45, 107.
[577] *Ibid.*, respectivement p. 45, 54, 46, 47, 89.

nell'azzurro mite del cielo germanico, sorride. » Ou encore : « *Ogni mattina, all'alba, Anna saltava dal letto e correva coi piedi nudi alla finestra, guardava un istante la casa di rimpetto […]*[578] ». Ce thème récurrent de la fenêtre offre au lecteur la possibilité d'élargir son regard et de le porter au-delà de la pièce fermée, étroite, parfumée, envahie de divers objets, et de conférer ainsi au roman une dimension lyrique par l'effraction de la lumière naturelle et de la clarté qu'elle apporte. Tout cela s'opposant à la lumière artificielle, voire à l'obscurité, quand ce n'est pas à la touffeur d'un monde nocturne, où les lorettes, cocottes et autres demi-mondaines vendent leurs charmes "vénéneux". Cette ouverture sur le monde extérieur ne se fera que de manière ponctuelle tout au long du roman. En les faisant cohabiter, Annie Vivanti opère des tentatives de rapprochement et de rencontre entre ces deux mondes (celui du jour et celui de la nuit) qui ne semblent pas vouloir aboutir.

Le café chantant est l'un des lieux principaux qu'Annie Vivanti avait fréquentés à ses débuts et qui représente à lui seul un espace de divertissement, d'amusement, de légèreté, mais aussi de dépravation où les interdits sont bravés et levés. Comme pour *I Divoratori*, ce lieu, fonctionne à la manière d'une « grande fresque » dans laquelle se croiseraient quantité d'histoires, de sentiments et de pensées [« *un grande e molteplice affresco, una storia di tante storie, di tanti sentimenti, di tanti e diversi pensieri*[579] »] et devient un lieu propice à la création littéraire. De même que pour Goldoni le café, lieu nouveau au XVIIIe siècle, lieu d'échanges et de rencontres de toutes les classes sociales (contrairement aux clubs des aristocrates), était une source inépuisable de caractères et de situations théâtrales à ses yeux de dramaturge et d'observateur averti[580].

Selon Carlo Caporossi, le monde du café chantant, tel qu'il est décrit par Annie Vivanti dans son roman, est un monde complexe, traversé de tensions, perverti et malsain, pour ne pas dire « vénéneux » :

> L'ambiente in cui si fa strada la giovane ragazza è complesso e vizioso, fra baci rubati da saltimbanchi e acrobati di passaggio, attrici lesbiche che « parevano strani fiori viventi, fiori velenosi […] », giovani poeti in annoiate attese ai tavolini, bocche tremule di anziani uomini […], spogliarelli alla luce di un camino sotto gli occhi cupidi e il respiro affannoso di un vecchio protettore, che s'illude di ritrovare nelle forme della giovane gli echi di una passione che il corpo non sa più reggere[581].

Suscitant tout à la fois répulsion et fascination, ce lieu décrié par les "honnêtes gens", car tout entier dévolu à la débauche, au stupre et à la luxure, apparaît comme un condensé de la

[578] *Ibid.*, pour les 3 citations, voir respectivement p. 34, 61, 98.
[579] Carlo Caporossi, « *Introduzione* », in Annie Vivanti, *I Divoratori, op. cit,* p. 14.
[580] Pour ne citer qu'un exemple, voir *La bottega del caffè*, pièce emblématique, à cet égard, de Carlo Goldoni.
[581] Carlo Caporossi, « *Introduzione* », in Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè concerto, op. cit.,* p. 15.

comédie humaine avec ses entremetteurs, ses femmes aux mœurs légères et ses bourgeois hypocrites. C'est l'un des lieuxprincipaux de la vie urbaine où se rencontrent situations sérieuses et situations comiques, histoires amoureuses et histoires sombres, tout cela dans un réseau de relations inextricables.

Le monde nocturne occupe donc une place importante dans ce bref roman, monde qui, dans la tradition littéraire et culturelle, est représenté comme un monde caché, secret, mystérieux où l'on soupçonne des actions illicites, immorales, dérivant de supposées mauvaises manières et de mœurs très controversées. Plonger dans ce roman écrit par Annie Vivanti qui est, rappelons-le, une des auteures les plus lues [*« la più letta fra le scittrici italiane […] la primadonna assoluta delle nostre lettere*[582] »], pour devenir par la suite une des « plus grandes disparues » de la littérature italienne du XXe siècle [« *la più celebre* desaparecida *della cultura italiana del Novecento, perdendo non solo il suo posto, ma addirittura qualsiasi posto nella nostra letteratura*[583] »], c'est comme découvrir ou redécouvrir une zone d'ombre de l'histoire de la littérature italienne, une histoire qui suscite un vif débat au parfum de scandale autour de cette représentation – qui plus est, par une femme – des femmes dans les cafés chantants et de leurs activités improbables tant décriées à l'époque par les bien-pensants. Ces femmes réputées "faciles" évoluent dans le monde de la nuit, ce « paradis de l'immoralité », « ce monde de la perdition » :

> Il mondo del *café chantant*, paradiso dell'immoralità, vivaio di fiori del fango palpita nelle pagine del libro e accende il morbo della curiosità segreta del lettore che scivola nelle spire di quel mondo perduto, dove la purezza della creatura colta in un'età precaria fra infanzia e adolescenza si scioglie in una progressiva corruzione[584].

L'image de la fleur naissant de la fange et donc de la corruption évoquée ici par Carlo Caporossi sera un leitmotiv repris et développé par Annie Vivanti tout au long de son roman pour qualifier ces jeunes filles qui évoluent sur des « sols pollués », mais ne perdent pas leur « blancheur » :

> […] un fiore capace di vivere sui più inquinati suoli senza perdere il suo biancore. E allora il personaggio si sfuma nell'indefinibilità che è poi la dominante dello spirito della sua creatrice, Marion che suscita gli istinti più dolci e insieme più perversi […][585].

---

[582] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento,* Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 11. Cit. in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli, Iacobelli editore, 2011, p. 20.
[583] Carlo Caporossi, *« Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte »*, Nuova Antologia, CXXXVII (2002), fasc. 2221, p. 270. Cit. in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo, op. cit.*, p. 20.
[584] Carlo Caporossi, « Introduzione », in Annie Vivanti, *Marion, artista di caffé concerto*, *op. cit,* p. 11.
[585] *Ibid.*, p. 14.

Évoluer dans un univers sombre et superficiel où les vices des hommes sont plus que présents fait apparaître Marion, aux yeux d'Annie Vivanti, comme étant une fleur fragile, tout à la fois fille du péché et figure angélique, qui se cherche, voire qui évolue entre pureté et perversité dans ce quotidien de débauche.

Pour illustrer cela, Annie Vivanti avec la métaphore de la fleur [*« fiore »*] en filigrane tout au long du roman parle de ces femmes qui évoluent en tant qu'artistes dans les cafés chantants, les comparant à des « fleurs étranges et vivantes », des « fleurs vénéneuses » *:* « [*le*] *due donne […] abbracciate così parevano due strani fiori viventi, due fiori velenosi in una leggenda di incanti di malìe.*[586] ».

Pour expliquer ou tenter de trouver une explication à l'usage de cette métaphore, il faut porter notre attention sur un texte qu'en exergue du roman Annie Vivanti écrit à l'intention de son frère Italo et dans lequel elle évoque la thématique du pré au- delà du jardin qui leur était interdit au motif qu'il y avait des fleurs vénéneuses, distinguant ainsi implicitement monde interdit et monde autorisé.

Partant de souvenirs communs avec son frère, Annie Vivanti s'adresse à lui directement par une interrogation : *« Ricordi il giardino davanti a casa nostra in Inghilterra*[587] *? »* Cette interpellation avec le déterminant possessif « notre » [*« nostra »*] est destinée à réveiller des souvenirs tendres, lointains, communs avec leur mère qui portait Annie Vivanti dans ses bras [*« la mamma mi portava in braccio »*], habillée d'un long vêtement brodé, coiffée d'un petit bonnet sur ses cheveux blonds [*« lungo vestitino ricamato, colla cuffietta sui capelli biondi »*], tandis que son frère lançait des cailloux par-delà le mur et de pierres, limite entre le jardin autorisé et le pré interdit rempli alors de fleurs vénéneuses, selon les dires du jardinier qui n'avait rien trouvé de mieux pour les faire obéir : *« Il giardiniere per farci ubbidire, ci diceva che era il prato dei fiori velenosi*[588] ». Mais un matin, la fillette enfreint cet interdit et passe par-dessus le muret de pierres : *« E io, una mattina uscii pian piano, e via ! a traverso il giardino che dormiva, via fino al prato dove l'erba alta e bagnata mi arrivava sopra i ginocchi. I fiori velenosi, svegli, colla rugiada negli occhi.*[589] ». Avec cette personnalisation des fleurs par le biais de verbes comme *« guardavano », « dormiva »,* ou de termes comme *« svegli »* et *« negli occhi »*, Annie Vivanti indique à son frère que, des années plus tard, elle a outrepassé ce « muret en pierres » pour franchir l'interdit, représenté pour elle par le café chantant et que, depuis

[586] *Ibid.*, p. 40.
[587] *Ibid.*, p. 21.
[588] *Ibid.*
[589] *Ibid.*

qu'elle côtoie cet univers, elle n'a plus peur des fleurs vénéneuses : *« Anche oggi ti porto qui tutti i tristi fiori colti dal nostro giardino, là dove mi avevano proibito di andare*[590] *»*. La frontière fictive est franchie, le courage s'empare d'elle. La représentation d'un ailleurs se caractérise par un dépassement des limites, la volonté d'aller au-delà, vers la liberté et des horizons nouveaux : *« Ma dei fiori velenosi io non ho più paura. »*[591], conclut-elle.

Pour marquer davantage cette frontière entre les deux mondes, il est important et opportun de souligner qu'Annie Vivanti, dans le roman, oppose la figure de Marion, fleur devenue vénéneuse, avec une autre jeune fille, en la personne d'Anna, fleur apparemment immaculée, jeune fille d'origine allemande, physiquement pas très belle, à la peau très claire et blanche, les yeux ternes et fort peu expressifs : *« C'era una volta una bambina sciocca* […]. *Non era bella* […]. *Era tutta bianca, colle guance e la bocca e i capelli rossi. Ed erano rosse anche le sopracciglia sempre levate in arco sopra gli occhi attoniti ; occhi che non dicevano nulla, perché non capivano niente »*. Cette description brève et peu flatteuse, mais explicite, trace le portrait d'une jeune fille un peu sotte, à la vie ordonnée, rangée, ayant reçu une éducation conventionnelle dans un cadre familial classique, un père, une mère, un petit frère et une gouvernante : *« E Anna non sapeva per che cosa fosse al mondo. Aveva un papà, una mamma, una governante ed anche un fratellino* […]. *Stavano in Germania e la governante era inglese*[592] *»*. À cette vie familiale bien rangée en apparence, s'ajoute un parcours scolaire bien classique, dans un collège où Anna reste enfermée pendant de longs mois, ce qui génère ennui, mal-être, brimades et désintérêt.

Anna, l'antithèse de Marion, permet à Annie Vivanti de faire à nouveau se côtoyer deux mondes, deux univers, deux milieux, l'un plus conventionnel, représenté par la fleur saine (au moins superficiellement) et l'autre plus licencieux, incarné par la fleur vénéneuse. La connaissance de ces deux mondes décrits avec une grande précision laisse à penser que quelques éléments sont autobiographiques, c'est-à-dire issus directement de la vie et des expériences d'Annie Vivanti qui précise qu'on la trouvera dans chaque ligne de ce livre car il lui ressemble : *« Mi ci troverete certo in ogni riga, il mio libro mi assomiglia*[593] *»*, écrit-elle à Luigi Bonati.

Annie Vivanti fait donc de ce roman, un récit de soi à part entière, un genre nouveau du fait de sa structure et de son contenu. Le roman s'ouvre dès le premier chapitre par quelques mots prononcés par la mère de Marion, Mademoiselle Blanche de Floras, nom à consonance

---

[590] *Ibid.*
[591] *Ibid.*, p. 22.
[592] *Ibid.*, p. 72-73.
[593] Cit. in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit,* p. 31-32.

française : – *« Une drôle de blague que la vie » – disse ella (sui programmi mademoiselle Blanche de Floras, cantante eccentrica franco-spagnuola)*[594]. Cette expression typiquement française révèle le fait qu'Annie Vivanti en connaît la culture, mais suggère également qu'elle pouvait être comprise par d'autres et qu'elle était utilisée assez couramment en Italie. Entre des expressions comme *« Promettre, ça n'engage à rien »* ou *« le hasard sait ce qu'il fait »*, Annie Vivanti glisse des mots comme *« ma belle »*, *« touristes »*[595] ainsi que des chansons et des airs français pour pousser le réalisme encore plus loin. Comme nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer, une chanteuse en représentation interprète « Je me nomme Popaul/ je demeure à l'entresol » ou encore « Ma belle Ninì,/ Je t'adore à la folie[596]». Nous pouvons à nouveau citer également « Titine est née à Grenelle/ Tant mieux pour elle !/ Et Guguss' nez aplati/ Tant pis pour lui !/ Titine port' d'la flanelle,/ Tant mieux pour elle !/ Et Guguss' Port' Saint Denis,/ Tant pis pour lui ![597] ». Des airs, donc, venant de France et entonnés dans les cafés chantants italiens, la France servant de référence avec ses établissements déjà célèbres, comme les *Folies Bergère* dont l'ouverture remonte à 1869, le *Moulin Rouge*, inauguré en 1889, ou encore *Le Chat noir* créé en 1881, c'est-à-dire dix ans exactement avant la rédaction du roman d'Annie Vivanti.

Pour expliciter davantage notre propos relativement à *Marion, artista di caffè concerto,* nous mettons en avant spécifiquement les liens qu'Annie Vivanti a eus avec la France dans la mesure où *Marion, artista di caffè concerto* trouve une résonance avec le roman d'Émile Zola, *Nana*, publié en 1880. Dans les deux romans, nous trouvons une description de la vie quotidienne d'une jeune fille livrée à elle-même, mais Émile Zola pousse la représentation de la perversité encore plus loin, dans la mesure où Nana, à peine âgée de six ans, a vu sa mère subir des violences sexuelles car livrée à des hommes et soumise à tous leurs fantasmes et à tous leurs désirs. Nana, figure féminine clé du roman, évolue dans cet espace urbain qu'est Paris, dans le monde des prostituées et des courtisanes. Elle ne sera guidée, à l'instar de Marion, que par la vengeance et le défi, et elle ne se cachera pas de son activité de prostitution. Le point de convergence entre Annie Vivanti et Zola est d'exposer dès le titre le prénom d'un personnage féminin qui, quel que soit son objectif ou son intention, évolue et s'affirme dans la société, mais également vis-à-vis des hommes rencontrés. Cependant, il nous semble important de souligner une différence notable entre Émile Zola et Annie Vivanti, le premier s'inspirant de faits et de personnes qu'il a vus et rencontrés, quand la seconde révèle au lecteur un univers qu'elle connaît

[594] Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè-concerto*, *op. cit.*, p. 23.
[595] *Ibid.*, p. 42, 63, 26, 54.
[596] *Ibid.,* p. 23-24.
[597] *Ibid.,* p. 36.

de l'intérieur pour y avoir vécu. Annie Vivanti, en effet, retranscrit et dévoile ses expériences, ce qui, pour l'époque, était un sujet licencieux, le café chantant étant considéré comme un lieu de perdition. Ainsi, par l'intermédiaire de son personnage de fiction, que l'on peut qualifier de double, Annie Vivanti, qui a été immergée dans les lieux qu'elle représente, crée avec la figure de Marion, son *alter ego*, une sorte de personnage parallèle. En effet, Annie Vivanti se sert de la réalité et de ses expériences pour les retravailler et créer une matière purement littéraire et originale. Le monde du roman est un monde imaginaire particulier, faisant se rencontrer histoire réelle et histoire fictive.

Marion est assurément une œuvre autobiographique innovante. Annie Vivanti se sert de l'autobiographie, mais la détourne légèrement de sa fonction première et de la tradition (entre autres, les Mémoires**)** en optant pour un genre plus romancé. Des similitudes entre l'auteure et le personnage sont soulignées qui rappellent la réalité biographique d'Annie Vivanti jusqu'à coïncider, au moins en partie, avec son héroïne. En effet, tout comme cette dernière, Annie Vivanti est orpheline de mère et, en 1880, elle part faire ses études en Suisse pendant deux ans. Revenue chez elle, elle décide de fuir et « pour vivre, elle chante, joue de la musique dans les rues, et fait là peut-être l'expérience perturbante de la séduction adolescente » [*« per vivere canta e suona per le strade e forse fa qui l'esperienza perturbante della seduttività adolescente »*[598]]. De là, commence son parcours d'autodidacte dans le monde du théâtre qu'elle est amenée à fréquenter. Cela occupe une période relativement brève, mais laisse une empreinte indélébile sur tout le parcours de sa vie. Comme on le sait, le 22 décembre 1889, elle écrit une lettre au propriétaire du café-chantant Zolesi de Gênes pour prétendre à un emploi en tant que chanteuse. Elle se présente en apportant des précisions importantes comme son âge, sa nationalité américaine, le fait qu'elle est polyglotte, le timbre de sa voix, et des informations moins convenues comme le fait d'avoir de belles dents blanches (ce qui à l'époque était suffisamment rare pour être souligné) et de grands yeux bleus (ce qui pouvait être considéré comme "exotique" en Italie). Pour appuyer son argumentation et lui donner plus de poids, elle cite des titres et des œuvres musicales, qui apparaissent comme autant de points de référence incontournables du répertoire musical :

> Egregio Signore,
> Sapendo ch'Ella è proprietario di un Café-Chantant a Genova sarei lieta se potesse servirsi della mia voce per nostra reciproca utilità.
> Ho ventun anni, e mi dicono simpatica; sono Americana (di New York) parlo e canto in 5 lingue [*ho un repertorio estesissimo in tutte quante*].
> Ho voce di soprano, chiara e robusta.
> [*Ho da mostraLe delle scritture teatrali per la Fenice di Venezia ed il Comunale di Trieste; per*

[598] Anna Folli, *« Un amoroso incontro »*, in *Giosue Carducci - Annie Vivanti, Addio caro Orco*, *op. cit*., p. 23.

ragini che le dirò ho per poco abbandonato il teatro].
M'accompagno sulla chitarra quando voglio variare l'inevitabile pianoforte ed orchestra.
Il mio repertorio ? […] Dalle canzonette di Costa, alle opere di Wagner, al « Petit bleu », da « Carolì » ai preludi di Chopin, alle arie del Faust, Mignon, Carmen, la Traviata.
Vesto e canto piuttosto seria che no. [*Però rido volentieri, avendo i denti belli. Ho gli occhi grandi e azzurri*] […][599].

G. Marion

Le fait qu'elle signe sous un nom de scène, un pseudonyme, laisse sous-entendre qu'elle donne déjà vie à son personnage théâtral, soulignant ainsi l'importance, pour elle, de la représentation et de l'image de soi.

Dans le roman, avec l'usage de la focalisation zéro et du point de vue omniscient, le lecteur sent et ressent la présence d'une voix narrante, à la fois extérieure à l'histoire et à l'intérieur de l'histoire, pouvant intervenir et faire part au lecteur des pensées et des sentiments des personnages. Ainsi Marion apparaît-elle comme un personnage féminin qui agit avec courage, voire avec inconscience, au-delà de tout conventionnalisme de cette fin du XIXe siècle. Marion conduit une vie absolument scandaleuse et incarne les expériences théâtrales de l'auteure, Annie Vivanti. Vivant avec passion, Marion, au début du roman, est une jeune fille pauvre, issue du peuple, et qui cherche à améliorer sa condition sociale en devenant une petite bourgeoise. Le roman débute avec la même Marion, âgée de onze ans à peine qui, n'ayant jamais connu son père, devient orpheline quand elle perd sa mère, décédée du typhus. Comme pour Annie Vivanti qui a également perdu sa mère quand elle-même était très jeune [*« Giovanissima e orfana di madre, con il nome George Marion, Vivanti si esibiva come chanteuse nei café chantant*[600] »], Marion décide de chanter jusqu'à ses vingt ans et devient une figure moderne pour son époque parce qu'elle se révèle ambitieuse, autonome et aussi transgressive et amorale :

> Marion non è immorale ma amorale, vive da protagonista inconsciente le tempeste dei suoi contrasti interiori, non conosce alcuna legge che li possa disciplinare e l'ambiente in cui vive li trasforma in elementi di peccato e seduzione. […] Ignara di conformistiche barriere fra il lecito e l'illecito, la dodicenne, tredicenne Marion cresce fra dubbie signorine vestite di « sottane più corte che pulite », e poi canta col « riso di bimba gioconda e impudente sempre quelle canzonacce sguaiate gettate là colla sua sfrontatezza ingenua e disinvolta » e col « superbo impudore della sua conscia bellezza »[601].

Marion est un personnage indépendant, évoluant dans ce monde nocturne où se joue l'exercice obligé de la séduction. Dans ce roman, le thème de la séduction s'installe de manière progressive pour ensuite glisser vers une probable séduction malsaine et décadente. Le lecteur

[599] Cit. in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco, op. cit,* p 20-21. Un foglio scritto su due facciate, numerate 1 e 6 Archivio Marescalchi.
[600] Voir in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di Lucia Cardone e Sara Filipelli, *op. cit.*, p. 20.
[601] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè-concerto*, *op. cit.,* p. 14.

assiste donc à des scènes mêlant légèreté et drame. C'est ainsi que, dès les premières pages, Annie Vivanti fait entrer le lecteur dans l'univers intimiste des chanteuses de cabaret grâce à une description minutieuse et particulièrement détaillée. Dès sa plus tendre enfance, Marion est amenée à côtoyer les cabarets dansants et chantants, les milieux du spectacle. Sa mère, Mademoiselle Blanche de Floras, est une chanteuse excentrique d'origine franco-espagnole qui évolue chaque soir sur les planches de la scène du café chantant. Marion, enfant, est entourée de Miss Zelinda, d'un petit chien noir, de différents objets, comme des chaussures en satin jaune, [*« La piccina, rimasta sola, si guardò intorno. Vide sdraiato vicino a sé il cagnolino nero di miss Zelinda […] La bimba prese a baloccarsi con una scarpetta di raso giallo che vide in terra vicino a sé. La volle calzare, e riuscì a mettersela sopra gli stivalini logori ed infangati. […],* de bouteilles de cognac [*« Blanche […] bevve un sorso di cognac*[602] *»*] et d'hommes qui courtisent ouvertement sa mère sous les yeux de l'enfant :

> – Andiamo a cena, *ma belle* ? – disse un uomo alto, sui quarant' anni, avvicidandole subito. – C'è il marchese Guida che ti vuol conoscere.
>
> Blanche esitò un momento, poi scosse la testa.
>
> – Bébé ha sonno – disse guardando la piccina, che le si teneva stretta ad un lembo dell'abito.
>
> – Troveremo un letto per bé bé… anche per bébé – disse l'altro, chinandosi a lei e prendendole una manina fredda.
>
> Ella ebbe un sorrisetto stanco ; poi s'avviarono. La bimba si faceva trascinare, ma coi lucenti grandi occhi aperti[603].

Annie Vivanti, connaissant ce milieu parce que l'ayant fréquenté, s'attarde sur la description des vêtements avec leur texture, leur forme et leur couleur, sur les cheveux et le maquillage des actrices, sur tous les préparatifs dans les coulisses. Ainsi, le soir, avant d'arriver dans leurs loges, et pour se cacher du regard de l'Autre, elles portent, sur leurs habits de représentation, un long manteau [*« sotto al mantello lungo aveva un bell'abito bianco, indossato prima di uscire »*] pour dissimuler leur tenue de spectacle et camouflent leur nécessaire à maquillage dans du papier journal [*« e le scarpette di raso, il pettine e la cipria li portava con sé, involti in un giornale »*[604]] avant de s'apprêter dans leurs loges petites, étroites, suffocantes, emplies de parfums incommodants [*« i camerini stretti, soffocanti di profumi acri e di gas, di véloutine e di abiti troppo portati !*[605]] et de se mettre en beauté, étape importante avant la prestation sur scène, en choisissant soigneusement quel vêtement porter quand elles doivent se changer en fonction des différents numéros qu'elles exécutent :

---

[602] *Ibid.*, respectivement p. 23 et 25.
[603] *Ibid.*, p. 26.
[604] *Ibid.*, p. 39.
[605] *Ibid.*, p. 51-52.

> Doveva mutar veste per l'ultimo numero del programma; e gettando in terra con moto impaziente abito, sottane e camicia che la compagna aveva ammucchiati sul vecchio baule accanto al muro, l'aprì e ne trasse una corta gonna di raso giallo ed un corpetto nero, maniche e colletto di pizzo. Sedette, e sopra le calze celesti che già portava, ne mise un altro paio, di seta nera. Poi si guardò attorno cercando le scarpette[606].

Le verbe « changer » [*« cambiare »*] indique le mouvement, la transformation rapide de ces femmes se préparant pour le numéro suivant et qui effectuent des gestes brusques et vifs : le verbe au participe présent [*« gettando »*] et l'adjectif [*« impaziente »*] conduisent le lecteur à suivre cette rapidité d'action et le caractère habituel de ces changements inscrits dans leur routine professionnelle. Par ce changement de tenue, rapide et précis, la femme parée et mise en lumière révèle une autre image d'elle-même aux yeux du spectateur, vu comme l'Autre. La question de l'être, de l'identité que l'on veut renvoyer, offrir à l'Autre, se pose dans cette représentation, cette illusion, cet instant éphémère, cette mise en lumière temporaire.

Pour accentuer et porter davantage de crédit à cette représentation, hormis l'évocation des vêtements intimes qui révèlent l'univers féminin au grand public, s'ajoute le maquillage des jeunes filles, telle Mizzi se faisant les sourcils avec le crayon noir et le miroir : *« Mizzi, che stava facendosi le sopracciglia colla faccia vicina allo specchio e il carboncino in mano […]*[607] ». Sans entrer dans le détail de l'origine et de l'évolution de cet objet au sein de l'art et de la littérature, soulignons que le miroir, simple objet qui est repris plusieurs fois tout au long du roman [*« lo specchio »*, *« lo specchietto »*], renvoie indubitablement à la femme et à sa toilette, à son corps, au désir, à la beauté, à l'apparence. Le miroir renvoie l'image réelle qui apparaît dans cet espace restreint comme étant un reflet, une ombre au contour flou et parfois déformé. Ainsi, thème récurrent dans la littérature, le miroir peut proposer une vision trompeuse, tronquée et illusoire. Il renvoie à la perfection comme à l'imperfection, à la connaissance comme à l'illusion. Le miroir crée une dynamique car, en proposant un reflet, un dédoublement, il suppose dans le même temps une identité et une différence pouvant révéler une inadéquation entre l'être et sa représentation. Cette duplicité de l'être joue sur la proximité de l'auteur avec son lecteur, du personnage avec le narrateur et du narrateur avec l'auteur. Ainsi, Marion qui s'applique du rouge à lèvres, se transfigure, s'embellit, se pare de mille feux avec des vêtements de couleur or et noir :

> Marion, vestita di nero e oro, con una rosa rossa tra i capelli disciolti, stava tingendosi di vermiglio la bocca, e sporgeva le labbra ad uno specchietto che teneva in mano[608].

---

[606] *Ibid.*, p. 25.
[607] *Ibid.*, p. 39.
[608] *Ibid.*

Le lexique varié, riche et précis, comportant des termes tels que *« il rossetto », « il carboncino », « tingendosi di vermiglio la bocca »,* mais aussi *« innumerevoli vasetti e bottigliette, spazzole e piumini, pezze di pelle di daino e zampe di lepre sporche e tinte di rosa, di rosso, di bleu, di bruno e di nero*[609] *»* crée un amalgame de matières, de couleurs, de parfums, rendant les descriptions précises pour transporter le lecteur à l'intérieur de ce mouvement purement féminin de maquillage, d'habillage et de déshabillage. Outre la description de l'habillement et du maquillage, Annie Vivanti fait appel à l'odorat en évoquant les effluves des parfums sur les corps [*« Si spruzzò col profumo d'eliotropio le esili spalle nude, le braccia piccole e il petto di bimba*[610] *»*]. Le corps de la femme est ici évoqué de manière elliptique comme si s'instaurait un jeu de cache-cache. À ce jeu-là, le lecteur est entraîné vers plusieurs angles de vue destinés à créer une dynamique, un mouvement.

Dans les premières pages de l'ouvrage, le corps de la femme est suggéré subtilement, notamment grâce à la description des vêtements puis du visage avec les détails du maquillage. La féminité est ainsi évoquée, détaillée, mise en avant, mais avec délicatesse, sans jamais montrer directement le corps et ses attributs. Puis, de manière plus incisive, Annie Vivanti ose des scènes plus intimes, privées, avec Marion en présence d'un homme "honorable" qui se prévaut du titre de *« commendatore »*. Le lecteur est ainsi plongé dans la tiédeur du salon éclairé par la lumière du feu de cheminée [*« un gran fuoco ardente nel caminetto »*], avec un fauteuil où l'homme est assis [*« seduto nella poltrona »*] et un tapis devant le feu [*« sul tappetto davanti al fuoco »*], ainsi qu'une grande horloge en bronze [*« al grande orologio di bronzo suonavano le undici »*]. Dans cette ambiance feutrée, Marion découvre légèrement son corps en laissant entrevoir ses épaules nues ainsi que ses bras [*« in veste corta, nude le spalle e le braccia […]*], de même que son corps gracile et élégant [*« il fragile corpicino elegante steso a terra a' suoi piedi*[611] *»*]. Cette image du corps gracile aux formes parfaites s'offre aux yeux de l'homme et aux yeux du lecteur :

> Dalle perfette forme, il giovane corpo, snello e slanciato, si offriva nel superbo impudore della sua conscia bellezza. Anche i capelli li aveva legati alti sulla testa piccola per lasciar libera la purissima linea dell'attaccatura del collo[612].

Ce jeu méthodique et patient du dévoilement du corps sous-entend l'idée d'attirer et de retenir l'attention par un jeu subtil de séduction qui s'installe avec l'Autre et surtout l'Autre masculin. Annie Vivanti, dans ce bref roman, fait apparaître l'homme en second plan. En effet,

---

[609] *Ibid.*, p. 139.
[610] *Ibid.*, p. 41.
[611] *Ibid.*, p. 57, pour toutes les citations de ce paragraphe.
[612] *Ibid.*, p. 67.

elle tente ici de faire gagner le personnage féminin en autonomie et en indépendance aux yeux de l'homme, en montrant une femme qui s'assume en partie financièrement, mais surtout sentimentalement. Beaucoup d'hommes gravitent autour de Marion : de jeunes hommes, mais également des plus âgés. Ainsi, le lecteur rencontre Max, Mario, Ascani qui tentent d'approcher et d'apprivoiser Marion qui, de son côté, refuse toute relation sentimentale véritable, étant consciente de n'appartenir qu'à un monde éphémère, de n'être qu'un passe-temps théâtral :

> Ed io – sono un pezzetto di palcoscenico, come gli alberi di carta pesta e le case dipinte. Toglili al gas della ribalta e non sono più buoni a nulla[613].

Indépendante, fascinante et courtisée, Marion ne veut pas renoncer à sa liberté qui est celle de s'exprimer comme une véritable artiste, quitte à évoluer entre légèreté et pesanteur, comédie et drame, vers la corruption et le cynisme, dans un monde qui, somme toute, devient sa normalité et qui la conduit à être dure et tranchante. Elle ne souhaite aucunement renoncer à sa liberté, y compris celle des'exprimer comme elle l'entend et de porter un regard extrêmement critique sur les hommes, tout cela sans détours ni circonlocutions :

> Noi altre siamo per gli uomini quello che è il palco del Caffè per noi : ci fischieranno, ci deruberanno, ci si morrà di fame, ma si morrà lì. E voi, se non morissimo stasera di stravizi e di miserie e di vecchiaia, voi domani tornereste a noi, a farvi succhiare il sangue e il danaro dalle nostre bocche non pulite ; e noi ritorneremmo su queste luride travi, a urlar fuori nelle canzonacce l'ultimo avanzo di polmone, e gettare in faccia al pubblico, che ride e fischia, le nostre gambe scarne sotto la maglia imbottita[614].

Les mots de Marion veulent marquer un discours général par l'usage du pronom *« noi »* et du déterminant possessif *« nostre »*, d'un côté, et du pronom *« voi »*, désignant les hommes, de l'autre. Elle dévoile et affiche très clairement son point de vue sur la relation que les hommes ont avec les femmes, eux qui peuvent, à ses yeux, cumuler les aventures amoureuses et sexuelles simplement parce qu'ils ont de l'argent pour payer. Le lecteur prend ainsi connaissance des pensées de Marion et est entraîné dans les méandres des “aventures amoureuses” de la protagoniste.

L'instant le plus licencieux dans le roman est quand Marion se retrouve seule avec Ascani, un vieil homme qui avait pour habitude de la suivre et de la regarder dans ses différentes prestations. Encore adolescente, Marion se laisse déshabiller devant le feu par le lubrique et “protecteur” Ascani avec qui elle a une relation pervertie :

> La ragazza, appoggiata sulle ginocchia, slacciava lentamente il corpetto scollato e le sottane corte ed il piccolo busto di raso celeste, e li gettava ad uno per volta, con un : « piglia ! » – imperioso, a lui. Egli le buttava, leggere nuvole di battista e pizzi, sul divano, e, facendola

[613] *Ibid.*, p. 83.
[614] *Ibid.*, p. 105.

sedere al suo posto nella grande poltrona, si metteva in ginocchio e le toglieva le scarpette dorate e le lunghe calze di seta nera[615].

D'autres hommes gravitent autour de Marion : *« E Marion era lì, circondata da un crocchio d'uomini ; era lì nel suo vestitino serio, co' suoi capelli lisci, e il suo viso adorabile di collegiale birichina*[616] *»*. Certains travaillent avec elle, comme un américain surnommé *« l'uomo serpente »*, mais il y a également des clients comme Max et Mario. Ce dernier, un beau et jeune poète, à l'allure élégante et distinguée, est remarqué par Marion qui tombe immédiatement sous le charme faisant naître entre eux une idylle empreinte de passion et de désir jusqu'à ce que Mario parte.

En revanche, l'histoire d'amour entre Marion et Max sera plus platonique (notamment en ce qui concerne Marion). Et quand ce dernier la demande en mariage, elle refuse promptement. Toutefois, cette force intérieure qui la pousse à l'indépendance ne l'empêche aucunement de céder à la force sombre et obscure qui la conduira, à la toute fin du roman, au meurtre de la jeune épouse de Max, Anna (que nous avons évoquée plus haut). Cette représentation de l'environnement dégradé et amoral des cafés-concerts et des personnages qui y évoluent, explique au moins en partie la perte de toute raison et de toute décence de la part de Marion, cette toute jeune fille, qui va jusqu'à tuer l'épouse de Max et à en faire porter la responsabilité à Max lui-même, l'amoureux transi et qui est peut-être son père, ce qui est suggéré à plusieurs reprises dans le roman, mais jamais dit explicitement :

> Max era lì, curvo sopra a quella figura distesa : vide Marion e balzò in piedi tendendo le braccia per mandarla indietro.
>
> Ma Marion lo guardò. Poi levò una mano con l'indice teso verso lui, e disse molto lentamente :
>
> – Sei stato tu.
>
> Egli la fissava inorridito, senza capire.
>
> – Sei stato tu, ripeté ella lentamente, sempre colla mano tesa verso lui. – Tu la volevi : essa non ha voluto : e l'hai uccisa.
>
> Max, rigido, con gli occhi sbarrati, guardava quella mano ch'essa puntava immobile contro di lui.
>
> Allora anch'essa guardò. E stettero entrambi a guardare, a guardare il sangue su quella piccola mano bianca.
>
> Ad un tratto Max fece un passo innanzi, si strappò dalla tasca il fazzoletto e le asciugò la mano.
>
> Nel lasciarla ricadere, disse : – Sono stato io. Sì.
>
> Allora si guardarono negli occhi, negli occhi azzurri che si assomigliavano tanto senza parlare.
>
> E Max disse – Baciami.
>
> Ma ella alzò la testa : – No. Io non li vendo i miei baci. No. E piuttosto…
>
> Egli la interruppe : – Hai ragione – disse, con un lampo d'ammirazione negli occhi. – Va', va' via. Presto ! Va'.

[615] *Ibid.*, p. 58.
[616] *Ibid.*, p. 112.

> Zelinda non cantava più, e s'udivano gli applausi nella sala, interrotti da grida di – Basta ! basta ! – Vogliamo Marion ! Fuori Marion.
> E quella disse come in sogno : – Tocca a me.
> – Va' – disse lui a voce bassa. – Va' presto. Va' e canta !
> Ed essa andò[617].

Cette scène finale entre Max et Marion est empreinte d'émotion, entre stupeur, surprise, amour et froideur . Max, surpris par le geste de Marion, porte sur elle un regard rempli de compassion et de douceur en prenant le soin d'essuyer, voire d'effacer sur sa petite main blanche les traces de sang qui la recouvrent. Dans une attitude accusatrice et inflexible, Marion s'adresse à Max de manière distante, faisant fi de ce qui vient de se passer avant de retourner sur scène à la demande du public qui la réclame.

Le roman se conclut ainsi, sans préciser ce qu'il adviendra de Max et de Marion, laissant le lecteur osciller entre une vision sombre, noire et triste de la réalité et un sourire complaisant et tendre envers le personnage féminin. Passant ainsi du mélodrame à la comédie et vice-versa, le lecteur est entraîné dans les méandres de l'intimité de l'âme féminine mise à jour, dévoilée et pouvant le perturber, comme l'écrit Caporossi :

> Così, con una spregiudicatezza e una libertà morale che irritano i contemporanei, con un impeto irrefrenabile che la trascina nella corsa della sua narrazione, la Vivanti costruisce la figura della sua Marion e conduce il lettore nella sua licenziosa avventura[618].

Marion, comme Annie Vivanti, apparaît comme une femme libre, autonome, qui s'affranchit des limites sociales, vivant au jour le jour , multipliant les histoires d'amour et affranchissant la femme et son corps du désir de l'homme de façon à gagner en autonomie. À ce point, il nous semble opportun d'établir un parallélisme avec les rencontres et les expériences qu'Annie Vivanti aussi a pu faire. Entre autres, un professeur de philosophie de la Spezia surnommé *« il corteggiatore sgradito »* par la presse locale de l'époque ; puis Giuseppe Caldi, le fiancé trahi ; Paolo Maggioni, un jeune homme de Garivate ; et, pour finir, on lui a prêté une relation avec le Conte Enrico Melzi et son frère, Gilberto Melzi, une relation menée et vécue conjointement[619].

Selon Annie Vivanti, un constat s'impose, à savoir que la femme est toujours dans l'obligation de choisir et de dépendre de l'Autre. Avec ce roman, Annie Vivanti tente donc de faire tomber les tabous de la fin du XIXe siècle qui consistaient à tenir la femme enfermée dans son rôle de mère et d'épouse, seul moyen pour elle de se réaliser. Avec *Marion, artista di caffè*

---

[617] *Ibid.*, p. 143-144.
[618] *Ibid.*, p. 14.
[619] Dans la troisième partie de notre thèse, nous développerons les différentes relations qu'entretenait Annie Vivanti.

concerto, Annie Vivanti défie les codes en vigueur en faisant exister la femme hors de sa famille et sans forcément avoir un homme à ses côtés. Superposant personnage et auteur, héroïne et personnage, narrateur et moi autobiographique, Annie Vivanti joue à apparaître et disparaître derrière un jeu d'apparence et de masque comme si parfois elle s'exposait sur scène pour disparaître derrière son personnage, son ombre. Cette expérience de la scène lui apporte une vision du monde et de l'existence qui sera une thématique constante dans son œuvre et qui marquera sa vie. La vie, la réalité, l'expérience vécue se mêlent ainsi de façon subtile à l'Art, tout comme l'Art se mêle à la vie dans une interrelation inextricable. Selon Caporossi, Annie Vivanti *« vive il teatro e in virtù della sua giovinezza ne fa un' esperienza assoluta che la porterà a teatralizzare continuamente la sua vita e la sua letteratura nel continuo interscambio, talora anche nel voluto equivoco, fra persona e personaggio*[620] », l'art pour elle n'étant pas seulement de la littérature, mais une façon de vivre qui lui donne la possibilité de s'exprimer et d'affirmer sa personnalité :

> Il trasferimento in arte della propria realtà consente ad Annie di esprimere le più segrete pulsioni del suo spirito, oscillante fra un'eterna helplessness e un gusto del proibito e del pericoloso dentro cui si agita una sempre rinnovata giovinezza, incoerente, rapida e totale, la vera forza della sua anima[621].

En somme, une manière d'être elle-même, l'art étant partie intégrante de son être profond, de sa vision des choses, de son rapport au monde, comme le précise Carlo Caporossi : *« Ecco, potremmo aggiungere che* l'arte *per Annie non è soltanto il suo scritto, ma è anche se stessa, forse soprattutto se stessa*[622]. » C'est pourquoi la dimension artistique a eu une part importante, pour ne pas dire essentielle, dans la vie d'Annie Vivanti, qu'il s'agisse de poésie, d'art narratif ou de musique.

Pour en revenir au roman qui nous occupe ici, il est à noter qu'en 1920 *Marion, artista di caffè concerto* sera porté au cinéma par Roberto Leone Roberti[623] et projeté, la première fois, le 27 décembre de la même année. Ainsi, le roman trouve-t-il, quelque trente années plus tard, un écho supplémentaire grâce au cinéma et à l'adaptation qu'en fait Vittorio Bianchi pour ce qui est du scénario. Les deux formes artistiques confèrent une place particulière à la figure féminine, le cinéma (muet à l'époque) et la littérature apparaissant comme complémentaires. Quand, dans le roman, les personnages prennent vie à travers les mots, dans le film les

---

[620] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè-concerto, op. cit.,* p. 12.
[621] *Ibid,* p. 13-14.
[622] Carlo Caporossi, *« Un nuovo canto audace e forte »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 118.
[623] Le film *Marion, artista di caffè concerto,* dont la première projection a eu lieu le 27 décembre 1920, est conservé actuellement au « Centro sperimentale di Cinematografia » de Rome. Il s'agit d'un film muet, d'une durée de 53 minutes et appartenant au genre dramatique.

personnages prennent corps à travers les mouvements, les déplacements, la gestuelle, le regard. En effet, l'écran muet laisse une place importante au corps et au visage par l'intermédiaire d'un jeu d'ombres et de lumières mettant en relief l'expressivité du jeu des acteurs. C'est ainsi que le personnage de Marion reprend vie sur grand écran. Le film, à l'instar du livre, suit le parcours du personnage principal. Mais, dans un premier temps, en relation avec le parcours d'Annie Vivanti, nous voudrions porter notre attention sur l'actrice qui interprète Marion, à savoir Francesca Bertini.

Née sous le nom d'Elena Seracini Vitiello à Rome en 1892 décédée en 1985, Francesca Bertini a commencé sa carrière au théâtre pour interpréter, en 1913, un rôle masculin, celui de Pierrot. Elle s'était donc travestie pour ce premier personnage. C'est en 1915 qu'elle devient populaire grâce au succès rencontré dans le film muet *Assunta Spina*. L'année 1921 la verra abandonner le cinéma pour se marier avec Paul Cartier.

Unanimement définie comme la « Reine de l'attitude », la « Princesse du geste[624] », elle est l'actrice qui suscite le plus grand nombre d'articles. Les affiches de ses films sont omniprésentes, les critiques suivent constamment ses interprétations, les couvertures qui lui sont consacrées sont innombrables, ses interviews sont longues et passionnantes et les spécialistes de la mode louent en permanence son élégance. C'est alors l'actrice la mieux payée et la plus célèbre, une *Diva assoluta.* Elle était appréciée de son public, désirée par la gent masculine. Elle assumait son personnage, un personnage de femme fatale mêlant vie personnelle et vie professionnelle et évoluant continuellement entre réalité et fiction.

Avec à son actif plus de cent cinquante films, Francesca Bertini a une renommée internationale et apparaît comme une figure singulière, se détachant ainsi dans le panorama culturel italien. La visibilité que lui donne son art lui permet d'affirmer la présence des femmes dans ce domaine culturel cinématographique alors en plein essor. Tout laisse donc à penser que Francesca Bertini était la femme la plus puissante dans l'industrie du cinéma italien muet parce qu'inimitable, unique :

> Francesca Bertini costituisce per la storiografia femminista una vera sfida. Come tutti lo sanno, la Bertini è l'attrice che in modo più durevole e con maggiore successo ha identificato se stessa con la figura della Diva, creatura sublime e inimitabile che più di ogni altra costituisce l'emblema del cinema muto italiano[625].

Parfaitement unique dans l'interprétation de son art, son image circulait très largement

[624] Eva Vittadello, « La France et les divas italiennes du cinéma muet », in *1895 Revue d'histoire du cinéma*, n° 26, année 1998, p. 89-110.
[625] Monica Dall'Asta, *« Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista »,* in *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano,* a cura di Monica Dall'Asta, Cineteca Bologna, 2008, p. 61.

non seulement sur les écrans italiens, mais également au niveau international, à tout le moins européen, où elle obtenait un succès phénoménal :

> La Bertini è certamente una figura singolare nella mappa delle cineaste europee del periodo muto. Delle decine di donne che in questo periodo furono impegnate nell'industria cinematografica dell'intero continente, in ruoli professionali di vario genere – come registe, sceneggiatrici, produttrici, distributrici ecc. – la Bertini è con ogni probabilità colei che raggiunse il più ampio successo internazionale[626].

À la suite de nombreuses promotions, soit par l'intermédiaire de petits livres publiés pour faire la réclame de ses films, soit sur les pages de différents magazines, Francesca Bertini, remarquée aussi pour son élégance [« *la sua eleganza era grandemente ammirata*[627] »], a réussi à s'imposer sur la scène par ses qualités d'interprétation tout comme Annie Vivanti qui a su s'affirmer par son talent littéraire et par l'intermédiaire de son personnage, Marion, et de ses expériences. Ce roman de la fin du XIXe siècle exposant Annie Vivanti et son personnage Marion, se trouve réactualisé par l'interprétation de Francesca Bertini qui bénéficie d'une grande visibilité [« *la straordinaria visibilità della Bertini* »], la *Diva* étant qualifiée d'inimitable [« *inimitabile* »] et de « *superfemmina* »[628].

L'ensemble de la critique commente de manière permanente ses diverses interprétations dotées de cette « puissance de jeu [qui est tel] que le public est toujours pris par la réalité de son art, si personnel et si prenant [629] ».

La figure d'Annie Vivanti et la personnalité artistique de la Bertini se ressemblent. Toutes deux apparaissent comme des pionnières tant par leur affirmation dans l'espace littéraire et culturel de leur temps et de leur pays que par leurs prises de position sur les différents sujets d'actualité ou les événements sociétaux. Pour Annie Vivanti, la condition de la femme émancipée et libre est liée à la volonté d'affirmer sa propre personnalité artistique, tout comme le fait l'actrice devant la caméra. Toutes deux considéraient donc leur art comme un travail impliquant une gestion très attentive et très soignée de leur propre image :

> [Vivanti e Bertini] erano tutt'e due coscienti che il commercio delle rispettive opere aveva lo stesso peso, se non maggiore, di quello artistico[630].

Le film *Marion, artista di caffé concerto* a été réalisé en 1920 par Roberto Leone Roberti, produit par Giuseppe Barattolo, puissant producteur napolitain qui avait créé la Bertini

---

[626] *Ibid.*, p. 62.
[627] *Ibid.*, p. 66.
[628] *Ibid.*, respectivement p. 62, 66, 63.
[629] *Le cinéma et L'Echo du cinéma* réunis, n° 95, 19 décembre 1913.
[630] Cristina Jandelli, *« La Marion di Vivanti e Bertini, dalla pagina allo schermo e ritorno »*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (ed.), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, *op. cit.*, p. 8.

film. Francesca Bertini aurait été contactée par le producteur le 9 août 1918. Il lui aurait alors demandé de tourner le film avant la fin de l'année. Mais Francesca Bertini avait souhaité qu'il fût réalisé dans les meilleures conditions, Autrement dit, il fallait prendre le temps pour parfaire son adaptation cinématographique par Vittorio Bianchi, à qui est confiée l'écriture du scénario. Bien qu'il conserve l'aspect scandaleux et licencieux du personnage de Marion, le film ne montre qu'en filigrane l'impudeur et l'inconvenance des gestes et des situations, mais insiste au contraire sur le jeu de la séduction consciente, ce à quoi l'actrice aurait fortement contribué au cours du travail d'adaptation. Dans le film, certains moments auraient donc été soigneusement sélectionnés et voulus par l'actrice, âgée de trente ans, alors que Marion était censée en avoir vingt. Sans doute pour rajeunir Francesca Bertini, tout au long du film Marion est habillée quasiment toujours de blanc, avec des vêtements légers et flottants. Mais nous pouvons interpréter ces choix de plusieurs manières. Au-delà du fait de se rajeunir, sans doute y a-t-il eu la volonté de souligner une différence et même une opposition, dans le film, avec les femmes de l'aristocratie et de la bourgeoisie toutes vêtues de noir et coiffées de chapeaux à plumes. Cette différence sociale bien visible est sans doute là pour marquer que Marion est une simple chanteuse née pour souffrir dans le monde masculin, mais également pour faire souffrir hommes et femmes.

La Marion de Bertini, très largement désirée, convoitée, adulée par une foule d'hommes, semble oublier les précautions émises par sa mère sur son lit de mort. Ainsi, à la troisième image du film, on voit la mère, très souffrante et affaiblie, et un portrait d'elle, jeune. Quelques mots sont écrits, recommandant à Marion de ne croire à rien, de ne pas tomber amoureuse, d'éviter les « vieux » :

> « A mia figlia Marion
> Non creder a nulla
> Non innamorarti
> Lascia stare i vecchi
> Il caso sa quello che fa ».

Marion désobéit d'une certaine façon, car après un fondu noir elle se retrouve assise sur les genoux d'un producteur à qui elle demande un rôle dans le café chantant alors qu'il lui caresse le corps. Le personnage de Marion incarné par Bertini est soumis aux regards et à l'admiration masculine. Ainsi une scène du film s'ouvre avec ces quelques mots : *« Marion è ormai una stella del caffè concerto. Ammirati di tutte le età la corteggiano con insistenza »*. À l'extérieur d'un bar, des hommes discutent et la courtisent ouvertement. Des jeux de regards s'instaurent, révélant le jeu intemporel de la séduction et conférant une place particulière aux émotions et aux sentiments ressentis dans un cadre de “décadence” affective et morale.

Dans le film, la séduction reste présente et consciente, mais avec quelque chose de plus épuré dans les moments les plus indécents. Dans une scène du film, après s'être retirée d'une fête qu'elle trouvait ennuyeuse, Marion, trouvant refuge chez Ascani, apparaît allongée devant le feu, sur une peau de bête. Quand Ascani arrive dans le salon, il est admiratif de la vision qui se présente à lui, se montre tendre en caressant la tête de Marion. Cette dernière se réveille et Ascani s'assied à côté d'elle. Marion lui explique alors pourquoi elle est partie : *« Quella gente là mi infastidiva. Mi annoiavo »*. Ascani, attentif à ces mots, se pose en protecteur en disant : *« sarò un padre per te »*, image qui conclut cette scène. À plusieurs reprises, dans le film, est évoqué le rapport entre père et fille. En effet, même Max révélera un secret à Mario : il a eu un enfant avec une chanteuse qu'il a abandonné à sa naissance. La scène suggère des hypothèses, interroge, interpelle et laisse planer le doute quant à la possible et probable filiation entre Marion et Max.

La Marion bertinienne ne cède pas au sentiment amoureux, car l'amour reviendrait, pour elle, à donner un pouvoir à l'homme et, en l'occurrence, à ne pas pouvoir affirmer sa propre liberté, son indépendance, voire sa force.

Comme dans le roman, quand Marion apprend que Mario s'est marié en Allemagne avec Anna, elle pose sa main sur sa bouche pour le faire taire et feint l'impassibilité. Mais, dès que Mario est parti, le plan qui s'affiche montre une Marion qui s'effondre et qui souffre terriblement, à la hauteur du sentiment éprouvé.

Dans les dernières scènes, Marion découvre Anna dans sa loge en train de fouiller dans ses affaires et d'essayer son maquillage. Marion, le regard noir et fixe, perd la raison et la blesse à la main avec un petit poignard offert par Mario. Elle menace ensuite sa rivale en tenant le poignard au-dessus de sa tête. Mais, emportée par la fureur, elle achève Anna qui gît au sol, au milieu de la loge, sur un lit de roses. Alors qu'Anna est allongée par terre et que Marion est recroquevillée dans un coin de pièce, le regard pétrifié, Max entre à ce moment précis. Choqué par la scène qui s'offre à ses yeux, il s'approche de Marion et remarque au même moment sur son collier le portrait de sa mère : coup de théâtre et agnition ! Max se rend compte que Marion est sa fille : *« Mia figlia »*.

Entre réalité et fiction, Annie Vivanti et Francesca Bertini ont certains points en commun. Les deux femmes ont construit leurs personnages à travers leur féminité et sont ainsi parvenues à affirmer leur propre personnalité artistique, à maîtriser leur image et leur personnage par l'intermédiaire de leurs œuvres. Ces deux femmes, dans l'interprétation de leurs rôles respectifs, se révèlent uniques et singulières, originales et modernes, pour construire un personnage féminin rebelle, non censuré, libre dans le monde littéraire et cinématographique

au sein duquel elles évoluent et se sont affirmées tout en respectant les codes sociaux en vigueur.

Une année après la réalisation du film *Marion* et bénéficiant de la nouvelle popularité du personnage de Marion grâce à l'interprétation de Francesca Bertini, Annie Vivanti reprend son roman en le réécrivant en 1921 pour l'adapter à son époque. Dans un premier temps, le titre a été raccourci. Malgré la simplicité du titre, *Marion* met toujours en avant la figure féminine originelle. Mais des différences apparaissent très vite à la lecture. Tout d'abord, le début est remanié, faisant disparaître les recommandations maternelles. En outre, sont supprimés des éléments ayant une propension à l'inceste et à la pédophilie. Il reste toutefois la scène dans laquelle Marion se déshabille devant il *« vecchio Commendatore »,* mais aucun ne l'admire, ni ne semble se préoccuper d'elle et de son show. C'est, d'ailleurs, pourquoi, ne se sentant pas exister ni admirée, Marion éprouve et ressent une certaine haine, voire une certaine honte par rapport au regard masculin. En effet, dans la première version, Marion faisait l'unanimité auprès de la gent masculine, ne suscitant qu'admiration et fascination. Dans le roman publié en 1921, en revanche, Annie Vivanti efface les fautes de conduite de Marion qui n'apparaît plus comme une meurtrière car elle ne ressent plus des envies d'homicide, mais c'est Mario qui est en proie à des envies de meurtre envers Marion. Annie Vivanti actualise donc le personnage de Marion dans cette réécriture et ce n'est pas un hasard si la référence au monde des artistes et au café chantant disparaît du titre. C'est une figure plus conforme à l'image traditionnelle de la femme italienne qui se développe dans les années Vingt. Annie Vivanti, en effet, a modifié son personnage en le rendant plus édulcoré, plus apaisé. Comme le précise Cristina Jandelli, Annie Vivanti « réveille sa créature pour l'anesthésier et la rendre plus angélique » [*« risveglia la sua creatura per anestetizzarla e renderla più angelica*[631] *»*].

Nous pouvons dès lors nous interroger sur la raison de cette réécriture. Annie Vivanti a-t-elle voulu censurer son personnage rebelle de la fin du XIXe siècle ? Finalement s'est-elle rendu compte que son personnage contrevenait à la morale dominante et outrepassait les limites conventionnelles de son époque ? Est-ce que le personnage de Marion ne devait pas expier ses fautes qui la conduisent d'une vie de débauche (au regard des codes sociaux de son temps) au meurtre d'une femme issue de la bourgeoisie ? Avec, par-dessus le marché, le fait d'envoyer sciemment, à sa place, un homme en prison et cela sans excuse possible relativement à son vécu, car elle savait, par sa mère, que son père (dont le nom n'est pas révélé), au moment de sa naissance, voyant ses yeux qui ressemblaient aux siens, voulait épouser Blanche : *« Quando ha veduto i tuoi occhi che somigliavano i suoi… ed eri tutta bionda allora – mi voleva sposare*[632]*. »*

[631] *Ibid.,* p. 7.
[632] Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè-concerto*, *op. cit.*, p. 31.

Autant de questions qui restent, pour le moment, sans réponse certaine. Les trois personnages de Marion du cinéma et de la littérature montrent au lecteur et au spectateur l'importance de la présence féminine, une présence qui s'impose par la beauté et la sensualité du regard, des gestes, des corps. Si nous regardons bien l'évolution des trois Marion, nous notons que s'opère un changement entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. En 1891, le personnage est nouveau et original, rebelle etamoral (caractéristiques conservées en partie dans le film de 1920), alors qu'en 1921, avec la réécriture du roman, le personnage se veut moins rebelle et devient plus lisse, plus doux, plus féminin, plus acceptable et tolérable auprès du public italien.

Au cinéma, sur les écrans, la femme acquiert une dimension de diva, cette actrice belle, talentueuse, capricieuse, libre, autonome, affirmée et égérie du cinéma muet, usant de divers moyens d'expressivité. La *Diva*, telle qu'elle est représentée dans le cinéma italien, est une femme reconnaissable par sa posture, son charisme, devenant une figure sublime et sublimée, une femme en pleine possession de son pouvoir de séduction et de son charme lors de ses nombreux tournages sur les sets cinématographiques, une femme exposée continuellement au regard de l'Autre et à l'admiration masculine. Il nous semble important de le mentionner ici car cela signifie que Francesca Bertini était familière des jeux de séduction. La figure féminine occupe donc une place centrale. Ainsi, elle a recours à une gestuelle qui se veut accentuée, voire exagérée. Le maquillage, tant pour les hommes que pour les femmes, est également appuyé pour marquer davantage le regard, le visage et ses différentes expressions et mimiques, qui vont être accentuées par la technique du premier plan qui consiste à placer la caméra à proximité du visage de l'acteur pour en saisir les moindres nuances et expressions. C'est ainsi que se différencie le cinéma des autres formes artistiques existantes :

> Al cinema servono nuovi trucchi, nuove tecniche e volti espressivi, capaci di definire un nuovo codice, in parte già delineato dalla fotografia e dalla lanterna magica nelle *facial expressions* dette *grimaces* nei cataloghi francesi[633].

Il ne faut pas oublier que le cinéma des années Vingt est encore un cinéma muet dont les paroles ne s'entendent pas. Pour compenser ce manque et établir une compréhension des différentes scènes, d'autres moyens doivent être mis en place pour rendre compréhensible l'œuvre. Pour atteindre ce niveau d'interprétation, il fallait de la part de l'acteur un entraînement physique du visage afin d'exprimer la moindre nuance et rendre ainsi son personnage vivant, émouvant.

---

[633] Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico,* Prima edizione digitale 2011, Venezia, Marsilio editori, 2007, p. 8.

Au cinéma, le rôle des acteurs et actrices est étroitement lié à la tradition théâtrale. En effet, reposant sur une tradition qui remonte au XVIe siècle et qui voit la professionnalisation du métier d'acteur avec la naissance de la *Commedia dell'arte*, le théâtre fournit suffisamment de matière au cinéma pour multiplier et favoriser les différentes expressions par le langage corporel et le jeu des mimiques.

En ce qui concerne l'organisation des rôles, rappelons que chaque compagnie théâtrale respectait une hiérarchie avec un chef de la compagnie qui lui-même décidait de qui allait interpréter tel ou tel texte et de l'attribution des différents rôles. Cette méthodologie du théâtre s'est transférée dans le cinéma, car cet art récent n'avait pas encore de structure réelle et cadrée et n'était pas autonome. Ainsi, le nom de Francesca Bertini apparaissait tout de suite après le titre, soulignant donc le fait qu'elle était actrice protagoniste et qu'elle jouait le rôle principal :

> I grandi attori teatrali furono tutti, nei film, primi attori, cioè mantennero la loro supremazia anche in ambito cinematografico, almeno finché non incontrarono il cinema delle dive[634].

Les acteurs du cinéma muet sont donc issus de la tradition du théâtre et de ses compagnies. Le fait d'avoir chacun un rôle prédéfini et déterminé s'est alors transposé au cinéma, mais de manière plus moderne. Un "second rôle" est important au théâtre : celui de *Seconda donna* par rapport à *Prima donna*. Selon la tradition du théâtre du XIXe siècle, la *Seconda donna* a un rôle mineur, subordonné à celui de la première actrice. Elle interprète généralement l'amante, la femme qui s'immisce dans une relation amoureuse et donc elle se doit d'être gracieuse, séductrice, attrayante, elle ne doit pas être âgée de moins de vingt ans ni dépasser la quarantaine[635], elle doit être consciente de ses actes et n'avoir aucune vergogne, ni honte, ni moralité. Elle peut apparaître aux yeux de certains comme une pécheresse, qui séduit sans remords. Pourquoi évoquer le rôle de *Seconda donna* ? Il nous semble important et nécessaire de l'évoquer car il s'agit précisément du rôle qui a donné naissance à la femme fatale dans le cinéma muet. Et c'est la *Diva* qui, par son jeu cinématographique, par la fascination qu'elle exerce sur les spectateurs, en un mot par son charisme, opérera une synthèse entre les deux rôles, celui de *Prima Donna* et celui de *Seconda Donna* :

> [La Diva] Condensa in una tipologia definita i due principali ruoli presenti nel teatro di prosa, quelli di prima e di seconda donna. La Diva assume i caratteri di entrambi, e in più intende venir riconosciuta come artista, si ritiene depositaria di un sapere che poggia su secoli di pratica

[634] Cristina Jandelli, La *nascita del ruolo cinematografico in Italia,* in Stefano Mazzoni (a cura di), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2011, p. 478-490.

[635] « Il ruolo, di conseguenza, era ingabbiato nell'età : *in linea teorica non si poteva essere seconde donne prima dei vent'anni, peraltro ancora intrisi di candore giovanile, né superata la quarantina per non cadere nel grottesco* », in Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento,* Firenze, Le Lettere, 2002, p. 357.

scenica e di plauso popolare[636]".

L'image de cette femme fatale, qui connaît un grand succès, révèle la volonté de bouleverser certains codes sociaux et d'offrir un nouveau modèle de la femme. La femme fatale est une femme qui laisse transparaître ses excès, son exubérance, suivant ses instincts, ses caprices et ses volontés pour acquérir une dimension artistique :

> La diva delinea l'esistenza di una nuova figura di donna: è una bellezza particolarmente fotogenica e lautamente remunerata dalla nascente industria cinematografica per le sue performance spettacolari che diventa un oggetto del desiderio e un modello da imitare[637].

Mais pour devenir une *diva* ainsi que le terme le suggère et l'implique, la femme doit avoir une part de divinité, elle doit acquérir une certaine hauteur, une certaine aura, quelque chose de suprahumain. Ainsi, une actrice devient *« diva »* quand son image devient une icône ou se transforme en quelque chose de symbolique et qu'une très grande majorité de personnes la connaissent. Francesca Bertini a ainsi pu bénéficier de cette grande popularité car, par l'intermédiaire de son image et de sa prestation, et grâce à la réclame autour du film, elle a su attirer beaucoup de monde à elle et subjuguer tous ceux qui venaient assister à la projection de son film. Elle a su créer son personnage, se l'approprier et le superposer à sa vraie personnalité, prolongeant de la sorte son rôle et son interprétation au-delà de l'écran :

> […] l'arte dell'attore cinematografico [è] implicata non solo nel dare vita ai delicati processi empatici che scaturiscono dalla rappresentazione filmica dei gesti e dei sentimenti umani, ma anche nel prolungarne l'illusione fuori dallo schermo con la loro immissione nel circuito più vasto della comunicazione. L'immagine mediatica del divo-persona (in latino maschera) è infatti ancora, comme sottolinea Metz, un personaggio di finzione […]. Ogni attore interpreta un personaggio, ma solo il divo sa impersonarlo in modo convincente sovrapponendo ad esso la propria immagine[638].

La figure féminine occupe une place toujours plus importante dans le monde littéraire et culturel, s'affranchissant des limites, osant se lancer dans de nouvelles formes et techniques artistiques. Mais finalement, le personnage ne reflète-t-il pas les changements sociétaux et culturels de son époque ? Que nous dit ce retour à une image moins audacieuse et plus conventionnelle de la femme ? Peut-être que la représentation de ces trois Marion, à quelque trente années de distance, marque, dans leur évolution, la fin d'un timide processus d'émancipation féminine, correspondant très probablement à la présence de plus en plus visible et pesante du fascisme qui aboutira, en 1922, à la Marche sur Rome et à la progressive collusion avec l'Église.

---

[636] Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto,* Palermo, L'Epos, 2006, p. 211.
[637] *Ibid.*
[638] Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico. op. cit.*, p. 11.

Quoi qu'il en soit, l'auteure et l'actrice étaient conscientes que la diffusion de leur image la commercialis ation de leu rs œuvres e ntraient de manière indubitable dans le ur pa rcours artistique. T outes deux composent un personnage féminin inédit et rebelle, deux femmes uniques, ori ginales, mode rnes, qui s'affirment, s'affichent et s'imposent par l'intermédiaire de leur art. T outes deux forment un trait d'union ext raordinaire entre sphère publique et sphè re privée, donnant vie à des femmes d'un genr e nouveau, d es femmes plus libérées, plus indépendantes, des femmes affranchies.

TROISIÈME PARTIE
ANNIE VIVANTI À LA RENCONTRE DES AUTRES ET DE L'HISTOIRE

[III.1.] Portraits de femmes

[III.1.1.] De la normalité à l'excès : Annie Vivanti et le jeu des sentiments

Annie Vivanti, comme nous l'avons précisé précédemment, affiche un caractère spontané et volontaire qui lui vient essentiellement de son enfance et de son adolescence, ainsi que de sa famille, et qui la pousse, toute jeune encore, à une vie de voyage et d'affirmation de soi, entre autres, par l'écriture :

> A diciott'anni Annie aveva già dietro di sé una tumultuosa vita di viaggi e di esperienze : città e paesi, terre e mari, persone e personaggi di ogni nazionalità : non a caso potrà dire, come abbiamo visto « non ho paese, è mia tutta la terra ». Ha già sognato, ha già letto, imparato e anche scritto poesie […][639].

C'est une femme empreinte d'un caractère "avant-gardiste", animée par un besoin constant de nouveauté et dotée d'une insatiable curiosité. Annie Vivanti est, nous le rappelons, une personnalité avide de nouveautés et d'expériences qui semble jouer avec la vie et les sentiments, ne semblant rien prendre au sérieux et « qui sait rendre magiques ses aventures et voilées de poésie ses rencontres » : *« Comunque, la storia è proprio nelle corde di Annie, che sa rendere magiche le sue avventure ed evanescenti di poesia i suoi incontri*[640]*[…] »*

Cette légèreté et cette « magie » qu'elle apporte vis-à-vis des événements, des sentiments et des personnes, tant dans sa vie personnelle que dans l'écriture de ses œuvres, se construit dans le recul et la distance pour affirmer son propre « moi », son propre caractère par l'intermédiaire du « jeu ». Annie Vivanti, en effet, joue avec les sentiments, avec la vie, avec tout, même avec elle-même, comme le mentionne Carlo Caporossi dans son introduction aux *Racconti americani* :

> Ma come i sentimenti giocano con la vita degli uomini, Annie interpretandoli vuol giocare con tutto, con se stessa, con le figure che le stanno accanto e col suo stesso mestiere, la scrittura, che da una parte è oggetto, dall'altra sublime strumento del gioco, complice anche la lingua inglese, la sua immediatezza, la sua sinteticità che risulta più che mai congeniale al

[639] Valentino Brosio, *Tre ritratti segreti. Annie Vivanti, Filippo De Pisis, Alex Celas Rzewuski,* Fogolà editore, Torino, 1983, p. 28.
[640] *Ibid.,* p. 29.

temperamento vivantiano[641].

Le verbe « jouer » [*« giocare »*], employé plusieurs fois et suivi par des groupes nominaux tels que « *la vita degli uomini* », « *le figure* », « *il suo mestiere* », souligne le caractère et le tempérament d'Annie Vivanti qui se sert de l'écriture comme d'un outil pour donner à représenter et à s'affirmer. Experte dans l'art de « confectionner » ses œuvres [*« Dunque la Vivanti, ormai esperta nel confezionare le sue opere d'arte[642] […] »*], Annie Vivanti aime à plonger le lecteur dans ses différents romans avec une pluralité de mondes intérieurs et extérieurs. Ces différents points de vue donnent la possibilité de créer, de construire, de mettre en scène ses personnages, l'intrigue, et de jouer avec eux :

> […] la Vivanti crea ed inscena con quella sua capacità teatrale quasi istintiva fatta di impressioni suggerite, sentimenti che nascono e si spengono in rapida successione, accenni ad emozioni poi lasciate alla fantasia del lettore, circostanze che accadono con la semplicità di un quotidiano comune e che poi sviluppano l'imprevidibile trama dell'esistenza[643].

Cette théâtralité est présente non seulement dans les œuvres d'Annie Vivanti mais également dans sa vie. Annie Vivanti pousse avec audace le jeu entre invention et vérité [*« Dentro questo gioco fin troppo audace tra verità e invenzione[644] […] »*], mais aussi entre réalité et fiction. Ses livres lui ressemblent dans la mesure où elle retranscrit ses expériences, comme Carlo Caporossi le mentionne dans l'introduction à *Marion artista di caffè concerto,* Anni Vivanti exprimant sa joie et sa satisfaction, malgré les flèches de ses détracteurs, car son livre lui ressemble :

> Annie intanto, ormai avvezza agli strali dei suoi molti detrattori, è felice che il suo libro le assomigli anche se è proprio questo che non le viene perdonato[645].

La critique se montre pour le moins déconcertée par cette écriture novatrice, unique, une écriture dans laquelle les frontières entre la fiction et la réalité se confondent et ont tendance à s'effacer :

> La capacità tutta vivantiana di congiugare un'eccezionale esperienza di vita con la creazione artistica trasforma Marion da possibile alter ego a personaggio parallelo, che inizia il suo percorso da un'esperienza reale e si arricchisce artisticamente di un'invenzione letteraria[646].

Cette capacité de créer à partir d'une expérience de vie, qui se perçoit notamment pour le roman *Marion, artista di caffè concerto* et induit un prolongement entre réalité et fiction par

---

[641] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Racconti americani*, *op. cit*., p. 15.
[642] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *I Divoratori,* Sellerio, Palermo, 2008, p. 15.
[643] *Ibid.,* p. 15.
[644] *Ibid.,* p. 19.
[645] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè concerto, op. cit.,* p. 9-10.
[646] *Ibid.,* p. 13.

l'intermédiaire d'un personnage, suppose qu'Annie Vivanti a une aptitude intrinsèque pour la théâtralité [*« frutto di una teatralità intrinseca e profonda*[647] »], ce qui lui permet de « vivre à l'intérieur de son masque et de le restituer dans la littérature avec vivacité et vérité » et qui ne manque pas de conférer une touche particulière au réalisme de ses œuvres :

> […] la Vivanti è capace di vivere dentro la sua maschera e di restituirla alle lettere con quella vivezza e con quel senso di verità che vanno a costituire il suo particolare realismo, tanto apprezzato dalla Serao e che fecero tare a Croce l'eccezionalità di un gusto d'arte tutto personale[648].

Marion artista di caffè-concerto est, comme nous l'avons mentionné précédemment, le premier roman d'Annie Vivanti dans lequel ce jeu de théâtralité s'installe, voire s'impose et s'affirme aux yeux du lecteur. Les frontières entre réalité et fiction ont tendance à s'amenuiser et à devenir poreuses avec Annie Vivanti qui, par le travail de l'écriture, transforme en art sa propre réalité [*« il trasferimento in arte della propria realtà*[649] »], étant elle-même un prolongement de son personnage et vice-versa. Cette attitude "jouer" d'Annie Vivanti à l'égard de la vie et des sentiments traduit un état d'esprit sans doute léger, mêlant intrinsèquement la vie à l'art et l'art à la vie en une osmose totale et complète : *« Il suo destino è sia la scena che la vita, e la sua grande capacità è portare la scena in vita e, nell'opera, la vita in scena in un'osmosi completa*[650]*. »*

Luigi Maria Personé, dans son ouvrage *Le belle statuine* et plus précisément dans le chapitre qui lui est consacré, évoque sa rencontre avec Annie Vivanti et en brosse le portrait. L'observant, il se rend compte qu'elle n'est ni grande ni petite, qu'elle a de petites lèvres, et une peau d'albâtre [*« non è alta né bassa e ha le labbra piccole, pelle d'alabastro »*]. Elle a les yeux pers qui sourient [*« i glauchi occhi azzurri sorridono »*], une mèche de cheveux sur son front qui vient casser la blancheur du visage [*« una ciocca di capelli che si disegn[a] sulla fronte e romp[e] la chiarità del volto*[651] *»*]. L'attitude et le visage d'Annie Vivanti s'animent lorsqu'elle se livre et peut dire (non sans une part de coquetterie, étant donné le milieu d'où elle vient) qu'elle est « une parfaite ignorante » pour ce qui est de la poésie et de la littérature, mais pas pour ce qui concerne les montagnes et les mers [*« La sua gioia più grande è quando può confessare di essere una perfetta ignorante. Ignorante di scrittori e di libri, di versi e di prose : non di monti e di mari*[652] *»*], ou quand elle parle du monde et de sa vastitude [*« conosce il*

---

[647] *Ibid.,* p. 12.
[648] *Ibid.*
[649] *Ibid.,* p. 13.
[650] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 94.
[651] Luigi Maria Personé, *Le belle statuine. Volti, gesti e atteggiamenti di scrittori contemporanei*, *op. cit.*, p. 349.
[652] *Ibid.*, p. 352.

mondo e non esiste più gioco che sorprenda, meraviglia che abbagli[653] »] avec ses yeux qui deviennent encore plus bleus, sa voix qui tremble, la grandeur de celle qui sent couler en soi l'âme du monde :

> Si eccita forse soltanto allora ; e quell'azzurro dell'occhio le si diffonde talmente che tu vi scopri una ambizione di infinito, e la voce le trema come scossa da un palpito di grandezza : la grandezza di chi sente rifluire in sé l'anima del mondo[654] […].

D'où le qualificatif de « bohémienne » qu'elle-même a suscité par ses écrits, sa poésie et ses confessions, par le biais d'un titre *Zingaresca* et, bien sûr, par ses origines et ses déplacements perpétuels qui la conduisent à parcourir le monde et à s'affirmer en femme libre. Ce personnage de la bohémienne entre dans la littérature dès le XVIIe siècle avec la *Gitanilla* de Cervantes qui ouvre le recueil des *Nouvelles exemplaires*, publié en 1613. La *Gitanilla* deviendra un *topos* qui connaîtra un immense succès au XIXe siècle avec le mouvement romantique, épris de liberté et d'anticlassicisme. Ces allégories de la liberté que sont l'Esmeralda de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* en 1831, ou bien la*Carmen* de Mérimée en 1845 (qui donnera le chef-d'œuvre de Bizet en 1875), étaient très certainement connues d'Annie Vivanti. Caractérisant une femme qui serait originaire d'Espagne, de Bohème ou d'Égypte, la bohémienne, ce personnage féminin à la beauté diabolique devient personnage de littérature. Suscitant à la fois curiosité, fascination et crainte, voire hostilité (la bohémienne étant souvent considérée comme la sœur de la sorcière) et caractérisant « l'anti-société » par opposition au monde dit « civilisé », la bohémienne laisse dans son sillon un parfum d'exotisme et d'anticonformisme. Dans la mesure où elle enfreint les lois, fait fi des codes en vigueur et vit avec un très fort sentiment de liberté et d'indépendance, cette femme d'un aspect nouveau dans la littérature européenne du XIXe siècle apporte une dimension hautement transgressive et modèle l'imaginaire des lecteurs, entre passion, indépendance, exubérance et refus de l'assujettissement.

Se qualifiant de « bohémienne », Annie Vivanti veut se montrer animée par la passion et la spontanéité qui se traduisent d'un côté par le mouvement, les voyages et les déplacements, et de l'autre par les sentiments, les coups de cœur, l'amour. En effet, tout au long de sa vie, Annie Vivanti a tout vécu passionnément et intensément, ses découvertes intellectuelles, ses rencontres amoureuses, ainsi que ses coups de foudre hétéro et homosexuels. Cette femme libre de ses choix et de ses expériences vit toutes ses aventures sur le mode vibrant de la passion et de la spontanéité.

---

[653] *Ibid.*, p. 353.
[654] *Ibid.*, p. 352.

De toutes les rencontres et aventures relatées dans certaines lettres ou articles de presse, nous ne citerons que celles qui ont fait grand bruit. C'est ainsi que le 26 juin 1890 une nouvelle parcourt les journaux : une jeune fille excentrique, poétesse de profession, habitant à La Spezia, chanteuse chez Zolesi, a été surprise dans une situation compromettante par son fiancé. Une dépêche en provenance de Gênes et reproduite dans *L'Arena* précise ce qui suit :

> Una giovane eccentrica, notissima a Milano, discreta poetessa, tempo fa giungeva qui e sotto finto nome si recava a cantare in un caffè concerto. Un giovane patrizio innamoratosi di lei, le propose di sposarlo. La eccentrica ragazza accettò la promessa giurando di dimenticare il proprio passato. Giorni sono la signorina si recava alla Spezia. Il fidanzato sospettando qualche cosa la seguiva e la sorprendeva in intimo colloquio con un antico amante. Successe un grande scandalo[655].

Cette dépêche conserve l'anonymat des deux personnes. Cela n'empêche pas la nouvelle de faire le tour de l'Italie ni que d'autres journaux relaient cette histoire en la commentant, en s'interrogeant, en cherchant d'autres informations sensationnelles à révéler. *Il Caffaro* est le deuxième organe de presse à se saisir de cette histoire “croustillante”, la qualifiant de « drame » [*« dramma »*] à trois personnages dont une poétesse [*« poetessa »*] sans pour autant en révéler les noms et prénoms. *Il Caffaro* alimente très régulièrement sa rubrique à sensation par des rumeurs qui occupent toutes les conversations de la haute société afin que cette rubrique devienne un rendez-vous quotidien et incontournable pour les lecteurs. Ainsi l'article débute-t-il par une référence au retentissement de cette histoire qui occupe toutes les conversations de la petite et de la haute bourgeoisie :

> *Il dramma di una poetessa* – « Il Caffaro », Genova 25 giugno 1890
>
> Spezia, 24 giugno 1890
>
> Iersera faceva le spese di tutte le conversazioni uno scandalo che si diceva avvenuto nelle ore pomeridiane. Una signorina della quale fu pubblicato in questi giorni un volume di versi, si era fidanzata con un distinto signore di Spezia. Ma la signorina che avrebbe condotto fin qui « allegra vita viaggiando il mondo come artista di caffè-concerto » (recentemente, ai primi dell'anno, cantava a Genova da Zolesi) aveva preteso (o cercato) di essere sposata « senza rancori pel passato e senza dubbi per l'avvenire ». Ieri il fidanzato si sarebbe recato come di consueto alla casa dell'amante e solamente in anticipo di mezz'ora. Si dice che il disgraziato entrando improvvisamente, si trovasse dinanzi alla prova più evidente della infedeltà della cantante e che succedesse una violenta e terribile scena tra il fidanzato, la cantante e il terzo personaggio del dramma. La cosa avrebbe un seguito in tribunale, a quanto si dice, essendovi una querela di parte[656].

L'article, contrairement à celui de *L'Arena*, se veut précis, notamment par la mention de la date, mais également grâce à des repères temporels tels que « hier soir » [« *iersera* »], « les

[655] *La eccenticità di una poetessa,* « L'Arena », a. XXVI, n. 175, 25-26 giugno 1890, p. 1, cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 21.

[656] Cit. in Anna Folli, *« Un amoroso incontro »*, in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 32-33.

heures de l'après-midi » [*« le ore pomeridiane »*], « hier » [*« ieri »*]. Les personnages, dont l'anonymat est encore respecté, sont représentés et mentionnés par des dénominatifs tels que *« la signorina »* ou *« la poetessa », « il fidanzato »* et *« il terzo personaggio del dramma »*. Toutefois, malgré l'identité tenue secrète de la demoiselle, elle n'en est pas moins reconnaissable du fait que *« la signorina »* en question venait de publier un volume de poésie, qu'elle aurait eu une vie légère, enfin qu'elle voyageait et qu'elle chantait dans le café-concert de Zolesi à Gênes. Autant de précisions qui laissent entendre qu'il s'agissait bien d'Annie Vivanti. Quant à l'identité de l'amant, elle ne sera révélée que plus tard.

D'autres journaux comme *Il secolo*, *La Tribuna*, *il Resto del Carlino*, ainsi que le *Corriere della Sera* diffusent l'information en affichant les titres suivants : *« Lo scandalo… poetico di una poetessa », « Peripezie di una notizia piccante », « Dramma che si muta in farsa », « La coda dell'avventura della poetessa »*[657]. Il est intéressant de noter que tous les titres apportent une dimension dramatique, voire négative, – si ce n'est scandaleuse et trivialement allusive avec des termes évocateurs comme *« piccante »* ou au double sens graveleux comme *« la coda »* –, de ce fait divers. Alors que l'article du *Caffaro* ne révèle aucun nom et garde l'anonymat (mais c'est devenu un secret de Polichinelle qui conduit Annie Vivanti elle-même à intervenir et à en appeler à l'honnêteté des journalistes), le journal *Il Secolo*, quant à lui, dévoile l'identité des trois protagonistes. Annie Vivanti, bien évidemment, ensuite le fiancé trahi (ou cocu, car cela tourne vite au vaudeville), un professeur de philosophie de la Spezia, un certain Giuseppe Caldi, qualifié par la presse de l'époque d'« amoureux importun » [*« un corteggiatore sgradito »*], et l'inévitable amant, Paolo Maggioni, un jeune homme de Gavirate [*« un giovane di Gavirate*[658] *»*]. Le professeur de La Spezia fait publier un rectificatif dans le quotidien *La Tribuna* pour expliquer et détailler sa version des faits, précisant qu'Annie Vivanti déteste deux choses, à savoir la politique et les scènes de jalousie, alors que lui déteste principalement « la fiction », autrement dit les "histoires", la superficialité et la manipulation érigées en « système de vie » :

> Una fidanzata che non desidera *annoiarsi* si fa chiudere la porta in faccia (ed alla porta ella picchia più volte …) con un mezzo forse *molto americano* che il pubblico a quest'ora conosce […]. La Vivanti detesta due cose, *la politica e le scene di gelosia* ; io anche detesto due cose : la finzione e… un'altra, specialmente quando sono messe a sistema di vita[659].

Au milieu de ces flots de critiques, un seul article est dissonant. Paru sur le quotidien *Don Chisciotte* et rédigé par Febea, l'article est une forme de mise au point et de défense

[657] *Ibid.*, p. 33.
[658] *Ibid.*
[659] *Ibid.*

implicite de la liberté des femmes. En effet, l'article souligne qu'Annie Vivanti est une jeune femme seule, libre et indépendante, qui vit comme bon lui semble, menant une vie hors des conventions, hors des valeurs et des règles : *« una giovane donna, sola, libera di sé [che] aveva finora vissuto come le era parso e piaciuto*[660] *»*.

Très probablement piquée au vif par tout ce tapage et souhaitant se justifier, Annie Vivanti réplique et demande aux différents organes de presse de publier une lettre contenant sa version des faits. Elle va donc reconstituer chronologiquement, sous forme de récit, les faits transcrits dans *Il Caffaro* du 29 juin 1890, et n'hésite pas à reprendre les termes employés alors par le journal. C'est ainsi qu'elle parle d'un « drame » [« *dramma* »] dont l'héroïne, à sa grande surprise, n'est qu'elle-même. Elle reprend également un sous-entendu glissé dans la version des faits publiés par le professeur de philosophie, à savoir qu'elle aurait utilisé des « méthodes américaines » [*« metodo americano »*] pour faire « la réclame » (en français dans le texte) de son recueil. D'où sa mise au point qui commence par un appel à l'« honnêteté » [*« onestà »*] et à la « courtoisie » [« *gentilezza* »] du journalisme italien, se préparant ainsi à annoncer sa vérité :

> All'onestà e alla gentilezza del giornalismo italiano mi rivolgo affinché mi sia fatta giustizia.
>
> Lessi or sono tre giorni il resoconto dato dal vostro giornale di un dramma avvenuto alla Spezia e di cui l'eroina, a mia grande sorpresa, ero io stessa. Vi fu chi credette, vedendomi quel giorno medesimo serenamente a tavola, che questo fosse un metodo americano di fare un po' di *réclame* ai miei versi[661].

Annie Vivanti continue en s'adressant directement aux journalistes. C'est pourquoi elle va utiliser le pronom personnel « vous », auquel elle oppose le pronom personnel « je » à partir duquel elle se pose en garante de la vérité. Elle souhaite ainsi afficher son intégrité car son honneur est plus important à ses yeux qu'une nouvelle édition de son recueil. C'est pour cette raison qu'elle tient à rétablir la vérité des faits survenus ce jour-là :

> Se tale fosse l'amichevole intenzione dell'autore di quel dispaccio non so. Ma poiché io tengo più all'onor mio che a d una seconda edizione del mio volume, Vi prego di mettere in chiaro, non dicendo che la verità, il semplicissimo incidente accaduto.

Elle conclut en exigeant la vérité, c'est-à-dire la transcription factuelle d'un simple incident et non pas le récit d'un drame comme évoqué dans différents articles et qui s'est, par la suite, transformé en scandale. Annie Vivanti, en termes simples, n'hésite pas ensuite à relater la scène prétendument violente. Le professeur de philosophie, Giuseppe Caldi, membre du cercle

---

[660] Febea, *Cant*, « Don Chisciotte », a. IV, n.176, 28 giugno 1890, p. 1. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 23.

[661] Cit., *ibid.* NB. Les deux citations décrochées qui suivent sont des extraits de cette même lettre.

des *Carducciani,* était tombé sous le charme d'Annie Vivanti et lui avait rendu courtoisement une visite. Annie Vivanti déclare qu'ils ont bu un thé et discuté de littérature. Par cette simple narration, Annie Vivanti réfute en bloc toutes les diffamations à son encontre et n'hésite pas à évoquer ses difficultés passées avec tous les professeurs, ce qui renforce son image de femme rebelle qui plonge ses racines dans l'enfance :

> Il professore di filosofia, che venne a farmi visita il giorno 21 corrente, salutò amichevolmente e con stretta di mano l'amico di mia famiglia e mio che egli trovò in mia casa. Si bevve il thè e si parlò di letteratura. Questa *la scena violentissima.* Più tardi, verso sera, ritrovandosi il professore di filosofia da me, io lo congedai, perché co' professori, anche a scuola, da bambina, non ho mai potuto andare d'accordo.
>
> Questo signore partì dicendo che si sarebbe *vendicato colla penna.* E lo ha fatto. All'onestà dei giornali italiani, fiduciosa e serena, la cura della mia giustificazione.

Le professeur se sentant repoussé, affirme très clairement, selon les dires d'Annie Vivanti, vouloir se venger. Vérité de la part du professeur de philosophie ou vérité de la part d'Annie Vivanti ? Quoi qu'il en soit, chacun d'eux a exprimé sa version des faits à propos de cet incident qui a occupé une place importante dans la chronique mondaine de l'époque.

Nous comprenons, par la narration de cet incident, qu'Annie Vivanti, auteure et poétesse, est admirée, mais au-delà même désirée et parfois jalousée. Sa personnalité attire, séduit et suscite passion, jalousie, ou bien encore désir de vengeance.

Pour conclure quant à cette affaire de désillusion amoureuse pour le professeur de philosophie, il convient d'ajouter qu'Italo, le frère d'Annie Vivanti, intervient pour demander réparation tout comme Carducci qui apporte également un réel soutien à Annie Vivanti. Carducci se déplace donc chez Italo pour assister au prochain duel entre les deux hommes. Mais le professeur n'accepte pas le duel et demande réparation devant un tribunal. Cette histoire, qui se termine devant la justice, a un épilogue le 7 décembre 1890 avec un verdict surprenant : tous sont acquittés, hormis les deux parrains d'Italo Vivanti, Tommaso Zanelli et Alberto Simoni.

Cette vie hors des conventions, hors des valeurs et des règles imposées par la société corsetée du XIXe siècle, suscite admiration, envie et rêve. Cette vie qu'elle affiche comme libre, sans contrainte, suivant son instinct, ses volontés et ses envies, fait d'elle une femme “d'avant-garde”, une femme précurseur dans sa façon d'être et de se comporter, en fonction de ses désirs, de ses envies et même de ses caprices, choisissant ses relations ou aventures amoureuses, et n'hésitant pas à accepter ou à repousser les avances des hommes.

C'est ainsi qu'Annie Vivanti impose sa vision de l'amour et des relations amoureuses qu'elle souhaite vivre de manière libre et indépendante, se laissant le choix de fréquenter qui elle désire. Dans sa vie, comme dans ses œuvres, elle démontre sa capacité à assumer ses coups de cœur envers l'Autre et de manière spontanée. Elle anticipe d'une certaine manière l'idée

vraiment contemporaine du couple et de la conception des rapports sentimentaux en donnant à la femme la possibilité de sortir de son rôle passif et de dépendance vis-à-vis de l'homme. C'est ainsi qu'Annie Vivanti a toujours eu, quasiment tout au long de sa vie, un amant, en se laissant porter et transporter par la passion, ce sentiment spontané et impulsif, voire soudain, mais tout en restant maîtresse d'elle-même, comme le rapporte Barbara Allason qui témoigne du comportement inhabituel et surprenant, pour l'époque, d'Annie Vivanti :

> Perché la Vivanti era così : si innamorava di colpo, ma i suoi innamoramenti non erano profondi, ed anche, molto più tardi, quando già non era più affatto giovane, era sempre pronta a consolarsi. È noto il suo aforisma : « non bisogna mai correre dietro a un uomo né dietro a un tram. Via uno, ne passa un altro »… Già in amore Annie era rapida e appassionata[662].

Cette façon de consommer ses relations amoureuses, ou plus exactement ses coups de cœur, fait qu'Annie Vivanti suscite intérêt et attention, curiosité par fois et peut provoquer quantité de critiques acerbes à son encontre. Dotée d'un caractère optimiste, curieux et anticonformiste, elle apparaît jeune, légère et spontanée, vivant différentes passions dans un tourbillon incessant. Comme nous l'avons évoqué précédemment, ses aventures amoureuses (à ce jour connues car relatées soit par des articles de presse, soit par Annie Vivanti elle-même) commencent réellement avec *Lirica*, et plus précisément quelques mois avant la publication du recueil dans laquelle Carducci est impliqué. En effet, Carducci est une présence masculine forte, car il joue un rôle prépondérant tant pour la carrière professionnelle d'Annie Vivanti que dans sa vie personnelle, et cela tout au long de sa vie. Avec cette relation très forte, Annie Vivanti jette le trouble vis-à-vis de la critique qui ne comprend pas trop la nature de cette relation, qui restera, en quelque sorte, un mystère, car on ne savait déterminer, au regard des codes et des habitudes de l'époque, si elle était d'ordre amoureux ou simplement amicale :

> Tra i due poeti [Carducci e Annie Vivanti] ci fu sempre una profonda ammirazione e, anche quando Carducci si volgeva ormai verso il suo declino, sempre si percepisce la stima che lei ebbe nei suoi confronti, come una traccia evidente nelle pagine che la Vivanti gli dedicò. E, dopo la sua morte, il poeta rimase sempre presente nel suo animo come un qualcosa di vivo[663].

Tout en respect et subtilité, nous notons qu'entre les deux, dominent l'admiration, la tendresse et l'estime. Le poète a donc été, pour Annie Vivanti, un protecteur, un guide, mais aussi un ami, un amant qui l'accompagne tout au long de sa vie, ayant toujours un mot encourageant à son égard. Et elle-même, de son côté, admire, encourage, soutient Carducci, lui apportant jeunesse, liberté et insouciance, devenant ainsi sa muse :

---

[662] B. Allason, appunti manoscritto per un'intervista a Franco Antonicelli. Inedito. Cit. dall'autografo, Torino, Centro Studi Piero Gobetti. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit,* p. 114.

[663] Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo: l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.,* p. 33.

> Per di ciassette anni, co n mom enti di in tensa vici nanza fi sica al ternati a peri odi di distacco dovuto soprattutto a lontananze geografiche, questo è l'unico vero rapporto profondo che Annie intra ttiene e ne l quale trova un contra ppeso, un completament o di se stessa . È un sentimento reciproco pur se diverso[664] […].

Toutefois, il convient de souligner que si cette relation est, aux yeux des lecteurs et de la crit ique, perçue comme mystérieuse, cela est s ans doute dû au fait que la relation a duré jusqu'à la mort du poète et qu'elle a nécessairement évolué tout au long de ces dix-sept années.

Ainsi, la première rencontre avec cette jeune fille fraîchement débarquée chez Carducci à Bologne fait surgir en lui un sentiment inaltérable, mêlant à la fois amitié, passion, admiration et amour, ce qui n'empêchera pas le prof esseur Carducci d'êt re en pr oie à cer tains tour ments sentimentaux, mais également politiques (en raison d'une prise de position en faveur de Crispi et de la monarchie). En 1891, comme le précise Anna Folli, Carducci est à Bologne, dans les locaux de l'Univ ersité, alors qu'il attend la visite de F rancesco Crispi et il fait face à une contestation polit ique, de la part des étudiants. Face au désordre a mbiant et grandissant, Carducci décide de répondre p ar un article cen sé donner sa véritable dimension à cette contestation qu'il taxe de *Tumultus infimus*[665]. Mais revenons en arrièr e, car c'est au cours du printemps 1890, comme le signale Carlo Caporossi, que la relation entre la Vivanti et Carducci éclôt : *« Nel passaggio verso la primavera del 1890 fiorisce il rapporto fra la Vivanti e Carducci*[666]*. »* Cette année-là, Carducci écr it au mat in du 26 mars, à La Spezia, leur lieu de villégiature, quelques vers montrant alors son attachement envers Annie Vivanti. Ces vers sont, d'une certaine manière, une façon de dire son affection et tout l'amour qu'il lui portait[667] :

> Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori
> glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie.
>
> Vedi : il sole co 'l riso d'un tremulo raggio ha baciato
> la nube, e ha detto – Nuvola bianca, t'apri. –
> Senti : il vento de l'alpe con fresco susurro saluta
> la vela, e dice – Candida vela, vai. –
>
> Mira : l'augel discende da l'umido cielo su 'l pèsco
> in fiore, e trilla – Vermiglia pianta, odora. –
>
> Scende da' miei pensieri l'eterna dea poesia
> Su 'l cuore, e grida – O vecchio cuore, batti. –

---

[664] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 13.

[665] Voir Anna Folli, *« Un amoroso incontro »*, in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 42, ainsi que Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 32.

[666] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 12.

[667] Il nous semble important de préciser que Carducci a composé trois poèmes pour Annie Vivanti : *« Ad Annie »*, composée le 26 mars 1890, *« Ad Annie »*, composée le 30 mars 1890et « *Elegia del Monte Spluga* », composée entre le 1er et le 4 septembre 1898. Dans ce travail de recherches, nous avons fait le choix de ne porter notre attention que sur la première composition de Carducci, « Ad Annie », écrite le 26 mars 1890, car elle nomme précisément Annie, à la fin du deuxième vers, et nous permet d'illustrer notre propos sur la relation qu'ils entretiennent.

E docile il cuore ne' tuoi grandi occhi di fata
s'affisa e chiama – Dolce fanciulla, canta[668].

Le poème s'ouvre avec la première personne du singulier qui ne réapparaîtra plus que sous la forme d'un adjectif possessif dans l'avant-dernier distique. Le poète s'adresse à Annie [*« Vedi »*, *« Senti »*, *« Mira »*] dont le nom est mentionné, en position forte, à la fin du deuxième vers [*« glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie »*], le prénom rimant avec *« fiori »*. La composition respire le printemps par l'évocation de différents éléments naturels tels que le vent [*« il vento »*], le soleil [*« il sole »*], le ciel [*« il cielo »*], ainsi que les fleurs [*« un ramicello di fiori »*] et les oiseaux [*« l'augel »*], tout cela sous l'égide de la poésie [*« l'eterna dea poesia »*] qui incite le cœur du poète à battre [*« O vecchio cuore, batti »*], le verbe « battre » répondant en écho au premier mot du poème [*« batto »*] et disant le miracle de l'amour qui redonne la vie.

À propos du rameau fleuri, Annie Vivanti se le remémore et en explicite les circonstances :

> Mentre egli veniva a vedermi, una vecchietta per la strada gli aveva dato un ramicello di giacinto azzurro, e con questo egli venne a battere alla mia porta. Quando aprii, entrò senza parlarmi, gesticolando vagamente col glauco fiore, come battendo il tempo aqualche suo ritmico pensiero.
>
> Andò a sedersi davanti al pianoforte chiuso, prese un foglietto di carta e scrisse.
>
> *Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori*
> *Tinti di mare come i tuoi occhi, o Annie…*
>
> Compose le sei brevi strofe sempre battendo col fiore il ritmo, e quasi cantando le parole tra sé. Scrisse lentamente, deliberatamente, senza mai smettere né esitare, nella bella scrittura di cui è tanto orgoglioso.
>
> Poi mi porse il foglio[669].

Évoquant ce souvenir intimiste, Annie Vivanti utilise l'imparfait et le passé simple pour préciser d'où venait l'inspiration de Carducci pour ces vers, qui bien des années plus tard, seront inscrits sur la stèle d'Annie Vivanti dans le cimetière de Turin. Mais, pour en revenir au moment où ils ont été composés, il convient de noter que ces quelques vers soulignent la tranquillité qui régnait dans ce lieu de villégiature et surtout le fait que Carducci aurait composé le poème d'une traite, poème qu'il avait certainement mûri en marchant puisqu'en arrivant chez Annie Vivanti il semblait battre la mesure de l'une de ses pensées. L'image de la vieille femme [*« la vecchietta »*], ainsi que le piano [*« il pianoforte »*] donnent une sensation de sérénité propice probablement à la création et à l'inspiration. En quelques lignes, Annie Vivanti offre au lecteur

[668] *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci*, IV, *Odi Barbare* e *Rime e ritmi*, Bologna, Zanichelli, 1935, p. 188. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 13.

[669] Annie Vivanti, *Giosue Carducci,* cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 14.

un aperçu de son art de narratrice et de conteuse, très visuel et efficace.

Du fait de sa jeunesse, de sa fraîcheur, de sa spontanéité, cette jeune fille qui vit dans un mouvement perpétuel et aérien, n'aurait-elle pas réveillé en Carducci inspiration et créativité ? Quoi qu'il en soit, Barbara Allason, son amie et donc relativement proche d'elle, a émis un avis sur cette relation si mystérieuse aux yeux du public et de la critique. Elle n'hésite pas, en effet, à affirmer qu'Annie Vivanti n'aurait probablement pas été amoureuse de Carducci, mais qu'elle aurait eu à son égard, lui qui était « un peu rude », voire un peu fruste, une immense gratitude et beaucoup d'affection, en raison de la noblesse de son amour pour elle. Barbara Allason révèle également une femme de cœur, ayant des valeurs et respectant l'amitié avant tout :

> « Io credo che ella non si si a mai innamorata di lui ma come gli voleva bene, gli era grata di averla messa così in alto, sentiva la gentilezza di quell'amore di un uomo grande che, un po' rude e quasi rozzo, per lei si era fatto gentile e quasi mite, come un fanciullo. E soffrì quando egli morì ; perché poi le vere cose grandi della vita, la grazia dell'infanzia, le dolcezze degli affari domestici, e la grandezza delle grandi amicizie ella le sentiva. Così era Annie[670]. »

Annie Vivanti, femme aux mille facettes, accapare les esprits, retient l'attention de l'Autre, suscite curiosité et éveille des sentiments. En vivant de manière libre et spontanée, suivant ses coups de cœur, elle devient d'une certaine façon le personnage principal de sa vie, s'affichant déterminée et indépendante, ayant ainsi une personnalité remarquable et remarquée par sa beauté et son élégance qui séduisent bon nombre de personnalités, qu'il s'agisse de princes, de gouverneurs ou de nobles familles, comme nous l'avons déjà vu[671].

C'est ainsi qu'Annie Vivanti conquiert tous les cœurs masculins, notamment de la ville de Naples, et que ses rendez-vous se multiplient alors qu'elle devient une personnalité fascinante et convoitée de par son émancipation, son indépendance, sa liberté d'esprit, sa capacité à chevaucher le matin dans le parc de la villa Reale, sa chevelure blonde, son regard et son sourire qui enflamme « les plus violentes passions » :

> È una sorta di innamoramento collettivo quello della città per l'affascinante, emancipata ragazza bionda che cavalca al mattino nella villa Reale, incanta col suo sguardo e il suo sorriso e accende le più violenti passioni nell'ardente petto dei giovani napoletani. Tutti la vogliono, la corteggiano, i giornali parlano ogni giorno delle sue cavalcate, della sua allegria e della sua bellezza[672].

Parmi les jeunes gens attirés fortement par cette jeune femme trépidante, cette brillante

---

[670] B. Allason, appunti manoscritto per un'intervista a Franco Antonicelli. Inedito. Cit. dall'autografo, Torino, Centro studi Pietro Gobetti. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 115.

[671] Nous renvoyons à Giana Anguissola, pref. ad Annie Vivanti, *Perdonate Eglantina !*, Milano, Club degli anni verdi, 1964, p. 18. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti, op. cit.,* p. 18.

[672] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 32.

amazone, il reste le souvenir d'Arturo Colautti qui en tombe littéralement amoureux et lui dédicace un poème composé de sept sonnets en première page de la *Cronaca Partenopea*[673]. Ce poème, qui met en avant la figure d'Annie Vivanti, est reproduit entièrement dans le recueil de Carlo Caporossi, *Tutte le poesie*. Cette composition exalte la personnalité atypique et excentrique d'Annie Vivanti qui semble sortir, pour Arturo Colautti, du monde de l'imaginaire. Publiée le 28 juin 1891 dans la *Cronaca Partenopea,* elle est intitulée simplement « Annie » et accompagnée d'une citation en italique et en français, empruntée au poème d'Alfred de Musset, *La coupe et les lèvres*, publié en 1833 : *« Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ? »* Cet alexandrin donne la tonalité de la composition dans le sens où il sous- entend qu'Annie Vivanti procure l'ivresse et déchaîne les passions. En somme, un bourreau des cœurs au féminin : *« o balda cuoricida »*, peut-on lire au premier vers du cinquième sonnet.

Étant donné la longueur de la composition, nous ne nous attarderons que sur quelques passages pour illustrer notre propos, à commencer par le deuxième sonnet qui est entièrement centré sur l'« imagination » [*« fantasia »*], appuyée par le champ lexical des contes, de l'imaginaire et de la mythologie ancienne et moderne, avec des termes tels que *« fantasia »*, *« sogni »* ou encore *« Morgana »* et *« gitana »* que le poète fait rimer. Ainsi, Arturo Colautti associe Annie Vivanti à la fée Morgane du cycle arthurien en évoquant son côté enchanteur et à la figure de la gitane [*« gitana »*], qui reviendra plus loin avec une référence explicite à Carmen [*« Carmencita »*], toujours en mouvement et en errance :

> Tuo vero nome è Fantasia : sei nata
> nell'albergo dei Sogni : la Morgana
> da un satiro t'avea : bianca gitana,
> A errar cantando t'ha il Destin dannata.

Annie, selon Arturo Colautti, chante un air d'amour, une nouvelle mélodie qui étonne mais qui permet de diffuser en Italie l'histoire de son cœur pervers racontée en un vers délicieux, *« perverso »* étant le dernier mot du dernier vers du sonnet et rimant avec *« verso »*, alliant ainsi envoûtement du chant et plaisir pervers :

> Tu passi, e canti nella rima strana
> dispregiatrice d'ogni norma ingrata :
> è una strofe d'amor la tua giornata,
> è d'amor la tua strofe una fontana :
>
> e canti per cantar, come t'invita,
> vibrante ancor dell'ultima carrezza,
> unica musa tua, la Giovinezza :

[673] Arturo Colautti, Annie, « Cronaca Partenopea », a. XI, n. 26, 28 giugno 1891, p. 1. Les sept sonnets sont publiés intégralement dans Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, p. 275-278.

ed alla nova melodia stupita,
scandendo Italia il dilettoso verso,
la storia impara del tuo cor perverso.

Les différents sonnets qui composent le poème insistent sur une personnalité insaisissable. Ayant eu pour école une vie nomade et ayant suivi l'enseignement de la liberté [*« A te la vita nomade fu scola,/ la libertà maestra […] »*], Annie Vivanti détonne dans le panorama littéraire et culturel de son époque, ce qui n'est pas sans interpeller Arturo Colautti qui se pose la question de savoir d'où elle vient, où elle va, pérégrinant sans but, sans projet, sans limite :

Donde vieni ? ove vai ? che ti disfrena,
o romea senza meta e senza intento ?
Per te risponda la migrante arena,
il flutto insonne e il feminil talento.

Sous forme d'interrogations directes et avec l'emploi du pronom à la deuxième personne du singulier, Arturo Colautti crée une certaine proximité avec Annie Vivanti qui suscite en lui interrogation, curiosité. Comparée à un « nuage » qui file au gré du vent ou à une mésange annonciatrice du printemps [*« Tu la nuvola sei che fila il vento,/ la cinciallegra che l'april rimena »*], Annie Vivanti, pour Arturo Colautti, navigue entre des contraires à la Pétrarque, l'un n'excluant pas l'autre, par exemple s'idolâtrer soi-même et avoir soif d'inconnu, rire et pleurer, édifier et démolir :

Idolatrar te stessa e ambir l'ignoto,
gemer del riso e ridere del pianto,
all'infido destin dire : che importa ?

edificare e demolir sul vuoto,
mostrando all'aspra ragion la porta,
ecco l'arte, la vita, il sogno, il vanto.

Fréquenter Annie Vivanti ou bien même la connaître, cela signifie pousser la porte d'un monde imaginaire, d'un monde où les limites entre réalité et fiction s'effacent, un monde quelque peu déstabilisant, car instable et mouvant.

Le cinquième sonnet s'ouvre par une interpellation du poète qui s'adresse directement à Annie Vivanti puisqu'il répète à deux reprises *« dimmi »* pour poursuivre avec une question qui porte sur l'amour et le sentiment amoureux, avec une double référence à la poétesse Sapho et à la *Corinne* de Madame de Staël. Et cela pour mieux interroger Annie Vivanti et, par contraste, mettre en doute sa sincérité car il se demande si elle connaît vraiment le sentiment amoureux :

Ma dimmi, dimmi, o balda cuoricida:
Conosci tu l'Amor onde ti vanti?
Come le antiche poetesse canti:

Eppur non sai le disperate grida
di Sapho e i dolci di Corinna pianti.
Infelice colui che in te confida :
pari all'orto vaghissimo d'Armida,
è un deserto il tuo sen pieno d'incanti !

À parcourir ces strophes, le lecteur sent le point de vue masculin de celui qui est séduit par une telle femme et qui se sent éconduit. Ainsi les termes *« cuoricida »*, *« infelice »* et *« deserto »* soulignent que l'homme subit le choix de la femme, ici comparée à Armide, ce personnage de la *Jérusalem Délivrée* du Tasse, magicienne la plus emblématique du XVIe siècle et des siècles à venir, celle qui incarne les pouvoirs ambivalents du charme (au double sens de séduction et de puissance magique), celle dont la figure est indissolublement associée à ses jardins magiques, d'où le syntagme « jardin […] d'Armide » [*« pari all'orto vaghissimo d'Armida »*], jardin où elle conduit tous ceux qui sont tombés dans ses filets et où elle les rend oublieux de leurs devoirs et exclusivement attachés à sa personne. Ici, ce serait quelque peu différent. En effet, par cette référence, le poète montre qu'il est conscient de l'insensibilité de la femme aimée, Annie en l'occurrence, qui malgré les tentatives de séduction ne cède pas aux avances du poète, son cœur restant un désert.

À travers les strophes et les vers d'Arturo Colautti, Annie Vivanti se révèle comme une jeune femme renfermant en elle une dualité, comme une double personnalité, étant « enfant et chimère », « bête féroce élégante et muse parasite », « rebelle mais convertie », « comme tous ceux qui n'ont pas de drapeau », c'est-à-dire pas de patrie :

Così fatta sei tu, bimba e chimera,
belva elegante e musa parassita,
ribelle sempre e sempre convertita,
come la gente che non ha bandiera.

Arturo Colautti, tout au long du poème, met en avant la figure d'Annie Vivanti, à laquelle il voue une certaine admiration mêlée de curiosité. Personnalité aux multiples facettes et en raison de cela difficilement classable dans des catégories définitives, comme nous l'avons vu, Annie Vivanti emporte avec elle, dans le sillon de la séduction, tout ce qui l'entoure et l'approche. Et la séduction, chez Annie, telle que la voit le poète, naît de sa spontanéité et du naturel de son caractère qui est à l'origine du naturel de ses vers [*« scrigno di strofe, fabbrica di baci,/ senza veli così, senza belletti »*] et qui transparaît jusque dans ses yeux [*« sono i begli occhi come i versi schietti/ sono i bei versi come gli occhi audaci »*]. C'est avec cette liberté, cette fraîcheur quasiment innée [*« È nel tuo stile la natia freschezza »*] et dans l'ivresse de l'amour [*« nel tuo amor l'ebbrezza »*] qu'Arturo Colautti présente Annie Vivanti, devenue une

sorte d'icône qui ne laisse pas indifférent, qu'on l'aime ou qu'on la déteste.

D'autres poètes, comme Carlo Fabbri avec *« A Miss Annie »* en 1897, Jaroslav Vrchlický avec *« Alla Signora Annie Vivanti e a sua figlia Vivien »* en 1906, ou bien encore Luciano Folgore avec une parodie assumée des poèmes d'Annie Vivanti, *« L'intesa »*, publiée en 1926[674], ont écrit des compositions sérieuses, amoureuses, passionnées ou encore ironiques, à son intention. Leurs poèmes reprennent parfois des traits de caractère de la poétesse, parfois des épisodes de sa vie, ou bien ils sont parsemés d'allusions à ses romans et à sa poésie. Ce qui prouve à quel point Annie Vivanti suscitait l'intérêt de ses contemporains, à tout le moins ne les laissait pas indifférents.

À ces aventures et histoires amoureuses, s'était ajoutée une autre histoire scandaleuse qui avait occupé une grande partie de la presse de l'époque. À l'automne 1890, à Milan, Annie Vivanti entretient une relation avec le conte Enrico Melzi et avec son frère, Gilberto, de façon conjointe. Mais très vite, Annie Vivanti a une préférence et une attirance plus marquée pour Gilberto. Enrico, pour tenter de récupérer le cœur d'Annie Vivanti, adopte la tactique de l'éloignement afin de se faire désirer davantage. Mais dans une lettre datée du 31 juillet 1890, puis redatée au 1er septembre, sans doute adressée à Enrico[675], Annie Vivanti brosse son propre portrait en mettant l'accent sur ses traits les plus caractéristiques et atypiques, laissant ainsi derrière elle toute pudeur et affichant clairement sa vision du sentiment amoureux. Elle prône alors un amour vibrant, empreint de désir, fait de rires irraisonnés, joyeux, un amour fort qui élève l'âme et le corps. Ainsi dès les premières lignes, Annie Vivanti pose les deux termes de l'alternative : ou l'amour ou l'oubli. Nous retrouvons ainsi le tempérament affirmé d'Annie Vivanti qui perçoit l'amour comme un sentiment rapide, instantané, voire fugace, mais surtout qui ne se nourrit pas de l'absence. Il n'est donc pas question pour elle de privilégier l'*« amor de lonh »* (« l'amour de loin »), cher au troubadour Jaufré Rudel :

> Enrico. Vi scrissi or ora, ma ricevo la vostra lettera del 28 e rispondo.
> Oh, come ragioni male, Liebe ! Oh, come sei fuori di strada.
> No ! no ! –
> Lontano, non desidero, *scordo !* Il desiderio durante l'assenza tua *è stato*, non torna per addietro. Ora è l'amor o l'oblìo. A te la scelta.

Sûre de ses choix, Annie Vivanti, qui associe éloignement et oubli, laisse à Enrico sa part de responsabilité dans la poursuite de cette aventure amoureuse. Le terme *« amore »* sera repris plusieurs fois dans la suite de la lettre et mettra l'accent sur sa vision des choses. Faisant

[674] Cit. in Annie Vivanti, *Tutte le* poesie, *op. cit.*, respectivement p. 279-280 ; 282-283 ; 284.
[675] A. Vivanti a Enrico ?, 1 settembre [31 luglio] 1890, inedito. Cit.dall'autografo, Archivio Maresclachi, collezione privata. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 108-109.

référence à une phénoménologie de l'amour, Annie Vivanti résume toutes les "nuances" de cet amour se manifestant – tant qu'il dure ! –, sous les espèces de la douceur, de la tendresse, de la joie, du bavardage, de la déraison, de la tristesse, du bonheur, de la force, du rêve, ou encore de l'élévation et de la gloire :

> L'amore, finché dura ! L'amore soave che conosci, fatto di tenerezze quasi tristi e di risa liete, irragionevoli, gioconde, l'amore ciarliero sotto il sole mattutino, l'amore che sogna, la sera, nella stanza rinchiusa, bianca nella luce della lampada accesa. L'amore felice e forte, che ti saluta stendentoti una mano, e coll'altra accennando, in alto, la gloria.

Dans les lignes suivantes, Annie Vivanti continue en insistant sur l'oubli. Débutant par une exclamation et répétant deux fois le terme « oubli » [*« O l'oblio ! L'oblio… »*], elle déclare que le nom d'Enrico appartiendra au passé parmi d'autres noms masculins, alors qu'elle veut aller de l'avant, créant une opposition entre lumière et obscurité. Elle le met également en garde, lui demandant de ne pas espérer et de ne pas attendre l'action bénéfique du temps sur ses sentiments et sa mémoire :

> O l'oblio ! – L'oblio triste di un nome fra tanti altri nomi ; di un saluto sorpreso e freddo, all'incontro inaspettato per via ; e la tua strada solitaria – e temo, triste ! – e la mia strada lieta incontro al sole, e l'oblio. Tu non sapere di me, né io di te – più nulla.
>
> No, no ! Enrico, non « sperare » ! « Rivedermi e riamarmi un giorno, attendendo la benefica azione del tempo » ! Enrico, che strana ironia. – La conosci la benefica azione del tempo sul cuore, sull'anima, sulla memoria mia.

La volonté d'être maîtresse de ses sentiments, de ses rencontres, amène Annie Vivanti à tourner le dos au passé [*« lascio dietro a me il mio passato »*], à s'éloigner du « grand brouillard » pour avancer, rapide et déterminée, dans le soleil et la lumière, pour vivre et ressentir et ne pas rencontrer ces « spectres » qu'elle redoute :

> No, non si torna addietro. Io devo andare avanti, e lascio dietro a me il mio passato; fra me ed esso una gran nebbia: l'oblio ! Io vado nel sole. –
>
> E se, per altra via, ad uno svolto brusco di strada mi ritorna salutando, io passo rapida volgendo via la testa –
>
> Ho paura degli spettri, io !

Annie Vivanti résume ainsi son comportement en démontrant sa volonté d'aller de l'avant, de poursuivre sa route et de laisser derrière elle son passé. Consciente de ses propres désirs et de son tempérament qui la pousse à toujours aller de l'avant, Annie Vivanti se montre parfois détachée, parfois lucide, évoquant ici l'amour en toute simplicité et sincérité, ainsi que l'évolution du sentiment amoureux par le biais de la métaphore du chemin.

Nous pouvons mettre en parallèle cette lettre avec un passage de la nouvelle, « En passant », dans laquelle, à travers les mots du journal intime de Viviana, elle brosse un bref portrait d'elle-même, en comparant ses *« grandes passions »* à des auberges espagnoles. Vides

au début, ces auberges se remplissent tout d'un coup de tout ce qu'on y apporte, entre autres, l'amour, la tendresse, la joie, la beauté qui embellissent le lieu et l'espace. Mais cet embellissement, cet "enchantement" peut disparaître rapidement sous l'action d'un « diablotin » et laisser de nouveau cet endroit vide, misérable et désolé :

> Le mie *grandes passions* sono come quelle locande spagnole dove non c'è niente, fuorché ciò che porti con te. La mia anima, come un'enorme borsa Gladstone, ha in sé abbastanza passione, tenerezza, gioia, bellezza per ad ornare un palazzo e viverci per un anno. Mi porto dietro tutte queste cose e le sciolgo in qualche squallida capanna – per esempio lo studio di Bright – dico : « che bel posto ! Come ci vivrei per sempre! ». Poi, un giorno, mentre sono fuori, viene un diavoletto e impacchetta la passione, la tenerezza, la bellezza, la gioia… tutto. E quando torno e vedo quel posto desolato, miserabile, mi meraviglio di come sia potuta venirci.
> Povere, squallide locande spagnole ![676]

À travers cet extrait, nous remarquons qu'Annie Vivanti se montre capable d'approfondir la connaissance de soi par une intériorisation des émotions, d'analyser et de comprendre avec un certain détachement ses sentiments afin de prendre du recul et de glisser un soupçon d'ironie dans ses propos de manière à pouvoir transformer quelque chose de secret et de pudique en quelque chose d'affirmé et d'assumé. Mêlant ainsi sa vie à son œuvre, elle n'hésite pas à écrire une poésie sur son aventure amoureuse avec le comte Gilberto Melzi, poésie intitulée *Etisìa.* En effet, Gilberto Melzi, ce « pâle amant » [« *pallido amante* »], était tuberculeux et Annie Vivanti, alors très jeune et pleine de vie, confiait un jour à son amie, Barbara Allason, qu'elle avait peur alors de l'embrasser[677], ce qui n'apparaît pas dans le poème qu'elle consacre à son « pâle amant », où, dans une poétique typiquement décadente, elle esthétise la maladie et la fragilité humaine, et associe la volupté à la mort, ces deux mots constituant le tout dernier vers du poème :

> M'hanno detto di te, pallido amante,
> Che per fatalità tremenda e oscura,
> Sulla tragica via della sventura
> Ti conducea la sorte.
>
> M'hanno detto che già l'ombra del Nulla
> Avea steso su te mani fatali.
> M'hanno detto che i baci eran mortali
> Delle tue labbra smorte.
>
> Dammi l'alito tuo, dammi il veleno !
> Acre è il gaudio, terribile il piacere
> Dalla tua triste bocca poter bere
> La voluttà… e la morte ![678]

---

[676] Annie Vivanti, « En passant », in *Racconti americani, op. cit.*, p. 75.
[677] B. Allason, appunti manoscritto per un'intervista a Franco Antonicelli. Inedito. Cit. dall'autografo, Torino, Centro studi Piero Gobetti. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 114.
[678] Annie Vivanti, *« Etisia »*, in *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 223.

La tournure impersonnelle « on m'a dit » [« *m'hanno detto* »], répétée trois fois en début de vers, insiste sur un bruit qui court, des on-dit. Mais au lieu de réagir par la crainte et la répulsion, Annie Vivanti crée au sein même du poème des associations entre la volupté et la mort, ce mot venant clore le poème en une association typique du décadentisme et suivant un jeu de rimes à la fin de chacune des trois strophes qui va, en un mouvement inexorable, de « *sorte* » à « *morte* » en passant par « *smorte* ». Ainsi évoque-t-elle les différentes parties du corps relatives au désir : « les mains » [« *le mani* »] « les lèvres » [« *le labbra* »], « le souffle » [« *l'alito* »], « la bouche » [« *la bocca* »]. Mais pour compléter ces expressions, des adjectifs qualificatifs ou des substantifs apportent une connotation négative, une dimension néfaste. Les lèvres sont « blêmes » [« *smorte* »], les mains deviennent « fatales » [« *fatali* »], la bouche est « triste » [« *triste* »], et enfin le souffle [« *l'alito* »], qui symbolise la vie, devient l'équivalent d'« un venin » [« *il veleno* »]. C'est ainsi qu'Annie Vivanti évoque sa relation amoureuse représentée par le désir, mais ici un désir qui tend à devenir mortel. Au sein de cette composition, la poétesse réussit à unir les deux extrêmes d'une relation : celle qui mène vers le désir et la passion et celle qui mène à la mort : *« Dalla tua triste bocca poter bere/ La voluttà… e la morte ! »*. D'où la « terribilité » (pour reprendre un terme que l'on applique d'ordinaire à l'art de Michel-Ange) de la joie et du plaisir : « âcre est la joie, terrible le plaisir » [*« acre è il gaudio, terribile il piacere »*]. Le récit de cette aventure amoureuse apparaît dans la cinquième édition de *Lirica*, le 15 janvier 1899, l'année même où Gilberto Melzi disparaît. Annie Vivanti, comme précédemment, se retrouve être la cible des journalistes et des critiques qui voient, là encore, dans cette relation amoureuse, une façon opportuniste de se faire de la *réclame*, et pour son œuvre et pour sa propre personne. C'est ce qu'elle exprime dans une lettre adressée depuis New York à son ami, Arturo Colautti, à qui elle demande de lui envoyer tous les articles parlant de cette aventure amoureuse :

> Caro amico, non Vi scrivo nulla di gentile né di allegro. Questa è per chiederVi un favore. Mandatemi tutti i giornali che parlano della morte di Gilberto Melzi. E ditemi anche Voi tutto cio' che ne sapete. Io sono stanca di morti. E di vivi. E di amori. E di odii. E di tutto. Tanto stanca che quasi vado a dormire anch'io. E voi altri in Italia direste che l'ho fatto per farmi della *réclame.* E forse sarebbe vero. Addio. Vi voglio bene. […] Addio[679].

La fatigue et la lassitude qu'elle exprime dans ces lignes témoignent du fait qu'elle a conscience d'avoir pu déranger une partie des journalistes et des critiques de l'époque. Mais sa désespérance et son accablement sont tels qu'elle va jusqu'à déclarer qu'elle aussi voudrait

[679] Annie Vivanti ad Arturo Colautti, lettera da New York a Milano, 5 marzo 1899. Archivio Colautti (Fondo Gualtiero Castellini), Biblioteca del Risorgimento di Milano, cit. in Anna Folli, *« Un amoroso incontro »*, in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 36.

« dormir », c'est-à-dire mourir. Mais, ajoute-t-elle avec une ironie grinçante, on l'accuserait une fois de plus de vouloir se faire de la « *réclame* ».

Autre scandale : le 13 décembre 1900, le *Progresso Italo-Americano*, quotidien New-Yorkais des Italiens en Amérique, publie en première page un article sur le suicide d'un juif anglais appartenant à une famille aisée, Samuel Sydney. Le frère de ce dernier révèle que Samule Sydney aurait été, trois ans durant, littéralement envoûté par une femme qui semblait se jouer de lui et de ses sentiments, une femme alors reconnue pour sa beauté, une femme riche et élégante qui dépensait sans compter, retenant facilement l'attention dans quelque lieu que ce fût. Cette femme, pour qui l'anonymat est gardé, est également connue et reconnue dans les cercles littéraires italiens, français et américains :

> [Questa dama] molto nota per la sua bellezza, che è anche ricca e spende senza parsimonia… facilmente attira l'attenzione ovunque essa recasi, non soltanto per la sua bellezza, ma anche per l'eleganza della sua toilette. Aggiungesi che è conosciutissima nei principali circoli letterari d'Italia, di Francia, degli Stati Uniti[680].

Ces principaux traits caractéristiques ne permettent pas de garder l'anonymat très longtemps, puisque quelques jours plus tard le journal révèle le nom et le prénom de la poétesse, mettant l'accent sur une histoire d'amour forte, passionnée, impossible et tragique. Cette mise en scène de la part du quotidien tend au sensationnel : *Il doloroso romanzo di Annie Vivanti e Sydney Samuel. Amore, dovere, disperazione, suicidio*[681].

La nouvelle est ainsi reprise par des journaux américains (essentiellement new-yorkais) et italiens (de Gênes et de Rome) et beaucoup de on-dit circulent, notamment celui selon lequel Annie Vivanti aurait divorcé de John Chartes en 1898, qu'elle aurait fait une promesse d'union avec Samuel Sydney, mais que le père de ce dernier se serait fortement opposé à ce mariage car la réputation de la jeune femme était compromise. Annie Vivanti, à la suite de la réaction du père de Samuel Sydney, aurait demandé une forte somme en compensation, ce qui aurait poussé son fiancé au suicide. Les journaux locaux, mais également la presse internationale, ne ménagent pas leurs efforts pour ce qui est de la narration de cette tragédie, chacun y allant de sa version des faits et apportant des éléments complémentaires pour dévoiler et accentuer la perfidie de cette femme qui jouerait avec les sentiments des hommes séduits par elle. Ainsi, les derniers mots écrits par Samuel Sydney avant son geste fatal, ont-ils été de déclarer son réel

---

[680] *Il suicidio di Sydney Samuel. Perseguitato*, « Il progresso Italo-Americano », 13 dicembre 1900, p. 1. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 51.

[681] *Il doloroso romanzo di Annie Vivanti e Sydney Samuel. Amore, dovere, disperazione, suicidio*, « Il Progresso Italo-Americano », 14 dicembre 1900, p. 1. Ce même article est également publié ensuite dans un journal génois, « Il Secolo XIX », a XV, n° 358, 27-28 dicembre 1900, p. 1, qui est le premier à donner la nouvelle en Italie. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, *ibid.*

attachement à une femme qui, après lui avoir laissé entrevoir un horizon de bonheur et de félicité, s'est révélée perfide et n'a pas su accepter et recevoir cet amour simple et traditionnel :

> I longed for love, companionship and quiet home life with books and music to carry out my ideals. I met this woman who promised all these and I looked to the future with happiness. But she has proved a perfidious woman and this is ended[682].

Ces différents propos, réels ou inventés, montrent potentiellement deux choses : la première est que ce fait divers devient véritablement une histoire avec différents épisodes organisant une mise en scène afin de ménager le *suspense* à la manière des romans, et la deuxième chose est que cette mise en scène suscite intérêt et critiques pour l'Autre absolu, en l'occurrence la femme, selon Simone de Beauvoir. En effet, les journalistes, notamment italiens, se montrent particulièrement acerbes face à cette triste et sombre histoire. Certains quotidiens, comme *Il Secolo XIX*, ou bien *Il Nuovo Fanfulla di Roma* deviennent particulièrement sceptiques quant à la véracité de cette tragédie, soupçonnant ainsi une énième mise en scène de la part de la poétesse pour relancer une nouvelle édition de son recueil *Lirica.* Mais face à l'ampleur du scandale américain, Annie Vivanti, touchée profondément et intimement par ces lourdes répercussions sur sa vie, se rend à Paris pour ensuite se retrouver à Gênes où grâce à la plume d'une amie, Flavia Steno, elle obtient une interview et peut enfin démentir les affirmations assénées par différents journaux[683]. Elle se déclare alors innocente pour tenter d'atténuer le scandale. L'opération ne sera qu'à moitié réussie, car un an plus tard dans une lettre envoyée à Emilio Treves, son éditeur, pour la cinquième édition de son recueil *Lirica*, Annie Vivanti dit souhaiter encore une fois rectifier certains faits énoncés par la presse qui affirmait et soutenait qu'elle était divorcée. Elle enprofite alors pour évoquer certains usages, notamment aux États-Unis, où le divorce était alors une pratique commune pour d'innombrables raisons. Annie Vivanti parle également de sa plus grande et profonde tristesse qui est celle, pour une mère, d'avoir perdu un enfant, à la suite du scandale américain [684].

Cette lettre est, en réalité, rédigée par John Chartres. Nous pouvons dès lors noter l'intimité et la complicité, affichée du moins en public, au sein de ce couple qui, ensemble, fait face à ce terrible et éprouvant scandale américain pour tenter de récupérer et reconstruire une image fortement ébranlée et compromise[685].

---

[682] *Samuel loved a brillant woman and shot himself for her sake*, « Nex York Journal », n° 6601, 13 dicembre 1900, p. 1. Cit. in Carlo Caporossi, *ibid.*, p. 52.

[683] F. Steno, « Una visita ad Annie Vivanti », « Il secolo XIX », a. XV, n° 362, 31 dicembre 1900-1 gennaio 1901, p. 3. Cit. in Carlo Caporossi, *ibid*., p. 53.

[684] Voir A. Vivanti ad E. Treves, Parigi, 27 aprile 1902. Inedito. Cit. dall'autografo scritto da J. Chartres, Archivio Marescalchi, collezione privata. *Ibid.*, p. 52-53. Déjà cité dans la première partie de la thèse p.187.

[685] Voir l'analyse de Carlo Caporossi, *ibid.*, p. 53.

Hormis son mari, d'autres personnalités, comme Paul Heyse[686], n'hésitent pas à prendre sa défense et à accuser ses détracteurs. Annie Vivanti, reconnaissante et flattée, envoie une réponse à Heyse, en le remerciant non seulement pour son attitude bienveillante mais également pour la qualité de la traduction de ses vers :

> Mio Signore,
>
> Ieri soltanto ebbi tra le mani la « Deutsche Rundschau » che porta il Suo articolo su me.
> Sono commossa dalle Sue lodi, e dalle bellissime traduzioni dei miei versi.
> Gliene ringrazio, Signore, con tutto il cuore.
> Potrei forse dirLe che in alcune piccole cose Ella erra : che la mia *Rosa Azzurra* non è così brutale come Le venne raccontata. E anche il mio carattere non è così perverso né la mia anima così dura come la leggenda mi ha voluto dipingere.
> Ma questo non ha nessun valore letterario ; ed io non ardisco annoiarLa con ciò.
> Io non ho modo, illustre Signore, di ringraziarLa delle ore di indulgenza che Ella volle dedicare a me.
> Mi permetto (non sapendo né pure dove mandarLe un gran fascio di fiori, come vorrei, che certo appassirebbero prima di giungere a Lei !) mi permetto di mandarLe il mio ritratto e quello della mia bambina. Li accetti come un lieve segno di una profonda ammirazione.
> Grazie[687].

Dans cette lettre de remerciement, datée du 8 février 1902, Annie Vivanti marque son grand respect vis-à-vis de Paul Heyse et, s'appuyant sur un article écrit par Heyse lui-même et paru dans un quotidien allemand, elle le remercie humblement de ses louanges à son égard. En marquant sa gratitude, elle en profite également pour lui parler de sa pièce de théâtre, *Rosa Azzurra*, nouveau drame qu'elle a écrit aux États-Unis et qui a été présenté à Bologne pour la première fois le 15 juillet 1898, à *l'Arena del Sole*. Elle en profite pour dire à Heyse qu'elle n'est pas aussi perverse qu'on le dit et que son âme n'est pas aussi dure que sa légende noire le laisserait supposer. Bref, elle tente de corriger un tant soit peu son image publique qui a été sérieusement écornée.

Mais revenons à la création de la pièce, *Rosa Azzurra*, à l'*Arena del Sole* à Bologne. À l'annonce de sa représentation, elle suscite beaucoup d'intérêt dans les milieux mondains et littéraires sans doute parce qu'Annie Vivanti fréquentait Carducci et que deux actrices célèbres, Irma Gramatica et Edvige Reinach, faisaient partie du *casting* :

> La sera della « prima » il pubblico stipa all'inverosimile l'anfiteatro dell'Arena del Sole, tanta è stata la pubblicità, tale il richiamo dell'autrice a Bologna e la curiosità di vederla con Carducci. Mescolati ma dispersi ci sono amici ed estimatori, critici teatrali e giornalisti venuti da Milano […][688].

---

[686] Voir Paul Heyse, *Annie Vivanti*, *ibid.,* p. 53-54 : *« questa vita inquieta condotta da Annie Vivanti, secondo quello che si sente dire in giro, ha preso vie così strane che si potrebbe paragonare ad uno o più romanzi. Anche se volessimo considerare come documenti veritieri gli articoli di giornali, la critica letteraria avrebbe tutt'altro compito che quello di occuparsi del destino di una poetessa e per giunta di una ancora in vita ».*

[687] *Ibid.*, p. 54.

[688] Anna Folli, *« Un amoroso incontro »,* in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco, op. cit.,* p. 58.

La pièce, par la métaphore implicite dans son titre, doit faire prendre en considération la notion de bonheur qui reste difficile, voire impossible à trouver, à l'instar des roses bleues. Ce thème du bonheur impossible, déjà moult fois abordé dans la littérature et qui continue de fasciner philosophes et écrivains, est donc au cœur de ce drame qui n'est pas accueilli favorablement en Italie. Annie Vivanti et Carducci assistent en direct à un fiasco total durant la première, les *dannunziens* menant le charivari, et cela dès la fin du premier acte :

> Dopo un primo atto relativamente quieto, le cose volgono al peggio. Tra le battutacce e risate si arriva al quarto atto : al colpo di pistola che ammazza Lea Toralta scoppia un uragano di fischi. Nel baccano assordante Carducci si alza, coi pugni protesi verso la galleria : « Vigliacchi ! » – grida – « Vigliacchi ! Vigliacchi ! »[689].

Entre sifflets, rires et cris, la pièce reçoit des critiques sévères, ce qui pour Carducci ne semble pas justifié dans la mesure où, pour lui, cette pièce a une dimension psychologique profonde, vive, moderne, comme il l'exprime lui-même lors d'un échange avec le mari d'Annie Vivanti, John Chartres :

> Lo spirito e l'ingegno di vostra moglie vanno tuttavia crescendo. Nell'ultimo dramma l'importanza della trovata, l' invenzione del soggetto, la varietà de ll'azione, l'intuizione psicologica, la condotta, l'unità, il dialogo sono eccellenti. Ella è già riuscita e salirà anche di più ; perché ha forza, perseveranza, facilità, felicità. L'avvenire è per lei[690].

Annie Vivanti est-elle fortement marquée par le fiasco abyssal de sa pièce ? Nous pourrions le croire et l'envisager. Or, si nous nous intéressons aux dires de Barbara Allason sur ce fait précis, il n'en est rien, en réalité, car à ce moment-là Annie Vivanti était à nouveau amoureuse, cette fois d'un beau jeune homme, en plus de Carducci qui continuait de la défendre et restait très présent lui aussi dans sa vie :

> Un'altra cotta la prese mentre si rappresentava la *Rosa Azzurra* […] quando chiesi ad Annie se aveva molto sofferto di quel fiasco, ella rispose ridendo : « Ma che, ero innamorata allora di un bel giovane e il mio amore era ricambiato. E poi Orco (ella chiamava così Giosue Craducci) era così caro e devoto a me e mi difendeva e tutto ciò mi rendeva molto felice »[691].

Par ces quelques mots, Barbara Allason met en exergue le caractère d'Annie Vivanti et sa façon de concevoir la relation amoureuse de manière libre, indépendante, suivant son instinct et ses coups de cœur. Cet insuccès au théâtre arrive en même temps que son aventure amoureuse avec Samuel Sydney. Cette façon de déclarer à son amie Barbara Allason qu'elle est amoureuse

---

[689] *Ibid.*

[690] Giosue Carducci a John Chartres, Gressoney, 11 agosto 1898, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci, Lettere,* vol. XX, cit., p. 154. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »,* in Annie Vivanti, *Tutte le poesie,* p. 42.

[691] Cit. in Anne Folli, *« Un amoroso incontro »,* in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco, op. cit.,* p. 58-59.

de quelqu'un, lui permet de prendre ses distances avec le scandale littéraire de la *Rosa Azzurra* et souligne également une attitude de protection vis-à-vis d'elle-même et vis-à-vis de ses proches car, quelques années plus tard, elle la issera échapper dans ses notes le nom de son ancien amant et une indication quant à la durée de leur passion : *« Sydney gave me three years of his life*[692] *»*. Cette précision temporelle souligne l'importance qu'a pu avoir cet amant dans sa vie et souligne également l'ambiguïté entre les faits affirmés par la presse et les démentis successifs d'Annie Vivanti pour que, des années plus tard, elle revienne sur ce scandale et en reparle. Nous pouvons alors nous poser quelques questions quant à la véracité de ces faits. Annie Vivanti a-t-elle été intègre ? Honnête ? Ou a-t-elle joué avec les sentiments de l'Autre pour se protéger elle-même, se rendant alors compte qu'elle aurait pu outrepasser certaines limites ? S'est-elle travestie, s'est-elle inventé un personnage ? Pourquoi un tel décalage entre la réalité et la fiction ? Où serait la limite ? Finalement n'a-t-elle pas perdu le sens de la limite ? N'a-t-elle pas outrepassé certaines règles du jeu qu'elle s'était fixées ?

Quoi qu'il en soit, cet épisode avec Samuel Sydney marque un tournant dans la vie d'Annie Vivanti et dans sa relation avec l'autre sexe. Mais cette transformation s'arrête là, car Annie Vivanti ne change pas son rapport dans ses autres relations sociales qu'elle considère comme utiles et nécessaires, même en devenant une femme plus posée et sereine, dévouée à sa famille, à partir de l'année 1902.

Mais avant cette prise de conscience des “dommages collatéraux” que peuvent entraîner des relations amoureuses et passionnées, Annie Vivanti avait joué de son charme et multiplié les relations, allant même jusqu'à une liaison homosexuelle. En effet, en 1891, elle s'était éprise d'Enrichetta Toni. Surnommée « petite femme » [*« piccola donna »*], cette dernière suit Annie Vivanti dans ses pérégrinations, allant avec elle de la Sicile à Londres, séjournant quelque temps à Milan. Puis toutes deux s'installent à Paris pour chanter ensemble au *Nouveau Cirque*. Cette aventure amoureuse, relativement brève, n'est retranscrite que dans certaines lettres conservées dans une collection privée des archives Marescalchi. À travers ces écrits, Annie Vivanti s'abandonne à un plaisir voluptueux, alimenté et décuplé par l'interdit, mais brûlant d'un grand feu, d'une grande passion. Ainsi, le 26 juillet 1891, alors qu'Annie se trouve dans la villa Adele, à Madesimo, en compagnie de Carducci, elle rédige une lettre pour Enrichetta dans laquelle elle n'hésite pas à l'appeler « *amor mio* ». Elle entre tout de suite dans le vif du sujet en évoquant le fait qu'elle ne peut s'absenter pour retrouver Enrichetta à cause d'une promenade prévue avec Carducci, l'« ogre » [*« l'orco »*]. Elle se laisse aller à des sentiments limpides, naturels et

[692] Da una pagina sciolta di appunti inediti, Archivio Marescalchi, collezione privata. Cit. in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 53.

intenses :

> Amor mio,
>
> Impossibile la fuga a Pianazzo oggi ; l'orco non mi lascia un istante. E poi, forse, non m'avrai scritto e sarebbe una gita inutile.
>
> Ti prego, se vedi Italo non dirgli nemmeno che ti ho scritto. È una cosa troppo inverosimile ! –
>
> Hai la mia di ieri notte ? Come ti amavo ! Come era tutto con te il mio desiderio. – Oggi, di fronte a tutto questo limpido sole, mi sembra di amarti meno.
>
> Innamorami tu, dolcezza, colla magia delle tue parole, colla forza del desiderio tuo.
>
> Chiamami a te, legami, avvincimi, distruggimi !
>
> Marion[693].

Par absence de liberté physique, Annie Vivanti, qui signe de son pseudonyme de scène, « Marion », laisse vagabonder son esprit et délivre ses sentiments les plus intimes tout en souhaitant garder un silence absolu envers son entourage car elle-même qualifie cette aventure d'invraisemblable : *« una cosa troppo inverosimile »*. Le lendemain, s'inquiétant du silence de son amie, Annie rédige une autre lettre, beaucoup plus longue :

> Mia adorata. Ricevo tutte le tue disperate lettere, che mi fanno freddo al cuore. Ma le mie non ti sono giunte ancora ? Ma il mio telegramma ? A meno che sia venuto a piedi, quel telegramma ti dovrebbe essere giunto. Lo mandai nel pomeriggio di Sabato. –
>
> Senti, mia dolcezza, io sono terribilmente esclusiva nei miei affetti. Se tu vuoi ch'io t'ami ti deve bastar a tutto l'amor mio, che, finché dura, sarà tanto grande da tenere il posto di ogni altra cosa. Non voglio che tu ti preoccupi né delle Gemme – più o meno false –né dei Traversi ; né di alcuno. E ti prego, non passar fuori le notti in una compagnia dove l'unica donna *possibile* sei tu ! Sta in casa, dormi, aspettami. O vieni qui da me.
>
> Frattanto sappi che non ho scritto a Gemma, né risposto alle sue lettere della Guidantonj ; alla quale ti prego di non dire mai che io ti abbia scritto.
>
> – A te scrivo, lo vedi ; – a te penso, tu non lo sai – a tutte le ore, sempre.
>
> Ora sono venuta a cavallo fin quaggiù a Campodolcino ; un placido villaggetto a metà dello Splugen (1070 metri sopra il mare) sdraiato nel sole sui prati verdi.
>
> Vorresti venir qui ?
>
> Fa fresco finché vuoi tu, e non si muore gelati come là su a Madesimo.
>
> O se tu non avessi paura della solitudine ! Se tu non avessi paura delle grandi foreste solitarie e buie, degli abeti rigidi come governanti inglesi, delle lunghe ore in cui nessuno ti parlerebbe fuorché il torrente rabbioso, sempre gonfio d'ira e di minaccie.
>
> Se non ti facesse tristezza la grande selva piena di fate e di gnomi, e di fiori e di fragole che nessuno coglie ; e sulla tua bocca la fiorita di baci, e nessuno a coglierli, amor moi !...
>
> Se tutto ciò non ti facesse paura, ti direi vieni ! E ti nasconderei al *Sufers*, nella casetta incantata in mezzo alla pineta, dove io vissi sola e felice – e dove nacque Marion, la mia triste figliola unica tua rivale negli affetti miei. Io ti amo come i miei versi, triste Lesbia, io ti amo come si ama l'oblio e la perdizione[694].

Commençant par « mon adorée » [*« Mia adorata »*], la lettre dévoile une grande

---

[693] A. Vivanti a Enrichetta Toni ?, Madesimo, 26 luglio 1891, inedito. Archivio Marescalchi, collezione privata. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 123.

[694] Annie Vivanti a Enrichetta Toni ?, Campodolcino, 27 luglio 1891, inedito. Archivio Marescalchi, collezione privata. *Gemme* e *Traversi* sono riferimenti a Gemma Ferruggia e a Camillo Antona Traversi. *Ibid.,* p. 123-124.

passion, mais évoque dans le même temps (et cela non sans lucidité) une fin éventuelle de cet état amoureux [*« finché dura »*]. Annie Vivanti (qui fait clairement allusion à Lesbia) déclare à Enrichetta être « exclusive » [*« esclusiva »*] dans sa relation amoureuse et lui interdit toute correspondance et relation avec d'autres femmes. Sentant poindre, chez sa compagne, une once de jalousie, Annie Vivanti veille à la rassurer et lui propose de venir à Campodolcino partager avec elle des moments de solitude au milieu des « grandes forêts solitaires et sombres » [*« grandi foreste solitarie e buie »*] et des sapins « raides comme des gouvernantes anglaises » [*« abeti rigidi come governanti inglesi »*], des moments hors du temps où « personne ne [lui] parlerait hormis le torrent en furie, toujours gonflé de colère et de menaces » [*« […] in cui nessuno ti parlerebbe fuorché il torrente rabbioso, sempre gonfio d'ira e di minaccie »*]. Les jours se suivent avec d'autres correspondances de la même teneur, dont l'une d'ailleurs est signée « Sappho »[695]. Ces missives, empreintes de tendresse, d'attention, d'amour mais aussi d'exclusivité, offrent l'occasion de reconstituer la chronologie de l'été 1891, une période ayant été effacée partiellement de la biographie d'Annie Vivanti. Cet amour homosexuel prend fin brutalement avec le décès d'Enrichetta Toni à Paris, ce qui entraînera Annie Vivanti au cœur d'un grand scandale qui sera assez rapidement contré et étouffé par son mariage avec John Chartres, en 1893, issu d'une grande famille française huguenote et habitant en Irlande depuis le milieu du XVIIe siècle. Annie Vivanti sait qu'en épousant John Chartres, elle a épousé une personne éclectique, anticonformiste, belle, prometteuse, et relativement indépendante. Elle a vingt-six ans, il en a trente et tous deux sont résolument anticonformistes. Leur couple semble insolite et inhabituel pour l'époque. Selon Carlo Caporossi, John Chartres en avait grandement conscience :

> John capisce subito di essere stato scelto da una donna che mai accetterebbe un rapporto di tipo convenzionale, e sa assecondare la sua libertà di spirito e di scelte[696].

En effet, Annie et John sont rarement ensemble, chacun menant sa vie à sa façon. Ils vivent dans des états différents, se rencontrant ainsi à de rares occasions. Annie Vivanti, en épousant John Chartres, n'a pas voulu entrer dans le moule et encore moins se conformer à l'image et à la représentation d'un couple traditionnel, comme celui qui est évoqué dans l'un de ses poèmes intitulé “Ménage[697]” dont nous avons déjà parlé dans la première partie de notre travail. Dans ce poème, comme nous l'avons vu, la figure de l'épouse et la relation avec son

[695] Concernant la relation et la correspondance avec Enrichetta Toni, voir *ibid.*, p. 124-125 et Anna Folli, *« Un amoroso incontro »*, in Giosue Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco*, *op. cit.,* p. 50.
[696] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le* poesie, *op. cit.,* p. 113.
[697] Annie Vivanti, “Ménage”, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 181-182. Voir notre analyse p. 145.

mari sont mises en correspondance avec le passage et la scansion du temps en quatre moments qui se veulent emblématiques. Le « ménage » est considéré dans son évolution inexorable depuis l'exaltation du premier jour quand le mari conduit sa jeune épousée à la maison jusqu'au moment de la plus grande routine, au bout d'un an, quand vient le temps du désamour et de la perte du désir. Annie Vivanti, qui a un besoin viscéral de sa liberté d'esprit, de faire des choix et des expériences qui lui soient propres, ne peut se résigner à vivre et à penser à travers un homme, quel qu'il soit. Optimiste et anticonformiste, elle passe outre les règles de la société « fin de siècle » pour s'affirmer, s'affranchir, vivre, ce qui ne manque pas d'apparaître en filigrane dans son écriture :

> Fu sempre una donna con uno spirito libero e testardo, e la sua produzione romanzesca fu influenzata dal modo di essere e dalla sua giovinezza[698].

Ainsi le « Moi » sort de son espace personnel pour se manifester dans l'espace public et rencontrer l'Autre, mais aussi, et dans le même mouvement, pour se définir en tant qu'altérité, une altérité non pas subie, mais revendiquée. Toutefois, ces quelques notes autobiographiques, que ce soit par l'intermédiaire de missives, d'articles de journaux ou de critiques, nous permettent de nous rendre compte qu'entre fin du XIXe et début du XXe siècle, Annie Vivanti évolue malgré tout dans un contexte très étriqué et corseté par de nombreux préjugés et autres tabous. Ne se satisfaisant pas de ces entraves, Annie Vivanti veut vivre, exister, aimer, séduire, dévorer la vie et l'amour :

> Come in ogni aspetto della sua realtà, anche nell'amore Annie è rapida, istantanea. Coglie nella fuggevolezza del momento il palpito e lo trasforma in vita, lo sfrutta, lo divora e lo abbandona[699].

Annie Vivanti suit son instinct, sa volonté, les opportunités, ses passions du moment. Passions intenses, fugaces, superficielles. Tout au long de sa vie, Annie Vivanti a démontré sa capacité à aimer l'Autre en exaltant une compréhension réciproque, une quête de l'esprit et du cœur. Ainsi elle considère que le sentiment amoureux se conçoit comme « un don réciproque », « un instrument » pour connaître l'Autre :

> Annie concepisce il sentimento come un interscambio, un reciproco dono, uno strumento per la concoscenza dell'altro[700].

Elle propose donc une vision et une conception de l'amour novatrice, faisant de la figure féminine, une figure essentielle, nécessaire et primordiale dans sa relation à l'Autre. En effet,

---

[698] Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie* Vivanti, *op. cit.,* p. 86.
[699] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 107.
[700] *Ibid.,* p. 115.

elle semble vouloir s'imposer face à l'homme, se rendant ainsi désirable, attrayante, séductrice. Dans ce jeu des sentiments et du désir, Annie Vivanti qui a toujours eu un amant tout au long de sa vie, a toujours voulu garder le contrôle de la situation :

> Fino a tard a età Annie ha quasi sempre un amante ma sa imporre a se stessa di non lasciarsi travolgere della [*sic*] passione[701].

Belle, intelligente, égoïste et avide de plaisir, cultivant une image mystérieuse et ouverte à la fois, révélant et cachant, disant et taisant, jouant parfois aussi sur l'ambiguïté de ses dires, de ses actions et de ses sentiments, Annie Vivanti s'affirme dans ses choix amoureux, mais, bien souvent, refuse de les approfondir :

> È noto il suo aforisma : « non bisogna mai correre dietro a un uomo né dietro a un tram. Via uno, ne passa un altro »… Già in amore Annie è rapida e appassionata[702].

Cette rapidité, cette fulgurance des sentiments, la fait se sentir maîtresse d'elle-même et de ses émotions, ce qui la met, en somme, sur un pied d'égalité avec les hommes, puisque, comme eux, elle mène le jeu. Faisant un pas en avant, nous glisserons maintenant vers une autre figure de femme, présente depuis toujours dans la littérature et les arts, mais qui s'affirme entre fin du XIXe et début du XXe siècle, dans la littérature, en général, et dans certaines œuvres d'Annie Vivanti, en particulier, à savoir la femme fatale. Souvent associée au mal et à la corruption, la femme fatale devient le symbole de la soumission des hommes, par la manipulation du désir érotique masculin, leur imposant alors sa liberté, sa puissance et son indépendance.

[III.1.2.] Entre stéréotypes et renouvellement : La figure de la femme fatale dans l'œuvre narrative d'Annie Vivanti

En Italie, alors que le nombre d'autrices demeure relativement modeste, il n'en reste pas moins que les écrivaines prennent peu à peu conscience du rôle subalterne qui leur a été assigné au cours des siècles et dans lequel les hommes ont voulu les cantonner. La majorité des femmes ayant dû se conformer aux stéréotypes imposés par la société patriarcale, elles n'ont été représentées que du point de vue des « mâles », pour reprendre une terminologie propre à Simone de Beauvoir. Ainsi, dans une société à dominante masculine, une femme ne peut être

[701] *Ibid.,* p. 114.
[702] *Ibid.*

tout à la fois forte, indépendante, ambitieuse et séduisante. Comme le souligne et le développe Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe,* certaines femmes, pour conquérir leur liberté, cherchent à atteindre une « transcendance » en s'arrachant à l' « immanence » et à la passivité qui s'imposent à elles. Si elles atteignent une certaine maîtrise de leurs propres vies, elles sont alors étiquetées avec une bonne part de malveillance par la société patriarcale et deviennent, de ce fait, des femmes marginalisées, censées être caractérisées par la méchanceté, car elles engendrent chez l'homme la peur de perdre son pouvoir. En effet, toujours selon Simone de Beauvoir, toute femme qui menace ce que la femme devrait être aux yeux de l'homme, est accusée de menacer la suprématie masculine. C'est pourquoi la femme émancipée, libérée, et éveillant le désir chez l'homme, est souvent représentée par l'image de la femme fatale. En effet, si elle n'était pas frivole, séduisante, transgressive, cruelle et potentiellement dangereuse, la femme fatale (par opposition à l'ange du foyer) perdrait alors de son charme aux yeux de l'homme. Selon Mario Praz, cette image funeste et mortifère de la femme a toujours existé dans le mythe et la littérature :

> Il y a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique et cruelle[703].

Dater précisément à quand remonte l'expression de “femme fatale” dans la littérature reste compliqué même si nous pouvons rappeler que, depuis l'Antiquité, les Parques sont surnommées « les Déesses fatales » et que dans les années soixante du XVIIIe siècle, dans la littérature française, les femmes sont parfois appelées « filles d'Ève » ou « femmes fatales ». En effet, si nous parcourons l'histoire plus ancienne, à commencer par celle de la Bible, nous nous rendons compte que Ève, la femme fatale archétypale, tente Adam pour lui faire manger le fruit défendu, provoquant ainsi leur exil à tous deux, loin du jardin d'Eden, avec des conséquences dramatiques pour tout le genre humain, en tout temps et en tout lieu. Cet imaginaire se retrouve dans d'autres personnages, tels que Salomé ou Lilith dans la Bible, Circé et les Sirènes chez Homère, sans oublier la belle Hélène ni Médée ou encore des personnages historiques comme Cléopâtre ou Messaline, pour ne citer que ces quelques noms remontant à l'Antiquité. Le Moyen-Âge, quant à lui, période complexe et tourmentée, voit la présence de sorcières puissantes, fortes, dont certaines sont connues comme la Fée Morgane, tout à la fois maléfique et séduisante, dans la légende du Roi Arthur et du mage Merlin qui, lui, a le beau rôle, puisqu'il est au service du Bien. Ces figures, prototypes de la femme fatale, sont

[703] Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir.* Éditions Denoël, Paris, 1977, p. 165.

remarquées, observées, célébrées, voire personnifiées dans l'art et dans la littérature de la fin du XVIIIe (avec, entre autres, en France, *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, publiées en 1782) et du XIXe siècle. Nous pouvons dès lors nous interroger afin de comprendre pourquoi la femme fatale assume un tel rôle, attire autant les regards et retient autant l'attention. Il est fort probable, sans pour autant avoir de réponse claire et précise, que cette femme, issue de l'imaginaire, est une création de cette époque si particulière qui connaît de nombreux changements économiques, sociaux et politiques (induits, entre autres, par le Progrès et l'industrialisation à marche forcée) et traduit de nombreuses crises et instabilités. La femme fatale est une construction dans l'expression culturelle de ce XIXe siècle où physiologistes, psychiatres et philosophes s'accordent à penser que la femme est plus « naturelle » et plus « animale » que l'homme. D'où l'importance de la représentation de maladies névrotiques typiquement féminines, au premier rang desquelles l'hystérie. Sur le plan artistique et littéraire, le décadentisme, caractérisé par l'abandon du discours et de la logique traditionnelle et qui prétend saisir la vie par l'intuition à travers des procédés analogiques, des « correspondances » et des « illuminations » venues des profondeurs de la psyché, voit l'affirmation de la représentation de la femme fatale. Ce qui va dans le sens d'un sentiment de perte, de déperdition et d'écroulement. À ce point, il nous semble judicieux de préciser que le décadentisme, par rapport à d'autres mouvements, tels que le réalisme ou le naturalisme, n'est pas un mouvement bien circonscrit et défini. En revanche, nous pouvons parler d'un sentiment qui vient hanter les textes en prose et en vers. Quand nous évoquons le décadentisme, nous parlons d'un état d'esprit plutôt que d'une structure ou d'une forme. Toutefois, nous précisons que le « mouvement » décadent trouve son origine dans la publication des *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget en 1883[704], essais dans lesquels Bourget prend en considération des auteurs dans l'œuvre desquels se manifestent différentes formes du pessimisme moderne, ces « maladies de l'âme » ou, pour le dire autrement, ces « maladies morales » du temps.

Face à ce sentiment de déliquescence qui habite une grande partie des artistes, chacun va pouvoir se reconnaître dans cette névrose moderne et nouvelle, dans ce désespoir que nous pouvons qualifier de provocateur. Le décadentisme s'installe parmi un certain nombre de mouvements littéraires pionniers au XIXe siècle et s'associe à des mouvements artistiques. Le

[704] Paul Bourget, *Essai de psychologie contemporaine*, Plon, 1924. Dans cet ouvrage, Bourget tente de définir la littérature décadente. Selon ses termes, cet ouvrage est consacré à l'œuvre littéraire de cinq écrivains célèbres sous le second Empire et constitue une enquête sur la sensibilité française telle qu'elle se manifeste dans leurs œuvres. Il dégage la pensée profonde et la vie morale de ces auteurs en déchiffrant leur génie intime. L'ambition de Bourget est d'expliquer en quoi Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine, ou Stendhal font appel à l'analyse psychologique dans leurs œuvres littéraires.

sentiment décadent se traduit, chez les artistes et les écrivains de cette époque-là, par un malaise et un grand pessimisme qui résultaient de la société qu'ils considéraient comme « décadente ». Ils trouvaient alors dans l'écriture et l'art, un refuge, un monde à part, qui, seul, était valable à leurs yeux. Ainsi leur esprit se tourne-t-il vers un monde intérieur, mystique, insondable, voire mystérieux, privilégiant l'étrange et le bizarre, loin alors de la beauté, de l'harmonie et de l'équilibre prônés par le classicisme. Le décadentisme correspond à une rêverie morbide, à un romantisme gothique. Cette sensibilité esthétique, accompagnée du culte de la Beauté idéalisée devient le credo, voire la religion des artistes décadents. Entre artifice grotesque et raffinement, gloire et dégénération, ils sont en proie à un hédonisme esthétique qui va les conduire, dans leurs arts respectifs, à susciter des sensations poussées jusqu'à l'extase et l'excès, y compris par l'utilisation de parfums puissants et de drogues, au nombre desquelles figurent, en bonne place, l'opium, la cocaïne et la morphine. C'est ainsi que l'auteur, laissant libre cours à son imagination et à ses pulsions secrètes, notamment envers la femme, met en scène des intrigues amoureuses hors normes, voire incestueuses et homosexuelles. Pour l'auteur décadent, selon la pensée de Nietzsche, il est nécessaire d'affronter le tragique, avec une lucidité froide qui va au-delà de tout sentimentalisme. Dans la perspective de Nietzsche, l'art est donc loin d'être un divertissement, un simple passe-temps, il est l'activité métaphysique par excellence, ce à travers quoi se révèle la dimension tragique de toute existence, se confrontant aux épreuves de la vie.

Le décadentisme est donc un état d'esprit qui caractérise la jeunesse de cette époque-là, notamment les auteurs masculins. Peu de femmes, en effet, se sont illustrées dans cette direction, à l'exception de Rachilde, nom de plume de Marguerite Eymery. Quant à la poésie anglaise, elle voit comme poétesses annonciatrices de cette orientation, Khatarine Bradley et Edith Emma Cooper, qui écrivent sous pseudonyme et dont le nom collectif de plume est Michael Field.

Pour en revenir à l'Italie et au thème qui nous occupe, il est à noter que l'image de la femme se retrouve enfermée dans deux typologies, celle de la femme séductrice et ensorceleuse, c'est-à-dire la pécheresse, ou celle de la mère, de la femme gardienne du foyer, comme le précise à juste titre Anna Nozzoli :

> […] il cammino della narrativa italiana femminile in Italia tra la fine del secolo e i primi decenni del '900, sembra così muoversi sotto la stella di un'incontrollata, aprioristica, quasi ontologica rispondenza al ruolo materno, parimente riflessa dalle due mitologiche Eve della nostra letteratura : la « peccatrice » e l'« angelo del focolare », il demone perverso e la ieratica creatura votata al parto e alla riproduzione[705].

[705] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 30.

S'affirmer devient donc difficile. Les femmes doivent trouver leur identité et leur propre place en essayant de s'éloigner de ces deux typologies pour effectuer un parcours difficile et acquérir une prise de conscience totale de leur situation d'asservissement. Le régime politique, hautement masculin, en Italie, depuis l'Unité et jusqu'aux premières décennies du XXe siècle, a conditionné pendant longtemps la liberté d'expression féminine et, par conséquent, a limité la prise d'initiatives des femmes dans l'espace public.

Même si le Royaume d'Italie avait atteint l'Unité grâce aux luttes pour l'indépendance, ce vent de liberté n'avait pas spécialement profité aux femmes. La parité était donc loin d'être gagnée. Il faudra attendre quelques années après l'Unification pour voir s'afficher quelques femmes sur la scène littéraire nationale. C'est ainsi qu'au cours de la dernière décennie du XIXe siècle, en Italie, la présence d'écrivaines se confirme de façon notable. Avec la diffusion de l'instruction, le nombre de lectrices et d'écrivaines a augmenté. Les femmes commencent à participer davantage à la vie publique et conquièrent de haute lutte la possibilité d'intervenir dans les journaux et les revues, et d'écrire des romans et des nouvelles.

Parallèlement au processus selon lequel la femme auteure, poétesse ou écrivaine, occupe une place plus importante au sein des cercles littéraires et culturels, le personnage féminin devient, quant à lui, personnage principal autour duquel gravitent d'autres personnages et se déroule l'action. Un personnage féminin que le lecteur rencontre dans les romans de la fin du XIXe et du début du XXe siècle est celui de la femme fatale. L'une des caractéristiques essentielles de la femme fatale est sans doute, voire très probablement, la beauté. Gilles Lipovetsky, sociologue et philosophe français, aborde dans une de ses œuvres[706] la thématique du changement du statut de la femme dans la société. À travers sa réflexion, il nous montre comment la perception de la femme a évolué en tenant compte de la façon dont est perçue la "belle femme". Selon lui, une belle femme est considérée comme une femme ayant un caractère double car très souvent, et ce depuis l'Antiquité, une belle femme est à la fois attirante, séduisante, enchanteresse, et représente également un piège qui peut être mortel car sa beauté éblouissante représente une menace.

La femme fatale serait donc une « femme attirante et séduisante, mais dangereuse et qui provoque la perdition des hommes qui tombent amoureux d'elle[707] ». Mais cette définition semble incomplète parce qu'elle ne décrit qu'une caractéristique « classique » de la femme

[706] Gilles Lipovetsky, « L'éternel féminin est-il bien mort ? », in *Connexions*, 2008, p. 11-19. Mis en ligne sur Cairn.info le 28/01/2009. https://doi.org/10.3917/cnx.090.0011

[707] Définition de l'expression « femme fatale » empruntée au site https://www.lalanguefrancaise.com, consulté le 17 juin 2022.

fatale. Il nous faut donc compléter avec une autre définition qui précise que la femme fatale est une femme « envoyée par le destin pour perdre ou, plus communément, séduire ceux qui l'approchent[708] ». Cette définition se veut plus précise et plus forte, voire catégorique, conférant à la femme un rôle destinal de séductrice irrésistible et imparable.

Si peu de femmes en tant qu'écrivaines se sont affirmées, la femme en tant que personnage de romans, muse dans les poésies, modèle dans la peinture, s'impose naturellement depuis toujours et suscite intérêt et curiosité chez les hommes. C'est ainsi que, dans la littérature italienne des XIXe et XXe siècles, nous trouvons, entre autres, des femmes fatales, comme les héroïnes des romans de Verga, correspondant à sa période milanaise, ou encore de D'Annunzio. Ces héroïnes réactualisent et consolident le mythe de la femme fatale, voluptueusement impliquée par ses sens et le désir de séduire jusqu'à "posséder" littéralement et diaboliquement les hommes.

L'écrivain Gabriele d'Annunzio, représentant du Décadentisme en Italie, évoque et dresse des portraits de femmes fatales dans ses œuvres. Dans *Il Piacere* et *Il trionfo della morte*, ses personnages féminins (Elena Muti dans *Il piacere*, Ippolita Sanzio et Barbara Leoni dans *Il trionfo della Morte*) incarnent la femme " dannunzienne ", c'est-à-dire la femme tourmentée, obscure, autrement dit la femme fatale, celle qui renferme en elle deux aspects opposés : le bien et le mal, la rendant à la fois moderne et vraisemblable, si ce n'est réaliste. Pouvons-nous, d'un point de vue littéraire, rapprocher Annie Vivanti de Gabriele D'Annunzio ? Pour notre part, nous suivons Julie Dashwood qui, dans *From Circe to Fosca,* tisse un rapprochement entre les deux écrivains :

> That Vivanti was aware of much of D'Annunzio's work is apparent form her 1911 review of one of his plays[709].

Une influence ? Ou bien la volonté de prendre le contre-pied (peut-être en le pastichant) de ce grand auteur italien du Décadentisme ? Annie Vivanti, dans ses œuvres, semble vouloir parfois répondre à D'Annunzio par l'intermédiaire de ses personnages féminins, apportant sa touche personnelle et son esprit dans l'élaboration et la construction de l'image de la femme. Les personnages féminins sont forts et libres grâce à leur charme, leur beauté et leur intelligence. Les femmes, dans les romans et les nouvelles, sont chargées de sensualité, et apparaissent souvent égoïstes et avides de plaisir. Par l'intermédiaire de cette nouvelle

[708] Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, https://www.cnrtl.fr/definition/fatale ; site consulté le 17 juin 2022.

[709] Julie Dashwood, *« From Circe to Fosca : Annie Vivanti and the Femme Fatale »*, in *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity, and Culture,* Sharon Wood and Erica Moretti (ed.), *op. cit.,* p. 33.

élaboration de l'image de la femme dans la littérature, nous remarquons que cette dernière acquiert une autre dimension avec un aspect déstabilisant, notamment pour l'homme. Alors que la femme était l'Autre (donc sous-entendu qu'elle n'existait pas), car subordonnée à l'homme depuis des siècles (pour ne pas parler de millénaires), acceptant de cette manière de ne pas imposer sa souveraineté, se crée dès lors un déséquilibre dans la relation. N'étant plus acceptée, cette relation de subordination et de domination engendre la notion d'émancipation. En effet, la femme, en tant que personne, prend peu à peu conscience de son rôle, de son importance auprès de l'homme. Ainsi certaines femmes représentent-elles la Femme et c'est par elle que « l'homme fait l'apprentissage du bonheur, de la souffrance, du vice, de la vertu, de la convoitise, du renoncement, du dévouement, de la tyrannie, qu'il fait l'apprentissage de lui-même ; elle est le jeu et l'aventure, mais aussi l'épreuve ; elle est le triomphe de la victoire et celui, plus âpre, de l'échec surmonté ; elle est le vertige de la perte, la fascination de la damnation, de la mort [710] ». La Femme apparaît alors comme « l'incarnation de toutes les valeurs qui solliciten t leur [des hommes] liberté », comme le souligne encore Simone de Beauvoir. Elle a donc « un double et décevant visage : elle est tout ce que l'homme appelle et tout ce qu'il n'atteint pas[711]. »

Cette modernité conduit les femmes à être considérées comme des « héroïnes ». En effet, elles sortent des carcans et schémas traditionnels imposés par la société de l'époque. Certains voient en elles un phénomène positif dans la mesure où elles sont considérées comme un progrès social et un exemple d'évolution, car elles sont "actrices" de leur vie. Plus fréquemment, d'autres les qualifient de vampires, mangeuses d'hommes, femmes rapaces, sirènes, tigresses, séductrices, sorcières et de bien d'autres noms peu flatteurs encore. Ces termes évoquent tous des caractéristiques démoniaques, représentées et incarnées par des personnages à l'odeur de soufre, relevant d'un imaginaire collectif qui associe la femme et le diable avec sa proximité avec la nature, proximité connotée d'autant plus négativement que pendant des siècles il est apparu nécessaire de maîtriser et de "dompter" cette même nature.

Finalement, nous pouvons avancer l'hypothèse que ces femmes glissent d'une certaine manière vers la modernité, incarnant des peurs masculines face à l'avancée de l'émancipation du féminisme. Car, comme l'affirme Simone de Beauvoir, une femme, si elle n'était pas dangereuse et frivole, perdrait de son charme. Pour qu'une femme soit attrayante, elle doit se conformer à ce que l'homme pense et rêve. Or l'homme, dans ses fantasmes, rêve la femme, l'imagine, la façonne selon ses désirs, la rendant ainsi séduisante.

---

[710] Simone de Beauvoir, *Le deuxième* sexe, vol. 1, *op. cit.,* p. 319.
[711] *Ibid.*, p. 319 et 320.

Vingt après la publication de *Marion, artista di caffè concerto*, la presse italienne annonce le retour littéraire d'Annie Vivanti. D'abord écrit en anglais et publié en 1910, le roman *The Devourers* est réécrit intégralement en italien avant d'être publié en 1911, d'abord par Treves et ensuite, la même année, par Quintieri, sous le titre *I Divoratori*.

> Nella primavera del 1910 la stampa italiana dà notizia che Annie Vivanti ha appena pubblicato in Inghilterra un nuovo romanzo, *The Devourers*, e ne annuncia anche un'imminente edizione nel nostro Paese[712].

L'ancienne jeune fille aimée de Carducci, la jeune fille des théâtres et des cafés chantants, la jeune femme aux scandales amoureux et passionnels s'impose sur la scène littéraire en tant qu'auteure d'un roman populaire, anticipant ainsi le futur genre du best-seller, selon Carlo Caporossi :

> *I Divoratori* costituiscono sotto molti aspetti una svolta nel romanzo popolare, e anticipano largamente il vario e articolato genere del *best seller* contemporaneo, l'opera di grande consumo, di intrattenimento, accessibile ma non banale, architettata per andare incontro a un'amplissima ed eterogenea compagine di lettori con l'intenzione di accattivarseli, avvincerli alla lettura e rimanere stabilmente nella loro memoria[713].

I Divoratori est considéré comme un roman riche de lieux, de personnages, de saisons, de coups de théâtre, de situations diverses et variées, de rebondissements en tous genres, comme cela est précisé par *L'Illustrazione italiana* :

> Nei *Divoratori* vi è la stoffa di dieci romanzi, è un libro che non si racconta né si riassume, il dramma si svolge per la forza stessa delle cose[714].

Dans *I Divoratori*, les histoires s'entrelacent, les personnages se croisent, les pensées, les sentiments s'entrechoquent, s'intensifient, s'amenuisent en un va-et-vient incessant. Dans ces conditions, le roman devient une scène ouverte, ou bien un atelier de théâtre qui donne à voir et à représenter. La scène devient spectacle en tant que réalité vivante et non plus seulement comme texte dramatique :

> […] la Vivanti in questo romanzo esalta tutte le doti della sua "anima teatrale" e spinge al limite massimo il gioco delle mentite spoglie creando ancora una volta sulla falsariga di se stessa il più complesso dei suoi personaggi, continuamente in bilico tra l'impossibile, il vero e il verosimile […][715].

Le « jeu » des faux-semblants est toujours présent dans l'œuvre d'Annie Vivanti, dont le lecteur n'arrive pas à démêler avec précision la part d'autobiographie et de fiction. Nous

---

[712] Carlo Caporossi, *« Introduzione »,* in Annie Vivanti, *I Divoratori,* Sellerio editore Palermo, 2006, p. 9.
[713] *Ibid.*, p. 14.
[714] *Ibid.*, cit., p. 17.
[715] *Ibid.*, p. 18.

pouvons donc dire que l'écriture consiste à jouer à être un(e) Autre et à travailler ce jeu qui apparaît comme un instinct, comme une sorte d'impulsion puisant ses origines dans l'enfance, en laissant entrer une part d'imaginaire et de fabuleux :

> […] Annie riesce a soffondere il suo romanzo di una particolare magia con le filastrocche, i giochi, le fiabe e le novelle che inscenano l'incanto del mondo dell'infanzia […][716].

La critique perçoit immédiatement la dimension théâtrale de son roman avec sa capacité remarquable de mettre en scène : *« […] la Vivanti crea ed inscena con quella sua capacità teatrale quasi istintiva fatta di impressioni suggerite, sentimenti che nascono e si spengono in rapida successione, accenni ad emozioni poi lasciate alla fantasia del lettore, circostanze che accadono con la semplicità di un quotidiano comune e che poi sviluppano l'imprevedibile trama dell'esistenza*[717]. » Outre la revue anglaise *Truth*, le *Times* considère cet ouvrage comme *« stupefacente, un libro del più strano ed avvincente fascino »*[718]. Elle y expose et présente des personnages inattendus, des événements et des personnages qui se suivent, se croisent, se rencontrent, se perdent de vue, se retrouvent, se reperdent de vue, comme dans un film, attirant et retenant la curiosité du lecteur.

Dans ce roman, tous les ingrédients sont réunis pour conférer une dimension de théâtralité. Annie Vivanti crée, met en scène, suggère, le tout dans un mouvement incessant de rencontres, d'amours, de passions qui se présentent de la façon la plus naturelle qu'il soit dans un quotidien. Cet hymne à la vie, marqué par le mouvement, met en avant un univers purement féminin. Le fil conducteur se développe autour des pensées féminines, des sentiments intimes et profonds qui l'habitent, n'oubliant pas de faire référence à des événements purement personnels. Comme nous l'avons noté précédemment, à propos de son premier roman, *Marion, artista di caffè concerto*, Annie Vivanti ancre son histoire autour du personnage féminin. Dans le roman *I Divoratori,* nous retrouvons une majorité de personnages féminins avec comme fil conducteur la maternité, ce roman ayant été écrit en pensant à sa fille, Vivien, violoniste prodige. La courte préface, divisée en trois paragraphes bien distincts, met l'accent sur l'aspect original du roman entre réalisme et conte pour l'enfance, chacun des paragraphes commençant par le fameux « Il était une fois » [*« C'era una volta »*]. Ainsi, le premier paragraphe s'ouvre avec la présence de l'homme [*« C'era un uomo »*] qui avait un canari et qui voulait que ce canari devînt un aigle ; devenu un aigle, il lui arracha les yeux. Le deuxième paragraphe s'ouvre avec la présence de la femme [*« C'era una donna »*] qui avait un chat et qui voulait que ce chat devînt

[716] *Ibid.,* p. 16.
[717] *Ibid.,* p. 15.
[718] Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo, op. cit.,* p. 109.

un tigre ; devenu un tigre, il la dévora. Quant au troisième paragraphe (le plus court des trois), il réunit les deux entités [*« C'era un uomo e una donna »*] auxquelles s'ajoute, cette fois, la présence d'un enfant dont ils souhaitent qu'il devienne un génie [*« E dissero : "Che caro bambino !... Se potesse diventare un genio !…" »*], sans besoin d'autre commentaire, les points de suspension laissant entendre qu'ils vont se faire dévorer.

Même si le thème de la maternité est très largement présent tout au long du roman (nous reviendrons sur ce thème dans les prochains sous-chapitres), avec les figures de Nancy et d'Anne-Marie, Annie Vivanti déroule un jeu audacieux entre vérité et imagination avec d'autres personnages féminins, tels que le personnage de Nunziata Villari, grande actrice de théâtre. En créant ce personnage de Nunziata, figure vieillissante de femme fatale, Annie Vivanti ne répondrait-elle pas de manière indirecte à Gabriele D'Annunzio et à sa relation avec Eleonora Duse, telle qu'il la représente dans son roman *Il Fuoco* ? À travers ce roman, D'Annunzio met en scène un personnage de dominateur, un "surhomme" au nom évocateur, Stelio Effrena, qui ignore précisément freins, obstacles et limites, et qui « crée dans la joie » [*« crea con gioia »*]. Dans le même temps, sur fond d'une Venise dionysiaque, décadente et vouée à la mort, il brosse le portrait de Foscarina (inspirée d'Eleonora Duse) de manière humiliante, représentant sa beauté fanée et passée et rajeunissant de façon conséquente son jeune amant, alors que la différence d'âge n'aurait été que de quatre ans, selon Julie Dashwood :

> Also, her portrayal of Nunziata Villari, the ageing femme/fatale/diva figure in *The Devourers*, can easily be interpreted as Vivanti's riposte to D'Annunzio's fictionalized account of his relationship with Eleonora Duse in *Il fuoco*. Duse, thinly disguised by D'Annunzio as Foscarina/ Perdita, is viewed humiliatingly as the ageing actress obsessively aware of her fading beauty and trying desperately to hold on to her younger lover (in reality, although D'Annunzio makes the age gap between the two seem wide, the difference was only four years)[719].

La rencontre du lecteur avec Nunziata se fait de manière indirecte, c'est-à-dire par l'intermédiaire de photos et du regard que l'homme pose sur elle. Ainsi, dans le chapitre cinq du Livre premier, le lecteur découvre l'existence de Nunziata Villari, à Milan, chez le vieil architecte Giacomo Tirindelli, appelé *« lo zio Giacomo »* par sa nièce Valeria. Une nuit, alors qu'une fois de plus son fils Antonio (Nino pour les intimes) n'est toujours pas rentré, *lo zio Giacomo* pénètre dans la chambre de son fils (qui n'est autre que l'amant de Nunziata Villari). Dans la chambre d'Antonio, sont accrochées d'innombrables photographies de la célèbre actrice, revêtue de différentes tenues, parfois seulement de bijoux, en fonction de ses rôles :

> Nunziata Villari, nella parte di *Teodora*, in rigide vesti regali. Nunziata Villari, nella *Cleopatra*, vestita di soli gioielli. Nunziata Villari nella *Margherita Gauthier*, in camicia da

[719] Julie Dashwood, *« From Circe to Fosca. Annie Vivanti and the Femme Fatale »,* in Sharon Wood and Erica Moretti (ed.), *Annie Vivanti Chartres, Transnational Politics, Identity, and Culture, op. cit.,* p. 33.

notte – o così parve ai torvi sguardi dello zio Giacomo. – La Villari da *Norah*, la Villari da *Sapho,* la Villari da *Francesca*[720].

Cette apparition et représentation de Nunziata Villari, à travers le regard du *Zio Giacomo*, est suivie de considérations peu élogieuses que le même *Zio Giacomo* émet face à son fils (finalement revenu au bercail) au sujet de cette comédienne vieillissante [*« Quella vecchia commediante cinquantenne »*] qui aurait laissé partir son mari, avec la cuisinière, à l'autre bout du monde [*« Una donna di cui il marito, piuttosto che starle vicino, è scappato in capo al mondo… […] colla cuoca ! »*], ce qui ne manque pas de heurter ce bon bourgeois, typique représentant du patriarcat, qui ne rêve pour son fils que mariage (avec une femme de son milieu, bien entendu) et ribambelle d'enfants. Et, de fait, il continue de dénigrer cette comédienne qu'il qualifie de « marionnette » et de de « saltimbanque » [*« una marionetta, un'arlecchina »*], que n'importe quel faquin peut regarder pour cinquante centimes [*« che ogni facchino di piazza può andare a guardare a piacer suo per cinquanta centesimi !*[721] *»*]. Ce rapport à l'argent et à la classe sociale de ceux qui la « regardent » laisse sous-entendre qu'il s'agirait d'une femme de peu de valeur, une femme autre, différente du fait de son parcours de vie et de sa profession. De plus, cette femme, qui est amenée à conduire sa vie comme elle l'entend, voyage beaucoup. Ainsi, dans le chapitre sept, Nunziata Villari prépare ses valises avec un certain empressement, voire un certain affolement pour son voyage à Londres, sans toutefois être totalement concentrée et attentive :

> Frattanto, a Milano, Nunziata Villari si preparava a partire per Londra e faceva perder la testa a Marietta colla premura e la confusione che portava attorno ai bagagli. Pensando al suo amico Antonio ella – per citare un suo breve monologo – bolliva.
>
> – Bollo, – diceva lei.
>
> Infatti, Nino, che le aveva scritto due volte al giorno durante la prima settimana di assenza, le aveva poi scritto ogni due giorni durante la seconda settimana ; una sola volta nella terza settimana ; e nella quarta, e nella quinta – che era questa – non aveva scritto affatto.
>
> – Qualche sbiadita inglese, – pensava Nunziata, – gli avrà fatto girare per l'altro verso quel naso di pasta frolla.
>
> Ed in tali pensieri la signora sgridava Marietta per tutte le cose che aveva messo nei bauli, e per tutte le cose che non vi aveva messo, e per il modo in cui erano state messe[722].

Nunziata Villari se montre préoccupée, instable, voire fragilisée par ses pensées qui se portent vers son amant et son silence. Alors qu'une fragilité se fait jour en elle, elle est invitée pour des représentations à Londres et toute la ville est au courant, car le nom de la Villari circule dans les salons mondains et les maisons bourgeoises, ce qui fait dire à une *lady* :

> – Ma è vero ! – esclamò la signora bionda. – C'è quella grande attrice italiana, stasera,

[720] Annie Vivanti, *I Divoratori, op. cit.,* p. 63-64.
[721] *Ibid.*, p. 65.
[722] *Ibid.*, p. 84.

al Garrick ! Come si chiama ? Villari ! Già, Villari. […] Perché non mi avete condotta a sentire la Villari[723] ?

Sur scène, en représentation, La Villari est ardente et subtile, passionnée, charmante et gracieuse [*« Ed oggi, ecco, ella gli [a Nino] stava davanti ancora, fervida e sottile, ardente e leggiadra […][724] »*], mais elle est aussi rusée et intelligente, elle connaît le cœur des hommes et surtout elle se connaît elle-même :

> Poiché ella era astuta e fine ; ed aveva trentotto anni ; e conosceva il cuore degli uomini. Conosceva anche il proprio cuore ; e più di una volta le era parso di scoprire in esso dei sintomi di ciò ch'ella chiamava una "cotta", una *toquade*, per questo giovane Nino dalla testa ricciuta, dal riso leggero, dagli occhi violenti.
>
> Nunziata Villari temeva le sue "cotte". E non a torto. Da tempo ne conosceva i disastrosi effetti. Sapeva quanto fossero dannose alla sua carnagione, rovinose pei suoi affari ; torturanti nel loro svolgersi, e strazianti alla loro fine[725].

L'énumération, quant à sa description, qui procède avec des segments de phrases courts et succincts lève le voile sur la personnalité de Nunziata Villari, une femme qui se connaît et connaît ses propres réactions en termes de sentiments. Bien que Nino soit séduisant à ses yeux avec sa jeunesse, son physique attrayant, ses cheveux bouclés, son sourire léger sur les lèvres, ses yeux foncés, Nunziata veut rester maîtresse de ses coups de cœur, de ses sentiments et d'elle-même. Se faire désirer, séduire, bien sûr, mais surtout ne pas se laisser aller, ne pas succomber à la passion, est en quelque sorte le leitmotiv de Nunziata Villari qui, tout en discrétion et subtilité, prend conscience que l'âge vient, qu'elle vieillit et qu'il serait temps de se retirer du monde du spectacle et d'en finir avec son aventure avec Nino.

C'est lors d'un séjour en amoureux, sur la Riviera, à San Remo, que Nunziata s'était rendu compte qu'elle était réellement tombée amoureuse de Nino, qu'il s'agissait d'autre chose que d'« une toquade » : « *La cotta era divampata e s'era fatta incendio. Questa era la passione – la temuta e grande passione*[726]*.* » Sans doute ayant peur d'elle-même et de ses sentiments, sans doute craignant de ne plus se sentir maîtresse de ses émotions, Nunziata change d'attitude vis-à-vis de son amant, se montrant plus distante, esquivant son regard, se cachant :

> Ella sentiva i suoi trentotto anni come una piaga vergognosa. A volte, quando egli la guardava, ella con un piccolo singhiozzo nervoso, gli copriva gli occhi colle mani.
>
> – Non guardarmi, non guardarmi !
>
> Egli allora, ridendo, le scostava la mano :
>
> – Ma perché, fantastico amor mio ?
>
> – I tuoi occhi sono i miei nemici, io ne ho terrore.
>
> Poiché ella ben sapeva che quegli occhi avrebbero guardato e desiderato tutta la

[723] *Ibid.*, p. 101.
[724] *Ibid.*, p. 103.
[725] *Ibid.*, p. 103-104.
[726] *Ibid.*, p. 115.

leggiadrìa e la giovinezza che è nel mondo[727].

Le sentiment du temps qui passe et qui emporte tout avec lui, la jeunesse, la légèreté, l'insouciance, amène chez Nunziata Villari souffrance, amertume, inquiétude, doute et perte de confiance en elle. Elle, l'actrice adorée, adulée, séduisante. C'est pourquoi elle questionne Nino quant à ses impressions et à ses sentiments :

> Nunziata disse il suo pensiero :
> – Non sei stanco di me, Nino ? Oh, Nino ! Sei certo di non essere ancora stanco di me ?
> – Ma cosa dici ? Ma tu sogni. Io non mi stancherò mai di te. Mai ! Te lo giuro[728].

Ce personnage de Nunziata Villari est en quelque sorte une ébauche de femme fatale. Une ébauche car le personnage de la femme fatale s'éteint au fil des pages du roman *I Divoratori,* il perd de sa prestance et de son aura jusqu'à "s'étioler", puisque le lecteur apprendra au chapitre dix du Livre premier, par l'intermédiaire d'un personnage, Aldo Della Rocca, alors en discussion avec Antonio, que Nunziata Villari aurait tenté de mettre fin à ses jours, inversant donc les rôles par rapport au *topos* de la femme fatale :

> – A proposito, Nino, […] – sai che la Villari ha tentato di suicidarsi il mese scorso ? Mi pare appunto che tu eri partito da poco… Dicono che s'è chiusa in camera con un braciere di carbone proprio come una sartina innamorata ! L'hai saputo ?
> – No, – disse Nino, – non l'ho saputo.
> E inchiodò gli occhi in faccia a Della Rocca, lungamente, fissamente, finché questi si alzò, turbato, e disse che doveva partire[729].

Perdition ? Peur ? Quoi qu'il en soit, au fil des pages, nous apprenons que Nunziata Villari a quitté le théâtre simplement pour suivre la volonté de Nino [*« Nunziata aveva, per contentarlo, definitivamente abbandonato il teatro*[730] *»*] afin d'éviter une énième et terrible scène de dispute entre eux. Comme le précise et mentionne Julie Dashwood, les querelles entre les deux amants sont relatées par Annie Vivanti avec beaucoup d'humour et de *pathos*, ainsi qu'avec un regard aigu sur ce qu'il se passe derrière la façade :

> So the relationship between a young man and his older mistress, while marked by quarrels, tears, dramatic exits, and reconciliations, is depicted by Annie Vivanti with wry humor and pathos, and with an arguably female glimpse of the reality, the domesticity even, which lies behind the façade[731].

Hormis le fait qu'elle se soumette au souhait de son amant, ce qui pour Nunziata peut sembler surprenant, nous apprenons qu'elle n'éprouve plus de sentiments à son égard :

---

[727] *Ibid.*
[728] *Ibid.*
[729] *Ibid.*, p. 156.
[730] *Ibid.*, p. 158.
[731] Julie Dashwood, *« From Circe to Fosca. Annie Vivanti and the Femme Fatale »,* in Sharon Wood and Erica Moretti (ed.), *Annie Vivanti Chartres, Transnational Politics, Identity, and Culture, op. cit.,* p. 32.

> Nunziata in realtà non lo amava più ; l'aveva pur detto mille volte durante gli ultimi due anni ; la loro relazione non era più che un peso, una catena insostenibile per entrambi. Ella stessa lo aveva implorato di lasciarla[732].

Les termes choisis tels que « poids » [*« peso »*] et « chaîne insoutenable » [*« catena insostenibile »*] sont en complète opposition avec ce que semble rechercher et vouloir vivre maintenant Nunziata Villari. La femme fatale n'est plus, la femme fatale s'éteint lorsqu'elle quitte la scène, les représentations, la femme fatale plonge dans l'obscurité après sa séparation d'avec Nino dont on ne sait si elle est vraiment désirée ou anticipée par la peur d'être quittée :

> Nunziata, col viso ter reo e le labbra bianche, lo baciò in fronte, benedicendolo, e gli ingiunse di partire e di non tornare mai più. […]
> … Nunziata uscì sul balcone e seguì cogli occhi la carrozza che si allontanava rapida nella notte. Ad un punto parve rallentare, poi girò, sparve.
> Con essa sparve la luce nella vita di Nunziata Villari.
> Giovinezza, amore, speranza, desiderio – tutti i lumi della ribalta il Destino li spense ; e la lasciò nel buio[733].

Ces quelques phrases résument la vie de Nunziata, qui se sent vivante à travers son art, sa liberté, son indépendance, sa jeunesse, sa légèreté, son insouciance. Le portrait de Nunziata dressé par Annie Vivanti, contrairement au portrait de Foscarina dressé par D'Annunzio, laisse transparaître beaucoup de perspicacité et de connaissance de l'âme humaine, mais également une bonne part d'humour qui se retrouvera dans ses autres portraits de femmes fatales :

> The flagrant violence and eroticism, hyperbole and betrayal of beloved's most intimate secrets of D'Annunzio's novel are effectively countered, and Annie Vivani's account of the relationship between Nunziata Villari and Nino shows an insight and humor which, as will be seen, recurs in the rest of her « series » on the femme fatale[734].

Femme libre, qui exerce dans le monde du spectacle, le personnage de Nunziata, comme celui de Marion évoqué précédemment, s'éloigne de la tradition et du rôle alors incombé aux femmes, celui de « reine du foyer » [*« regina del focolare »*], pour s'afficher libre, indépendante, passionnée. Pour reprendre l'expression de Julie Dashwood, Annie Vivanti continue, à la manière d'une « série », l'exploration du thème de la femme fatale, dans d'autres ouvrages postérieurs à *I Divoratori.*

Est-ce par véritable et sincère intérêt pour ces personnages complexes ou bien par simple allégeance à un phénomène de mode de la fin du XIXe siècle et au-delà, qu'Annie Vivanti leur porte une certaine fascination ?

> Her fascination with this composite figure shows her keen awareness of the vogue for the *femme*

[732] Annie Vivanti, *I Divoratori, op. cit.,* p. 157-158.
[733] *Ibid.*, p. 182.
[734] Julie Dashwood, *« From Circe to Fosca. Annie Vivanti and the Femme Fatale »,* in Sharon Wood and Erica Moretti (ed.), *Annie Vivanti Chartres, Transnational Politics, Identity, and Culture, op. cit.,* p. 33

fatale in the latter part of the nineteenth century and the persistence of the trope well behond[735].

Une fascination qui se retr ouve dans un autre roman, *Circe*, publié en 1912. Annie Vivanti y m et en avant la fi gure de Maria T arnowska, une comt esse russe qui a réellemen t existé et qui s'est retrouvée emprisonnée dans les Pouilles, à la suite d'une affaire criminelle dans laquelle elle était impliquée, et dont Venise avait été le théâtre, d'où son procès en Italie. Le fait qu'Annie Vivanti mette en avant une femme dont les quotidiens de l'époque font leurs grands titres pour ses esclandres et autres aventures amoureuses, peut lais ser à penser qu'ell e est fascinée par son parcou rs, ses expérience s, s es extravagance s, mais également p ar ces femmes russes synonymes en quelque sorte d'exotisme :

> Rather tha n attempting such a task I shall focus initially on the ways in which Vivanti, by engaging with c ontemporary fascination for the tropical and c ontroversial countess, was also negotiating with the vog ue, evident in the fin de siè cle, for the figure of the Russian femme fatale[736].

De ce fait, Annie Vivanti, sans doute conduite par la fascination et la curiosité, dit avoir voulu r encontrer cette comtesse russe au centre pénitentiaire de T rani. Dans son recueil de nouvelles intitulé *Zingaresca* et publié en 1918, Annie Vivanti consacre une nouvelle à la figure de Maria. *La visita ad un penitenziario*, en e ffet, raconte en quelques pages cette vis ite, à commencer par les démarches administratives, complexes [*« Ma tale permesso mi venne allora negato. Impreveduti ostacoli sorgevano intorno a me ; i regolamenti si opponevano ; le autorità erano amabili, ma inflessibili »*] et longues [*« Già qualche mese prima »*], entreprises par Anni e V ivanti pour , finalement, apr ès avoir appelé à l'aide l e père de M aria, le comte Nicolas O'Rourke qui vivait à kiev, pouvoir la rencontrer au mois de juillet [*« Fu in un cocente mese di luglio che ottenni il consenso di visitare il Penitenziario di Trani. Esso chiudeva entro le sue mura una carcerata di cui le tenebrose vicende mi avevano da tempo profondamente impressionata[737] .»*]

Après un l ong périple qui l'aurait conduite jusqu'à Trani, avec le père de Maria , Annie Vivanti décrit la prison, inondée de sole il, aux m urs blancs avec la me r toute proche. C ette luminosité, cette grande clarté s'oppose à l'intérie ur de la prison dont les ha uts murs ba rrent l'horizon et que le Directeur, personnage grave et imposant, accompagné de religieuses et de la Mère Supérieure, fait découvrir à Annie Vivanti. L'apparition de Maria Tarnowska surprend et retient l'attention. En effet, Annie Vivanti note qu'elle est de haute taille, très pâle, d'une ertaine

[735] *Ibid*., p. 31.
[736] *Ibid*., p. 32.
[737] Annie Vivanti, *« La visita ad un penitenziario »,* in *Zingaresca, op. cit.,* p. 191.

beauté, sauvage :

> Ed ecco sulla soglia riapparire la Madre superiora e, accanto a lei Maria Tarnowska, alta e pallidissima. Bella d'una beltà tragica e selvaggia, ella teneva le palpebre abbassate, quasi non volesse degnare di uno sguardo gli stranieri che venivano a visitarla[738].

Ne daignant pas adresser un seul regard aux personnes qui viennent la rencontrer, Maria Tarnowska apparaît froide et distante, faisant ainsi grande impression et suscitant la curiosité. À cette apparence glaciale, s'oppose le flux d'émotions qu'elle ressent quand elle reconnaît son père, venu la voir tout spécialement de Russie :

> Nonostante i suoi ottantadue anni, egli – dal dramma di Venezia in poi – aveva fatto ogni tre mesi quell'interminabile viaggio dalla lontana Russia all'estremità dell'Italia meridionale, onde passare accanto alla figlia adorata le due brevi ore che il regolamento carcerario gli consentiva[739].

Souligner la longueur du voyage, et par conséquent la distance qu'il y a entre la Russie et le fin fond de l'Italie, met en relief la volonté farouche et touchante du père de rencontrer et de retrouver sa fille, isolée et enfermée si loin. C'est dans la solitude et la désolation de la prison que l'explosion des sentiments entre le père et sa fille entraîne embrassades, regards chaleureux et confidences murmurées à voix basse. Depuis l'intimité des retrouvailles, Annie Vivanti retranscrit également une partie de son échange avec la comtesse qui débute par une question simple :

> « Che vita fate, Maria ? » le chiesi, guardandomi intorno per l'angusta cella di cui le bianche pareti erano adorne soltanto di un crocifisso nero.
> « La vita di chi aspetta », diss'ella.

À la sobriété de la question correspondent l'austérité de la pièce et la sobriété de la réponse. Cette entrée en matière exige d'aller à l'essentiel. Sans fard, sans faux-semblants, dans la limpidité, l'échange se crée autour de questions portant sur le quotidien de la prisonnière : l'heure du coucher, du lever, la nature des activités pour se terminer sur les ressentis, à savoir ce qui la fait souffrir :

> « E volete dirmi che cosa, qua dentro, vi fa soffrire di più ?.… Che cosa più vi manca ? »
> Ella esitò un istante, poi sbarrando i grandi occhi disse :
> « Lo spazio… la distanza… la visione di ciò ch'è lontano. È terribile, terribile sentirsi lo sguardo chiuso da ogni lato, rinserrato da queste mura, alte, irremovibili, inesorabili ! Pensate a questa spaventosa cosa – dovunque io volga gli occhi, incontrano subito una barriera, un ostacolo ! Mi pare che il raggio dei miei occhi vada a battere, a rompersi continuamente contro queste terribili muraglie. […] Ah, se per un attimo solo io potessi guardare nella grande distanza – spaziare cogli occhi l'infinito di un orizzonte lontanissimo… credo che ne morrei ! Ne morrei

[738] *Ibid.*, p. 193.
[739] *Ibid.*, p. 191-192.

di gioia ! »[740]

Cette vie "monastique", réglée au millimètre près, dans un espace étroit et exigu (en complète opposition avec la vie éblouissante qu'elle a connue auparavant (vins fins, champagne, mets délicats, robes de soirée, parfums enivrants, tout cela sur fond de musique tzigane), n'offre aucune échappatoire, aucune possibilité de liberté, même pour le regard, puisque le seul lieu dans la prison qui échappe à l'enfermement des hauts murs est une terrasse, absolument interdite aux prisonnières. L'unique possibilité de profiter de la terrasse, qui offre un point de vue extraordinaire sur toute la ville de Trani et sur la mer Adriatique, se présente de façon inattendue quand son père est là, son père à qui le directeur propose de monter sur la terrasse pour admirer le paysage. Ne connaissant pas le règlement, le père qui ne soupçonne pas alors à quel traitement est soumise sa fille, se tourne vers elle et lui demande de monter avec eux :

> Per la prima volta, dopo tanti anni, ella rivedrebbe dunque un orizzonte immenso, una distesa vasta di mare e di cielo… I suoi sguardi, arrestati sempre, feriti sempre dai muraglioni del carcere, si lancerebbero nelle lontananze, liberi, folli, come selvatici augelli catturati, a cui si spalanchi la gabbia…
>
> Ella saliva, pallida come una morta.
>
> Giunta sull'ultimo scalino, al momento di porre il piede sul terrazzo, vacillò[741].

Avec un effort surhumain pour dominer son émotion, Maria, pour ne pas faire de peine à son père, soutient qu'elle vient tous les jours sur cette terrasse pour profiter du soleil, de l'air, de la vue magnifique :

> Il padre già si guardava attorno estasiato. Con un profondo sospiro di sollievo si volse alla figliola. « Che magnificienza !... E quale conforto per me ! Il pensiero che tu possa venire quassù e riempirti l'anima alla vista di questo mare e di questo cielo, mi dà nuova vita. » E accarezzandole il pallido volto, domandò : « Ci vieni sovente, cara ? »
>
> Le labbra livide di Maria Tarnomska sorrisero.
>
> « Ogni giorno, padre mio » diss'ella[742].

Ce mensonge délicat révèle l'amourfilial et la profonde générosité de Maria qui souhaite protéger cet homme âgé qu'elle veut voir apaisé.

Ces quelques pages retranscrivant la rencontre entre les deux femmes relèvent-elles de la vérité factuelle ou sont-elles inventées ? Déjà, quelques années auparavant, cette rencontre avait été mise en scène dans *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska* et Julie Dashwood pose la question de sa véracité :

> The question of the veracity or otherwise of Vivanti's narration – that is, how far what she writes

[740] *Ibid.*, p. 201-202.
[741] *Ibid.*, p. 204.
[742] *Ibid.*, p. 204-205.

is fictional or historically accurate – refers, however, to all her versions[743].

La question mérite d'être posée quand on sait qu'Annie Vivanti, même à la recherche de vérité et d'actualité, peut a voir tendance à se l aisser por ter par son imagination. Carlo Caporossi, quant à lui, se veut plus af firmatif et dé clare que Circé es t Annie et non Maria Tarnowska :

> Carlo Caporossi is forthright in declaring that Circe is really Annie, not Maria Tarnowska, and that Annie was well aware of this[744].

Entre réalité et fiction, une fois encore, Annie Vivanti entraîne le lecteur dans l'univers de son roman, *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska*, publié en 1912. Le roman s'ouvre sur l'imminente rencontre avec Maria, alors que la narratrice est dans le train qui traverse les Pouilles. La description du paysage printanier [*« i verdi campi della Puglia »*] ou l'évocation de la douceur du soleil de mars [*« Il sole di marzo, così dolce all'aperto »*] jalonnent son voyage vers ce lieu éloigné du fin fond de la Botte qu'est Trani [*« … Il mio treno rallenta… si ferma. Sono giunta a Trani[745] »*].

Circe. Le roman de Maria Tarnowska, comme le sous-titre l'indique, met le focus sur Maria Tarnowska, une comtesse russe, arrêtée à Venise en 1907 pour complicité, avec l'avocat Prilukoff et le jeune Naumoff, dans le meurtre de son amant, le Comte Kamarovsky. Et c'est Maria qui r aconte ce qu'elle a vécu à Annie Vivanti, venue (mais on n'en est pas c ertain) la rencontrer, avant de transcrire son histoire.

Dès le titre, Maria Tarnowska est assimilée à C ircé, une figure mythologique, la plus belle et la plus dangereuse des magiciennes, experte dans la fabrication de philtres, poisons et autres breuvages ayant le pouvoi r de tr ansformer en animaux les hommes qu'elle par vient à prendre dans s es f ilets, ne leur laissant que leur raison et , par conséquent, la c onscience douloureuse de leur dé chéance métamorphi que. C'es t elle qui séduit, ent re autres, les compagnons d'Ulysse, les transforme en pourceaux et les parque dans une porcherie où elle les nourrit de glands. T outes proportions gardées, il en ira de même pour Maria Tarnowska qui épouse Vassili, contre l'avis de son père, alor s qu'elle n'a que la fr aîcheur et la naïv eté de ses dix-sept ans. Avec cet homme séduisant, elle apprend tout de la vie conjugale, de la vie àdeux : l'amour, la séduction, la maternité, la frustration, la jalousie. Avec Vassili, elle a deux enfants (Tioka et Tania), mais elle se rend compte qu'il joue avec elle et qu'il a des maîtresses. Ensuite,

---

[743] Julie Dashwood, *« From Circe to Fosca. Annie Vivanti and the Femme Fatale »,* in Sharon Wood and Erica Moretti (ed.), *Annie Vivanti Chartres, Transnational Politics, Identity, and Culture, op. cit.,* p. 32.
[744] *Ibid.,* p. 35.
[745] Annie Vivanti, *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska*, Milano, Otto/Novecento, 2011, p. 11 et 14.

dans un moment de grande détresse – car Bozevsky, son amant, meurt sous ses yeux des suites de blessures infligées par Vassili –, sur l'instigation d'un tiers (le docteur Stahl, *« il satanico Stahl »*)[746], elle commencera à se droguer, ce qui conditionnera ses futures rencontres amoureuses avec d'autres hommes comme Kamarovsky, Prilukoff et Naumoff. Chacun d'entre eux fera, à sa façon, les frais de sa séduction et de sa manipulation, car elle les attirera pour les entraîner ensuite vers la destruction et la mort :

> Alta, immobile, nella terribile veste a righe, essa mi fissava collo sguardo fermo, fosco ed ostile. Le mani le pendevano ai fianchi, quelle lunghe mani di cui la carezza aveva spinto gli uomini all'omicidio. La bocca arcuata e sdegnosa aveva un lieve tremito[747].

De haute taille, élégante, raffinée, cultivée, elle apparaît très attirante aux yeux de la gent masculine. Cette beauté quasi parfaite devient petit à petit une beauté fatale. Cette femme, qui a toujours été entourée, se retrouve peu à peu dans une grande solitude au fil des pages. Devenue névrosée, elle a comme unique compagne de voyage la drogue, qui va la conduire jusque dans les labyrinthes de la folie et les méandres de la déraison, pour ne pas parler de démence. En effet, Maria a des absences dues probablement à la folie, qui s'immisce peu à peu dans sa vie et en elle. Cela débute par le fait que Vassili, entre autres, ne cesse de lui répéter sur tous les tons, et ce dès le premier chapitre, alors qu'elle en est encore éperdument amoureuse, qu'elle est ennuyeuse [*« sei noiosa »*] et même « extraordinairement », « insupportablement » ennuyeuse, et qu'elle est anormale [*« sei anormale »*], ce qui la conduit progressivement à perdre pied, à se détacher du monde réel et à errer entre rêve et réalité, comme elle l'exprime elle-même :

> – « Era un'epoca di sogno » disse. Poi soggiunse : « Ma tutta la mia vita, credo, sia un sogno. » […] Io credo che mi sono addormentata un giorno quando ero ragazzina – nella mia casa a Otrada… […] E tra poco mi sveglierò[748]. »

Cette sensation de ne pas avoir vécu ou ressenti les choses, les personnes, les événements, donne à Maria l'impression d'osciller entre raison et déraison, lucidité et folie, tout cela l'entraînant dans un gouffre dans lequel elle a la sensation de tomber et de disparaître :

> Dopo di ciò s'apre un baratro rosso davanti a me, in cui tutto sprofonda.
> Anche la mia ragione.
> La mia ragione…! Come una cosa staccata da me, l'ho sentita vacillare, cadere, sparire in quel baratro, in mezzo ai morti. Per ritrovarla dovrei frugare tra i cadaveri…[749]

S'engouffrant dans le labyrinthe de la déraison, Maria va se perdre tant physiquement

---

[746] *Ibid.*, p. 52 et 88.
[747] *Ibid.*, p. 15.
[748] *Ibid.*, p. 16
[749] *Ibid.*, p. 90.

que mentalement. Ainsi, nous nous rendons compte que Maria apprend à côtoyer ses démons. Il y a loin entre la jeune fille d'avant le mariage, affectée de bovarysme et naïvement amoureuse d'un beau jeune homme, le comte Vassili Tarnowsky [*« Vassili ! Vassili ! Vassili ! Il nome mi suona come una fanfara. Sarò la moglie di Vassili ! Sarò la contessa Tarnovskaja. Sarò la donna più felice di tutta questa terra piena di felicità*[750] *! »*], et la jeune femme qui va glisser, souvent à son corps défendant, sur la pente du vice, du désir et des plaisirs, notamment ceux de la séduction et du libertinage, avant de sombrer corps et âme.

Commence, pour elle, un périple à travers l'Europe, dans les meilleurs hôtels. Elle voyage, elle découvre, elle cherche, elle se protège, elle se sent seule, elle craint cette solitude. Dans son mouvement incessant, Maria se rapproche d'hommes avec qui elle se sent protégée. D'abord Bozevsky qui l'aime d'un amour entier et que Vassili, partagé entre la jalousie et le sentiment du déshonneur, tuera sans être autrement inquiété par la justice puisqu'il s'agissait, aux yeux des juges, d'un crime d'honneur. À la suite de quoi, les problèmes nerveux de Maria s'accentueront, et ce, d'autant plus que Vassili lui enlèvera sa fille, Tania, et qu'elle devra fuir pour garder avec elle son petit garçon, Tioka. Ensuite Donato Prilukoff, avocat de profession, qui lui apparaît comme un homme bon, rassurant, protecteur : *« Non so descrivere »*, dit-elle, *« il senso di calma e di benessere che quella breve asserzione* [*"Penso io"*] *mi ispirava. Mi sentivo alleggerita, esonerata ; libera d'ogni inquietudine, d'ogni ansia, quasi d'ogni ricordo. Prilukoff diceva : "Penso io". Ed io non pensavo più*[751]*. »* Au début donc, l'homme se présente comme un chevalier servant pouvant sauver Maria de la déchéance, mais très vite elle comprend qu'il a trompé ses clients pour elle et qu'il l'entraîne sur une mauvaise pente. C'est à ce moment-là que le comte Paolo Kamarovsky, veuf, avec son fils Grania, entre dans sa vie. Là encore, elle a l'impression que cet homme peut la sauver de sa misère économique et mentale grâce à l'amour qu'il lui porte. Ainsi elle énumère ses nombreuses qualités qui sont d'être riche et généreux, honnête et bon, avec une confiance totale en Maria, ce qui a le pouvoir de la tranquilliser et de l'apaiser, d'autant plus qu'il l'implore de l'épouser :

> Prilukoff mi teneva ancora legata a lui col triplice vincolo della gratitudine, dell'affetto e della complicità.
>
> Ma il Conte Kamarovsky mi traeva verso un avvenire più sicuro. Egli era ricco, buono, e mi amava. […] Kamarosky mi implorava di sposarlo[752].

Ne percevant que des avantages d'être ainsi aimée par cet homme, elle exprime donc de manière claire et simple le souhait de devenir sa femme et d'être digne de son amour. Cette

[750] *Ibid.*, p. 21.
[751] *Ibid.*, p. 99.
[752] *Ibid.*, p. 116.

narration laisse transparaître émotion, sincérité, fragilité et peut-être une part de calcul. La femme, belle, forte, sûre d'elle, apparaît fragile, exprimant un besoin impérieux de protection et de sûreté afin de contrecarrer un avenir incertain, périlleux et angoissant. Une manière de s'auto-persuader et de se rassurer en évoquant ainsi ce cadre familial idyllique, empli d'amour, d'attention, de confiance, de protection pour elle et Tioka :

> Sì, Kamarovsky m'amava ; Kamarovsky era generoso, nobile, onesto ; la sua fiducia completa in me, quella fiducia che talvolta mi irritava, oggi, che non ero nervosa e irrequieta, mi sembrava il più alto omaggio di un nobile cuore ; e commossa mi giurai di esserne sempre degna. Tra meno di un anno sarei stata la moglie di questo patrizio gentiluomo, protetta dal suo nome, riabilitata dalla sua dignità, sana e salva nel porto del suo amore ; Tioka avrebbe ritrovato in lui un padre affettuoso e saggio, e nel piccolo Grania un fratello diletto…
>
> Congiunsi le mani al petto e sospirai una silenziosa preghiera al cielo – una preghiera fatta di pentimento e di gratitudine[753].

Nous nous rendons compte que Maria fait preuve de clairvoyance et d'honnêteté vis-à-vis d'elle-même. Les phrases sont simples tout comme le champ lexical de l'émotion. Dans ces phrases affirmatives, elle exprime le souhait, par l'intermédiaire du conditionnel, d'échapper à cette perversité, à cette folie qui l'habite, voire qui la possède. La prière finale révèle une femme qui souhaite de tout cœur croire à un nouvel espoir, une nouvelle vie plus sereine, moins artificielle, une vie de simplicité et de pureté, comme elle l'exprime de façon ponctuelle dans son récit : « moi aussi je veux être simple et pure » [« *Anch'io voglio essere semplice e pura* »], « Dorénavant ma vie sera plus simple et plus pure » [« *D'ora innanzi la mia vita sarà semplice e pura*[754] »]. Toute sa vie est ainsi une succession d'élans amoureux réels, spontanés, intenses. Mais cette quête de l'amour qui devrait s'avérer agréable, plaisante, belle, légère et joyeuse se transforme en une quête cauchemardesque qui se caractérise par une fuite en avant pour tenter d'échapper à la jalousie de ces hommes et qui l'emporte de plus en plus vers la folie, lui faisant ainsi perdre toute confiance en elle et la fragilisant.

Cette fragilité et cette instabilité la conduisent à prendre, dans un premier temps, des stupéfiants [*« Da che avevo ricominciato a prendere cocaina, il crepuscolare senso d'irrealtà scendeva come un velo azzurrino e vaporoso su tutti i miei sensi : non distinguevo il vero dall'illusione…* »] ; puis elle se lance dans une course effrénée et irrépressible, faite de continuels départs, et on notera la répétition par trois fois de l'adverbe *« sempre »* placé juste avant *« dovevo »* [*« Già, non mi hanno lasciata mai fermare. Sempre sempre sempre dovevo partire, viaggiare, ripartire…*[755] »], comme une fuite en avant, à travers le monde, mais aussi

[753] *Ibid.,* p. 132.
[754] *Ibid.,* p. 65.
[755] *Ibid*., p. 146 et 17.

à travers les couloirs silencieux de l'hôtel où elle loge. Cette peur, qui la pousse à courir, à fuir sans cesse ni répit, et qui la tenaille, lui fait passer des nuits entrecoupées par des réveils brutaux, la plongeant dans des peurs profondes, sourdes, elle qui est tenaillée par le sentiment de la solitude :

> Io dissi a me stessa : « Io corro il mondo come una pazza, *perché sono pazza* ». […] Oh certo, certo ero pazza. Le due sorelle di mia madre, rinchiuse nel manicomio di Varsavia, non erano certo più pazze di me. […] Non ho altra spiegazione, non ho altra giustificazione : ero pazza. E sapevo di esserlo. Talvolta nella notte mi svegliavo di soprassalto, e il terribile pensiero di essere sola con me stessa, che ero pazza, mi gelava, m'irrigidiva di terrore. Allora m'alzavo, e correvo pei silenziosi corridoi dell'albergo[756].

Le fait qu'elle martèle à plusieurs reprises qu'elle est folle [« *pazza* »] traduit une prise de conscience réelle de son état mental ou de l'état mental dans lequel on veut qu'elle plonge. Une folie qui serpente en elle pour s'imposer et qui semble, selon les canons de la littérature naturaliste, lui avoir été “léguée” par hérédité, dans ce cas précis une hérédité venant du côté maternel (deux sœurs de sa mère étant internées dans un asile d'aliénés à Varsovie).

Un des symboles de ce dérèglement, chez la femme, en général, et chez la femme fatale, en particulier, est le serpent. Ce mythe est un archétype qui a fasciné et qui fascine encore et qui, dans le même temps, suscite la peur, l'angoisse, mais également le mystère. Il a ainsi traversé les siècles et les littératures, faisant de lui un des éléments principaux dans la narration. En outre, le serpent est souvent en rapport avec la féminité, avec la femme elle-même. Selon le psychanalyste Jung, le serpent représente et incarne « la psyché inférieure, la psyché obscure, ce qui est rare, incompréhensible et mystérieux[757] ».

La dimension du mystère est ainsi intimement liée à une incompréhension certaine pour le côté obscur, la sphère sombre de la féminité. La psyché de Maria est envahie peu à peu par des serpents qui provoquent des maux différents, vicieux, latents,la poussant ainsi vers le délire et lui faisant perdre la raison :

> Ecco, ecco la serpe della malattia, che subdola entra in me e si nasconde nel mio seno. […] ecco la serpe mi morde ! E il mio petto s'intossica e si corrompe. L'infezione mi serpeggia per le vene, scende nelle viscere sacre alla maternità, e le attenaglia, le dilania ; e la mia tortura trabocca e dilaga nei vermigli fiotti delle emorragie…[758].

Le vocabulaire relatif au serpent avec des termes comme « *il serpentello* », « *la viperetta* », « *la titanica serpe* », « *quest'angue maliardo* », ou encore « *l'angue di Pravaz* », souligne la force, la puissance avec laquelle le serpent s'empare du corps féminin, le “colonise”,

---

[756] *Ibid.*, p. 142.
[757] Cit. in *L'échiquier du Diable*, Paris, Publibook, 2003, p. 15. Consulté en ligne le 17 juin 2022. https://books.google.fr/books ?isbn=2748323475.
[758] Annie Vivanti, *Circe, op.cit.,* p. 47.

le vampirise, provoquant des troubles récurrents chez Maria :

> La pazzia ! Silenzio ! Ecco una seconda serpe che sguscia dalle scarne unghie di Suora Morte e corre verso di me.
> È un serpentello variopinto e gaio : ha la testa piccola, aguzza ; ha un nome noto che non spaventa : "La Nevrosi"… È nulla. Perché averne paura[759] ?

Cette représentation presque joyeuse de l'animal tend à rendre proche ce mal qui se niche dans le cœur de la protagoniste. Une certaine ironie est ici destinée à créer chez le lecteur une peur glaciale. Fortement imagée, nous sentons la détresse et l'incapacité de Maria à se libérer de ce mal insidieux et permanent qui culmine dans la démence :

> Ecco, vi [nel cervello] si annida, a spirale, a cerchio, si aggira, si arrotola… Ma che cos'è ? La viperetta si allunga, si gonfia, ingrossa, ingigantisce… ! Mi riempie il cranio… Diventa una massa formidabile, mostruosa, enorme… e sempre ancora s'allunga, cresce, si gonfia… Non è, non è la Nevrosi, è la Demenza… ![760]

À un lexique descriptif, s'ajoute une succession de verbes d'actions qui a pour objectif d'accentuer et d'augmenter cette peur et cette angoisse terrifiante, qui ne peut être momentanément jugulée que par la drogue, administrée par une piqûre contenant un mélange de cocaïne et de pavot, assimilée à la morsure du serpent qui, cette fois-ci, "guérit" (du moins en apparence) :

> Ah, ecco : anche questa serpe mi morde ! Mi morde nelle bianche carni del braccio… Le mie braccia, le mie spalle sono tutte punzecchiate dai piccoli fori dove l'angue di Pravaz mi morsicò. Ecco ! da esso il liquore della coca e il latteo sugo del papavero mi sprizzano nelle vene : dalla piccola ferita sorge una lenta stilla di sangue, ed io fremo col dito sul lieve tumidore; e stropiccio dolcemente. Il tossico si spande, si diffonde. […] Fluisce il balsamico veleno […] Nel mio cervello l'enfiato mostro della demenza si contrae, si restringe, si scioglie…[761].

Ici le récit de Maria met en exergue l'ambivalence du serpent, qui est symbole du mal dans la tradition chrétienne, mais également animal totémique dans certaines peuplades, et donc symbole de vie et d'énergie vitale. L'archétype du serpent réutilisé et réinterprété par Annie Vivanti pour décrire les émotions les plus profondes qui habitent cette femme belle, à la psychologie très complexe, renforce la part sombre de cette femme qui apparaît par moments maléfique et dangereuse, en un mot, folle. En effet, la folie est une dimension nouvelle apportée, par Annie Vivanti, à l'image de la femme fatale, qui s'avère être en crise ou malade, comme hors de contrôle.

Maria multiplie les rencontres avec des hommes. En perpétuelle recherche de sécurité, dans un premier temps, elle vit des aventures amoureuses. Vassili, son mari, apprend par hasard

[759] *Ibid.,* p. 48.
[760] *Ibid.,*
[761] *Ibid.,* p. 48-49.

que Bozevsky est l'amant de sa femme. Il décide de le provoquer en duel. Le scandale au sein de la bonne société de Kiev résonne. Finalement, comme nous avons eu l'occasion de l'écrire plus haut, il le tue et enlève leur fille, Tania. Un autre amant, l'avocat Donato Prilukoff, se sacrifie pour cette femme. Il perd son travail, abandonne sa propre femme, vole des bijoux de ses clients de Moscou pour aider Maria à maintenir son train de vie depuis qu'elle a été quittée par son mari et qu'elle fuit et se cache pour garder son fils, Tokia. Mais la tonalité du roman change. Les hommes deviennent passionnés, dépendants de Maria qui, à la suite de la maladie du petit Tioka, s'imagine que cette maladie est liée à sa relation avec Kamarovsky. Elle devient alors plus agressive, violente, exprimant la nécessité du meurtre de Kamarovsky, et élaborant différentes stratégies, avec la complicité de Prilukoff, pour que le meurtre soit exécuté par une main innocente et jeune, en la personne de Nicola Naumoff, qui lui aussi fait partie des hommes à qui elle fait tourner la tête.

Un jeu de séduction macabre et cruel s'instaure alors afin de pousser le jeune homme à un acte irréparable. Engluée et emprisonnée dans les méandres de la déraison, de la folie et du désespoir, elle est en proie à des actes démesurés et excessifs, dont rétrospectivement elle a pleinement conscience :

> *Facilis descensus…*
> Ben presto venne la *dégringolade*.
> Conobbi gli espedienti, gli imbrogli e i raggiri ; […] Dalla semplice mancanza di dignità alla mancanza di rettitudine è così breve il passo ! Tra l'indiscrezione e la trasgressione è così indeterminato il confine…
> E un giorno ci si sveglia – delinquenti[762].

Nous entrons donc, grâce au récit de Maria, dans les méandres de la complexité féminine. De la femme innocente, naïve, belle, pure et digne représentante des tableaux de Botticelli, nous glissons vers une femme fatale, se renfermant sur elle-même, en proie à un démon alors indomptable. Elle pense et se met à imaginer des intrigues, des mensonges, des trahisons. Les ingrédients sont réunis pour que la femme devienne puissante, redoutable et horrifiante dans son excès d'amour et de haine. La femme fatale, sous la plume d'Annie Vivanti, revit. Un échange entre Maria et Nicola Naumoff met en lumière deux points : le premier étant celui de la femme qui vit dans l'excès, la démesure, la fougue avec une détermination frôlant la déraison, ce que les Grecs nommaient hubris. Le deuxième point étant celui de l'expression de la peur mêlée à un sentiment d'admiration face à cette femme ayant un double visage, celui de la tendresse, de la gentillesse, de l'amour maternel (car elle aime ses enfants), et celui de la cruauté, de la sauvagerie, de la perversion et de la perfidie. Une telle femme, différente de

[762] *Ibid.*, p. 115.

toutes les autres, car dot ée d'une g rande int elligence, anim ée d'une pass ion extr ême et dangereuse au plus haut point, comme le lui dit Nicola Naumoff, génère chez ceux qui l'aiment une fascination et une soumission tout aussi dangereuses, proprement « fatales » :

> « Ti amo perché sei perfida e pericolosa. Perché ho paura di te. Perché Bozevsky è morto per te. Perché Kamarovsky è pazzo di te. Perché tutti parlano di te. Perché hai quella faccia bianca e sottile, e la bocca terribile, e gli occhi lunghi e crudeli. Ti amo perché sei diversa da tutte, peggiore di tutte, più intelligente di tutte, più appassionata di tutte. […] sei iniqua, sei pervertita, sei fatale. E così come tu sei ti amo. »[763]

Ce portrait, dressé par Naumoff, met en évidence une femme vivant essentiellement de passions intenses, folles, excessives, plongeant ainsi son partenaire, tout comme le lecteur, dans les sinuosités visqueuses et obsédantes de la psychologie ténébreuse et morbide de cette belle femme qui oscille entre descente aux enfers et désir d'élévation.

Ainsi, chez Annie Vivanti, la femme fatale est analysée en profondeur, mettant en relief sa psychologie complexe et notamment son aspect mental pathologique oscillant entre raison et aberration, sagesse et délire. C'est ainsi qu'est évoquée chez Maria la prise de stupéfiants, comme la drogue, la cocaïne, ou encore des médicaments antalgiques. Les effets qu'ils provoquent sont décrits de manière extrêmement précise, voire à la façon scientifique et médicale de l'époque. La femme fatale, qui semble forte, se révèle également fragile car en proie à ses émotions, mais également car elle cède à la tentation de la prise de stupéfiants. Une fragilité qui l'entraîne dans les méandres de la dépendance. Maria, qui raconte elle-même son histoire alors qu'elle est enfermée en prison, se qualifie de « femme fatale », de « Circé moderne, maléfique, rusée » et experte dans l'art de la manipulation, puisqu'elle considère ses amants comme des marionnettes dont elle tire les ficelles à son gré :

> … E allora incominciò il gioco macabro, la commedia sinistra con quelle tre inconscie marionette di cui tenevo nelle mie gracili mani i fili. Dovevo sopire, calmare, disarmare Kamarovsky ; dovevo tener desta e accesa la furia omicida di Prilukoff ; e sopratutto, sopratutto dovevo incatenare, infatuare, soggiogare Naumoff per spingerlo al delitto. […]
>
> Fui la Circe moderna, malefica, astuta, piena di bizzarre anomalie, eccentrica, inaspettata ; mi dilettavo a farlo gioire e soffrire in mille modi innaturali e strazianti ; gli incidevo con un pugnaletto a lama triangolare le mie iniziali sul braccio ; gli premevo sulla mano la mia sigaretta accesa…[764]

Ce récit révèle une véritable perversité et une bonne dose de violence quand il montre la volonté de Maria de "posséder" Naumoff, de rester à jamais gravée dans sa chair, à même la peau, avec l'inscription, à l'aide d'un petit poignard, de ses initiales sur son bras ou avec la marque de la cigarette écrasée sur sa main. Ce fantasme de Maria se poursuit un peu plus loin

[763] *Ibid.,* p. 175-176.
[764] *Ibid.,* p. 174-175.

dans son récit dans la mesure où elle s'imagine être au centre d'un tableau, grave et dominatrice, les yeux fermés et calmes, un pied sur le torse d'un jeune homme, étendu par terre, inanimé et nu, devant elle :

> Mi vedevo anche come la figura centrale di un quadro intitolato : *Donna*. Una donna – io – drappeggiata, grave, seduta sopra un alto scanno, i capelli divisi in mezzo alla fronte, gli occhi fermi e quieti – tiene un piede sul petto di un giovane, esanime, ignudo, steso a terra davanti a lei. La Donna ! La Distruggitrice ! La Fatale… ! Questa immaginazione mi parve assai artistica e decorativa. Avrei voluto che anche Nicola Naumoff mi pensasse così…
>
> E scordai che volevo fare di lui null'altro che una vittima docile e feroce, un'arma obbediente e omicida[765].

Cette représentation d'elle-même, à la fois « artistique » et « décorative », laisse transparaître un sentiment de supériorité clairement affiché, alors que l'homme se retrouve écrasé par le poids et l'importance impérieuse de la femme. Rappelons-le, l'homme en cette période de transition traverse un moment de crise, de doute et d'instabilité. Cette déstabilisation est causée en partie par les changements que le monde connaît et que nous avons déjà évoqués précédemment. La crise de l'individu entraîne, par un effet opposé moins paradoxal qu'il n'y paraît, l'émancipation et l'affirmation de la femme.

Ce qui semble novateur chez Annie Vivanti, c'est son regard. Elle porte dans la littérature, un autre regard, celui d'une femme auteure, qui parle et évoque la complexité d'une autre femme en dévoilant et analysant son intériorité, rendant ainsi le personnage plus humain et plus proche car plus vraisemblable. Annie Vivanti donne la parole à ses personnages féminins, leur offrant ainsi la possibilité de révéler leur psychologie à la fois complexe et mystérieuse, et perçue d'une façon plus nuancée, tout comme le fait également une de ses contemporaines, la Contessa Lara, qui elle aussi a réussi à s'imposer sur la scène littéraire de l'époque:

> Che sotto la penna femminile il modello si addomestichi acquisendo uno spessore psicologico più sfumato, lo aveva già mostrato in precedenza un'altra tempestosa eroina della nostra letteratura, quella della Contessa Lara a cui si devono versi e pagine narrative ove « premono i contenuti dell'incipiente decadentismo : soprattutto il décor esotico, le foreste dei simboli, l'estenuato erotismo. »[766]

Dans le panorama littéraire italien, nous le voyons avec les deux auteures mentionnées, une écriture féminine ose défier les valeurs et les normes en vigueur, ouvrant ainsi la littérature italienne à d'autres horizons européens. Cette perspective nouvelle, ce regard autre porté sur

---

[765] *Ibid.*, p. 177.

[766] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza : la condizione femminile nella letteratura italiana, op. cit.*, p. 17-18 (entre guillemets, Nozzoli cite Giorgio Cusatelli, *Contessa Lara,* in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1968, vol. III, p. 593).

les valeurs de la vie fait d'Annie Vivanti une auteure singulière, même si, comme le précise Anna Nozzoli, elle n'apparaît pas comme une auteure faisant preuve d'originalité, mais comme une auteure qui exploite le *topos* de la femme fatale assimilée au mal et à la beauté mortelle :

> Da D'Annunzio alla Vivanti, il topos filtra quasi inalterato, fornendo lo spunto per tenebrose psicologie, solo parzialmente edulcorate dalla mano femminile […] La Vivanti non fa che iterare con maggior forza l'equazione femminile-male, bellezza-morte[767].

En revanche, au-delà de cette image de la femme séductrice, de la femme fatale, Annie Vivanti se montre singulière car, avec la figure de Maria, elle dépeint également une mère qui aime profondément ses deux enfants, leur donnantsans compter amour et tendresse. À tel point que, lorsqu'elle finit par sortir de la léthargie où l'avait plongée des narcotiques, elle cherche désespérément ses enfants, criant son désarroi et sa souffrance :

> Tioka…! Tania…! Dov'erano le mie creature? Perché, perché erano vuote le mie braccia, quando quei due esseri appartenevano a me[768] ?

Et quand elle est confrontée à l'enlèvement de sa fille, Tania, par Vassili, son mari dont elle est séparée, cela provoque en elle un véritable séisme :

> Un giorno Tania, la mia piccola Tania fu strappata alle mie braccia. Vassili me la portò via. Né la rividi mai più […]. Né per quanto piangessi e pregassi, mi fu dato rivederla mai più[769].

Alors, quand on veut lui enlever aussi Tioka, comme elle le dit elle-même, elle se révèle féroce, se battant comme une lionne pour garder son fils :

> Ma quando venne il giorno in cui vollero rapirmi anche Tioka, urlai, lottai, come una belva inferocita, e niuna umana forza, mevivente, avrebbe potuto toglier lo a me. Fuggii, portandolo via – piccola preda bionda – serrato a me, vegliato dalle mie ansie, asserragliato dalle mie paure[770].

Maria, présentée comme une incarnation parfaite de la femme fatale, révèle dans le roman un côté maternel qui vient troubler le *topos* et dont nous aurons l'occasion de reparler dans notre thèse.

D'autres œuvres d'Annie Vivanti mettent également en avant la figure de la femme fatale. Dans un roman publié en 1920 par la maison d'édition Bemporad, *Naja Tripudians*, on retrouve une femme fatale en la personne de Lady Randolph Grey que l'on peut sans doute associer au titre de l'ouvrage, *Naja Tripudians* étant une variété de cobra originaire du sous-continent indien, un serpent parmi les plus venimeux du monde. Les effets de la morsure de ce serpent sont identiques, ici, par équation métaphorique, à ceux de la corruption et de la

[767] *Ibid.*, p. 16.
[768] Annie Vivanti, *Circe*, *op. cit.*, p. 92.
[769] *Ibid.*
[770] *Ibid.*, p. 93.

méchanceté. Imposante et cultivant habilement le mystère, ce qui conduit les habitants du tranquille village où elle séjourne pour des vacances d'été à s'imaginer qu'elle est parente d'un ministre ou du duc de Norfolk, Lady Randolph Grey va organiser, sans en avoir l'air, l'enlèvement de deux jeunes filles, Myosotis et Leslie, pour les livrer en pâture à son gigolo, surnommé Totò, qu'elle tente ainsi de retenir, car il commence à se lasser d'elle. Myosotis et Leslie, orphelines de mère, sont élevées par leur père, le docteur Harding, qui étudie les serpents venimeux et les maladies tropicales, et une domestique qui leur est très attachée, Jessie. Elles grandissent à la campagne, dans un cottage à l'écart du village, dans une parfaite tranquillité, loin de tout commerce humain, ce qui ne manquera pas de les rendre vulnérables :

> Le due bimbe crebbero in serena innocenza, candide, mansuete e semplici. Rose Cottage, la casetta bianca e bassa del dottor Harding, era lontana anche dal villaggio e nessuno si scomodava mai per andarvi a far visita. […] Così la giovinezza delle due fanciulle scorreva fuori del mondo, lontana dalla vita, come un ruscello argenteo in paesaggio lunare[771].

Ces deux jeunes filles, décrites avec des cheveux blonds et des yeux bleus, sont de parfaits exemples de candeur et d'innocence [« *Myosotis bionda, Leslie biondissima, vagavano fantastiche e sognanti in un mondo d'azzurre irrealità. Credevano ai miracoli e alle visioni, ai poeti e alle fate, agli angeli e agli umani*[772] »], ce qui, par contraste, fera ressortir encore plus la noirceur de l'âme de lady Randolph Grey. On comprend déjà que non seulement les deux jeunes filles sont des antithèses de la corruptrice, mais également que la campagne est opposée à la ville, la première représentant le bien quand la seconde est un espace ambigu, tout à la fois lieu d'apprentissage et lieu de tous les dangers avec son côté sombre et obscur qui domine dans le roman. Or, Lady Randolph Grey vient de la ville et elle va contaminer en quelque sorte ce paisible morceau de campagne anglaise qu'est le village où vivent Myosotis et Leslie. L'œuvre maléfique de Lady Randolph Grey commence au cœur même du village quand elle remarque les deux jeunes filles et qu'elle les invite, avec leur père, le pasteur et tous les notables, à un concert, dans la maison qu'elle loue. Les jeunes filles sont éblouies, d'autant plus qu'il y a une cantatrice très célèbre, Clara Butt. C'est donc sur fond de musique et de lumières fortes, en présence de nombreuses personnes, qu'elles font leur entrée sur scène dans ce monde de la représentation où tout n'est qu'apparence : *« […] furono presentate a molte persone, tutte d'apparenza straordinariamente elegante e dai nomi altisonanti e sonori.*[773] » À la suite de ce concert, Myosotis et Leslie sont invitées à venir à Londres, autour de Noël, pour un séjour de quelques semaines chez Lady Randolph Grey. Leur père est réticent, mais n'ose pas s'opposer

[771] Annie Vivanti, *Naja Tripudians,* Otto/Novecento, 2014, p. 28.
[772] *Ibid.*, p. 31.
[773] *Ibid.*, p. 61.

à cette grande dame qui lui fait l'honneur de bien vouloir parfaire l'éducation de ses filles. À la fin de l'été, Lady Randolph Grey repart pour Londres et la petite bourgade retrouve sa tranquillité. Mais Myosotis et Leslie n'ont pas été oubliées et finalement, dans les derniers jours de novembre, arrive de Londres une lettre d'invitation sur papier de couleur violette et fortement parfumé [*« Negli ultimi giorni di novembre arrivò l'invito da Londra. Era scritto su carta molto grande, color viola pallido, e fortemente profumata »*[774]], mentionnant également qu'il y aurait, chez Lady Randolph Grey, en même temps que les deux jeunes filles, la dame d'honneur de la Reine de Hollande. À partir de ce moment-là, le piège commence à se refermer. Les deux jeunes filles entrent dans une grande agitation, à savoir quelle garde-robe prendre, comment se coiffer, comment se comporter devant pareille société. Elles se mettent à écrire à la « *Zia Marianna* », qui tient une rubrique dans un journal de Leeds et qui prodigue des conseils en la matière :

> – [La *Zia Marianna*] è quella che scrive la rubrica dei consigli mondani, nel giornale settimanale di Leeds : « Il Mondo e il Focolare ». Dà consigli su tutto ciò che riguarda la vita di società. Consiglia sul modo di pettinarsi e di vestirsi ; dice quali cosmetici bisogna usare per la carnagione e i migliori rimedi per la caduta dei capelli…[775] »

Un jour, en compagnie de Miss Jones, une amie de la famille, alors qu'elles sont à Leeds pour faire des achats, elles cherchent à rencontrer la *Zia Marianna*. Arrivées devant son bureau, quelle ne fut pas leur surprise de voir et de constater que cette femme, si bonne conseillère, était en réalité un homme, de son vrai nom Laurence Wilmer. Le masque tombe :

> Era un uomo sulla quarantina, largo di spalle, con una gran barba bruna. Egli teneva in mano il foglietto scritto da Myosotis, e contemplava Miss Jones con evidente stupefazione. […] alzandosi lentamente dal suo posto, disse :
> « La zia Marianna sono io »[776].

Ce coup de théâtre induit, chez les jeunes filles et plus particulièrement chez Myosotis qui avait écrit les lettres et ouvert son cœur, non seulement la surprise et la stupéfaction, mais aussi une profonde humiliation [*« bruciante umiliazione »*], de la rancœur [*« un immenso rancore »*], voire un sentiment de haine [*« un senso d'odio*[777] *»*] qui les envahissent et les submergent tant la désillusion est forte. Les deux jeunes filles entrent de plain-pied dans l'univers urbain et le côté sombre de la ville. Mais, nouveau coup de théâtre, Wilmer se révélera très humain et sera accueilli dans la maison familiale. Parlant avec le docteur Harding de la recherche de remèdes contre les maladies, les poisons, les morsures de serpents venimeux, dans

[774] *Ibid.*, p. 81.
[775] *Ibid.*, p. 72.
[776] *Ibid.*, p. 86.
[777] *Ibid.*, p. 87.

des terres lointaines, il fera tout un discours sur les maladies sociales qui corrompent la société des grandes villes de leur pays :

> « Pensavo », disse Wilmer volgendo sul volto fine e stanco dello scienziato i suoi occhi vividi, « pensavo che mentre noi cerchiamo i rimedi alla lebbra e ai veleni di viper e in terre lontane, qui, nel nostro paese, qui, nelle nostre città, infierisce un morbo psichico, dilaga una infezione morale che contamina e corrompe tutto ciò che ci sta intorno. Pensavo, mentre lei parlava della Naja egiziana, alle vipere umane che amano mordere nelle carni pure, avvelenare le anime innocenti ! Pensavo alle « naie » sociali delle nostre grandi città, di cui è tripudio il contaminare e corrompere ciò che ancora di candido, di sano e di sacro è nel mondo.…[778] »

La comparaison entre les vipères et les personnes malsaines, qui se cachent dans les villes et contre lesquelles il n'est aucun remède, est une image violente et forte qui annonce la tragédie à venir. Lady Randolph Grey, plutôt de grande stature, imposante par sa corpulence, les cheveux teints en rouge et la carnation d'une blancheur éclatante [*« Grande, grassa, coi capelli tinti di rosso, la carnagione di un biancore abbagliante, si vedeva uscire dal cancello della villa, vestita di scuro con un largo cappello alla Rembrandt sui capelli color rame, e traversare il paese con calmo e dignitoso incesso*[779] »] a quelques traits démoniaques (dont les cheveux rouges), mais non identifiables pour les habitants de la bourgade. C'est à leur arrivée chez elle, dans un quartier excentré de Londres, que Myosotis et Leslie commenceront à se rendre compte que quelque chose ne va pas. Très vite, le lecteur comprend qu'il s'agit d'une femme aux mœurs peu recommandables, qui a entraîné ces deux jeunes filles innocentes dans une maison clandestine vouée aux vices, tels que la drogue, la séduction, la prostitution de mineures, le sexe et le stupre. Quand elles descendent de la voiture qui est venue les chercher et qui a fait un très long périple depuis la gare, elles découvrent une maison immense, somptueuse, qui est, pour elles, un véritable labyrinthe. Dès le premier soir, les deux jeunes filles, à qui on a préparé des vêtements très déshabillés qui les rendent honteuses, découvrent un univers de perversion, un spectacle qu'elles ne comprennent pas tout de suite :

> Immobili, attonite come due bambole, le due fanciulle sedevano sul divano assistendo ad uno spettacolo che non comprendevano, udendo delle parole che non intendevano[780].

En position de retrait, adoptant une attitude passive et apeurée, les deux jeunes filles se posent des questions sur « le monde », puisqu'on leur avait dit qu'en allant à Londres chez une *Lady*, elles allaient enfin découvrir « le monde » : *« Ma era questo il mondo ? »*. Devant elles, quelqu'un fume de l'opium [*« gli poneva tra le labbra il bocchino di una lunga pipa »*] dans

[778] *Ibid.*, p. 97.
[779] *Ibid.*, p. 49.
[780] *Ibid.*, p. 109.

une longue pipe dégageant une fumée épaisse et douceâtre [« *che l'oppio riempiva di un vapore denso e dolciastro* »], un autre prend de la morphine [« *il morfinomane* »], un autre de la cocaïne [« *il mangiatore di coca* »], un autre encore du haschisch [« *il mangiatore di haschish* »]. Toutes ces ivresses [« *tutte le ebbrezze* »] amènent la maladie, la folie, la perte de la notion de temps et d'espace, comme le dit Neversol, un des assidus de cette maison :

> Siamo tutti ammalati […] Ammalati della vita ; ammalati di dolore, ammalati di piacere. Acquattate dentro di noi ci stanno delle belve che ruggiano e ululano, e ci rodono i visceri, ci dilaniano i nervi, ci succhiano le vene. E bisogna farle tacere e dormire[781].

L'impression d'être littéralement possédée, amène chez Myosotis, le sentiment qu'elle s'enfonce, que le sol se dérobe sous ses pieds :

> Allora Myosotis ebbe il senso che tutto sprofondasse in lei e attorno a lei ; le parve che la terra s'inabissasse sotto ai suoi piedi e ch'ella piombasse nel vuoto, affondasse nelle tenebre di un baratro beante e senza fondo….[782]

Le fait de perdre pied dans cet univers empreint de folie pousse Myosotis, par instinct de survie, à réagir. Mais elle se perd dans cette maison aux couloirs vides et sombres [« *era buia e vuota, e bui e vuoti erano i corridoi che a destra e a sinistra si allungavano come braccia nere tese verso l'oscurità.*[783] »], devenue un véritable labyrinthe où elle est désorientée et d'où aucune ouverture sur le monde extérieur n'est possible puisque portes et fenêtres sont barricadées. Alors, pour se sauver et sauver Leslie, elle veut fuir à tout prix [« *fuggi !* ». *Fuggire ! Sì, sì ! fuggire !* »] ce lieu néfaste et dégradant. Errant d'une pièce à l'autre, elle finit par trouver une issue et sort de cet antre de la déchéance pour se retrouver dehors et chercher du secours afin d'arracher Leslie à cet enfer :

> Fuori, fuori… libera, nel buio, nel la nebbia… Fuori a cercar e aiuto e salvezza per Leslie[784].

Après une longue errance dans les rues vides de cette périphérie de Londres, plongée dans le brouillard, le secours se présente en la personne d'un agent de police qui comprend très vite la situation et qui demande à Myosotis de le guider. Mais la jeune fille n'arrive pas à retrouver la demeure de Lady Randolph car tout se ressemble et l'adresse qui leur avait été donnée s'avère fausse.

Ce roman met en scène une opposition entre le monde idyllique et le monde tragique, entre la simplicité des mœurs, la pureté et l'innocence des jeunes filles élevées dans la claire

---

[781] *Ibid*., p. 129-130.
[782] *Ibid*., p. 132.
[783] *Ibid*., p. 136.
[784] *Ibid*., p. 146.

lumière de la campagne, le bonheur familial qui en découle, et la corruption qui se niche dans la ville décadente avec ses couleurs grises et sombres. Page après page, le lecteur découvre l'atmosphère viciée et infernale du monde urbain dont la maison close est une métaphore. Quant à la fin de l'histoire, elle a des allures de roman policier dans la mesure où il y a intrigues, événements et dénouement, qui peuvent, comme l'annonce Annie Vivanti elle-même dans sa préface, déstabiliser le lecteur, la réalité étant une « terrible romancière » :

> Se qualcuno, leggendo questo libro, ne rimarrà turbato, vorrei poterlo rassicurare. « Non vi commovete. È tutta una fantasia. » Ma questo, pur troppo, non lo posso dire.
> Non io ho ideato questa storia : è la Realtà, terribile Romanziera, che la concepì e creò.
> Fu lei che mi cantò le chiare note del principio ; fu lei che mi dettò le nere pagine della fine.
> — La fine ? — dirà qualcuno. — Ma questo libro non ha fine ! Alla notte segue l'alba, e all'alba il giorno…. Che accadde poi di Leslie ?'
> Io rispondo : La vita non finisce soltanto colla morte.
> La storia di Leslie è finita.
> .... « The rest is silence[785]. »

Il est évident que la fin de *Naja Tripudians* peut choquer, interpeller, voire surprendre dans la mesure où le lecteur ne sait pas ce qu'il advient réellement de Leslie, enfermée dans cette maison, à l'adresse introuvable. Le lecteur, tout comme Myosotis, navigue entre réalité et rêve, ou plutôt cauchemar, plongeant dans la plus grande incertitude et le plus grand flou, puisque la fin reste ouverte et qu'on ne peut qu'imaginer le sort de Leslie.

Cette folle aventure entre réalité et imaginaire se poursuivra et trouvera un épilogue dans un autre ouvrage intitulé *Salvate le nostre anime* et publié en 1932 par l'éditeur Mondadori. Nous retrouvons les mêmes protagonistes : Myosotis et Leslie Harding, ainsi que Lady Randoph Grey (appelée Gaby par les intimes, dans ce roman) et la femme de chambre de cette dernière. D'autres personnages se rajoutent, parmi lesquels Stanislas de Zeleski, Madame Violette, Madame Blanc, Mimì Tango et Sir Henry Ware, pour ne citer que les principaux.

La scène s'ouvre en Angleterre, dans la ville de Londres, plongée dans le brouillard et dans l'obscurité, le premier mot du roman sur une seule ligne étant *« nebbia »* [*« Nebbia. […] Londra, all'intorno, si acquattava nelle tenebre, lugubre, enorme, misteriosa*[786] »]. Lady Randolph Grey, gérante de la « Maison d'Elite[787] », bien que contrariée par « un fait sans précédent » (à savoir la fuite d'une jeune fille arrivée peu de temps auparavant) se prépare et se pomponne pour recevoir et accueillir ses illustres hôtes masculins avec son sourire et sa sérénité de façade, ainsi que sa beauté majestueuse [*« Frattanto si applicava in fretta sul viso la cipria*

[785] *Ibid.*, p. 19.
[786] Annie Vivanti, *Salvate le nostre anime*, A. Mondadori editore, 3ème édition, 1932, p. 9.
[787] *Ibid.*, p. 12.

rosa e il sorriso regolamentare. Poi entrò maestosa nel salone a ricevere gli illustri visitatori[788] *»*], tout cela dans une ambiance feutrée, celle d'un salon doté d' un épais tapis, et tamisée d'une lumière rose.

Ce « refuge de la honte », ce lieu de l'infamie renferme Leslie, mineure et complètement apathique car sous l'emprise de stupéfiants, cette « insidieuse drogue blanche » [*« la subdola droga bianca*[789] *»*], retenue prisonnière et seule, sa sœur ayant pris la fuite pour chercher du secours. Cette administration régulière de stupéfiants entraîne, chez Leslie, une perte de contrôle voulue par Lady Randolph Grey, et la conduit petit à petit à vagabonder mentalement entre le monde réel et le monde imaginaire avec, comme autres effets secondaires, des pertes de mémoire régulières.

Myosotis, devenue libre, après avoir réussi à s'échapper de cet antre de perdition et avoir rencontré un policier avec qui elle avait cherché en vain à retrouver la maison, se rend au poste de la police centrale pour porter plainte contre Lady Randolph Grey, dame fort peu recommandable et porteuse de tous les vices, dans la maison de laquelle sa sœur est retenue prisonnière. Dans le même temps, face à l'imprévu qu'a engendré la fuite de Myosotis, Lady Randolph Grey, ayant été prévenue par un policier véreux qu'une enquête est en cours et qu'elle est recherchée par la police pour soustraction et sans doute exploitation de mineure (Leslie n'est âgée que de quinze ans, comme nous l'apprend un « mémorial » de Myosotis, rédigé à l'intention de la police[790]) met en place un stratagème quelque peu douteux : celui de se faire passer, avec son homme de confiance Tomkins, pour les parents de Leslie afin de transférer *incognito* la jeune fille dans un autre établissement du même genre. Prête à tout pour se sauver et fuir les ennuis, cette pseudo-famille rejoint Paris pour se rendre au « Nirvana », un établissement sis rue de l'Échiquier (une rue, du reste, fort peu fréquentable), tenu par Madame Violette, et "confier" Leslie à cette dernière. Entre-temps, ayant compris qu'elle n'avait pas grand-chose à attendre de la police, Myosotis, en compagnie de Miss Jones, s'improvise en quelque sorte détective et part à la recherche de sa sœur. Commence alors une quête qui s'apparente à une enquête policière. C'est ainsi qu'après bien des péripéties, Myosotis arrive également, mais en décalé, à Paris, chez Madame Violette. Cette dernière, qui évolue elle aussi dans le milieu de la corruption et de la dépravation, s'adresse à Myosotis comme à une enfant avec une voix mielleuse et insinuante : *« – Ebbene,* mon enfant *? – La sua voce era vellutata e*

[788] *Ibid.*
[789] *Ibid.,* p. 20.
[790] *Ibid.,* p. 37.

insinuante : – ed ora, che cosa intendete fare ? Spero che non pensate già a fuggire[791] *? »* En plus de la voix à l'intonation douce, elle se montre tactile, lui touchant la main [*« la signora prese con dolcezza la mano fredda della fanciulla, stringendola tra le sue palme tiepide e molli. »*] et s'adressant à elle en des termes tendres et compatissants : *« – Ma pauvre mignonne ! che guaio ! – E Madame Violette scosse la testa con indulgente compatimento*[792]*. »* Mais sous cette apparente douceur et gentillesse, Madame Violette se joue de la naïveté de Myosotis en se moquant d'elle, d'abord discrètement, avec un sourire vite réprimé [*« Madame Violette reprimeva un sorriso »*] puis de manière plus ouverte [*« La padrona del Nirvana non poté trattenere una risatina »*], et enfin en la réprimandant gentiment de manière ironique [*« Madame Violette scosse scherzosamente un indice ammonitore*[793] *»*]. Bref, elle manipule Myosotis allant jusqu'à lui mentir en lui faisant ainsi croire que le « Foyer de la jeune fille » qui l'héberge ne la veut plus car elle aurait fui pour aller dans cette maison fort peu recommandable. Se posant alors en "sauveuse", Madame Violette reçoit de la part de Myosotis de nombreux compliments qui révèlent sa candeur et sa naïveté :

> – Oh signora ! signora ! quanto siete buona ! E dire che avevo tanta paura di voi ! Paura che foste come quell'altra… paura che teneste prigioniera la mia sorellina e che voleste spingere anche me verso la sventura !
> Impetuosa e fervida le prese la mano.
> – Siate ringraziata : Siate benedetta !
> E con timido slancio la abbracciò[794].

L'ironie de la scène touche à sa fin avec un revirement de situation de la part de Madame Violette qui, au moment même où elle doit " livrer" Myosotis à un prédateur, change radicalement d'attitude à son égard, se montrant brusque avec elle et la jetant littéralement dehors : *« La donna, subitamente impallidita, la prese per le gracili braccia, la strinse, la sospinse all'indietro »*, une manière pour elle de la protéger non seulement de sa naïveté mais aussi du prédateur, en l'occurrence un Baron, client de la maison, qui se tenait en haut des escaliers et qui avait ri bruyamment et cyniquement en entendant les échanges entre Myosotis et Madame Violette : *« Dall'alto echeggiò una risata cinica e sonora. […] Il barone, osservando la scena, interpretava forse quel commosso ringraziamento in senso lusinghiero per lui*[795]*. »* Aussi, entendant ce rire, Madame Violette en proie sans doute à un sursaut de conscience lui rappelant ses débuts dans la "profession", regarde avec une tristesse pleine de

[791] *Ibid.*, p. 126.
[792] *Ibid.*, p. 126 et 127.
[793] *Ibid.*, p. 126, 127 et 129.
[794] *Ibid.*, p. 133.
[795] *Ibid.*, p. 133 et 134.

désolation et une certaine nostalgie Myosotis s'éloigner. Cette dernière, après s'être retournée, voit Madame Violette immobile, sur le pas de la porte, qui la suit des yeux, comme si elle implorait du secours et chercha it le salut pour elle aussi, étant tout à la fois « complice » et « victime » :

> E in quegli occhi vi era una così desolante tristezza, una così deserta e disperata nostalgia, che il cuore di Myosotis tremò.
>
> Spettrale, immobile sulla soglia della sua casa infame, quella donna pareva raffigurare tutto il Male e il Tormento del mondo. Fatale e devastatrice, complice e vittima a un tempo della depravazione umana, pareva invocare pietà, pareva invocare soccorso e salvezza da quella innocente ch'essa aveva voluto salvare[796].

Myosotis part en esquissant un timide geste de salut, peut-être de bénédiction, et s'enfuit par les rues « tourbillonnantes » de la grande ville : *« E [Myosotis] fuggì via per le strade turbinose della grande sconosciuta città*[797]*. »* Cette recherche désespérée, de la part de Myosotis, se poursuit dans la lumière de la Côte d'Azur où, d'après Madame Violette, aurait été emmenée Leslie, et plus exactement à l'hôtel Negresco de Nice où se donnent libre cours des excès en tout genre (cigarettes, alcool, jeux d'argent…) dans une ambiance légère, au son de la musique et au rythme de la danse. En y entrant et en s'y installant, malgré le standing de l'hôtel, Myosotis rencontre à nouveau la dépravation et la vulgarité. Accompagné par le comte Stanislas de Zeleski, jeune homme oisif issu de l'aristocratie de la Bohême, qu'elle a récemment rencontré et mis dans la confidence, à la fois musicien et compositeur, Myosotis découvre et fréquente des lieux pompeux tels que « Le Cercle Fantastique », où des tenues extravagantes sont fortement recommandées. Ainsi, toujours dans l'espoir de retrouver sa sœur, elle dépense petit à petit une grande partie de son argent (argent provenant de la vente de Rose Cottage, la maison familiale, après le décès de son père que le télégramme qu'elle lui avait envoyé de Londres pour l'informer de la situation avait littéralement tué) dans des folies vestimentaires :

> – Per andare al « Cercle Fantastique » sarà necessario che cambiate la vostra toilette, – disse Stanislas de Zeleski il pomeriggio seguente, entrando nel salotto rosso al pianterreno dell'Hôtel dove si erano dati convegno la sera innanzi. – Non è possibile che in questi luoghi andiate vestita a mezzo lutto.
>
> […]
>
> Ad ogni modo, – dichiarò recisamente il giovane, – al « Fantastique » l'abito da sera è di rigore[798].

Et c'est ainsi que Myosotis, se croyant bien conseillée, achète des habits de soirée griffés (Jean Patou pour un modèle intitulé « Neige de Printemps », ou bien « Éclair de Nuit »), se

[796] *Ibid.*, p. 136.
[797] *Ibid.*, p. 136.
[798] *Ibid.*, p. 163.

montrant à la fois incandescente et satanique selon Baril, le vendeur [*« – Siete incandescente e satanica ! – disse Baril contemplandola con rapimento. »*] ou radieuse et angélique, selon Stanislas [*« – Siete radiosa e angelica ! –disse Stanislas*[799]*. »*] Ce rythme de vie dispendieux voit ainsi sa bourse inéluctablement et inexorablement diminuer : *« Le duecento sterline divennero novantotto*[800] *»*, et ainsi de suite.

Le mois de novembre arrive et Myosotis est encore à la recherche de sa sœur. Stanislas étant reparti pour Prague, il lui a conseillé de se rapprocher de Mimì Tango et d'autres filles qui fréquentent des lieux équivoques :

> Era stata l'idea di Stanislas, questa, di parlare con Mimì Tango e con tutti di Leslie, di chiedere a tutti se ne sapessero qualcosa ; e più che ad altri, alle donne che frequentavano gli ambienti equivoci, vagando per le città di stagione – da Montecarlo a Ostenda, da Trouvill a Deauville, da Spa a Biarritz, e così via – incontrando altre donne dello stesso genere : alcune delle quali erano state ospiti di case di convegno anche all'estero[801].

Myosotis est mise en garde par Madame Blanc, patronne de la modeste pension où elle a trouvé à se loger après avoir dépensé quasiment tout son petit capital, quant à sa fréquentation de Mimì Tango, présentée comme une « pauvre vendeuse de joie » [*« una povera venditrice di gioia »*], une fille de mauvaise vie [*« Vi avverto che quella Mimì Tango con la quale uscite da tre o quattro sere a questa parte, è una poco di buono*[802] *»*], et cela n'étonne pas puisque son nom évoque le tango, cette danse « érotique », née dans les bas-fonds de Buenos Aires, dans la région du Rio de la Plata, et l'ambiance des cafés-chantants dont on sait qu'Anni e Vivanti était familière. Cela dit, Myosotis continue à arpenter les rues de Nice sans relâche, poursuivant son objectif, même si quelques interrogations commencent à s'immiscer en elle et à lui faire prendre conscience de la mauvaise pente sur laquelle elle se trouve :

> Myosotis ebbe un brivido e chiuse gli occhi un istante. Mio Dio ! In che mondo viveva essa ormai ?…[803]

Non seulement Myosotis commence à s'interroger sur ses fréquentations mais aussi et surtout sur ce manque d'argent récurrent, qui lui fait emprunter des sommes de plus en plus conséquentes à certaines personnes peu recommandables :

> Era lei, era Myosotis Harding, che prendeva in prestito cinquanta franchi da due sventurate, e cento franchi da un cameriere di Caffè ? Come mai accadeva questo a lei ? Era dunque così facile deviare dalle chiare strade della rettitudine scendere alle tortuose vie dell'improbità ? Diventare da un giorno all'altro una persona equivoca ?… E una volta su questa

[799] *Ibid.*, p. 165 et 183.
[800] *Ibid.*, p. 183.
[801] *Ibid.*, p. 280.
[802] *Ibid.*, p. 282 et 279.
[803] *Ibid.*, p. 280.

via, dove ci si fermava[804] ?

Au fil des pages, nous sommes entraînés dans cette quête que font des âmes en perdition. Par l'intermédiaire de Mimì Tango, Myosotis sera mise en contact avec une chanteuse de café-concert de Cette (graphie ancienne de l'actuelle ville de Sète), Vol-au-vent, qui dit avoir vu sa sœur chanter dans ce cabaret. Elle s'apprête, une fois encore, à emprunter de l'argent et à s'endetter encore plus pour le rembourser. Mais il serait fastidieux de suivre toutes les péripéties auxquelles est confrontée Myosotis.

De prime abord, notre attention s'était portée sur Leslie, qui visiblement apparaissait plus en danger, alors qu'en réalité le personnage de Myosotis est, lui aussi, exposé à de nombreux vices et risques par ses rencontres et la fréquentation de certains lieux. Alors que nous la pensions sauvée, elle glisse dans ce monde malsain, glauque, un monde de perdition dominé par l'intérêt, la corruption, les plaisirs illicites. À force de chercher, finalement ne se perd-elle pas elle aussi, comme le précise Miss Jones, au cours d'une correspondance épistolaire avec Myosotis qui la sollicitait pour qu'elle lui envoie de l'argent :

> *Oh mia diletta, e sei certa che tu, nella speranza di salvarla, non perdi te stessa ? certa che questa sacra missione non sia divenuta per te un pretesto per stordirti, per lanciarti in folli avventure, in perigliosi vagabondaggi*[805] *?*

Et, en effet, Myosotis se perd, erre dans les méandres de cette quête insensée pour, finalement, se recueillir dans une église, pour le salut de son âme, ultime étape avant le franchissement ou le basculement dans ce monde de méchanceté, de perversion, de manipulation. Assise devant l'autel, les yeux fermés, Myosotis se recueille :

> Prosternata dinanzi all'altare, Myosotis chiuse gli occhi. E d'improvviso un tremito immenso la scosse… un brivido di gelo le percorse le membra. Era forse una folata di vento che entrava dagli aperti portali ?… O non era, non era un fremer d'ali mosse ? un respiro ultraterreno ?...
>
> Non era il sovrumano alito della Divinità ?…[806]

Cette prise de conscience qui est celle de glisser sur le chemin de la dépravation, lui fait émettre un cri du cœur, *« Save Our Souls ! » « Salvate le nostre anime ! »*, alors qu'elle se retrouve au café Royal, toujours à Nice, un cri du cœur silencieux, adressé à un homme qui l'observe et dont elle croise le regard : *« Ecco ! ella scorge quell'uomo che la osserva. I loro sguardi si incontrano…*[807] ». L'homme lit dans ses yeux un appel au secours. Il l'interpelle alors en citant son prénom. Surprise de taille pour elle, car elle ne sait pas que ce même homme (le

[804] *Ibid.*, p. 291.
[805] *Ibid.*, p. 323.
[806] *Ibid.*, p. 345.
[807] *Ibid.*, p. 361.

lecteur apprendra un peu plus loin dans le roman qu'il se nomme Sir Henry Ware) est venu en aide à Leslie, auparavant, dans le train pour Paris, quand Lady Randolph Grey emmenait Leslie dans une autre maison, à Paris, afin qu'elle ne soit pas retrouvée, chez elle, par la police. En effet, Leslie, plongée dans un état de semi-conscience dû à une prise de narcotiques forcée, avait été entraînée de force par sa "mère" et son "père" de circonstance (Lady Randolph Grey et Tomkins). Dans un sursaut de conscience, Leslie a cherché de l'aide et cet homme, Sir Henry Ware, qui s'est avéré être un baron riche et renommé, car non seulement chirurgien de profession, mais également, dilettante éclairé, sociologue, globe-trotter et romancier [*« Sir Henry Ware – baronetto ricco e rinomato, di professione chirurgo, ma di predilezione sociologo, globe-trotter, e diletto romanziere*[808] »] s'intéresse alors au sort de cette toute jeune fille qui semble être sous l'emprise de stupéfiants. En effet, l'observant davantage, il s'est rendu compte que ses pupilles étaient particulièrement contractées jusqu'à n'être qu'un tout petit point noir :

> Gli occhi ! Le pupille !... Erano inquietanti quelle pupille, inverosimilmente contratte fino a non essere più che un piccolo punto nero nel cerchio chiaro delle iridi.
> Questo indicava […] indicava un narcotico. Un oppiaceo.
> *Morfina !*[809]

Pour la soustraire à l'influence néfaste que représente Lady Randolph Grey, Sir Henry Ware lui propose de fuir vers la Suisse alémanique, à Lystal, dans une école dont la directrice, Frau Rieder, est l'une de ses amies. N'ayant pas le temps d'accompagner Leslie, il la confie à un employé des chemins de fer et il envoie à Lystal un télégramme laconique qui laisse perplexe Frau Rieder. À peine arrivée dans l'école, Leslie est questionnée par Frau Rieder qui cherche à comprendre pourquoi Sir Henry Ware lui a demandé de l'admettre d'une façon apparemment si improvisée. Malgré ses pertes de mémoires, ses moments de « vide dans la tête » [*« Ho come un vuoto nella testa quando penso ai giorni passati*[810] »], Leslie se souvient de la maison à Londres (mais sans pouvoir dire avec précision de quel type de maison il s'agissait), du nom de Lady Randolph Grey, un nom qui sonne bien et qui est donc loué par la directrice qui se dit contente de savoir que Leslie et sa sœur ont été les hôtes d'une dame de l'aristocratie anglaise : *« Frau Rieder era contenta di sapere che questa fanciulla e sua sorella erano state ospiti di una dama dell'aristocrazia londinese. "Lady Randolph Grey". Bel nome !*[811] ». L'ironie est donc basée sur un quiproquo et une propension certaine de la directrice à s'imaginer toute une

[808] *Ibid.*, p. 201.
[809] *Ibid.*, p. 202-203.
[810] *Ibid.*, p. 246.
[811] *Ibid.*, p. 245.

histoire à partir des quelques informations apportées par Leslie. Cela étant, le plan de Sir Henry Ware a bien fonctionné et il permet à la jeune fille d'être sauvée de ces âmes impures et perfides et d'être placée sous protection grâce au cadre rassurant de l'école et à la personnalité du chirurgien, un homme fondamentalement honnête.

Dans ce jeu de colin-maillard [« *fantastico giuoco di mosca-cieca* [812] »], entre Myosotis qui cherche Leslie et Leslie qui demande à Sir Henry Ware de retrouver Myosotis, deux "enquêtes policières" sont menées qui s'entrecroisent et qui n'épargnent aux lecteurs ni les rebondissements, ni les fausses pistes et les quiproquos, ni les peurs et les frissons, ni la description minutieuse de certains milieux (aussi bien huppés que misérables), respectant en cela les lois du genre. Mais ici, entre salut de l'âme ou perdition, et bien que nous ne sachions rien de ce devient par la suite Lady Randolph Grey, le dénouement est heureux puisque Myosotis, à la toute fin du roman, sera sauvée *in extremis* par Sir Henry Ware, cela démontrant une fois de plus le caractère optimiste de l'auteure, toujours en « quête de bonheur », pour reprendre le titre l'un de ses romans en anglais *The Hunt for Happiness*[813].

Un autre roman, … *Sorella di Messalina*, publié à Turin en 1922 et reproposé en 1931 avec un titre légèrement modifié, *Fosca, sorella di Messalina*, a comme protagoniste une femme fatale. Les deux romans, en très grande partie identiques, à l'exception de s prénoms, des conditions sociales et des situations de départ et de fin, mettent donc en avant la figure de la femme fatale, tout comme *Circe*, réinterprétant de la sorte le stéréotype de la femme fatale, une femme ensorceleuse, enivrante, excentrique qui n'est pas sans rappeler l'héroïne fatale de Gabriele D'Annunzio. Dans le roman de 1922, tout commence par une petite annonce parue dans un journal :

> *Signora nè buona, nè bella, nè giovane, nè ricca, desidera fare la conoscenza di un signore che possegga tutte le doti che a lei mancano. Intelligenza non necessaria. Avventurieri e studenti si astengano dal rispondere. Scrivere X. Y. ecc.*[814]

Cette annonce, étrange dans sa formulation, est intrigante tout comme la protagoniste que le lecteur va découvrir peu à peu, à travers le regard d'Alberto, un jeune peintre, qui est sa toute nouvelle proie. L'inconnue se fait appeler Raimonda, puis Rosalia, et elle avoue sans ambages changer d'identité en fonction de la personne avec qui elle se trouve : *« – Io non mi chiamo affatto così ; […] – ma cambio nome a seconda di chi è con me. »* Elle déteste bien des

---

[812] *Ibid.*, p. 317.
[813] Anita Vivanti Chartres, *The Hunt for Happiness*, London, W. Heinemann, 1896. Dans la bibliographie incluse dans *Tutte le poesie*, *op. cit.*, Carlo Caporossi avait annoncé une traduction à venir, par ses soins, chez Sellerio : Annie Vivanti, *In cerca di felicità*. Or, à ce jour, nous ne sommes pas en mesure de la référencer car nous n'en trouvons pas trace.
[814] Annie Vivanti, *…Sorella di Messalina,* Torrazza Piemonte, Scheggeriunite, p. 5.

choses (fleurs, baisers, enfants) que d'ordinaire on aime beaucoup [*« – Detesto i baci, […] – destesto i fiori, detesto i bambini – dichiarò »*] et prétend que tout le monde l'adore *[« Secondo lei, tutti la adoravano »*][815]. L'opposition de ces deux sentiments en elle, l'amour que lui porteraient les autres et l'exécration qu'elle éprouve pour différents objets et sentiments, laisse sous-entendre que cette femme est entière, passionnée et qu'elle fait naître une passion dévastatrice chez l'Autre masculin, confirmant la référence à Messaline dans le titre des deux versions de cette histoire. Comme on le sait, l'épouse de l'empereur Claude est célèbre pour ses débauches au point que son nom, par antonomase, est devenu un substantif pour indiquer une femme aux mœurs dissolues.

Ainsi, très vite, le lecteur apprend-il que ses anciens amants sont tous morts, comme elle le dit elle-même à Alberto :

> E ancora, come s'ella gli leggesse in fronte il pensiero, china verso di lui, mormorò :
> – Felix de Courcy… morto. Gilberto Nelson… morto. Goffredo Sarti… morto. Theo Smith… morto. Adriano Scotti… – S'interruppe d'improvviso e si coprì il volto.
> Alberto aveva ascoltato attonito il lugubre elenco[816].

Le fait d'évoquer la mort de ses amants laisse à penser que cette femme est à la fois féroce et douce, magnifique et monstrueuse [*« Era feroce e dolce, era magnifica e monstruosa. In lei l'amore era qualcosa di convulso e di atroce »*], se révélant une amante prodigieuse [*« Poiché ella si rivelò un'amante portentosa. Un'amante di profondo e prodigioso intuito ; di una sensitività acre e morbosa, di una sensibilità fantasiosa e ispirata »*] et entraînant l'homme dans un abîme [*« E calò nelle sue braccia come in un abisso[817] »*]. En résumé, cette femme apparaît au jeune homme, encore peu expert des choses de l'amour et de la séduction, comme « La Femme », par excellence :

> Era così varia e sorprendente che al giovane pareva di conoscere in lei tutta la muliebrità del mondo. Era mille donne ! Era tutte le donne. Era la donna[818] !

Cette capacité de séduire l'homme et de l'entraîner dans les méandres du sentiment amoureux, alors même qu'elle n'est pas très belle, fait apparaître cette femme comme une femme fatale. Elle joue à cache-cache, apparaissant et disparaissant soudainement, mettant ainsi les sentiments de son amant àrude épreuve. En conséquence de quoi, Alberto s'impatiente, s'inquiète, se tourmente jusqu'à retomber sous sa coupe dès qu'elle revient :

> Durante quelle assenze Alberto si aggirava inquieto e sdegnato tra lo studio e la casa in corso Umberto, covando dei foschi propositi di rottura e di vendetta ; poi, non appena la

[815] *Ibid.*, p. 13 et 21.
[816] *Ibid.*, p. 24.
[817] *Ibid.*, p. 27 et 29.
[818] *Ibid.*, p. 27.

rivedeva, pur trovandola sciupata e intristita, pur sentendo quasi di odiarla, ricadeva sotto al fascino di lei. Ella, d'altronde, non faceva più nulla per avvincerlo o ammaliarlo. Ormai lo teneva. Lo teneva colla forza speciale della donna non bella, della donna non giovane, della donna non buona[819].

La jalousie d'Alberto entraîne la peur de la trahison [*« Tradire !... Orribile parola ! Orribile pensiero !*[820] »], puis le désir de vengeance, un sentiment peu sain et qui va s'amplifier tout au long du roman pour finir – à la suite de la rencontre avec un ancien amant de Raimonda devenu aveugle par sa faute à elle et qui ouvre les yeux à Alberto, en lui racontant son histoire, une histoire d'emprise démoniaque – en envie de meurtre afin d'empêcher « cette créature infâme » de nuire à tout jamais :

> Lei, che cosa avrebbe fatto quand'egli l'avesse lasciata ? Libera e sola, in quali nuovi abissi d'infamia e di depravazione sarebbe precipitata ?
>
> A quell'idea i suoi nervi si contrassero ; strinse i pugni, e nella sua mente balenò l'idea del delitto.
>
> Ucciderla ? …
>
> Ah sì ! sarebbe bene ; sarebbe giusto liberare il mondo da una creatura così nefanda. Era questo, era questo che bisognava fare[821].

À la manière d'un roman policier[822], Annie Vivanti crée le suspense dans les dernières pages et fait monter la tension, en insistant sur les réactions incohérentes d'Alberto qui, après avoir tenté de fuir pour échapper à cette femme, revient vers elle, victime d'une attraction fatale. Amant transformé en potentiel meurtrier, il se repent et renonce au meurtre pour courir chez lui retrouver Raimonda et « succomber à la tentation » (le registre chrétien est hautement significatif qui renvoie à l'œuvre du démon tentateur) :

> Correva adesso. Un trillìo gli percorreva le membra, quell'acuto trillìo che precede la vietata gioia, quel trillio sottile che accompagna la rinuncia allo sforzo, il soccombere alla tentazione, e la certezza dell'imminente piacere[823]. »

Alberto ralentit, écoute, et se lance dans l'embrasure de la porte de l'immeuble pour retrouver l'amour avec Raimonda :

> Ecco il viale silente… ecco la casa. Con mano tremante il giovane trasse di tasca la chiave del portone.
>
> La serratura stridette ; la porta cigolando s'aprì… E si richiuse[824].

---

819 *Ibid.*, p. 49.
820 *Ibid.*, p. 50.
821 *Ibid.*, p. 98.
822 Le XIXe siècle, avec la révolution industrielle et l'expansion rapide des grandes villes, voit l'essor du genre policier, qui s'explique, selon les sociologues et les historiens de la littérature, par la peur de la bourgeoisie face à l'explosion du nombre d'ouvriers et de représentants des "basses" classes. D'où la figure du policier, garant de l'ordre, et son apparition dans nombre d'ouvrages dont les auteurs se nomment Balzac, Hugo, Sue, Poe, Doyle… À cela, il convient d'ajouter l'essor du roman tout court et le nombre de lectrices en très forte augmentation, ce qui induit un marché lucratif pour les maisons d'édition.
823 Annie Vivanti, *…Sorella di Messalina, op. cit.*, p. 99.
824 *Ibid.*, p. 99.

L'appartement semble désert, mais Alberto voit une lettre écrite de la main de Raimonda, lettre dans laquelle elle semble se dévoiler, parlant de son amour et de sa peur de vieillir. Il découvre alors Raimonda, dans la chambre « crépusculaire » [« *stanza crepuscolare* »], allongée sur son lit, inanimée, un peu de poudre blanche luisant à la commissure de ses lèvres. Affolé, il comprend qu'elle a tenté de mettre fin à ses jours. Il parvient à la ranimer et se dit, avec terreur et horreur, que ce suicide raté est une mise en scène pour mieux le punir et peut-être le retenir :

> Falsa, vile, bugiarda ! Ella gli aveva inflitto a vuoto quella inutile angoscia. Falsa, vile, bugiarda !… Ella aveva scritto quella lettera straziante, per dilaniarlo, per torturarlo ! Per farlo impazzire aveva inscenato questa finta tragedia, con la polvere sulle labbra e la scatola di veleno aperta[825].

S'ensuit un dialogue (mélo) dramatique et parfois violent, au cours duquel Alberto se dit qu'il vaut mieux qu'il meure avec elle. Il va alors absorber une grande quantité de poison, sans réussir à faire la même chose avec elle, car elle se débat énergiquement. Le lecteur comprend qu'elle a réussi à se sauver, quand Alberto, lui, est en train d'agoniser : *« E [Alberto] giacque, infine, sommerso in una lene, lieve, morbida profondità*[826]*. »* La fin tragique du protagoniste, de cet homme pris dans les filets d'une femme ayant les pleins pouvoirs de séduction et d'emprise sur l'Autre masculin, se retrouve également dans la version de 1931, *Fosca, sorella di Messalina*, dont le prénom (qui rappelle *Fosca*, le roman d'Iginio Ugo Tarchetti), évoque le côté obscur et sombre :

> *Oggi io ti tengo, ti posseggo, più profondamente forse di quanto tu stesso immagini ! Ma so che questo non può essere eterno […]*[827].

Grosso modo, la situation et la trame du roman sont les mêmes. Seuls les noms des personnages changent, ainsi que les lieux (ici, tout se passe à Nice et sur la Côte d'Azur). La protagoniste, Vania Valesky, surnommée Fosca, apparaît dès les premières pages comme une femme entreprenante, tout comme dans la version précédente. En effet, le roman s'ouvre avec une annonce qu'une femme publie dans un journal :

> *« Signora, né buona, né bella, né ricca, desidera fare la conoscenza di un signore che possegga tutte le doti che a lei mancano. Intelligenza non necessaria. Scrivere X.Y. Fermo Posta, Nizza.*[828] *»*

Cette description sommaire surprend, étonne et détonne dans la société du début du XXe

---

[825] *Ibid*., p. 107.
[826] *Ibid*., p. 114.
[827] Annie Vivanti, *Fosca, sorella di Messalina,* Milano, Mondadori, 1931, p. 179.
[828] *Ibid*., p. 10

siècle. Par jeu, un homme, plus exactement un artiste peintre, en la personne de Henri Pierre, finit par se rendre au rendez-vous fixé par l'inconnue. Avec son caractère plutôt simple et des goûts élémentaires et primitifs [*« Henri Pierre era un'anima convenzionale e semplice. All'infuori della sua arte, aveva dei gusti elementari e primitivi*[829] »], il cède à la curiosité et se laisse transporter par la fascination de cette femme d'un âge indéfinissable, qui somme toute n'a pas de charme particulier avec ses grands yeux clairs, son teint pâle, ses cheveux teintés au henné et ses regards maléfiques qui évoquent d'emblée le serpent tentateur du « jardin d'Ève » :

> Invero non era bella ; aveva un tipo tra lo slavo e l'orientale, con gli occhi molto lunghi e chiari come li hanno certe arabe bionde ; la carnagione pallida, la bocca molto rossa, e i capelli color rame tinti all'henné.
>
> E, non era giovane. Aveva quell'età indefinita, così difficile a indovinare, della donna molto sicura di sé e molto esperta, che ha i gesti puerili di una bambinetta viziata e gli suardi insidiosi dell'antico serpente nel giardino d'Eva. Aveva quell'apparenza affinata e stanca di chi molto ha gioito e fatto gioire, di chi molto ha sofferto e fatto soffrire, che per alcuni uomini ha un fascino maggiore che non la giuliva e incurante giovinezza[830].

Cette femme entretient le mystère sur son âge, ainsi que sur son prénom. Le lecteur découvre qu'elle se fait appeler *« Fosca »*, mais aussi *« la baronessa Solikoff*[831]*»*. Ce changement d'identité, en jouant sur l'usage de plusieurs noms, rend le personnage insaisissable, tel un serpent, animal qui revient également dans cet ouvrage et qui accompagne l'image de la femme fatale : Ainsi, le corps de Fosca est comparé à un serpent [*« aveva il bel corpo sinuoso e serpentino »*] ; elle est prête à mordre comme une petite vipère [*« ella ritrasse di scatto il capo come una viperetta che voglia mordere. »*] ; et elle se montre vipérine et insolente [*« Fosca fu con me viperina e insolente »*]. Une créature maléfique et monstrueuse, donc, qui répand malheur et horreur [*« una malefica creatura che spargeva intorno a sé la sventura e l'orrore »*], encore une fois une « infâme créature » [*« Nefanda creatura*[832] *»*]. Le "décor" est planté et tout peut recommencer… quasiment à l'identique et ce jusqu'aux dernières pages du roman où une variante est introduite. Alors qu'on comprend à la fin de la première version que la protagoniste est sauvée, mais sans rien savoir d'autre sur la façon dont elle poursuit sa vie, ici on comprend qu'elle est sauvée et qu'elle reprend son jeu pervers à Londres, puisque la toute fin du roman est située dans un mess des officiers de la Royal Navy où des militaires lisent, dans un journal, une petite annonce intrigante, en tous points identique à celle qu'avaient lue Pierre Henry et son ami au début du roman. La dernière phrase du roman [*« Vogliamo rispondere ?… »*] reprend également une "réplique" du début, ce qui ne laisse pas

[829] *Ibid.*, p. 19.
[830] *Ibid.*, p. 18-19.
[831] *Ibid.*, p. 99.
[832] *Ibid.*, respectivement p. 62, 81, 145, 158 et 187.

de place au doute quant au déroulement et à l'issue de l'histoire qui (re)commence sous les yeux du lecteur.

Ainsi, entre naturalisme, décadentisme, roman policier et littérature populaire (on pense, entre autres, aux *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue), Annie Vivanti met en scène des figures de femmes fatales qui, dans l'ensemble, présentent des traits communs et stéréotypés, à commencer par la perversité, la duplicité, la manipulation plus ou moins consciente, l'art consommé de la séduction. Ces femmes fatales se jouent des sentiments de l'Autre masculin pour s'affirmer et exercer une emprise absolue sur leurs victimes de façon que, même lorsque ces dernières ont finalement conscience de cette domination à leur égard, elles ne puissent plus leur échapper.

Ce jeu macabre, tragique, apporte à la femme un côté obscur, sombre et effroyable qu'Annie Vivanti a choisi de mettre en avant. Toutefois, parmi toutes les figures de femmes fatales que nous avons analysées, l'une d'entre elles se démarque assez fortement du stéréotype, celle de Maria Tarnowska, qui est présentée – contrairement à l'image de la femme stérile qu'est la sorcière ou son avatar, la femme fatale –, comme une mère, de surcroît une mère aimante. Et c'est cette figure de la mère et de la maternité que nous retrouverons, dans des œuvres plus "politiques" et directement engagées de notre auteure.

[III.2.] Les engagements politiques d'Annie Vivanti et leur transcription dans son œuvre (poésie, narrative, théâtre)

[III.2.1] Annie Vivanti : entre patriotisme italien, solidarité avec la Belgique, et soutien aux Causes irlandaise et égyptienne

Annie Vivanti, depuis son plus jeune âge, accède à des combats politiques, notamment par l'intermédiaire de son père, Anselmo Vivanti. En effet, cet Italien originaire de Mantoue, d'ascendance juive, a été tout au long de sa vie un patriote convaincu. Il a suivi les traces de Giuseppe Mazzini avec qui il a participé à la guerre d'Indépendance de 1848 pour défendre la République Romaine. Il a également pris une part active aux mouvements du *Risorgimento* et son nom serait apparu pour la première fois lors de la deuxième réunion des conspirateurs en 1850. Certains documents de la police autrichienne affirment qu'il est « l'un des plus ardents et fidèles amis de Mazzini » : *« uno dei più caldi e aderenti amici di Mazzini*[833] ». De plus, il n'a pas hésité à apporter sa contribution financière à l'Association de la « Jeune Italie » en 1850 ainsi qu'au Comité Démocratique Européen. En 1852, en raison de ses convictions, il a été contraint à l'exil pour échapper à la peine de mort. Il se réfugie dans le Piémont, puis en Suisse où il obtient un permis de séjour à Genève. De là, il se rend à Lugano avant de partir pour l'exil en Angleterre, avec femme et enfants, en 1855. Une fois installé en Angleterre, il a continué à conspirer contre le gouvernement des Habsbourg, hébergeant chez lui des exilés : *« continuò dall'Inghilterra a cospirare attivamente contro il governo asburgico, ospitando molti esuli »*. Par ailleurs, après l'Unité, il est devenu membre du Comité des Italiens à Londres, ce qui lui a permis d'accroître sa notoriété : *« ed accrescendo la sua notorietà : dopo l'Unità fu membro del Comitato di italiani che accolse Garibaldi durante la sua visita a Londra nel 1864 »*. Dans cette période post-unitaire, il fut également membre de diverses commissions et comités [*« della commissione istituita dal Governo italiano per la Mostra del Lavoro a Londra nel 1870 e del Comitato che nel 1879 il Governo italiano nominò per la tutela degli operai partecipanti alla Esposizione Internazionale Statutaria*[834] »]. Pour compléter ce bref parcours d'une vie où l'implication politique est constante, nous précisons qu'en 1870, au mois d'octobre, Anselmo, Anna Lindau, son épouse, et Luisa, l'une de leurs filles, ont été, à Londres, les hôtes de Karl Marx, qui lui-même participait aux salons littéraires d'Anna Lindau. D'ailleurs, Marx enverra

[833] https://www.wikiwand.com/it/Anselmo_Vivanti. Consulté le 21 juin 2022.
[834] *Ibid.*

en hommage à cette dernière un exemplaire de *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la misère de M. Proudhon*.

Parallèlement à son activité politique, Anselmo Vivanti continue son activité dans le commerce de la soie. En 1868, il a fondé à Londres la « *Vivanti and Co.* », mais très rapidement, au tout début de l'année 1873, la société fait faillite[835]. Pour ne pas rester sur un échec, Anselmo Vivanti relance son activité liée au commerce de la soie en la développant au Japon, avec la société 'Vivanti Brothers', puis dans les années 1880 (année du décès de sa femme, Anna Lindau et de son remariage avec Teresa Gancia), aux États-Unis, où il se transfère avec sa famille. Là, il occupe le poste de Président de la Chambre de Commerce italienne de New-York et devient le troisième Président de la Société des Vétérans [*Società Reduci dalle Patrie Battaglie*] de cette ville.

Baignant dans une atmosphère où la politique était omniprésente, Annie Vivanti a pu observer, écouter, suivre et penser les actions de son père, son engagement, ses convictions. Dans la nouvelle *« Impegni »* [« engagements »] du recueil intitulé *Zingaresca*, Annie Vivanti retranscrit un épisode de sa propre vie, à Londres. Devant se rendre à la *Società dei Veterani*, au terme d'une journée remplie d'engagements plus ou moins futiles et mondains, elle en parle à Lady Pumphery qui ne connaissait pas plus qu'elle l'existence de ladite Société. Lady Pumphery lui ayant demandé si les réceptions de ladite Société étaient « brillantes », Annie Vivanti répond qu'elle n'en sait rien. « *Allora perché andarvi ?* », lui demande Lady Pumphery, à quoi Annie Vivanti répond : *« Mio padre era veterano […] e Garibaldino. Quando ero bambina […] fui baciata da Garibaldi. E me ne vanto ! »*[836]. Ensuite, s'étant rendue au rendez-vous, c'est avec un ton sobrement ému qu'elle fait le récit de sa rencontre avec les vétérans, des hommes valeureux, restés fidèles à leurs idéaux, dont la vie, à l'image de celle de son père, a été placée sous le signe de l'engagement politique. Impressionnée par ces hommes et leurs yeux, à la fois « graves et tristes, patients et innocents », elle est frappée par le dénuement de la pièce, à l'image de leur propre dénuement (on apprend par certains dialogues que ces vétérans n'ont pas reçu leur pension depuis trois ans et qu'ils doivent produire des « certificats de vie »), ce qui fait monter en elle une « immense timidité » envers ces vieillards qui ont tant combattu pour leur idéal de liberté et d'indépendance [*« quelle mani che un giorno avevano puntato il fucile "in faccia allo stranier" »*] et qui n'ont que très peu de reconnaissance officielle. D'où, après avoir reçu une attestation de « membre honoraire » en tant que fille du « patriote Anselmo Vivanti », son retour chez elle, marqué par la douleur et la tendresse :

---

[835] https://boowiki.info/art/patriotes-italiens/anselmo-vivanti.html. Consulté le 2 juillet 2022.
[836] Annie Vivanti, *« Impegni », Zingaresca, op.cit.*, p. 83.

> Una immensa timidezza m'invade davanti a tutti quegli occhi che si levano verso di me – occhi gravi e tristi, occhi pazienti che hanno veduto le nebbie di settanta o ottanta inverni, occhi innocenti come lo sono soltanto gli occhi dei vegliardi e dei bambini […] non andai quella sera al ballo di Pont Stret ; e neppure all'altro di South Kensington. Andai a casa col mio attestato sotto al braccio, e il cuore stretto da profondo dolore e profonda tenerezza[837].

La figure paternelle sera, dans la vie d'Annie Vivanti, importante. Au-delà de son rôle de père, Anselmo a légué à sa fille sa ténacité, son engagement, son activisme. En 1911, cinquante ans après l'unification, quand l'Italie déclare la guerre à la Libye, Annie Vivanti avec sa plume s'empare de cet événement, tout comme la plupart des hommes et femmes de lettres, ainsi que les politiques et le peuple, tous étant en proie à un enthousiasme certain pour cette entreprise coloniale et dominatrice envers un pays africain, tous affichant et démontrant une fureur héroïque et guerrière. À travers ce conflit libyen, l'Italie connaît un moment de cohésion nationale, d'exaltation particulière et intense dans l'action alors que toute l'Europe est contre cette intervention italienne. Fabrice Jesné[838] a écrit, à propos de la guerre de Libye, que toutes les classes de l'ordre social ont participé à l'unisson : aristocratie, bourgeoisie, peuple (de la ville et de la campagne), peuple du Sud et du Nord, clergé. Cette cohésion conduit au début du Nationalisme avec un groupe qui tend à se définir de plus en plus et dont la pensée et les idées sont retransmises par des revues, essentiellement florentines : *Leonardo* et *Il Regno*, des canaux de communication soutenant les actions du gouvernement de Giolitti et faisant en sorte que l'Italie soit activiste.

En se montrant impliquée et engagée dans cette première cause, nationale et nationaliste, (dévoiement des idéaux des patriotes qui ont combattu pour la liberté et l'Unité de l'Italie ?), Annie Vivanti veut défendre la cause italienne. Nous retrouvons des écrits poétiques affichant son admiration pour l'Italie et, *a contrario*, son aversion pour l'Angleterre. La Première Guerre mondiale donne l'occasion à Annie Vivanti, qui embrasse la défense des plus petits pays contre les grandes puissances, de s'engager en faveur de l'Italie avec des articles, mais également avec des poèmes publiés très régulièrement sur les journaux. Vivant alors en Angleterre, elle publie ses compositions essentiellement sur des quotidiens, dont deux en particulier, le *Times* et le *Corriere della Sera*. Annie Vivanti souhaite alors mettre en place une collaboration régulière et littéraire avec le quotidien italien dans la mesure où cela lui permet d'être visible :

> Annie Vivanti vive ora in continuo movimento fra l'Italia e l'Inghilterra e vorrebbe che

[837] *Ibid.*, p. 84-87.
[838] Fabrice Jesné, *La face cachée de l'Empire. L'Italie et les Balkans, 1861-1915*, « Chapitre 7. La politique balkanique de l'Italie, du "recueillement" à la "pénétration pacifique" (1896-1912) », p. 375-426. Voir https://books.openedition.org/efr/10617?lang=fr#tocfrom2n9. Consulté le 21 juin 2022.

il suo referente giornalistico italiano fosse il « Corriere della Sera[839] ».

Cette collaboration a débuté en 1890 avec la publication de *Lirica*, mais s'intensifie réellement à partir de 1911, comme le précise Erica Moretti :

> […] in 1911, she began a productive relationship with the newspaper, becoming a prominent contributor to the *terza pagina*, a one page survey of contemporary culture. […] Unpublished correspondence found at the Corriere's historical archive shows that Vivanti established a long and fruitful collaboration with the newspaper, not only contributor but also as a friend and peer to editor Luigi Albertini, who ran the journal from 1900 to 1925[840].

Annie Vivanti affiche ainsi clairement sa volonté d'entretenir, voire de développer des liens avec les quotidiens pour montrer plus de proximité avec ses lecteurs. Durant cette période, au début du XXe siècle, elle publie fréquemment des nouvelles, notamment en Italie, sur le *Corriere della Sera*. Il nous semble important et opportun de relever que, pour chaque contribution, elle se montre précautionneuse et attentive à la qualité de la publication, joignant une lettre afin d'expliquer plus largement ses souhaits et ses attentes, faisant ainsi part de sa grande expérience et de ses connaissances.

L'engagement, à proprement parler plus politique d'Annie Vivanti par l'écriture, débute en 1911, le 2 décembre, avec la publication sur le *Times* d'une composition poétique intitulée *« Italy »*, à l'instar d'un poème de Pascoli publié quelques années auparavant en 1904. L'auteure sollicite aussi Luigi Albertini, directeur du *Corriere della Sera*, pour faire publier cette composition. À la suite de sa publication en anglais, le 2 décembre 1911, sur le *Times*[841], la composition est publiée dès le lendemain, 3 décembre, dans une traduction italienne proposée par le *Corriere della Sera*. Mais Annie Vivanti s'insurge contre cette traduction sommaire et hâtive, à laquelle, selon elle, peu d'importance aurait été accordée, et elle ne manque pas de s'indigner également du fait que cette composition apparaisse comme une « chanson[842] ». Depuis Londres où elle réside, le 5 décembre, Annie Vivanti adresse un courrier au directeur du quotidien dans lequel elle affiche son indignation :

> Caro Signor Albertini,
>
> Perché 'canzone' ? Non sono né Paolo Tosti né Gabriele d'Annunzio. Intendevo di scrivere una poesia.
>
> Confesso ad un senso di profondo rammarico vedendo che « il Corriere » mi ha messa

[839] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 64-65.
[840] Erica Moretti, *« A Literary Collaboration. Annie Vivanti and the* Corriere della Sera *»*, in Sharon Wood, Erica Moretti (ed.), *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity, and Culture, op. cit.,* p. 129.
[841] Annie Vivanti, *« Italy »*, « The Times », n° 39758, 2 décembre 1911, puis insérée dans l'édition de 1921 de *Lirica*. Aujourd'hui dans *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 259-260.
[842] *Una canzone di Annie Vivanti contro la campagna anti-italiana,* « Corriere della Sera », a. XXXVI, n° 334, 3 décembre 1911, p. 2. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 63.

in un cantuccio in castigo come se avessi fatto una brutta azione.

Che l'annuncio del mio lavoro drammatico vi apparisse in piccola stampa nel Corriere Londinese con Shaw, Berrie ed altri estranei mi sorprese ma non mi ferì.

Ma alla mia difesa d'Italia nel « Times » credevo che il mio giornale darebbe maggiore ospitalità[843].

Auprès d'Albertini, grâce à qui elle conserve un contact intéressant dans la presse italienne, Annie Vivanti n'hésite pas à bien préciser, par l'intermédiaire de cette lettre, qu'il s'agit d'une « poésie » et qu'elle se sent blessée, remplie de regrets, mais également étonnée que sa composition ne soit pas présentée comme il se doit. Néanmoins, ce poème est accueilli avec un certain enthousiasme en Italie, notamment de la part des nationalistes. Plus surprenante, en revanche, est la recension admirative qu'en fera, en 1938, Benedetto Croce, lui qui critiquait la plupart des poètes de son temps, mais qui loue ici la capacité d'Annie Vivanti, non seulement de laisser libre cours à son imagination, mais également de donner vie à ce qui pourrait n'être qu'une froide allégorie :

> Io ammirai, come nella sua fantasia, avesse saputo trasformare e non allegoricamente, l'Italia in una donna, in una vera donna, bella e desiderata, in mezzo alla follia degli ammiratori e innamorati, e dare piena realtà di immaginazione a questo dramma muliebre di corteggiamento, di abbandono, di rinnovato corteggiamento e di cuore offeso che non dimentica[844].

L'Italie, personnifiée en une jeune femme, est apostrophée dès l'ouverture du poème. L'expression *« My Lady Italy »*, répétée en ouverture des deux strophes suivantes, indique une affectueuse révérence et un sentiment de commune appartenance. Dans les premiers vers, cette jeune femme est représentée avec légèreté, grâce et insouciance, ce qui est accentué par la traduction italienne qui introduit l'adjectif *« spensierata »* [« insouciante »] et qui de « vacances » [« *holiday* »] passe à « danse » [« *danza* »] :

> My Lady Italy, when thou art gay
> Decked as a maiden for a holiday
> In thy tri-colour's bright resplendency –
> (Oh White and red and green resplendency !)
>
> Madonna Italia, quando siete in festa
> adorna della vostra tricolorata leggiadria
> come una bella spensierata che vada alla danza

S'instaure alors un jeu de séduction par l'évocation de ses différents amants étrangers qui viennent du nord et qui soupirent auprès d'elle ou encore par la mention de poètes nordiques

---

[843] A. Vivanti a L. Albertini, Londra, 5 dicembre 1911, inedito. Cit. dall'autografo, Milano, Archivio Storico Corriere della Sera, sezione Carteggio, fasc.1204C. Cit., *ibid*.

[844] Benedetto Croce, *Annie Vivanti* (1938), cit. da *La Letteratura della Nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1940, p. 315. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 63.

qui, « dans leurs idiomes frileux », la flattent avec des compliments auxquels ils cherchent à imprimer un peu de « douceur latine », quand les propres enfants de l'Italie sont prompts au blâme et à l'outrage à son égard :

> Then to thy northern lovers flock round thee.
> Then to thy northern poets sing to thee,
> And search their chilly language through to find
> Flattery Latin-sweet to bring to thee.
> The only thine own children are unkind.
> Slighting the mother-heart that cherished them,
> They brand thy speeches light, thy dealings ill;
> They dare to raise, as thankless children will,
> Their hand to smite the breast that nourished them.
>
> Allora dalla nordica terra vengono gli stranieri
> a sospirarvi d'intorno ;
> allora i nordici poeti, per cantare la nostra bella,
> cercano nei freddolosi idiomi lusinghe di latina dolcezza.
> E soltanto dagli stessi vostri figli vi vedete disprezzata.
> Rapidi al biasimo e all'oltraggio essi
> trovano leggero il vostro dire, ingiusta
> la vostra azione, e come bimbi ingrati
> si volgono a colpire il petto che li nutrì.

Mais que deviennent les flatteries de ces amants venus du Nord quand l'Italie, cette jeune femme, est en deuil et que le sang et les pleurs ravagent sa jeunesse ? *« Madonna Italia, quando siete in lutto/ e il sangue e il pianto straziano la vostra gioventù/ oh ! Allora che fanno i vostri nordici amanti ?*, demande la poétesse. À cette question, oubliant leurs propres fautes [*« né delle proprie colpe si ricordano più »*], les amants répondent en murmurant leur désapprobation, en calomniant, en condamnant [*« mormorano, calunniano, condannano »*] la guerre de Libye, avec indignation [*« sdegno »*] et une froide rigueur [*« fredda rigida virtù »*]. Alors s'opère un renversement de situation : dans ces moments difficiles, l'Italie sait pouvoir compter sur ses enfants qui vont donner courageusement leur vie pour défendre sans faiblir le drapeau tricolore portant les armoiries de la maison de Savoie. La mort avec sa portée sombre et noire s'impose dans la suite de la composition avec la vision du deuil et du sang coulant à flots [*« il fiotto rosso delle infrante vene »*], du feu et de la mitraille [*« il fuoco e la mitraglia »*], de la mort sauvage [*« la selvaggia morte »*], tout cela étant béni et magnifié, voire sublimé, par les enfants de *Lady Italy/Madonna Italia* qui, par leur sacrifice et le sang versé, lui redonneront couleur et vie. En effet, au-delà de cette période tourmentée et sombre, à n'en pas douter, tout redeviendra calme et serein pour *Lady Italy/Madonna Italia*, particulièrement pâle [*« pallida »*], car affectée par la guerre et les pertes importantes en terre africaine. Mais, à la suite du sacrifice de ses enfants, le sang versé redonnera des couleurs à la Mère Patrie (la dimension christique sacrificielle est ici pleinement assumée) et au drapeau italien : *« e il fiotto rosso delle infrante*

vene, […] a voi, o pallida, tingerà/ di nuovo vermiglio le guancie e gli stendardi ». Ensuite, *Lady Italy/ Madonna Italia* pourra afficher un sourire de circonstance quand ses voisins du Nord reviendront « accrocher à [ses] portes leurs guirlandes parfumées » [*« allora i nordici vicini torneranno/ ad appendere alle vostre porte le loro profumate ghirlande »*] et apprécier à nouveau ses eaux bleues, ses villas, ses jardins, ses fleurs [*« aprirete loro le ridenti rive/ le glauche acque, le ville, i giardini, i fiori »*]. À nouveau l'Italie ouvre ses portes, rend ses terres accueillantes, mais son cœur, lui, ne s'ouvre pas, ce que souligne la répétition dans les deux derniers vers de la formule négative *« il vostro cuore no »*, les deux occurrences encadrant le syntagme *« fiera e ferita Italia »*, où la paronomase révèle avec force la fierté blessée de la jeune nation :

> – Oh smiling and forgetful Italy,
> Open to them thy gardens, shore and sea,
> Open the Pincio and the Boboli !
> But not thy soul, oh grived Italy.
> But not thy soul affronted Italy !
>
> e voi, Italia, sorridente e immemore,
> aprirete loro le ridenti rive
> le glauche acque, le ville, i giardini, i fiori
> aprirete il Pincio e il Boboli,
> ma il vostro cuore no
> fiera e ferita Italia, il vostro cuore no.

Peu de temps après la publication de la traduction de « *Italy* » et au lendemain de sa lettre de doléance, soit le 6 décembre, Annie Vivanti écrit de nouveau au directeur du *Corriere della Sera*, le remerciant, cette fois, d'avoir publié *Italy* car la composition, et par là même Annie Vivanti, a obtenu une grande reconnaissance de la part des lecteurs, ce qui n'a pas manqué d'apaiser son courroux :

> Caro Signor Albertini,
>
> Le mie ire di ieri sono passate.
> Anche in stampa piccola nel cantuccio, la mia noncanzone mi ha portato tante riconoscenze e tante espressioni d'affetto di noti e di ignoti che ne sono commossa e beata[845].

Par cette missive au ton calme et posé, Annie Vivanti tient à maintenir un lien et un contact avec le quotidien car elle souhaite que le *Corriere della Sera* devienne son journal de référence en Italie pour ses divers articles et publications poétiques afin qu'il fasse entendre sa voix et ses prises de position depuis l'Angleterre où elle réside à cette époque-là. Elle multiplie ainsi les aller-retours entre l'Angleterre et l'Italie et, dans le même temps, écrit ses

[845] A. Vivanti a L. Albertini, Londra, 6 dicembre 1911, inedito. Cit. dall'autografo, Milano, Archivio Storico Corriere della Sera, sezione Carteggio, fasc. 1204C. Cit. in Carlo Caporossi, *Saggio introduttivo*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 64.

compositions en anglais qu'elle traduit, pour certaines, elle-même en italien. Elle souhaite que la date de publication de la poésie anglaise corresponde à la date de publication de la traduction italienne. Cette exigence de simultanéité dans la publication, entre Angleterre et Italie, marque et souligne sa volonté de s'engager, de s'impliquer dans la guerre et de faire entendre sa voix au niveau européen. D'une certaine manière, elle se met à la disposition des lecteurs pour expliquer, commenter et surtout éclairer à propos de ce qui se passe sur le front. Elle met donc à profit sa bonne connaissance de différents pays, mais également ses connaissances politiques, culturelles et littéraires pour glorifier l'action dans un souci patriotique et nationaliste.

Selon Carlo Caporossi, la composition *Italy* est alors considérée comme une poésie engagée, mais avec peu de contenu poétique, et de « piètre qualité », car trop rhétorique, ce qui ne déplaît pas à Croce : « Italy *è una brutta poesia intrisa di retorica, dettata da un'ispirazione infelice che però piace in quel momento a Croce […]*[846] ». Mais ce style ne plaît pas qu'à Croce. Il plaît également aux nationalistes qui prôneront avec la dernière énergie, dès 1914, l'entrée en guerre de l'Italie, ce qui entraîne, pour ce poème, un grand succès auprès du public.

Sur cette lancée, Annie Vivanti composera d'autres poèmes en lien avec l'actualité. C'est ainsi que l'année 1914 voit la publication de cinq compositions dédiées à l'Italie et à la Belgique, ayant comme axe et thème central la guerre.

The heart of Italy[847] est publié sur le *Times* en 1914, le 7 septembre, et sera intégrée, en italien, au recueil *Lirica* en 1921, pour célébrer la gloire et la grandeur de l'Italie. Cinq jours après la publication de *The heart of Italy*, dans les colonnes du *Times*, Annie Vivanti renouvelle son intention de collaborer au *Corriere della sera* et envoie donc sa traduction, accompagnée d'une lettre. Dans cette missive, elle prodigue quelques recommandations, comme le fait que cette poésie doit être publiée le jour même où l'Italie déclarera la guerre. Elle précise bien que la traduction fournie est une traduction « libre », soulignant le fait que ce qui rend bien en anglais résonne moins bien en italien. Elle indique également dans sa lettre qu'elle met « sa maison à la disposition de la Croix-Rouge » et qu'elle souhaite « se mettre au service du *Corriere della Sera* », faisant valoir qu'elle « n'a peur ni des voyages, ni des dangers, ni du manque de confort » ; elle veut aussi apporter sa contribution au journal grâce à sa connaissance de pays, de villes et deterritoires comme Berlin, Helgoland, Friedrichsruh, l'Autriche allemande et la Bohême, l'Espagne, le Portugal, la Belgique et la France, « cela va sans dire ». Cette énumération traduit et sous-entend qu'Annie Vivanti a parcouru l'Europe et que, par conséquent,

[846] Carlo Caporossi, *ibid.*, p. 63.
[847] Annie Vivanti, « *The heart of Italy* », *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 267 (en italien avec, pour titre, *« Il cuore d'Italia »*, *ibid.*, p. 246-247).

elle peut apporter une dimension européenne au journal. À la connaissance des pays s'ajoute la connaissance des langues (elle précise qu'elle en maîtrise cinq), pour conclure sa missive par une déclaration d'amour à l'Italie et au *Corriere* :

> Caro Signor Albertini,
>
> Le mando una mia poesia che il *Times* pubblicherà appena sarà il caso – appena cioè l'Italia, come qui tutti sperano, dichiarerà la guerra. Le accludo una traduzione libera, poiché ciò che in inglese suona insolito ed efficace, diventa comico in italiano (Vedi il "dolce far niente", l'inno di Garibaldi e il Sacramento). IL giorno in cui il *Times* pubblica la poesia mi permetterò di telegrafarLe.
>
> Avevo scritto per il *Corriere* un articolo, che mi pare sia interessante, basato su ciò che veramente si pensa e si sente qui. Ma in un colloquio avuto coll'Ambasciatore egli mi ha così vivamente pregato di scrivere in senso diverso, che – pur non potendo né volendo far ciò – ho distrutto l'articolo.
>
> Ora, avendo fatto qui tutto ciò che mi era possibile, e messo a disposizione del Red Cross la nostra casa, sono libera e impaziente di far altro.
>
> Ella, caro Signore, sa press'a poco ciò che so fare. Sarei onorata se il *Corriere* volesse servirsi di me. Non ho paura né di viaggi né di pericoli né di disagi. Conosco, per averne vissuta l'intima vita, Berlino (dove ho mio zio, Paul Lindau) Helgoland (dove fui ospite del Geheimrat Rudolfo Lindau) Friedrichsruh (dove fui in visita dalla P.ssa Bismarck) l'Austria tedesca e boema (a Praga fu dato un mio dramma al teatro Nazionale Czeco) e la Spagna, il Portogallo, e il Belgio e la Francia – *cela va sans dire*. Parlo e scrivo cinque lingue, sono avvezza a riconoscere le cose importanti dalle inutili, e ho l'anglosassone rispetto dell'accuratezza e della verità.
>
> Amo d'un amore profondo e appassionato l'Italia. Amo d'un amore vivissimo il *Corriere*. Se crede che io possa essere utile mi mandi e mi comandi[848].

Les deux premières strophes du poème sont introduites par une apostrophe à l'Italie et elles mettent en avant, pour mieux les fustiger, les apparentes valeurs de ce pays en 1914, à savoir la tranquillité, le doux *« far niente »* et la sérénité que connaît l'Italie au soleil, elle qui se repose, les mains croisées, portant au loin son regard vers les plages radieuses sur fond de couchers de soleils dorés, tout en s'éventant avec les palmes rapportées de Libye :

> "Italy, fair Italy, what may the pleasure be ?
> "Come, rest thee on thy sunlit shores, thy hands around thy knee.
> "Recline upon thy laurel-wreaths in far niente sweet,
> "And watch the golden sunset on thy waving fields of wheat
> "Italy, fair Italy, what is this war to thee?
> "Lay down thy shield, and fan thy cheek with palms from Tripoli[849]. »

Derrière cette représentation de l'Italie comme un *locus amœnus*, perce la critique adressée aux pacifistes qui sont confrontés aux interventionnistes dont fait manifestement partie Annie Vivanti. La seconde partie du poème constitue un renversement par rapport à la première. Maintenant il n'est plus question de *locus amœnus*, mais d'un terrible danger avec l'aigle féroce

[848] A. Vivanti a L. Albertini, Londra, 2 settembre 1914, inedito. Cit. dall'autografo, Milano, Archivio Storico Corriere della Sera, sezione Carteggio, fasc. 1204C. Cit. in Carlo Caporossi, *Saggio introduttivo, ibid.,* p. 65.
[849] Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 267.

qui fond sur sa proie, allusion limpide à l'empire allemand de Guillaume II. Face à cette force obscure qui s'abat de plein fouet sur les terres amies, symbolisée par l'aigle noir, avec son bec rouge de sang et ses serres acérées qui n'hésitent pas à déchiqueter la poitrine des vaincus ni à profaner la dépouille des morts, un appel à se lever est lancé, un appel à se dresser face à tant de malheur et de misère, un appel qui incite l'Italie à se montrer forte et puissante, comme elle l'a été en Libye (l'allusion au drapeau libyen avec le croissant de lune et l'étoile est transparente). La composition se termine sur une note d'espoir, car elle se conclut sur la vision des valeureux fils de l'Italie qui ne sont pas tous tombés en Libye et sur l'hymne de Garibaldi qui résonne encore avant de se terminer par une Italie en majesté qui se consacre, corps et âme, à la gloire et à la guerre :

> The Prussian eagle's wings are black, the Prussian beak is red,
> The Prussian talons tear and rend the wounded and the dead.
> […]
> Not all her sons have fallen ´neath the crescent and the star,
> The sound of Garibaldi's Hymn comes ringing form afar.
> – And Italy, the beautiful, in sacramental awe
> Reveals within her milk-white breast the blood-red heart of war.

Avec ses compositions poétiques sur le thème de la guerre, Annie Vivanti sollicite toujours Albertini, qui semble montrer de plus en plus sa très forte réticence pour la publication de ses poèmes, et ce, malgré la très forte insistance d'Annie Vivanti : *« Albertini, più generoso con Annie quando si tratta di pubblicar novelle, non stampa i versi*[850] », comme le souligne Caporossi. Sa volonté de communication et d'engagement se retrouve d'une certaine manière bloquée. Malgré le silence et la non-publication de ses vers, Annie Vivanti n'abandonne pas et se montre prête à modifier et à revoir sa composition (notamment pour *« Fanfara italica »*). Elle en profite pour mentionner incidemment qu'elle peut le « recommander » à quelques personnes de son entourage :

> Caro Signor Albertini
>
> Più che mai sento che andrebbe pubblicata in Italia l'acclusa poesia. Ella – assai giustamente – la rifiutò ; e probabilmente neppure ora la vorrà stampare. Tuttavia gliela rimando (colla fine modificata) e soltanto domani spedirò altre copie a qualche altro giornale. *Is that right ?*
>
> Ho dato l'altro giorno il Suo nome a Hall Caine che mi chiedeva della Duse. Non sapevo a chi altro indirizzarlo.
>
> Qui si sta preparando una pubblicazione interessantissima – *King Albert's Book* – un libro per Re Alberto, che poi verrà ristampato e venduto in tutto il mondo a favore del Belgio. Avrà un carattere internazionale : vi contribuiscono Asquith, Sir Edward Grey, Churchill, Lloyd George, the Bishop of London, molti arcivescovi, Rudyard Kipling, Rostand, Maeterlink, Massenet, Debussy, Saint Saëns ecc.

[850] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo », ibid.,* p. 66.

Io vi ho scritto una poesia che Le manderò quando avrò le bozze[851].

Se mettant en avant pour se faire valoir et lui donner ainsi la primeur de ses autres compositions à venir, elle n'hésite pas à montrer qu'elle possède de réelles connaissances et des appuis dans différents pays. Ainsi, dans sa lettre, elle précise qu'elle a parlé d'Albertini à Hall Caine, écrivain et dramaturge britannique mais également poète et critique qui demandait des nouvelles de la Dus e. Puis, dans le paragraphe suivant, Annie Vivanti annonce à Albertini qu'une très prochaine publication verra bientôt le jour ayant pour titre une formulation mettant à l'honneur le Roi Albert et que l'objectif sera d'atteindre la réédition de façon que le volume en question, en faveur de la Belgique (dont le « Viol », terme employé par la presse propagandiste, est un choc pour de nom breux pays), puisse être vendu dans le monde entier. Afin d'atteindre ce caractère international, plusieurs personnalités de premier plan apportent leur contribution et leur soutien, comme Churchill, Edward Grey, Lloyd George, ainsi que des archevêques, ou encore Rudyard Kipling, Rostand, Maeterlinck, Massenet, Debussy, Saint Saëns.

Dans « *Fanfara Italica* », publiée en 1914 dans *Il Corriere della Sera*, soit un an avant l'entrée en guerre de l'Italie aux côtés des alliés de *la Triple Entente*, contre les Empires centraux (l'Autriche, dans un premier temps et, à partir de 1916, l'Allemagne également) regroupés dans la *Triple Alliance*. Annie Vivanti, maniant l'humour caustique, dénonce la neutralité et l'attentisme de l'Italie. En effet, dès les premiers vers, elle se projette déjà à la fin du conflit [*« Quando sarà finito – per umano/ Eroismo e divina volontà ;*[852] »], alors que les Italiens arrivent à peine pour parader au son de la fanfare et au rythme de la marche militaire réglée, précise, scandée par la musique avec des onomatopées qui ne sont pas sans rappeler les onomatopées que Marinetti glisse dans ses compositions futuristes :

> Arriveranno a corsa gli Italiani
> Come i carabinieri d'Offenbach.
>
> Arriveranno a suono di fanfara
> Tara tattàra tarà ta ta ta,
> Colla marcia reale e i tricolori
> Tara tattàra tarà ta ta ta.

Cette “intervention” tonitruante de l'Italie, telle qu'Annie Vivanti l'imagine, une fois la guerre terminée, suscite les moqueries cruelles des autres pays de l'*Entente* (France, Angleterre, Russie, Belgique, Japon) qui rient bruyamment de cette intervention plus que tardive et ridicule, aux airs d'opérette [*Rideranno i Francesi a crepapelle,/ La cortese Inghilterra riderà,/ La*

[851] A. Vivanti a L. Albertini, Londra, 14 novembre 1914, inedito. Cit. dall'autografo, Milano, Archivio storico Corriere della Sera, sezione Carteggio, fasc. 1204C. *Ibid.*
[852] Annie Vivanti, *« Fanfara italica », Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 242-243.

Russia, il Belgio, il piccolo Giappone/ Si torceranno per l'irlarità]. Cette prise de position de la part d'Annie Vivanti va dans le sens d'un appel à participer à la guerre aux côtés des pays de l'*Entente* puisque dès les premiers vers elle imagine le Kaiser vaincu et pendu au gibet : *« Quando dall'alto della forca il Kaiser/ Vedrà il tramonto del sognato 'Tag' – »*. Et pendant que l'Italie danse, c'est l'Autriche qui, en attendant et pour clore le poème, bat la mesure et donne le tempo : *« Su ! L'Austria batte il tempo :* "Eins zwei drei !" », une manière de fustiger l'Italie pour la faire réagir en provoquant un sursaut d'orgueil.

Dans la continuité de son action pour l'entrée en guerre de l'Italie, Annie Vivanti exprime sa solidarité avec la Belgique par l'écriture de trois poèmes dédiés au Roi Albert : « *Italia's greeting* » publié en 1914 sur le *Times*, puis sur le *Corriere della Sera*, *« A Re Alberto »*, publié en 1915 dans *La grande illustrazione* sous le titre « *Saluto Italico* » et *« The Broken Rose »,* qui apparaît seulement dans l'édition de 1921 de *Lirica*. Tous trois[853] se réfèrent à la Belgique, pays particulièrement touché par la guerre et brutalement soumis à l'ennemi.

« *Italia's greeting* » est un court poème, composé de deux strophes de quatre vers chacune. Annie Vivanti débute, dès le premier vers, avec le prénom du monarque belge, en position forte, « Albert ». D'une tonalité grave, la composition évoque les conséquences terribles de la guerre, celle du sacrifice de ses enfants dans le combat pour la liberté [*« Whose sons for freedom's sake have foutht and died »*], sacrifice qu'en d'autres temps l'Italie a consentis. En outre, ce poème souligne, par un oxymore, la « glorieuse défaite » d'Albert Ier [*« thy glorious defeat »*] dont on sait qu'il s'est comporté de manière héroïque et que ses troupes ont résisté farouchement à l'invasion allemande. Et Annie Vivanti de déplorer que l'Italie n'ait pas été aux côtés de la Belgique et de son roi aux heures sombres de la détresse et du malheur : « *Than this – that in thine hour of darkest woe/ She was not by thy side.* »

Pour la composition *« A Re Alberto »*, qui est la traduction « libre » de *« Italia's greeting »*, Annie Vivanti sollicite le quotidien italien et emploie un ton insistant pour en obtenir la publication. Cette détermination s'enrichit d'arguments qui visent à faire plier Albertini et à le contraindre en quelque sorte à publier *« A Re Alberto »* par une comparaison avec le *Times* qui a accepté de publier, et c'est assez rare pour le noter, les deux versions de la poésie (en langue anglaise et en langue italienne). Le besoin quasi vital d'utiliser les quotidiens traduit, chez Annie Vivanti, une volonté de s'impliquer dans l'action guerrière et les causes politiques afin de défendre et d'aider les pays en proie à la domination d'ennemis plus forts qu'eux. Toujours dans l'objectif de faire entendre sa voix en Italie, elle sollicite donc à nouveau le

[853] *Ibid.*, respectivement, p. 266, 240 et 261-262.

Corriere della Sera, en accompagnant son poème d'une lettre explicative et argumentative. Évoquant le fait que le 24 novembre est décrété *Belgium day*, elle souhaite ardemment que sa composition puisse paraître dans les pages du quotidien :

> Caro Signor Albertini,
>
> Giovedì 26 corr. è *Belgium day*, giorno in cui ogni Inglese si adornerà dei colori belgi.
> Il *Times* in tale occasione pubblicherà la poesia che Le accludo, ed anche la mia traduzione inglese (libera) della poesia stessa. La cosa ha la sua importanza. Il *Times* (che mi scrive "We are proud to publish your poems") non ha mai pubblicato una poesia italiana, né ha mai pubblicato due poesie, in lingue diverse, di uno stesso autore.
> Spero che il *Corriere* stavolta, pubblicando entrambe le poesie, darà alla notizia e alle poesie stesse l'importanza che meritano[854].

Mais, là encore, le directeur du quotidien par prudence politique, ne publie pas cette poésie. Annie Vivanti, n'obtenant pas la réponse souhaitée, se tourne vers *La Grande Illustrazione*, dirigée par Sibilla Aleramo, qui lui permet de publier, en 1915, la composition dédiée au Roi Albert de Belgique.

Une autre composition *« The Broken Rose[855] »* est également adressée au Roi Albert, une didascalie le précisant : *« To King Alberto »*. Annie Vivanti débute la composition en parlant de ce jeune Roi, « timide, » silencieux », « incompris », surnommé alors ironiquement « Albert le Bon » : « *Shy, youthful silent – and misunderstood,/ In the white glare of Kinghood thou didst stand./ The sceptre in thy hand/Seemed but a flower the Fates had tossed to thee,/ And thou wert called – perchance half-scornfully –/ Albert the Good.* » Quant à la deuxième strophe, elle fait état de la situation de la Belgique, détruite, ravagée par la guerre, assimilée à un « tombeau noirci » [*« the blackened grave »*] sur lequel règne Albert, le roi valeureux dont les yeux « purs et courageux » fixent la mort, soulignant ainsi sa vaillance et sa bravoure :*« Thy pure and fearless eyes/ Gaze into Death's grim visage unappalled ;/ And by the storm-swept nations thou art called/ Albert the Brave »*. Annie Vivanti évoque le fait que la Belgique a été sauvagement attaquée, mais que l'« épée cassée » du roi [*« the broken sword »*] est toujours dressée vers le ciel, soulignant le courage que l'on perçoit dans ses yeux qui fixent et bravent la mort. Et c'est ainsi que de « Albert le bon », le poème passe à « Albert le courageux » [*« Alberto the Brave ! »*], et d'« Albert le Courageux » à « Albert le Grand » [*« Albert the Great ! »*].

Alors que les nations sombrent dans une « mer ensanglantée par la colère et la rage », Albert, pour Annie Vivanti, se place au-dessus de cette noirceur, de ce monde délirant, plongé au cœur de l'enfer. Le rayon lumineux de sa gloire apporte aide et soutien aux autres nations

---

[854] A. Vivanti a L. Albertini, Londra, 24 novembre 1914, inedito. Cit. dall'autografo, Milano, Archivio storico Corriere della Sera, sezione carteggio, fasc. 1204C. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo », ibid.,* p. 67.
[855] Annie Vivanti, *« The Broken Rose », Tutte le poesie, ibid.,* p. 261-262. Texte en anglais et, en note, en italien.

agressées avec pour objectif de les sauver. Si la Belgique est comparée par métaphore à une rose jetée à terre et piétinée par les ennemis, il n'en reste pas moins qu'une note d'espoir transparaît, car Annie Vivanti, dans un futur proche, imagine la Belgique se redresser et trouver enfin la paix, en plongeant le regard au loin, là où le ciel et l'eau se rencontrent : *« One day a greater Belgium will be born,/ But what of this dead Belgium wracked and torn ?/ What of this rose flung out upon the sand ?... »*

Pour accentuer l'unité et la paix retrouvées, les derniers vers mettent en scène une apparition miraculeuse. Une figure toute de blanc vêtue marche sur l'eau (la référence au Galiléen est d'autant plus explicite qu'il y a des majuscules à tous les pronoms et adjectifs possessifs) et, de manière symbolique, prend la rose meurtrie qui gisait sur le sable pour la poser sur son cœur et la bénir : *« He sees the dead rose lying in the sand,/ He lifts the dead rose in His holy hand/ And lays it at His breast.// Oh broken rose of Belgium, thou art blest ! »*

Annie Vivanti souhaite ainsi faire partager ses idées, ses connaissances pour aider, pour se positionner dans le conflit, sur la scène nationale et internationale, mais cela ne va pas sans efforts, ni persévérance. Forte de sa détermination et de sa volonté, Annie Vivanti, à la fin de l'année 1915, lance une grande campagne journalistique en Angleterre en faveur des soldats italiens alors sur le front. Elle loue leur bravoure, ne tarissant pas d'éloges sur leur comportement héroïque malgré le peu de moyens à leur disposition. Cette action médiatique, qui s'accompagne d'une collecte de fonds, met dans l'embarras les plus hauts dirigeants italiens qui voient là le risque d'un certain discrédit à leur égard. Mais Annie Vivanti obtient des résultats plus que satisfaisants et elle en fait part au Ministre Martini par l'intermédiaire d'une lettre dans laquelle elle se félicite de la générosité envers les soldats et fait part des dons en nature, ainsi que des sommes récoltées :

> Illustre e diletto Signore,
>
> Mi giunge qui il Suo nobile messaggio, e mi pare di udire la Sua voce nelle care e generose parole.
>
> Ella invero ha sempre *dato*. A tutti. Anche a me.
>
> Ho ancore colmo il cuore di tanta gioia datami da Lei.
>
> Anch'io qui – prima ancora di leggere il Suo comando, ho cercato di ubbidirlo – coll'aiuto di amici volonterosi e in responso a una mia lettera nel *Times* ho raccolto in 8 giorni altre 10.000 lire e più di 4.000 indumenti di lana che la *Pro Italia* spedirà senza indugio a Udine.
>
> E ancora mi piovono in casa pacchi e denari e offerte d'altri doni.
>
> Con due segretarie non riesco a rispondere a tutti, a ringraziar tutti.
>
> L'Italia non sa quanto è amata.
>
> Io spero di ritornare tra una quindicina di giorni in Italia[856].

[856] A. Vivanti a F. Martini, Londra, 3 gennaio 1916, inedito. Cit. dall'autografo, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Cit. in Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo », ibid.,* p. 68.

Cette solidarité affichée d'Annie Vivanti avec les soldats italiens suscite de la part de l'Italie une réaction très mitigée, voire hostile. En effet, le quotidien *Il Caffaro* accuse directement Annie Vivanti de dénigrer le haut commandement italien, de souligner le manque de moyens et donc indirectement de mettre en évidence la faiblesse de l'armée italienne. Le chroniqueur, qui souhaite rester anonyme, espère alors une intervention de la diplomatie accréditée à Londres pour sanctionner Annie Vivanti dans ses propos et ses actions. En effet, dans son article, ce journaliste n'hésite pas à qualifier la prose d'Annie Vivanti d'« indécente » [*« sconcia »*]. Il l'accuse d'écrire uniquement pour se « faire un peu de réclame », car elle serait simplement assoiffée de publicité et d'argent et verserait donc des larmes de crocodile sur la « misère noire » de l'Italie. Et il ne manque pas de souligner l'incongruité qu'il y a à « pleurer » sur l'Italie quand on profite de la vie théâtrale pour présenter « un pseudo-drame gynécologique » comme *L'invasore* (drame que nous analyserons dans le sous-chapitre suivant) :

> Eppure questa giramondo insaziabile … quest'organo errante foggiato a stilografo che geme lacrime false sulla nostra nera miseria ha pur visto in Italia fervere la vita più intensa ... ha pur visti in Italia affollati i teatri anche - è il colmo ! – quando si rappresentano porcherie come quel suo furbesco e bassamente speculatorio *Invasore* col quale essa ha tentato – per far quattrini – di sfruttare l'ora tragica attraverso uno pseudodramma ginecolocico ! Ah se vivesse Carducci ! Non batterebbe davvero alla chiusa imposta con un ramiscello di fiori, stavolta, povero vecchio[857] !

La critique est violente, directe et assassine, qui vise Annie Vivanti et son rôle d'écrivaine et de poétesse, qui ose écrire sur des sujets d'une brûlante actualité. Cela étant, Annie Vivanti ne se laisse pas impressionner et c'est accompagnée de son amie Barbara Allason qu'en 1916 elle se rend sur le terrain afin de rencontrer le Général Cadorna[858], pour qui elle rédige un article pour le *Times* (comme le mentionne Barbara Allason), ainsi que Gabriele D'Annunzio :

> Ricevuta sul campo da Cadorna, da D'Annunzio, Annie trova nell'impegno politico-giornalistico un'[*sic*] ulteriore filone di popolarità[859].

Avec cette volonté contiguelle de mouvement, d'engagement et d'implication, Annie Vivanti se trouve au cœur du conflit et en tire profit en incarnant le rôle de journaliste-reporter politique, afin d'informer, mais peut-être aussi de s'attirer encore plus de popularité. Un moment de cette action est fixé dans un article rédigé en 1917 par son amie, Barbara Allason, article dans lequel cette dernière évoque l'arrivée en voiture d'Annie Vivanti sur un terrain d'aviation

---

[857] *Un'altra di Annie Vivanti,* « Il Caffaro », 28 febbraio 1916. Cit., *ibid.*

[858] Voir « Per Zingaresca di Annie Vivanti », di Barbara Allason, in « La Donna », le 15 avril 1918, p. 15. Conservé au Musée Risorgimento de Bologne. https://www.mokazine.com/read/dianaleo/la-donna---rivista-mensile-illustrata--n--304--15-aprile-1918--anno-xiv--torino. Consulté le 11 juillet 2022.

[859] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie*, *op. cit.,* p. 69.

et la présente comme une véritable “diva” patriote :

> Quella il cui velo azzurro attraverso la portiera abbassata, batte e palpita nel vento della corsa, è una dolce poetessa che ha detto i suoi canti leggiadri in italiano ed in inglese, perché composita la sua nazionalità per nascita e per vicende ; ma italianissimo è restato, e pieno di tenerezza per voi, o passanti soldati, il suo cuore, il cuore ardente e gentile di Annie Vivanti[860].

Cette description reflète la rapidité, la vélocité, thème que l'on retrouve, entre autres, dans le mouvement futuriste avec le *Manifeste* de Marinetti, où l'automobile et le dynamisme sont exaltés. Cette description glorieuse d'une femme sur le front à la rencontre des soldats héroïques est complétée par une description de son âme et de son attention sincère et spontanée. Ses visites aux soldats italiens seront relatées sur des quotidiens anglais. Son action politique, par l'écriture, se poursuivra encore quelques années avec la publication de *L'Invasore*, puis de *Vae Victis !* et enfin des *Bocche inutili*, dont nous reparlerons plus loin dans notre travail.

Dans ce contexte international, l'action d'Annie Vivanti est loin d'être isolée en ces moments de fortes tensions et déstabilisations. Tout comme Annie Vivanti, certaines femmes se sont affranchies des limites imposées et autorisées pour se faire les porte-parole de ce grand désordre. L'écrivaine française, Colette, a écrit sur la Première Guerre mondiale. En 1914, elle va sur le front avec son mari, le Baron Henry de Jouvenel des Ursins. Alors qu'elle est rédactrice du quotidien *Le Matin*, elle l'accompagne à Verdun et dévoile, par le biais de l'écriture, les conditions des combattants sur le front, alors encore largement inconnues de la population. Puis elle le suit, en France et en Italie, décrivant ainsi les humeurs des troupes sur le départ, et recueillant également la réaction des femmes restées au foyer, ainsi que les commentaires divers et variés de la bonne société. Ces différents points de vue et autres discours rapportés confèrent à Colette un rôle d'observatrice neutre et privilégiée. Ses longues heures d'observation donnent vie à des recueils qui deviennent alors des témoignages importants sur cette période de l'Histoire. À l'instar de Colette, d'autres femmes manifestent leur intérêt pour ce phénomène qui bouleverse tant de vies et leur intérêt prend davantage d'ampleur au fur à et à mesure de l'avancement du conflit et de son ancrage dans la durée.

La France, mais également l'Italie, notent une implication plus grande des femmes sur le front. Qualifié « d'interventionnisme féminin », ce mouvement comprend plusieurs Italiennes – infirmières, journalistes, avocates – qui ont laissé des écrits et des témoignages. Ainsi pouvons-nous citer Teresa Labriola[861], la théoricienne, si ce n'est la fondatrice de

[860] Barbara Allason, *Ali Ali Ali*, « La Donna », a. XIII, n° 296, 15 agosto 1917, p. 12-13. Cit., *ibid*.
[861] Concernant Teresa Labriola, Matelda Pagni et Flavia Steno, voir *« Le donne nel primo conflitto mondiale. Dalle linee avanzate al fronte interno : la Grande Guerra delle Italiane »*, Atti del congresso di studi storici internazionali, Roma, 25-26 novembre 2015, respectivement p. 42, 51 et 54. Site consulté le 15 juillet 2022 : https://www.difesa.it/Area_Storica_HTML/editoria/2016/Le_donne_nel_primo_conflitto_mondiale/Documents/

l'interventionnisme théor ique. Diplômée en jurisprudence, avocate de profession, elle s'est impliquée dans la cause des femmes et a été l'initiatrice, entre autres, du « *Consiglio Nazionale delle Donne Italiane* ». D'autres f emmes, comme Matelda Pagni, défendent la cause des victimes collatérales que sont les veuves de guerr e. Matelda Pagni, en effet, a écrit au Roi, à la Reine, ainsi qu'aux mi nistères compétents pou r si gnaler les manquements fait s aux femmes veuves de militaires. Flavia Steno, pseudonyme de Amelia Cottini Osta, a été, quant à elle, plus sur le terr ain, en tant que jou rnaliste, correspondante de guerre et pro pagandiste. Qualifiée d'interventionniste, Fl avia Steno, qui a l'occa sion de s e rendre, en juillet 1915, à B erlin, en Allemagne, envoie des articles au quotidien génois *Il Secolo XIX*, sous le nom de Mario Valeri. Ses diff érents repor tages de guer re la conduisent, plus tard, sur le front du F rioul-Vénétie julienne où elle évoque l'organisation sanitaire militaire. De son côté, Paola di Colloredo Mels, s'engage à vingt-trois ans dans la Croix-Rouge et exerce à l'hôpital Toppo Wassermann à Udine. Après la défait e de Caporetto, elle décide en son âme et conscience de rester à l'hôp ital qu'avaient fui la plupart des médecins et infirmiers et elle rédige *Il Diario di una crocerossina dopo Caporetto*. I l en va de même pour E lisabetta B erti engagée éga lement dans la Croix-Rouge, qui rédige un journal de bord, sur un simple ca hier d'écolier, et pour Cristina Colocci Honorati, elle auss i « *crocerossina* », qui a laissé deux journaux de bo rd : un daté de 1916 e t l'autre de 1918, c onservés, depuis 1986 , à l' « *Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano* ». Le continent eur opéen (et l'Italie qui no us intéresse plus directement) a donc vu un certain nombre de femmes s 'affirmer et s'impliqu er dans c e conflit mondial, rais on que nous pouvons comprendre du fait de la proximité du conflit. Mais a illeurs, notamment aux États - Unis, des femmes, même si le conflit était pour elles plus éloigné, s'y in téressent tout autant. Ainsi, nous pouvons citer Nellie Bly[862], qui est une journaliste américaine, une femme reporter courageuse, pion nière dans le repor tage clandesti n, cr éant ainsi une for me de journalisme d'investigation et n'hésitant pas à se rendre sur les fronts austro-russe et serbo-croate. Une autre américaine, E dith Wharton[863], la première à a voir obte nu le prix Pulitze r, s'est fait connaîtr e grâce à ses reportages sur le front français. Nous pourrions citer encore Peggi Hull qui, en 1918, a été la première correspondante de guerre reconnue par le gouvernement américain. Pour ce qui est de Mary R oberts R einhardt, surnommée l' Agatha C hristie américa ine, il convient de

Atti_2016_Le_donne_primo_conflitto_mondiale.pdf

[862] Elizabeth Jane Cochrane, dite Nellie Bly, est née en 1864 en Pennsylvanie et morte en 1922 à New-York. Nellie Bly est son nom d'aventurière, de journaliste infiltrée, de femme brillante et engagée. Elle est considérée comme la première femme grand reporter au monde.

[863] E dith Wharton, né e en 186 2 à New-York et m orte en 1 937 à Saint-Brice-sous-forêt, en France, es t une romancière, nouvelliste, poétesse et ess ayiste américaine. C'est la pre mière femme à obtenir le Prix Pulitzer du roman.

rappeler qu'elle a été elle aus si sur les fron ts bel ge et fr ançais, d'où ell e a ramené plusieur s reportages. Ces femmes, dont la liste es t loin d'ê tre exhaustive, spe ctatrices ou a ctrices des drames survenus lors de la Première Gue rre mondiale, qu'elles soient européennes ou américaines, s'impo sent et révèlent un "pr otagonisme" féminin, par leur présence physique et leurs témoignages qui peuvent prendre la forme d'articles, de reportages ou encore de journaux intimes, quand ce n'est pas de poésie ou de narrative.

Hormis les reportages et témoignages directs, d'autres femmes, des années plus tard, ont livré et livrent des études s ur cette période. Pa rmi elles, B arbara Curli, par exemple, a essentiellement fourni des s tatistiques sur l'emploi des femmes pendant la gue rre[864]. Augusta Molinari[865], elle, a porté son attention sur leur travail pendant cette période de conflit, avec ces femmes qui, devenues indispensables, à l'ar rière, dans les champs, les se rvices publics, les entreprises et les usines, s'affirment dans la société, et par le travail et par leur prise de parole. Toutes ces femmes (et nous n'avons fourni qu'un bref échantillon) mettent en avant le fait que l'intervention féminine dans la guerre est lisible, présente et documentée.

Comme le souligne Erica Moretti, avec le conflit mondial l'écrivaine apporte une autre dimension à la littérature. En effet, un dialogue s'instaure entre le journalisme et la littérature. Ce lien est pr ésent depuis ass ez longtemps en E urope et particul ièrement chez deux auteur s : Charles Dickens avec s on ouvrage *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, roman paru sous forme feuilleton de 1836 à 1837, et Émile Zola avec son *Essai sur le journalisme* de 1894, essai sur lequel Annie Vivanti porte une attention particulière :

> At an international level, the cross-pollination of literature and journalism was essential in drafting novels such as Dicken's *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. As a writer of her time, further influenced by essays such as Zola's *Etude sur le journalisme*, in gain a deeper knowledge of life, a necessary skill for creating fictional characters[866].

Cette attention portée à la réalité conduit un certain nombre d'auteures à collaborer avec des quotidiens, des magazines, des gazettes :

> The dialogue between journalism and l iterature was not uncommon in Vivanti's time. Throughout the nineteenth century and into the beginning of the twentieth, many established writers and aspiring authors collaborated with newspapers, magazines, and gazettes throughout Western Europe[867].

Ainsi, nous notons que dans le cercle des années autour du premier conflit mondial, les

[864] Barbara Curli, « Le travail des femmes pendant la Première Guerre mondiale », in *Histoires & sociétés*, *Guerre et changement social*, n° 8, octobre 2003.
[865] Augusta Molinari, *Una patria per le donne : la mobilitazione femminile nella Grande Guerra,* Bologna, Società ed. Il Mulino, 2015.
[866] Erica Moretti, *A Literary Collaboration, op. cit.,* p. 131.
[867] *Ibid.*

thèmes abordés se veulent plus engagés et plus intenses. Qui aurait pensé que les femmes puissent traduire et retranscrire les violences environnantes ? Pourtant, comme le révèlent des recherches menées au cours de ces dernières années, les femmes se sont montrées bien présentes et ont bien participé au premier conflit mondial, mettant ainsi en lumière les conséquences de la guerre concernant l'évolution de la condition féminine, le conflit étant un vecteur de réel changement (même si, la paix revenue, beaucoup ont été renvoyées dans leurs foyers). Dans cette optique, Michela De Giorgio et Annarita Buttafuoco, s'accordent pour dire que cette période contient des éléments favorables aux modifications de l'Univers féminin, dans une perspective de moyenne ou longue durée[868].

Annie Vivanti, pour sa part, accompagnant et peut-être même devançant cette évolution de la condition des femmes, avec une présence plus marquée et affirmée, s'inscrit en témoin non seulement de ce conflit, mais d'autres encore dont nous ferons état. Est-ce un moyen pour elle de perfectionner son image en utilisant ce filon de notoriété ou est-ce par pure conviction politique ? À cette question, il est difficile de répondre car, comme nous l'avons montré précédemment, Annie Vivanti depuis tout temps perfectionne son image et, par-delà cette image, comme on le sait, son engagement politique est également bien ancré.

Au-delà de la cause italienne et de la solidarité avec la Belgique, Annie Vivanti, comme nous l'avons dit précédemment, s'intéresse et s'implique dans la cause irlandaise, puis dans la cause de l'Indépendance égyptienne. Pour ce qui est de l'Indépendance irlandaise, Annie Vivanti s'appuie sur l'implication de son mari, une autre présence masculine qui la conduit dans de nouveaux combats et causes politiques. Sir John Chartres, son mari qu'elle a épousé en 1893, irlandais et avocat de profession, devient journaliste pour le *Times* afin d'afficher son engagement dans la cause activiste du *Sinn Fein* (créé en 1905) et ainsi de militer pour l'indépendance irlandaise. Annie Vivanti a démontré elle aussi une implication certaine dans la cause de l'Indépendance Irlandaise. Même si, comme le souligne Chiara Chini [869], elle n'est jamais allée en Irlande, elle s'est montrée cependant très active par le soutien qu'elle a apporté aux indépendantistes. Sans doute parce qu'elle collaborait avec Luigi Albertini du *Corriere della Sera* et écrivait des articles sur la troisième page du quotidien, elle a pu jouer un rôle certain dans la propagande en faveur de la cause irlandaise. Alors que son mari se rapproche du mouvement *Sinn Fein*, qui devient le point central de rencontre et de lutte des nationalistes

[868] Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992 ; Annarita Buttafuoco, *Questioni di cittadinanza. Donne e diritti sociali nell'Italia liberale,* Siena, Protagon, 1995.
[869] Chiara Chini, *« Annie Vivanti and the Struggle for Irish Independence »,* in Sharon Wood, Erica Moretti (ed.), *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity, and Culture*, *op. cit.*, p. 145-160.

irlandais, certains des représentants de ce mouvement se rendent à Paris, en 1919, pour assister à la Conférence de la Paix. Une occasion rêvée de faire entendre la cause irlandaise alors minoritaire. Annie Vivanti a-t-elle servi d'intermédiaire entre son mari et les principaux représentants nationalistes ? A-t-elle même été une actrice principale ? Des questions que nous pouvons nous poser dans la mesure où, comme le souligne Chiara Chini, elle a reçu l'approbation de John Hagan, Recteur du Collège Pontifical Irlandais de Rome, l'une des plus importantes institutions religieuses irlandaises à l'étranger :

> Vivanti also received the approval of John Hagan, Rector of the Pontifical Irish College of Rome, one of the most important Irish religious institutions abroad. This aspect was relevant, because Hagan was serving as the principal advisor of the Republican government on Italian affairs : he was a distinguished member of the ecclesiastical hierarchy and also held the Irish cause as a matter of faith[870].

Annie Vivanti se sert de ce rapprochement avec Hagan pour publier des articles et des informations relatives à l'Indépendance irlandaise et pour donner plus d'importance et d'écho à une voix encore minoritaire :

> Together they frequently discussed her initiatives and plans for the promotion of the Irish cause as well as her success and failures[871].

Annie Vivanti fait également jouer ses contacts dans les corps diplomatiques et médiatiques en organisant des interviews, des rencontres, et en publiant des articles pour servir la Cause irlandaise [« *The task of Vivanti was therethore the following: exploit her own contacts in the diplomatic and media corps in order to organize interviews and meetings, spread propagandistic materials, and publish articles to foster awareness of the "Irish Question" which, although not a new subject, was understood only superficially even by the governing elite and intellectuals of Europe*[872] »] et tenter de faire réagir les gouvernements et les personnalités européennes. Ainsi, elle rencontre le premier ministre italien, Antonio Salandra, et se rapproche de Gabriele D'Annunzio et de sa cause « irrédentiste », à la suite de la victoire « mutilée » qui a laissé un goût d'amertume en Italie. Ayant quitté la capitale française après y avoir résidé sur une période très courte, Annie Vivanti s'installe en Suisse dans le courant de l'année 1919 et, sur les préconisations d'O'Kelly, un homme politique irlandais, membre de la commission qui rédige la Constitution de la nouvelle République irlandaise et qui participe en tant que représentant du Parlement irlandais à la Conférence de la Paix à Paris, elle devient émissaire itinérante afin de gagner des sympathies politiques à la cause de l'indépendance

[870] *Ibid.*, p. 147.
[871] *Ibid.*
[872] *Ibid.*, p. 148.

irlandaise, exploitant ainsi ses contacts internationaux et continuant ses activités de propagande :

> O'Kelly decided therefore to use Vivanti as a travelling emissary where she could best exploit her wide range of international contacts and continue her propaganda activities[873].

À Lausanne, elle s'intègre à la Ligue des nations, ce qui pour les Irlandais est de bon augure pour faire entendre leur voix. Dans le même temps, elle entre en contact avec Maurice Muret, journaliste à *La Gazette de Lausanne*. Alors qu'il est connu pour son ferme soutien à la politique britannique et française, le fait que Muret change de position et soutienne Annie Vivanti et sa cause est pour elle un véritable succès. À la suite du changement de position de Muret, elle fait un discours devant des membres de la presse et des citoyens de Lausanne, créant un débat houleux. S'exprimer en faveur de la cause irlandaise, c'est aussi rajouter une pointe d'exaspération au sein de la communauté britannique. Quoi qu'il en soit, Annie Vivanti suscite la curiosité et l'intérêt auprès de nombreuses personnes qui demandent à être informées régulièrement par des articles. C'est l'une des raisons pour lesquelles Annie Vivanti entretient des contacts étroits avec Maurice Muret :

> At Lausanne, Vivanti managed to win the influential journalist Maurice Muret of the *Gazette de Lausanne* to the Irish cause : Muret had been well known for his strong support of British and French policy and therefore, his change of position was a notable success for Vivanti, who subsequently addressed a crowd of fifty people, including members of the press and citizens of Lausanne, at the house of the journalist[874].

L'année suivante, en 1920, O'Kelly se déplace en Italie avec l'intention d'évaluer les effets de la propagande irlandaise à laquelle ont œuvré Annie Vivanti et Hagan. Dans cet état d'esprit, O'Kelly rencontre les principaux dirigeants des quotidiens italiens dont Mussolini qui n'hésite pas à clamer son soutien pour la cause irlandaise, ce qui explique la présence d'articles écrits par Annie Vivanti dans *Il Popolo d'Italia*, journal créé par Mussolini en novembre 1914 :

> The fascist leader did not hesitate to declare his willingness to help Ireland as much as possible in his newspaper. In fact, many in-depth articles on the Anglo-Irish War by Vivanti and other journalists had appeared in *Il Popolo d'Italia* since the beginning of the conflict. Ireland clearly represented one of the thorns in the crown of Great Britain, and Mussolini had decided to engage in an open struggle against the wartime allies in the columns of his newspaper. He was obviously "delighted to use the Irish cause as a stick against the British"[875].

Annie Vivanti ne ménage donc pas sa peine quand il s'agit de combattre pour des causes qu'elle estime "justes". Du fait de sa persévérance et de sa ténacité, et jouant de ses relations

---

[873] *Ibid.,* p. 150.
[874] *Ibid.,* p. 150-151.
[875] *Ibid.,* p. 154-155. La citation est de Ernie O'Malley (1897-1957), un activiste irlandais, in O'Malley Papers, P 17b/117, UCDA.

internationales pour s'imposer dans le panorama littéraire et politique du début du XXe siècle, Annie Vivanti démontre à plusieurs reprises la sensibilité qu'elle porte envers des nations "opprimées" par l'impérialisme britannique. C'est ainsi qu'en plus de la cause irlandaise, elle s'intéresse à la cause égyptienne. Étant écrivaine, c'est tout naturellement qu'elle se tourne vers l'écriture pour retranscrire sa position, mais aussi son ressenti. Deux romans, publiés chez Mondadori, *Terra di Cleopatra* en 1925, et *Mea Culpa* en 1927, ont pour point de départ la cause égyptienne et sont donc considérés comme des romans engagés.

Terra di Cleopatra est publié en 1925, soit trois ans après la suppression du protectorat britannique sur l'Égypte qui est devenue alors un royaume. Toutefois, entre 1922 et 1936, sous le règne de Fouad Ier, le parti nationaliste Wafd continue de lutter pour l'obtention de l'indépendance effective. Le roman, évoquant ces luttes pour l'indépendance égyptienne, fait voyager le lecteur à travers les découvertes culturelles et archéologiques qu'Annie Vivanti retranscrit sous forme d'articles et non en tant que livre de voyage à proprement parler.

À la base, le voyage par lui-même était une prérogative essentiellement masculine par laquelle des aventuriers étaient amenés à découvrir d'autres terres en surmontant les difficultés et les dangers liés aux voyages. Si nous remontons rapidement et succinctement l'histoire, nous remarquons qu'au cours de l'Antiquité le voyage coïncide avec celui des héros et était imposé par les Dieux ou par le Destin avec pour mission d'affronter des épreuves dangereuses avant de pouvoir revenir chez soi et de retrouver épouses et enfants qui attendaient patiemment. Concernant la période du Moyen-Âge, les femmes (dont le rôle était déjà bien établi autour du foyer et des enfants) pouvaient tout de même travailler à l'extérieur, même si les grands déplacements ne leur étaient pas encore accordés. Les siècles suivants, en revanche, ont vu une régression pour les femmes, par rapport au travail hors du foyer.

Il est important de souligner également que le voyage était souvent accompli à des fins de nécessité économique et, en général, ne comportait pas de notion de plaisir ou de curiosité, malgré certaines exceptions comme c'est le cas pour Hérodote, pour ne citer que ce nom. Ce n'est qu'à la période de la Renaissance que cette notion de voyage est associée à celle de découverte pour étudier de nouveaux lieux encore inexplorés d'un point de vue géographique, mais aussi anthropologique, sociologique et culturel. Le voyage acquiert donc cette dimension à travers laquelle l'homme peut grandir au contact des autres cultures, traditions et peuples. Dès le milieu du XVIIe siècle, le Grand Tour assumera pleinement ce rôle central d'éducation et de formation culturelle des jeunes bourgeois et aristocrates qui y participent, parcourant l'Italie et

l'Europe. Luisa Ricaldone[876] souligne qu'au XVIIIe siècle, des femmes, animées par le désir de liberté, de mouvement et d'autonomie, se déplacent dans les grandes villes italiennes puis, plus tard, vont se diriger vers des villes et capitales étrangères, notamment en Orient. Les motifs qui les amenaient à se déplacer étaient variés : certaines, comme Amalia Nizzoli[877], suivaient leur famille, d'autres étaient contraintes de s'exiler, en raison de situations politiques défavorables, comme ce fut le cas pour Cristina Trivulzio di Belgiojoso[878], d'autres encore, comme Matilde Serao[879], voulaient effectuer un pèlerinage en Terre Sainte. Quoi qu'il en soit, et cela n'a rien de surprenant au regard de la place qui a été celle des femmes pendant des siècles, la littérature de voyage féminine est nettement moins riche et fournie que la littérature masculine et elle reste marginalisée.

Parler alors de « littérature de voyage » à propos de *Terra di Cleopatra* reste sans doute excessif au regard des formes expressives qui caractérisent la littérature de voyage traditionnelle que sont le journal intime (dans lequel sont annotés des lieux, des dates, des villes, des populations rencontrées) et les romans (où la réalité rencontre l'imaginaire). Ici, les articles qu'Annie Vivanti a écrits et régulièrement envoyés à *La Stampa*[880] relatent son présumé voyage en Égypte. À ce jour, en effet, nous ne saurions affirmer avec certitude qu'elle s'est bien rendue en Égypte même si tout le laisse à penser (nous pouvons faire référence aux mentions : *« Una scrittrice italiana in Egitto* et *« Dalla nostra inviata speciale »* qui apparaissent en tête de

[876] Luisa Ricaldone, *Uscire dall'Occidente. Donne e harem nelle esperienze di viaggio di Amalia Nizzoli, Cristina di Belgioioso e Matilde Serao,* in «DWF», XIV, 45-46, 2000, p. 54-55.
[877] Amalia Nizzoli, *Memorie sull'Egitto e specialmente sui costumi delle donne orientali e degli harem scritte durante il suo soggiorno in quel paese (1819-1828)*, a cura di Sergio Pernigotti, Napoli, Edizioni dell'Elleboro, 1996.
[878] Cristina Trivulzio di Belgiojoso, *Vita intima e vita nomade in Oriente, a cura di Olimpia Antoninetti e di Giorgio Cusatelli*, Como, Ibis, 1993.
[879] Matilde Serao, *Nel paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina*, Milano, Treves, 1920.
[880] Nous avons retrouvé sur le site de *La Stampa*, La Stampa - Consultazione Archivio - Home (archiviolastampa.it), les articles d'Annie Vivanti datant de l'année 1925. Nous nous bornons à en signaler quelques-uns, dont le premier et le dernier :
Article du 14 janvier 1925, intitulé *« Deserto »*, où une note introductive de la rédaction précise qu'elle s'est rendue en Égypte pour les lecteurs de *La Stampa* :
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1165_01_1925_0025_0003_17241703/anews,true/
Article du 7 avril 1925, intitulé *« L'eterna silenziosa »* :
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1165_01_1925_0033_0003_17243692/anews,true/.
Article du 1er juillet 1925, intitulé *« Verso Tebe dalle Cento Porte… »*.
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1166_01_1925_0155_0003_24350677/anews,true/
Article du 11 août 1925, intitulé *« Il Funereo Harem delle Regine »* :
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1166_01_1925_0190_0003_24384458/anews,true/
Article du 24 septembre 1925, intitulé *« Addio Egitto, terra d'incanti !... »* :
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1167_01_1925_0227_0003_24385214/anews,true/

chacun des articles). Ces articles (publiés par *La Stampa* entre janvier et septembre 1925) ont été compilés en un unique volume, intitulé *Terra di Cleopatra*, et jalonné de photos des pyramides de Gizeh (dont celle de Khéops), du tombeau de Toutânkhamon, du temple gigantesque d'Abu Simbel, du Sphinx de Gizeh, d'une vue du Caire et d'hommes faisant leur prière dans le désert.

Dès les premières pages, le lecteur suit les préparatifs du départ d'Annie Vivanti pour ces terres lointaines. Après avoir consulté son médecin qui lui préconise « silence et solitude pendant deux mois » [*« Silenzio e solitudine per due mesi*[881] »] (seule durée indiquée dans l'ouvrage alors que les articles sont publiés par *La Stampa* sur une durée de neuf mois), Annie Vivanti passe en revue différentes villes italiennes pour finalement porter son choix sur l'Égypte et ainsi s'éloigner du chaos de la ville et goûter au silence qu'offre le désert :

> M'inoltro trepida nel deserto. Qui, nulla e nessuno ; sacra e inviolata solitudine. Sotto il gran sole l'aria scintilla come satura d'uno spolverio di gemme[882].

Était-ce un choix orienté et voulu par Annie Vivanti que celui d'aller séjourner en Égypte ou était-ce une simple volonté de dépaysement et d'éloignement de la civilisation occidentale ? Toujours est-il que, de prime abord, le voyage pour Annie Vivanti revêt une valeur essentiellement thérapeutique : elle aspire à se retrouver au contact direct de la nature et d'une vie primitive et, pour cela, l'Égypte représente à ses yeux le lieu idéal, car loin de toute modernité. Mais, au fil des pages, le lecteur se rend vite compte qu'Annie Vivanti se sert de ce roman, par-delà son contenu "touristique", pour évoquer son point de vue sur l'occupation britannique et l'oppression du peuple égyptien.

Relatant son long périple en train, puis en bateau, elle décrit des personnes présentes tout au long de la traversée, dont un certain Lord Meston, membre du Conseil de la Société des Nations qui se rend au Soudan, mandaté par le gouvernement anglais. Mais, très vite, son attention se porte sur la personne d'Howard Carter, l'archéologue qui a découvert le tombeau de Toutânkhamon. Avec d'autres personnes, elle échange avec lui et rapporte la conversation au cours de laquelle est évoquée cette découverte, ainsi que la mort mystérieuse de son canari :

> – L'indomani tornai dall'antiquario. Non comprai antichità, comprai quel canarino. E la sera stessa presi il treno per Luxor. Ebbene : più mi avvicinavo alla pianura tebaica e più forte cantava il canarino….
> – Anche di notte ? – domandò il pittore nevrastenico.
> – …Ssst ! – lo zittimmo noi, sdegnati dell'interruzione.
> – …E più mi avvicinavo agli scavi e sempre più forte cantava, – continuò Carter. – Durante tutti gli ardui lavori di quei mesi, l'uccello cantò, trillò come in un crescendo d'estasi. Ma ecco, – il

[881] Annie Vivanti, *Terra di Cleopatra,* Mondadori, Milano, 1925, p. 13.
[882] *Ibid.*, p. 56.

> narratore abbassò la voce – ecco che il giorno in cui aprimmo la cripta, quel canarino tacque d'un tratto, e rimase muto fino al momento che ai nostri occhi apparve il sarcofago ! Allora improvvisamente si rimise a cantare a squarciagola. Ma nell'ora suprema [...] in cui io rompevo i sigilli del cofano d'oro che rinchiude l'effige del Faraone, ecco giungere correndo un negro che grida : « Il canarino [...] è stato mangiato da un cobra[883]. »

À ce point du récit, alors que l'échange mêle la Grande Histoire (la découverte de la tombe de Toutânkhamon) et l'histoire "anecdotique" (le canari), Annie Vivanti n'hésite pas à intervenir pour manifester et affirmer sa ferveur patriotique italienne en soulignant l'importance du rôle de l'Italie dans les découvertes archéologiques en Égypte et en déplorant amèrement que l'archéologue italien, Ernesto Schiaparelli, d'origine piémontaise et à qui on doit d'avoir à Turin une collection de pièces égyptiennes de tout premier plan, n'ait pas la notoriété qu'il mérite et qui lui revient :

> Io non posso [fare] a meno di confrontare la rumorosa notorietà di questo giovane cui i suoi connazionali hanno fatto una così enorme fama, col silenzio che avvolge uno scienzato nostro, grande e modesto, cui sono dovute delle scoperte di ben altra importanza[884].

Arrivée en Égypte, Annie Vivanti découvre Alexandrie, qu'elle refuse de visiter, le chaos de la ville lui rappelant celui de l'Occident, puis elle poursuit vers Le Caire, avec un objectif bien précis : rencontrer une haute figure du nationalisme. Au Caire, elle décide de dormir au Shepheard's Hotel pour rendre visite le lendemain au grand et très populaire Saad Zagloul Pascià (nous avons décidé de maintenir la graphie italienne), devenu leader nationaliste du peuple égyptien en s'opposant très clairement et vigoureusement au protectorat britannique en Égypte. Elle se remémore sa première rencontre avec lui, des années auparavant, dans un hôtel, à Paris, lors de la Conférence de la Paix :

> A Parigi durante la Conferenza della Pace ebbi l'occasione di conoscerlo ; io alloggiavo al Grand Hotel dove la delegazione Egiziana occupava il sontuoso appartamento del primo piano. Rivedo ancora, ondeggiante in quel Jardin d'Hiver, la folla eterogenea di tante diverse razze e nazionalità ; e torreggiante sopra a loro l'alta figura ascetica di Saad Zagloul, gli occhi profondi corruscanti di luce cupa sotto al rosso vivo del tarbush[885].

À l'hôtel du Caire, Annie Vivanti constate une importante fréquentation deBritanniques, dont un officier, jeune homme très blond, avec des yeux d'acier et un air « dédaigneusement nonchalant » [*« giovane, biondissimo, con gli occhi d'acciaio e l'aria sdegnosamente apatica che in Inghilterra denota una buona educazione.*[886] »] avec qui elle converse. Dès le début de l'échange, l'officier n'hésite pas à affirmer que le climat serait plus tolérable sans la présence

[883] *Ibid.*, p. 28.
[884] *Ibid.*, p. 30-31.
[885] *Ibid.*, p. 42.
[886] *Ibid.*, p. 47.

d'une population indigène « répugnante » : *« Il clima sarebbe tollerabile,[…] ma la popolazione indigena è nauseante.*[887] »

Au cours de l'échange dans lequel pointe une once de racisme, d'impérialisme et de colonialisme de la part de l'officier, Annie Vivanti obtient tout de même des nouvelles de Zagloul Pascià qui a été emprisonné des mois auparavant dans cet hôtel, et ce, malgré la très grande ferveur du peuple égyptien à son égard, ce peuple qui allait même jusqu'à scander son nom dans les rues et à tenir des lumignons allumés à l'intérieur des maisons devant son portrait [*« Nelle strade non si udiva che gridare : "Viva Zagloul ! " e nelle case si tenevano i lumi, accesi davanti al suo ritratto*[888] *»*], comme le précise l'officier britannique. Étant tombé gravement malade, Zagloul a été autorisé à se rendre au Caire. Annie Vivanti, déterminée, décide de s'y rendre aussi pour le rencontrer. Le revoir après cinq années suscite en elle un profond respect. Tout en lui semble immuable : son apparence physique ascétique, ses opinions politiques, son humilité, sa droiture. Elle observe, face à elle, son visage légèrement olivâtre, son allure fière, avec un regard profond « qui semble scruter le tréfonds de l'âme de son interlocuteur » :

> Egli mi appar ve tal quale l'ave vo concosciuto a Parigi cinque anni prima : né gli onori né le disgrazie, né il potere né la prigionia, né gli osanna né i vituperi hanno alterato di una linea il forte viso lievemente olivastro, il fiero portamento della persona alta e magrissima, lo sguardo a un tempo indomito e inesorabile di quei suoi straordinari occhi infossati, occhi che sembrano scrutare fino in fondo l'anima di chi gli sta dinanzi[889].

Émue par sa présence, elle le salue de façon réservée, ne parlant pas tout de suite : *« Ebbe per me quel saluto grave e poetico, pronunciato senza sorriso, che mi commosse. Avrei voluto dirgli subito, impetuosamente, tutta la mia devozione, tutto il mio dolore per la crudele sorte che colpiva lui e il suo paese ; non potei*[890]*. »* Puis une longue conversation s'instaure en français, langue usuelle, à cette époque-là, pour les étrangers en Égypte, et tous deux évoquent des amis lointains, parmi lesquels des écrivains et journalistes italiens dont Zagloul se souvient particulièrement bien car, à Paris, ils lui avaient manifesté une vive sympathie :

> – Eccellenza, – dissi, – vi porto il saluto di amici lontani. – E li nominai.
> Egli ringraziò ; e ricordò tutti, specialmente gli scrittori e i giornalisti d'Italia, che a Parigi gli avevano dimostrato viva simpatia[891].

Quant à ses amis égyptiens, en revanche, Zagloul Pascià n'en compte plus, car tous lui

[887] *Ibid.*, p. 48.
[888] *Ibid.*, p. 49.
[889] *Ibid.*, p. 60.
[890] *Ibid.*
[891] *Ibid.*, p. 61.

ont tourné le dos, même Madame Sharàui, une belle et richissime féministe égyptienne, autrefois ardente partisane de Zagloul : *« Anche il giorno precedente avevo dovuto constatarlo a un ricevimento in casa di Madame Sharàui, la bella e ricchissima femminista egiziana, nota anche a Roma, che un tempo era la più ardente partigiana e apologista di Zagloul*[892]. » Ce manque de reconnaissance (Annie Vivanti parle même d'un « sentiment d'exécration ») que rencontre Zagloul, alors qu'il a tout donné pour son pays, ses richesses, sa liberté, sa santé [« *Quel purissimo eroe che per il suo paese tutto aveva dato : le sue ricchezze, la sua libertà, la sua salute, e che, già innanzi negli anni, sfidava con indifferenza la prigionia e gli attentati alla sua vita, era oggetto di tanta esecrazione ? Non lo potevo credere*[893]. »] heurte Annie Vivanti qui souhaite lui exprimer toute son admiration. La conversation se poursuit et Zagloul Pascià veut connaître un tant soit peu l'itinéraire d'Annie Vivanti, partie à la rencontre de ces Égyptiens, ces « pauvres fellahs », à l'âme noble et méconnue : *« Vedrete la mia gente… Vorrei – soggiunse, guardandomi pensieroso – che a voi si svelasse l'anima profonda dei miei poveri* fellahìn, *anima così nobile e così disconosciuta*[894] *»*. Alors qu'Annie Vivanti n'a pas déterminé avec précision son itinéraire, Zagloul lui soumet l'idée de se rendre au Soudan, qui se trouve, au même moment, exposé lui aussi à l'impérialisme britannique qui veut mettre la main sur le Nil, raison pour laquelle l'Égypte apporte son soutien à ce pays :

> – Come si può credere che l'Egitto abbandoni il Soudan ? – esclamò lui, con occhi saettanti. – Quando la ferrea forza riuscì a strapparcene una parte, noi la riconquistammo a prezzo d'incalcolabili sacrifizi, profondendo sangue e milioni. Ed ora dovremmo rinunciarvi ? Rinunciare al Nilo da cui dipende la nostra vita stessa ? – Il suo volto era impallidito. – Ma il giorno che ne dovessimo abbandonare ad altri anche una sola parte, l'Egitto sarebbe una nazione morta[895] !

Cette inquiétude de la part de Zagloul est totalement légitime, car, dans le même temps, Annie Vivanti a reçu une information selon laquelle Lord Meston, rencontré lors de sa traversée, était en réalité chargé par un groupe de capitalistes anglais de jeter les bases d'un accord avec les Abyssins, ce qui aurait pour effet de donner à l'Angleterre le contrôle total du Nil, depuis sa source jusqu'à la mer :

> Le sue parole mi diedero una stretta al cuore. Quella mattina stessa avevo appreso che Lord Meston, mio compagno di viaggio nella traversata del Mediterraneo, recatosi al Sudan per incarico di un gruppo di capitalisti inglesi, era riuscito a gettare le basi di un accordo con gli Abissini, accordo che darebbe all'Inghilterra il completo dominio del Nilo, dalle sorgenti fino al mare[896] !

---

[892] *Ibid.*, p. 61-62.
[893] *Ibid.*, p. 62.
[894] *Ibid.*, p. 63.
[895] *Ibid.*
[896] *Ibid.*, p. 64.

Tout au long de son périple, qui la fait passer par Le Caire, Alexandrie, les pyramides de Ghizeh [*« Oggi ancora il deserto è deserto davvero. Nulla si muove sull'immensa spianata gialla stesa davanti a me. Soltanto laggiù, all'ombra della Grande Piramide – macchia di colore vivido sull'ocra della sabbia – un beduino sonnecchia, sdraiato al fianco del suo cammello che, inginocchiato, mostra la paziente schiena adorna d'una sella scarlatta*[897] »], elle découvre la grandeur de l'ancienne Égypte et la fait découvrir à ses lecteurs, elle rend visibles ces terres lointaines et "exotiques" pour les Occidentaux, mais simultanément elle donne littéralement à voir les effets déplorables qu'engendre la domination britannique sur le sol égyptien. Ainsi, en remontant le Nil vers la ville de Luxor, se retrouve-t-elle à l'entrée du grand barrage d'Assouan, le plus « colossal » qui existe au monde [*« siamo all'entrata della Grande diga d'Assouan, la più colossale che esista al mondo*[898] »], ce barrage que les Anglais ont construit par-dessus le Nil [*« Accompagnata dal conte Luigi di Valmarana, salgo su un piccolo trolley a due posti per traversare questo famoso « "miglio di granito" che gli inglesi hanno lanciato sopra il Nilo*[899] »]. Alors qu'elle traverse le barrage avec le comte Valmanara, tous deux se retrouvent bloqués par des militaires, des hommes à la stature gigantesque, en uniforme kaki et armés jusqu'aux dents [« *quasi tutti di statura gigantesca, e armati fino ai denti* »], qui les empêchent de poursuivre, et ce, comme le précise l'un des accompagnateurs égyptiens, depuis que les Anglais ont adressé un ultimatum[900] à l'Égypte :

> Yahia, in piedi sul trolley dietro a noi, si china in avanti e annuncia :
> – Non si può proseguire.
> – E perché no ?
> – Quelli, – addita la macchia khaki, gialla nel sole e traversata da balenii d'armi – sono le truppe rimandate indietro dal Sudan in seguito all'ultimatum inglese. Sono d'umore cattivo, e non vogliono vedere gli stranieri[901].

Effrontée, audacieuse une fois de plus, et déterminée, Annie Vivanti force en quelque sorte le passage jusqu'à se retrouver dans une très grande proximité avec ces militaires. Elle

---

[897] *Ibid.*, p. 51.
[898] *Ibid.*, p. 68.
[899] *Ibid.*
[900] À propos de cet ultimatum, Anne-Claire Gayffier-Bonneville, [« La rivalité anglo-égyptienne au Soudan : les enjeux de la décolonisation », *Relations internationales*, vol. 133, n°. 1, 2008, p. 71-89] écrit : « L'assassinat du sirdar et gouverneur général du Soudan, sir Lee Stack, le 19 novembre 1924 au Caire, est immédiatement suivi de l'envoi d'un ultimatum qui exige que, "dans un délai de vingt-quatre heures, (...) tous les officiers égyptiens et les unités purement égyptiennes de l'Armée égyptienne soient retirés du Soudan". L'ultimatum contient, en outre, des dispositions pour autoriser le développement de l'irrigation à grande échelle dans la Gezira, région située entre le Nil blanc et le Nil bleu au nord de Khartoum. Cette étrange indication dans un ultimatum confirme qu'il existe un projet britannique, longuement mûri, pour l'avenir et le développement du Soudan. Le plan d'évacuation des troupes égyptiennes est établi le 23 novembre 1924, trois jours après la mort de Stack, et mis en œuvre le lendemain. »
[901] Annie Vivanti, *Terra di Cleopatra, op. cit.*, p. 69.

demande à parler à un officier avec qui elle échange en français et lui dit qu'elle connaît Zaglou Pascià et qu'elle va l'informer de leurs pratiques :

> – Indicami un ufficiale ! – gli ordino io.
> Egli accenna con lo sguardo più che col gesto, ad uno che si tiene in disparte, appoggiato al parapetto: è di statura meno alta e di tinta un po' più chiara degli altri.
> […]
> Io gli domando : – *Vous parlez français* ?
> Egli assente, freddamente, con un gesto del capo.
> Allora dichiaro con voce risoluta :
> – *J'ai l'honneur de connaître Son Excellence Saad Zagloul ; et je serais heureuse si vos soldats le savaient.*
> – L'effetto è istantaneo. Il duro volto s'illumina ; la mano s'alza di scatto e tocca la fronte nel saluto arabo. Rivolto ai soldati che gli stanno più vicini pronuncia qualche parola… Ed è come la fiammata d'una striscia di polvere[902] !

Cette anecdote est racontée plus tard à Zagloul Pascià quand Annie Vivanti repasse par Le Caire pour lui rendre une nouvelle fois visite. Puis, pour suivant son périple sur les terres égyptiennes, elle est plongée dans la solitude et loin du bruit de la ville, et décide de visiter l'*« isola degli incanti »*, à Philae. Qualifiée de « *sposa del Nilo* », ou de « *terra Faraonica* », termes somme toute élogieux et grandioses, qu'elle ne fut pas sa surprise de voir que Philae avait entièrement disparu :

> Ed ecco stendersi improvvisa davanti a noi una immensa spianata d'acqua ferma e luminosa ; un mare di cristallo. […] File, dov'è ? Dov'è l'isola degli Incanti ? La Sirena del Nilo che erta sull'ultimo lembo dell'Egitto regge sul suo seno l'ultimo Tempio egiziano ?
> Sparita ! annegata nei flutti profondi e luminosi ; sacrificata alla fame degli uomini e alla sete della terra[903].

Entièrement submergée, Philae dort sous l'étendue des eaux, sur lesquelles glisse la barque d'Annie Vivanti : *« A un tratto Hassen mi avverte che galleggiamo sopra l'isola sommersa. Sotto la nostra barca è File[904]. »* La fin tragique a été causée par la construction du premier barrage d'Assouan, énorme monstre de pierre et de fer, [*« Accanto a File, fatale alla sua sacra e delicata bellezza, è sorto il Mostro di sasso e di ferro, di forza e di clamore, la Grande Diga, che ogni primavera chiudendo le sue cento e ottanta porte, frena e arresta la turbolenta corsa del Nilo[905] »*] qui a engendré la montée des eaux du Nil, engloutissant une cité ancienne et fragile, et faisant disparaître temples et autres monuments du passé de l'île et donc du patrimoine de l'Égypte.

La troisième partie du roman conduit à la fin du parcours égyptien avec la découverte

[902] *Ibid,* p. 70-71.
[903] *Ibid.*, p. 112-113.
[904] *Ibid.*, p. 117.
[905] *Ibid.*, p. 113.

de la vallée des Reines qu'Annie Vivanti désire absolument visiter et faire connaître, dans la mesure où tout l'honneur de sa découverte revient à l'archéologue italien, Ernesto Schiaparelli[906]. Elle décide de la visiter sans guide particulier, malgré les nombreuses recommandations et mises en garde du gardien. Seule, elle prend alors la décision de pénétrer dans la tombe de Nefertari. Descendant les quelques marches qui mènent à la tombe, Annie Vivanti se retrouve plongée dans l'obscurité, dans cet « antre chaud et obscur » :

> Scotendo vigorosamente la lucerna, entro nella prima tomba che mi si presenta. È la dimora funeraria della sovrana Nefertari [...]. Scendo per un aridissima gradinata che si sprofonda nelle viscere della montagna, e penetro in un vestibolo quadrato dal cupo soffitto tempestato di stelle. È un antro caldo e oscuro. Scuoto sempre la lucerna di cui la fiamma si abbassa per mancanza d'aria. Mi guardo intorno. Le pareti sono finemente coperte di bassorilievi e di dipinti, mirabili per delicatezza di linea e freschezza di colori. Mi domando, stupita, per quale prodigio il genio umano abbia potuto compiere in queste tenebre delle opere d'arte così meravigliose. Ovunque campeggia la soave figuretta della giovane sovrana, dal gracile corpo d'adolescente, dalle guance rosate, dagli occhi allungati col bistro[907].

S'enfonçant dans les entrailles de la Terre, Annie Vivanti découvre dans un vestibule des parois ornées délicatement, contrastant avec la sobriété du lieu. Ce contact avec les morts, dans un silence absolu et une obscurité totale, provoque chez Annie Vivanti, dans un premier temps, un sentiment contemplatif au regard de cette grandeur passée, puis, dans un deuxième temps, une certaine déstabilisation, comme un vertige :

> Rimango immobile a contemplarla. Immobile ?... Sì. E nella mia mano la lampada chetamente si spegne. Io sono al buio, sotto la terra, con quella morta ; nell'immenso silenzio e nella completa solitudine. Il cuore comincia a battermi con violenza. Come troverò la strada per uscire ? Come potrò tornar fuori al sole[908] ?

En opposition avec les entrailles noires et obscures de la terre et des tombeaux, Annie Vivanti poursuit son excursion dans la vallée des Temples, complètement inondée de soleil. D'ailleurs, dans la citation ci-dessous, le mot « *sole* » est répété neuf fois (et deux fois par rafales de trois), renforcé par le verbe « taper dur » [« *piomba* »] traduisant l'intensité lumineuse qui inonde la vallée, sauvage, hostile, « brûlante » [« *rovente* »], car composée seulement de quatre éléments (le sable, la poussière, les cendres et le soleil) :

> Sole, sole, sole ! Un sole che piomba dall'alto e avvampa e accieca e annienta. Un sole che sale dalla sabbia e vibra e pulsa e oscilla.
>
> Sole, sole, sole !
>
> Cavalchiamo in silenzio, il dragommano ed io, sotto il cielo rovente, sulla rovente sabbia.
>
> Cenere e polvere, sabbia e sole – null'altro è intorno a noi, unici esseri viventi in questo illimitato paesaggio di morte ; un paesaggio giallo picchiettato di fori neri che sono tombe,

[906] *Ibid.*, p. 152.
[907] *Ibid.*, p. 153-154.
[908] *Ibid.*, p. 157-158.

migliaia di tombe scavate nella rena e nelle rocce, dove per secoli si è lavorato a nascondere i morti, e per altri secoli si è lavorato a riesumarli. Ora sono definitivamente abbandonate, povere fosse che non racchiudevano tesori, ma soltanto i resti mummificati di miseri fellah. Qua e là nella polvere si scorge qualche macabro avanzo, qualche lembo di benda annerita, qualche frammento d'ossa…

Cavalchiamo in silenzio, il dragomanno ed io, nella desolata Valle della Morte[909].

De la Vallée des Rois, Annie Vivanti a modifié le nom en « Vallée des Morts », car il ne reste, au moment où elle foule le sol égyptien, que des restes momifiés d'êtres humains, signe que la civilisation ancienne, dans sa grandeur, n'existe plus.

Après deux mois passés sur ces terres désertiques, Annie Vivanti en révèle la beauté, l'histoire, les traditions, mais aussi les mutations et les changements dus à une forte et rude présence britannique.

Le jour du départ ayant sonné, Annie Vivanti quitte à contrecœur l'Égypte, pays qu'elle a parcouru tout au long des deux mois, espérant y revenir un jour, comme le lui a prédit le batelier, qui chantonnait un vieux chant arabe, en une « cantilène triste et véhémente à la fois », et qui avait murmuré après qu'elle eut bu l'eau du Nil : « Qui boit l'eau du Nil doit revenir ».

Mi sporgo dalla barca e tuffo una mano nell'acqua : la rialzo sgocciolante di zaffiri.

Il barcaiolo copto interrompe la sua canzone – quella strana antichissima cantilena, a un tempo così triste e così veemente, di tutti i barcaioli del Nilo.

– Lish rub al Mayeb en Nil awadeh – mormora egli colla sua dolce intonazione araba.

– "Chi beve l'acqua del Nilo deve ritornare"[910].

Annie Vivanti retourne d'une certaine manière en Égypte, par l'intermédiaire de son personnage, Astrid, avec le roman *Mea Culpa*, écrit en 1927, et qui met habilement en scène non seulement la colonisation anglaise sur la terre égyptienne, mais aussi la cause irlandaise. Ce roman, à nouveau, souligne l'engagement d'Annie Vivanti auprès des pays opprimés en dénonçant la colonisation britannique, dont il avait déjà été question dans le roman *Terra di Cleopatra*.

Le récit s'ouvre sur une ambiance très anglo-saxonne, car Astrid O'Reylly se rend au Caire sur « L'Hélouan », un navire parti de Trieste, avec sa cousine, Esly Taylor, sa tante, Lady Mary Taylor (qui les a élevés, elle et son frère, car ils sont orphelins) et le Capitaine anglais, « britanniquement prosaïque et positif » [*« britannicamente prosaico e positivo*[911] *»*], Norman Grey. Sur le bateau, un jeune égyptien, à la chevelure de jais, suscite curiosité, rejet et soupçon car, en plus d'être « arabe », ce serait un agitateur nationaliste. Tout de suite, Astrid s'intéresse à ce jeune homme qui évoque pour elle (présentée comme une « rebelle » par son entourage),

[909] *Ibid.*, p. 176-177.
[910] *Ibid.*, p. 149.
[911] Annie Vivanti, *Mea Culpa,* Milano, Mondadori, 1929, p. 10.

son père irlandais, un rebelle lui aussi [*« un ribelle irlandese*[912] »], car agitateur nationaliste indépendantiste, très impliqué, motivé et animé par la flamme de la libération de l'Irlande au point d'abandonner sa famille pour se dévouer passionnément à la Cause jusqu'à en devenir – volontairement – un martyr :

> Ben ella conosceva quell'espressions di rapimento mistico negli occhi dei figli di un popolo oppresso, quella luce estatica del martire per una causa sacra e disperata. Quella fiamma ella l'aveva veduta brillare negli occhi di suo padre, agitatore nazionalista irlandese, « Sinn Feiner » ardente e irriducibile, che per la secolare, chimerica speranza di un'Irlanda libera e padrona di sé, aveva abbandonato moglie e figli, si era sacrificato e martoriato, ed era morto di una morte tragicamente, inutilmente atroce – la morte di fame volontaria, autoimposta, nella cella di una prigione inglese[913].

Désormais orpheline, elle a hérité de sa mère (une Scandinave, morte en couches, qui n'a jamais réellement compris le fanatisme de son mari) une « double haine » : pour l'Angleterre, « pays de férocité et de cruauté » et pour l'Irlande, « pays de douleur et de folie » :

> La pallida scandinava non aveva mai compreso quel fanatismo, quel furore sterile e disperato che rubava a suo marito il sonno, il denaro, la pace e la ragione, che rubava a lei ed ai figli la protezione e l'affetto di lui. Ed essa, povera biondina nordica ! morente di crepacuore nella desolata piovorna Irlanda, aveva instillato nei figli un duplice odio : odio per l'Inghilterra, paese di ferocia e di crudeltà, e odio per l'Irlanda, paese di follia e di dolore. […] Spietati entrambi, quei due paesi le avevano amareggiato l'esistenza ; l'uno con la frenesia del dominio, l'altro con la frenesia della libertà[914].

Ayant grandi avec son frère dans un climat nationaliste et indépendantiste, Astrid affiche un caractère bien trempé, faisant fi des traditions et conventions de la bonne société anglaise du début du XXe siècle, conformiste et bien-pensante, élevant des barrières qui opposent "race blanche supérieure" ' et "race inférieure" :

> Comunque, qualsiasi donna bianca compromette la sua riputazione frequentando questa gente di razza inferiore. Guai, se le donne bianche abbattessero le barriere di razza e di casta che separano l'Oriente dall'Occidente[915].

Libre de ses pensées et de ses actions, abaissant les barrières qui séparent les mondes occidental et oriental, Astrid n'évite pas la rencontre avec l'Égyptien Saad Nassir Effendi qui chante sur le bateau, en s 'accompagnant au piano . Pendant le temps de la traversée, Astrid, curieuse, se rapproche de Saad Nassir avec qui elle échange très régulièrement, essentiellement le soir, à tel point qu'elle a l'impression de se dédoubler : le jour elle suit et va même jusqu'à approuver les théories du soldat britannique, Norman Grey, sur le droit du plus fort, et le soir

[912] *Ibid.*, p. 27.
[913] *Ibid.*, p. 112-113.
[914] *Ibid.*, p. 113.
[915] *Ibid.*, p. 28.

elle prend connaissance et s'indigne des tourments du peuple égyptien, malmené dans sa dignité et que l'Angleterre « est venue civiliser avec le fouet, la Bible et l'alcool » :

> Lei che di giorno aveva ascoltato, quasi approvandole, le orgogliose teorie del soldato britannico sul diritto del forte sopra il debole, fremeva di sdegno, la sera, apprendendo lo strazio del popolo egiziano, sublime di fede e di dignità, che l'Inghilterra era venuta a civilizzare con la frusta, la Bibbia e l'alcool[916].

Cette contradiction dans la position qu'elle affiche lui fait comprendre et entendre les conséquences que peut avoir la colonisation, basée essentiellement sur le rapport de force et sur une méconnaissance criminelle de la culture du pays colonisé. Un peu plus loin, dans le roman, l'épisode des pigeons souligne tout particulièrement le contraste entre les deux civilisations : les uns n'hésitant pas à tuer les pigeons par pur plaisir et simple jeu, quand les autres les protègent avec amour :

> Era stato un incidente – uno dei soliti incidenti – tra inglesi dell'armata d'occupazione e indigeni. Alcuni ufficiali passando in un villaggio, si erano divertiti a tirare sui piccioni – i bianchi piccioni domestici, sacri al cuore di ogni fellah, decorazione e gioia di ogni villaggio egiziano.
>
> Mentre gl'indigeni stessi abitano in tuguri di fango e negli antri di vecchie tombe abbandonate, essi costruiscono con amore e con cura, alte nel cielo su bianche palafitte, le ornate casette che ospitano i loro colombi[917].

À la suite de ce que les Anglais considèrent comme un simple « incident », un vieux fellah jette une pierre à un soldat anglais et le blesse légèrement, déclenchant, en représailles, une expédition punitive de l'armée anglaise, ce qui soulève l'écœurement d'Astrid qui comprend que les Britanniques, par la force et la violence, veulent s'imposer sur le territoire égyptien, bafouant ses habitants, les affamant, les empris onnant et marquant ainsi leur prétendue supériorité. Alors Astrid se sent investie d'une mission de libération de ce peuple opprimé :

> [Saad] le rivelava […] lo strazio dei suoi fellahin, calpestati, sfruttati, affamati, e giurava di volerne essere, a costo del martirio, il liberatore... allora Astrid sentiva di custodire un meraviglioso segreto, di essere la prescelta e privilegiata depositaria del sogno di libertà di un popolo eletto[918].

Nous ne nous attarderons pas sur l'analyse psychologique d'Astrid, ce qui nous éloignerait de notre propos. Nous nous bornons ici à préciser qu'en dépit de son caractère rebelle et de sa passion amoureuse qui la lie à Saad Nassir, elle épousera finalement Norman Grey, militaire anglais, homme de devoir, répondant aux attentes de sa famille et de la société bien-pensante et conventionnelle de l'Angleterre. En effet, bien que rêvant de liberté, de défense des

[916] *Ibid.*, p. 44.
[917] *Ibid.*, p. 101.
[918] *Ibid.*, p. 45.

plus faibles et d'aventures, Astrid, qui au début du roman se veut rebelle, caractère hérité de son père, se montre finalement assez docile et prompte à obéir. Au fil des pages, comme au fil de sa vie, Astrid est, en quelque sorte "rattrapée" par son milieu et l'éducation qui lui a été donnée. Peu à peu, elle tend à se conformer aux règles et aux normes de la bonne société de son temps, en apprenant à pardonner, à ne pas vouloir redresser tous les torts, et en apprenant à fermer les yeux sur les injustices :

> Così Astrid, la ribelle, imparò a obbedire, imparò a perdonare ; a non voler vendicare tutti i torti, a non voler sanare tutte le ferite. Imparò a chiudere gli occhi e a confidare in Dio e in Norman Grey[919].

Il convient de noter qu'à cette époque-là, lorsqu'une femme répondait et adhérait aux normes de la société, généralement elle se mariait, en l'occurrence avec un homme de son "rang" et de sa condition, et devenait mère ensuite. Astrid, partagée entre rébellion et convention, sous la double emprise contradictoire de Saad et de sa famille, finit par accepter de se marier avec Norman Grey de qui elle tombe enceinte assez rapidement, sentant monter en elle un état d'extase :

> E fu in questo stato di grazia ch'ella sentì l'annunzio estasiante di una novella vita che germogliava in lei.
> La maternità le schiudeva gl'incanti del suo stellato paradiso[920].

Comme très souvent dans les romans d'Annie Vivanti, la maternité s'impose ou se choisit pour ses personnages principaux féminins. En ce qui concerne Astrid, la maternité est une véritable surprise, engendrant un état de grâce qui dure peu car pendant ses mois de grossesse émerge une question : et si cet enfant était celui de Saad Nassir avec qui elle a eu une relation passionnelle ?

Mais ses doutes n'ont pas lieu d'être car le bébé, prénommé *« Darling »*, nom à consonance anglaise [*« La chiamarono "Darling". "Darling !" Il tenero appellativo, che in inglese significa "diletta", echeggiò da mattina a sera nella vecchia casa di Falkland, fiorendo coi sorrisi sulle labbra dei nonni*[921] *»*], ce bébé donc a la peau blanche et les cheveux blonds, faisant naître chez Astrid un sentiment profond d'amour envers sa fille, effaçant alors tous ses doutes, tout autre désir appartenant au passé :

> Così nell' anima di Astrid la maternità irruppe, turbine soave, a cancellare ogni altra passione, ogni altro desiderio.
> Ella sentì che la bionda bambina concessale dalla Divina clemenza l'aveva purificata e redimita.

---

[919] *Ibid.*, p. 200.
[920] *Ibid.*, p. 201.
[921] *Ibid.*, p. 223.

Darling era per lei l'assoluzione e la salvezza. Darling era il perdono di Dio[922].

C'est ainsi qu'elle accueille ce petit être d'un amour sans limite, d'une passion immense sans se douter un seul instant que Darling, malgré sa carnation blanche et ses cheveux blonds n'est en réalité pas la fille de Norman, mais celle de Saad [*« Darling, così bianca e bionda, Darling dai dorati capelli, dalle lattee carni – era figlia di Saad Nassir ! Astrid si accasciò annientata. Il fato piombava su lei*[923] *»*], une révélation qui survient quand Darling elle-même donne naissance à un petit être à la peau très foncée et aux cheveux noirs de jais :

> Questo piccolo essere, i cui morbidi capelli spiccavano nero-azzurri sul bianco guanciale ?... le cui palpebre frangiate di nero velavano d'ombra le gote dalla fine tinta opaca ?... Dov'era la celeste vacuità dello sguardo di neonato ? dove, le pure carni soavi come petali di rosa stemperati nel latte[924] ?

Ici le destin cruel ne laissant rien au hasard, des années plus tard il révèle un secret qui a été caché, dissimulé, enfoui. La maternité qui a pour but de dévoiler l'amour inconditionnel qu'une mère peut avoir envers son enfant, révèle également la force du lien amoureux entre les personnes et les "fautes" d'Astrid qui émergent, notamment lorsqu'elle se remémore son aventure amoureuse avec Saad, une aventure devenue comme un rêve, une parenthèse enchantée, hors du temps [*« Se fosse stato davvero un sogno.... un'allucinazione ?…*[925] *»*]. Mais Saad, malgré ses tourments et ses ennuis politiques, du fait de son rôle de leader nationaliste égyptien, a promis d'attendre Astrid, qui, lorsqu'elle sentira que son bonheur s'écroule, pourra revenir dans sa maison, à El Habib. À la toute fin du roman, Astrid, qui a été abandonnée par son mari et le mari de Darling repartis tous deux loin de cette terre d'Orient, la laissant seule en Égypte avec le nouveau-né de Darling, morte en couches, décide de rejoindre Saad dans sa maison du village de El Habib :

> Un mormorio di voci, un ansioso accorrere d'ombre in bianchi drappeggi, un tendersi di braccia a sorreggerla e sollevarla.
> ... Scure mani le tolsero dalle braccia il prezioso fardello... scuri volti la circondarono con commossi sorrisi...
> E dall'alto della marmorea scalinata una voce dolce e grave la salutò :
> – Ben torni alla tua dimora, o bianca pellegrina !... Ben giungi al tuo giardino, o stanco fiore[926] !

Alors que des « mains à la peau foncée » [*« scure mani »*] prennent le nouveau-né, Astrid est appelée « blanche pèlerine » [*« bianca pellegrina »*]. Cette opposition marque la volonté de la part de l'auteure de souligner le contraste entre les deux "races", contraste présent

[922] *Ibid.*, p. 225.
[923] *Ibid.*, p. 311.
[924] *Ibid.*, p. 310.
[925] *Ibid.*, p. 181.
[926] *Ibid.*, p. 380.

en filigrane tout au long du roman. Que ce soit au niveau de la description physique des personnages principaux (cheveux blonds contre cheveux noirs, peau claire contre peau foncée, yeux bleus contre yeux noirs), au niveau des raisonnements et des comportements, l'opposition entre les deux mondes, occidental et oriental, est clairement exposée dans cet ouvrage et explique, au moins en partie, la fascination d'Astrid pour les deux hommes de sa vie :

> Norman Grey !... Saad Nassir !... il contrasto stesso tra il biondo sassone e il fosco orientale, il contrasto di quelle individualità così antagoniste e insieme così possenti, la teneva, trepida e vibrante, sotto il fascino di entrambi[927].

Nul doute que cette opposition entre les deux hommes n'apparaisse comme un cliché. Il n'en reste pas moins qu'Annie Vivanti ancre son roman dans la réalité égyptienne, avec une narration minutieuse et descriptive, et cela grâce à la connaissance avérée de ces lieux et des problèmes égyptiens. Pour n'en donner qu'un exemple, nous citons un passage où Astrid, épouse de Norman Grey, accompagne un missionnaire catholique dans les taudis d'un quartier misérable :

> « Guidata da lui sono penetrata nelle misere casupole di cocci e di fango, a portarvi pane e conforto. Quale miseria ! Quale strazio !
>
> Il missionario mi accompagna tranquillo e calmo, avvezzo a queste dolorose visioni. Io mi commuovo e piango.
>
> – Ma, Padre, perché sono così poveri ? Perché devono soffrire così ? Muoiono tutti di fame !
>
> Il buon prete con la sua aria di pacata rassegnazione mi spiega :
>
> – Che volete, signora ?… i terreni una volta così fecondi di riso e di ce reali, sono ora riservati unicamente alla coltura del cotone. La diga di Assuan, regolando la distribuzione delle acque, non serve che all'irrigazione del cotone, a detrimento di quella dei cereali che dovrebbero sfamare gli indigeni. Capirà, – soggiunse col suo mesto sorriso, – l'Inghilterra trae dal cotone immensi benefizi…[928] »

Dans ces quelques mots, tout est dit des effets délétères et néfastes de la colonisation. D'où, par sous-entendu, le combat juste et légitime de Saad Nassir, présenté à plusieurs reprises comme un « martyr », un « apôtre de la liberté », le « sauveur des opprimés ».

Par ce roman où se retrouvent la cause égyptienne et la cause irlandaise, aux prises avec la brutalité, la morgue et le mépris (pour ne pas dire le racisme) de l'Empire britannique, Annie Vivanti souligne son importante implication dans différentes causes politiques nationales et internationales. Nous allons revenir maintenant un peu en arrière pour analyser des œuvres liées à la Première Guerre mondiale et qui, pour deux d'entre elles, dénoncent les crimes commis par les Allemands, en 1914, lorsqu'ils violent la neutralité de la Belgique pour pouvoir envahir la France – et violent dans le même temps les femmes et les jeunes filles belges.

---

[927] *Ibid.*, p. 45.
[928] *Ibid.*, p. 287.

Annie Vivanti s'était donc déjà investie dans l'action politique et la dénonciation des crimes de guerre par l'intermédiaire d'un drame théâtral *L'Invasore*, publié et représenté dès 1915 ; d'un roman, *Vae Victis !* publié en 1917, dont sera tiré en 1954 le film de Raffaello Matarazzo, *Guai ai vinti !* ; et d'une autre pièce pour le théâtre, *Le bocche inutili,* publiée et représentée dès 1918. Des œuvres qui abordent la question des violences auxquelles sont confrontés les civils et plus particulièrement les femmes et les enfants en temps de guerre, ce dont nous allons parler dans le sous-chapitre suivant.

[III.2.2] *L'Invasore, Vae Victis !, Le Bocche inutili* : La représentation de la violence envers les femmes et la question de la maternité en temps de guerre

Entre fin du XIXe siècle et début du XXe, les intellectuels se trouvent être les garants d'une littérature nouvelle, ouvrant sur l'écriture de l'histoire, par l'intermédiaire de la narrative et du théâtre, de façon à traduire et à relater les événements, dans toute leur violence, si nécessaire, tout en épargnant au lecteur l'âpreté et la dureté cruelle de l'histoire. L'écrivain tend donc vers une œuvre plurielle qui mêle plusieurs approches : réalistes, lyriques, historiques et imaginaires.

Cette tendance se retrouve chez Annie Vivanti qui, après avoir écrit un recueil de poésie, puis des romans, qualifiés en partie d'autobiographiques, se tourne vers un style plus engagé, comme nous avons pu le constater dans le sous-chapitre précédent. Annie Vivanti poursuit son investissement dans l'action politique par l'intermédiaire, cette fois-ci, de *L'Invasore*, drame théâtral de 1915, en grâce auprès du Ministre Martini qui ne souhaite pas que cette œuvre soit censurée, du roman *Vae Victis !* qui, en 1917, reprend le thème et les personnages de *L'Invasore*, ainsi que d'un autre drame théâtral, composé en 1918, *Le Bocche inutili.*

Dans l'espace de trois années, en plein conflit mondial, Annie Vivanti aborde, dans chacune de ces œuvres, la question de la guerre et de son cortège d'horreurs. Ainsi la position qu'affiche Annie Vivanti durant le conflit se veut claire : elle souhaite dénoncer et condamner cet acte comme étant un fait dévastateur avec des conséquences tragiques pour tous, mais encore plus pour les plus faibles et les plus fragiles.

Nous retrouvons donc la thématique de la Grande Guerre et de ses violences intrinsèques. Le « viol de la Belgique », à la base neutre, de la part des Allemands, a fortement interpellé Annie Vivanti et ses contemporains. Cette invasion de la Belgique n'avait été

envisagée, ni par les Belges, ni par les Français, ces derniers ayant délibérément omis de sécuriser la part de frontière commune avec la Belgique, car ils pensaient que les Allemands respecteraient sa neutralité. D'où le coup de tonnerre de la profanation du territoire belge qui s'est accompagnée d'exactions, d'autant plus violentes que la résistance des soldats belges a été très forte. Dans ce contexte, la soldatesque allemande s'est livrée à des actes de violence, non seulement envers les soldats, mais aussi envers les civils et plus particulièrement envers les femmes. Or, l'un des aspects les plus inquiétants de la guerre est le corps soumis à rude épreuve. Dans la notion de corps, nous incluons le corps du soldat directement exposé à la blessure ou aux coups plus violents pouvant entraîner la mort, et le corps de la femme, soumis aux volontés de l'ennemi et abusé pour des plaisirs charnels exclusivement masculins.

Dès le début du conflit mondial, des commissions d'enquête ont dénoncé de très nombreux cas d'agressions sexuelles, de la part des envahisseurs, contre les femmes. En Belgique, dès le 7 août 1914, est instituée, par le gouvernement de ce pays, une *Commission d'Enquête sur la violation des règles du droit des gens, des lois et des coutumes de la guerre*. En Italie, jusque dans les années 1915, des journaux interventionnistes en faveur de l'entrée en guerre aux côtés de l'Entente accordent une large place aux violences faites aux femmes belges, mais aussi françaises. Parmi ces journaux, se remarque le quotidien *Il Popolo d'Italia*, dirigé par Benito Mussolini, qui s'empare du thème de la violence sexuelle dans ses colonnes, ce qui permet indirectement d'alimenter la propagande contre l'ennemi. La guerre terminée, des enquêtes sont ouvertes avec la mise en place d'une commission organisée par l'*Ufficio tecnico di propaganda nazionale*, qui publie ses premiers résultats dans un volume intitulé *Il martirio delle terre invase*[929]. Après ce premier rapport, une commission royale d'Enquête est créée dont le travail, plus précis et ciblé, amène à la publication des sept volumes de *La Relazione della Reale Commissione d'inchiesta sulle violazioni dei diritti delle genti commesse dal nemico*[930]. La prise de conscience, consécutive à connaissance auprès d'un large public des violences commises par l'ennemi, conduit à la multiplication d'une quantité de témoignages, sous forme d'écrits journalistiques, de rapports d'enquête, de romans, mais également d'œuvres cinématographiques. Parmi ces exactions, le viol, plus particulièrement, touche, pertur be, interpelle, révolte et blesse, voire meurtrit. Le viol représente, selon l'historien Alberto Mario Banti, une catastrophe, « un malheur qui touche le précieux trésor symbolique de l'honneur et

[929] *Il martirio delle terre invase :* risultati dell'ispezione compiuta dal 4 al 14 novembre 1918 dalla Commissione d'inchiesta inviata dall'Ufficio tecnico di propaganda nazionale di Milano. Edito a cura dell'Ufficio tecnico di propaganda nazionale (IS), 1918.

[930] Le texte, rédigé en 1919 et publié dans les années 1920-1921, se trouve sur le site https://www.biblio.units.it/SebinaOpac/resource/TSA1483424. Consulté le 16 juillet 2022.

de la nation », qu'il s'agisse de la sphère privée ou de la communauté nationale, de la famille ou de la patrie : *« una sventura che tocca il prezioso Tesoro simbolico dell'onore della nazione*[931]*. »*

Ce sentiment de l'« honneur » bafoué s'exprime puissamment et, en 1919, le 10 mars exactement, trois associations féminines envoient à la Conférence de la Paix de Paris une pétition concernant les viols de guerre, disant que ces actes, hormis le fait de représenter comme une insulte monstrueuse à la dignité de la femme, meurtrissent le cœur même de la société et de la famille. Signée par cinq millions de femmes américaines, cette pétition met la société devant la seule alternative qui soit : ou accepter et tolérer l'intolérable ou condamner sans appel :

> Tali crimini, oltre a rappresentare un mostruoso insulto alla dignità della donna, colpiscono il cuore stesso della società, la famiglia […] e pongono la società nell'alternativa seguente : o accettare la propria distruzione, tollerare il fatto che stuprare le donne e le ragazze, mutilarle, ridurle in schiavitù ; costringerle alla prostituzione, diventi attraverso la forza del precedente una consuetudine ammessa dalle leggi di guerra, oppure condannare senza appello un tale precedente[932].

Faire reconnaître cette cause à la Conférence de la Paix est une manière de la rendre publique, de faire connaître le sort subi par de nombreuses femmes et, au-delà, de contribuer à l'évolution des mentalités d'une société patriarcale qui trop souvent rend les femmes responsables de leur viol. Une manière donc de faire pleinement reconnaître ces dernières en tant que victimes de guerre, elles aussi.

Défendre la Nation et les corps ? Défendre le corps de la Nation ? Rendre leur honneur à la Nation et aux corps mutilés des femmes en condamnant ces actes irrespectueux et barbares ? Assurément. Cette violation des frontières du territoire, cette intrusion brutale implique des actes barbares et des sacrifices, des hommes mais également des femmes, comme ceux de la séparation, de la douleur morale et de la souffrance physique.

Pour les femmes, cette douleur qui blesse le corps est perçue comme une offense

---

931 Alberto Mario Banti, « *Corpi e confini nell'immaginario nazional-patriottico ottocentesco* », https://www.sissco.it/download/pubblicazioni/confini_banti.pdf, p. 217. Cette analyse est toujours d'actualité. Dans un article paru dans le n° 33 de l'hebdomadaire *Franc-Tireur* et intitulé « Ukraine. La guerre du viol », Michaël Prazan écrit, p. 5 : « En temps de guerre, les viols perpétrés par la soldatesque font double emploi : ils servent de défouloir sexuel, mais aussi d'instrument de terreur et d'humiliation, comme le souligne justement l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe dans le quotidien *La Croix* du 8 juin 2022 : " *Les femmes sont à la fois la récompense du soldat mais aussi la poursuite de son combat. Violer la femme de l'ennemi, c'est à la fois l'atteindre dans ce qu'il a de plus intime et de plus précieux.*" ». Ces mots pourraient s'appliquer à d'autres conflits actuels ou plus anciens comme la Deuxième Guerre mondiale, les dictatures d'Amérique latine, la Bosnie, le génocide des Tutsis au Rwanda… La liste est loin d'être exhaustive… Elle en en serait même fastidieuse tant le viol, en tant qu'arme de guerre, est une constante, pour ne pas dire un invariant de toutes les guerres. À ce sujet, voir l'ouvrage collectif *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento* (a cura di Marcello Flores), Milano, FrancoAngeli, 2010.

932 Cit. in AA.VV., *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento, op. cit.*, p. 59.

profonde et insurmontable qui perturbe, dé stabilise et peut aller jusqu'à détruire. C ette souffrance, pour les femmes, se produit à plusieurs moments : au moment du départ de leur fils pour la guerre ou au moment des décisions brutales de leur mari militaire (comme nous le verrons, pour ces deux cas , dans *Le Bocche inutili*), ou encore au moment de subir l'atrocité d'un acte sexuel contre leur volonté.

Nous commencerons notre appr oche par le drame *L'Invasore*, représenté pour la première fois à Milan, par la compagnie théâtrale Talli-Malato, au théâtre Olympia durant l'été 1915. E n guise d'introduction , Annie V ivanti, an cre l'action dans un contexte réel, mais suffisamment flou pour lui conférer une d imension d'universalité [*« un paese belligerante »*], tout en sachant que les contemporains reconnaîtront la Belgique. Dans la didascalie qui ouvre le drame théâtral, Annie Vivanti présente donc le lieu de l'action, à savoir l a demeure cos sue d'un médecin :

> Il primo atto si svol ge ne lla casa del Dottor Brandes in un villaggio d i un paese belligerante. Il secondo atto in casa del Reverendo Frank, in Inghilterra. Il terzo atto di nuovo in casa Brandes[933].

Dès la première représentation, la pièce rencontre un vif succès. Une question toutefois se pose, à savoir si son succès ne correspondrait pas à l'entrée en guerre de l'Italie. En effet, le 24 mai 1915, l'Italie a décidé de laisser derrière el le sa neutralité en déclar ant la guerre à l'Empire Austro-hongrois, puis, une année plus tard, à l'Allemagne. La critique voit donc dans cette œuvre un appui et un soutien incontestable, un moyen de propagande pour jus tifier et légitimer, d'une certaine manière, cette entreprise politico-militaire qu'un quotidien anglais, le *Liverpool Courier*, présente ainsi :

> Se esistesse un min istero di propa ganda per pubblicare il nef ando va ngelo della brutalità, quell'ufficio dovre bbe far tra durre in tutte le lingue il libro d i An nie V ivanti e disseminarlo per ogni paese della guerra[934].

Disséminer cette œuvre dans tous les pays pour justifier l'entrée en guerre d'un pays n'est pas le point de vue de Benedetto Croce qui, lui, apporte un discours qui se veut plus du côté de la création littéraire. Ainsi, le thème de la guerre apporte une nouvelle matière littéraire à traiter avec l'invasion des ennemis, les femmes et les jeunes filles seules devenant mères :

> La guerra le offerse nuova materia e motivi, l'invasione degli eserciti stranieri, e le spose e le f anciulle v iolate e rese m adri, reagenti d iversamente, con orrore e ri soluzione d i

[933] Annie Vivanti, *L'Invasore,* dramma in tre atti, Milano, Dott. Riccardo Quintieri editore, 1915.
[934] Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo, op. cit*., p. 226. Cette citation se trouve également in Annie Vivanti, *Le bocche inutili,* Milano, Quintieri, 1918, p. 3.

> sopprimerla, o con sacro sentimento di rispetto e di umile dedizione, alla maternità che si schiude nel loro grembo[935].

Quoi qu'il en soit, les critiques s'accordent à souligner l'originalité du thème et l'audace de la part de l'écrivaine de le traiter. Massimo Bontempelli dans les colonnes du journal *Il Secolo* insiste sur l'originalité du drame que l'auteure traite avec une grande audace :

> La concezione del dramma è originale ; e l'autrice l'ha trattata senza nessuno scrupolo e con tutte le audacie. Ha gettato a piene mani nel suo lavoro tutto quello che la materia le suggeriva. Da tutto ciò escono impressioni che non si dimenticano : di Chérie sono poesia e teatro di primissimo ordine[936].

Aborder la guerre reste un choix audacieux, surtout de la part d'une femme qui n'hésite pas à retranscrire, par l'intermédiaire de ses personnages, des scènes brutales de la guerre, s'opposant à des scènes plus douces et intimistes, telles que celles d'une adolescence légère et d'une tranquille insouciance. Ainsi, pour l'acte premier, la scène est représentée principalement chez le docteur Giorgio Brandes. Au début, le décor feutré et cossu d'un salon de style flamand, à la tombée du soir, à l'intérieur de la maison Brandes, donne à voir une jeune femme, Luisa Brandes, assise dans un fauteuil, les mains croisées tandis qu'une jeune adolescente, Mirella, âgée de quatorze ans, s'affaire autour d'une table chargée de fleurs et de gâteaux :

> *È sera. Un salone d'accoglienza, in stile fiammingo nella casa del dottor Giorgio Brandes. […]*
>
> *Luisa Brandes, una bella e giovane donna, siede in atteggiamento d'abbandono su una poltroncina. […]. Sul fondo MIRELLA – una fanciulla di quattordici anni, in corta veste chiara – s'affaccenda intorno a una tavola carica di fiori e di dolci*[937].

Dans ce cadre serein, comme à l'écart du monde, seul le regard de Luisa perdu dans le vide laisse présager quelque chose de sombre : « *Con le mani intrecciate e tese davanti a sé guarda nel vuoto ; un'espressione d'abbattimento e di tristezza è sul suo volto* ». Ce voile de tristesse, tel un élément dissonant, s'immisce au fil des pages, avec les deux domestiques, Fritz et Lina, qui présentent un visage inhabituellement hostile et dont on saura plus tard qu'ils étaient du côté de l'ennemi, et avec Luisa qui adopte une attitude mélancolique, triste, se perdant dans ses pensées, comme le note sa fille Mirella [« *Mamma ! Cos'hai ? Come sei triste* ! »], parce qu'envahie par la peur (nous l'apprenons quelques lignes plus tard) de savoir son mari loin sur le front et si proche de l'ennemi : [« *Ah bimba mia ! Come potrei non esserlo ? Tuo padre*

[935] Benedetto Croce, *Scrittrici : Annie Vivanti*, « La critica », 20 novembre 1938, p. 410. Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo, op. cit.,* p. 226.
[936] Cit., *ibid.* Cette citation de Massimo Bontempelli se trouve également dans Annie Vivanti, *L'Invasore,* Milano, Quintieri, 1915, p. I.
[937] Annie Vivanti, *L'invasore, op. cit.,* p. 4.

lontano… le notizie sempre più gravi… »], alors que l'heure est à la fête pour les dix-huit ans de Chérie, la jeune belle-sœur de Luisa : *« La festa di Chérie ! E vero !... La festa di Chérie* ![938] ». L'heure est aux chants, à la musique et à la danse. Dans une ambiance détendue, Mirella apparaît frivole et enfantine [*« frivola e bambinesca »*] dans son comportement. Ainsi, les jeunes filles rient et s'amusent avec leurs amies invitées tout exprès. Bref, toutes ensemble elles s'apprêtent à fêter l'anniversaire de Chérie et nous saurons très vite que cet anniversaire tombe un 4 août (le jour même de l'invasion de la Belgique par les Allemands). Dans une autre pièce, on entend un air de valse [« *Si ode un valzer suonato nella stanza vicina* »], et Chérie se fait apporter une guitare [*« Le porta una chitarra. Chérie siede, mentre le altre due stanno in piedi accanto a lei »*] et chante une chanson dont les paroles relèvent du champ lexical de la fable. En effet, cette chanson évoque une reine, belle, toujours enfermée dans un sombre château [*« una bella regina/ in un castello nero,/ sempre rinchiusa »*], jusqu'au jour où arrive un chevalier qui la libère de sa prison : *« Ma venne un cavalier dall'armi d'oro […] E la dama strappò dalla prigione*[939]*. »* Cette référence à l'enfance avec les contes (dont la fin est l'exact revers du sort atroce qui attend Chérie) traduit le fait que les jeunes filles, encore innocentes, ont une vision édulcorée de la vie alors qu'au contraire Luisa se montre distante, préoccupée et inquiète. Annie Vivanti propose donc deux univers : celui de la guerre, univers des hommes, et celui de la fête, de l'amusement, l'univers des deux jeunes filles insouciantes. Ces deux entités se retrouvent en opposition quand Florian, le fiancé de Chérie, revenu du front en catimini pour une brève visite à Chérie, Luisa et Mirella, voit les jeunes filles comme étant des créatures drôles, ne pensant qu'à s'amuser, à se divertir alors qu'autour d'elles le monde s'écroule :

> Florian, alzandosi e camminando in su e in giù. Le donne ! … Che strane creature ! Il disastro è alle porte, il mondo crolla sotto a una immane calamità… ed esse, perché hanno delle vesti nuove – ballano[940] !

Les jeunes filles n'imaginent même pas que la guerre puisse se rapprocher, tellement cela leur semble inconcevable [*« **Chérie** : Oh, quello che so anch'io ! [Con una scrollatina di spalle.] Ma i nemici… la guerra… per noi donne è così lontano tutto ciò*[941] *»*], alors que les hommes doivent faire face à leurs responsabilités avec une guerre qui est si proche dans l'espace et dans le temps [*« **Florian** : [Fuori di sè]. Lontano ! Ma è a quaranta chilometri da qui »*], s'inquiétant grandement quant au devenir de ces femmes, seules, isolées dans une grande demeure, proies faciles pour l'envahisseur, car sans hommes pour les protéger puisque tous ont

[938] *Ibid.*, p. 8, 7 et 18.
[939] *Ibid.*, p. 32.
[940] *Ibid.*, p. 20.
[941] *Ibid.*, p. 43.

été mobilisés dans l'urgence pour combattre, y compris le mari de Luisa, le docteur Claudio Brandes.

Traduisant cette inconscience, Mirella rapporte les propos de Lina, la gouvernante, qui idéalise l'ennemi en l'imaginant beau, grand, blond, fascinant : *« **Mirella** : Perché paura ? Sai bene che Lina la nostra domestica dice che sono così belli… biondi… affascinanti…*[942] ». Ce discours est renforcé par une amie de Chérie qui parle des officiers ennemis comme étant irrésistibles : *« **Fanny** : Ho sentito dire anch'io che gli ufficiali sono irresistibili. Portano il busto ! Hanno il vitino piccolo e i baffi così. »* Cette idéalisation gomme la peur et la crainte, adoucissant d'une certaine manière la vision de l'étranger qui veut accaparer d'autres territoires. Or, la guerre est bien là. On la voit avec la présence du soldat Florian, puis par l'évocation des ennemis, enfin par le grondement du canon qui retentit au loin : *« D'improvviso si ode lontano il rombo d'un canone. Tutte si fermano. Vi è un istante di silenzio*[943] ».

L'affolement et l'agitation se font alors sentir chez les femmes. L'angoisse s'installe avec une succession de questions et de doutes quand les ennemis pénètrent dans la maison du docteur Brandes et s'approprient les lieux. Ainsi Mirella, Chérie et Luisa se retrouvent-elles face à l'envahisseur, à qui Fritz, le domestique des Brandes, a traîtreusement ouvert la porte :

> **Mirella** : Sono qui, vi dico ! Sono in cinque o sei. Non picchiano ! Sono entrati. C'è Fritz… è lui che apre la porta ! Vengono su. Oh Dio, vengono su !

Les phrases courtes, exclamatives, traduisent l'angoisse, la peur entraînant la stupéfaction, la surprise et l'immobilité :

> Stanno tutt'e tre immobili guardando la porta ; questa s'apre sbattuta villanamente dal di fuori. Entrano il Capitano Fischer, quarantenne, il tenente Von Wedel, bel giovane di ventisei anni, e tre soldati[944].

Ce groupe d'hommes jeunes, de belle apparence, ne laisse pas présager la violence qui va suivre ni le véritable martyre que ces femmes, exposées et livrées à l'ennemi, vont endurer. Les Allemands commencent par réquisitionner leur maison et par accaparer leurs biens. Ils violent leur habitation, en s'y imposant par la force et contre leur gré à elles. L'un d'eux lit une fiche : *« Giorgio Brandes, medico e ufficiale di riserva, quattro in famiglia – 12 stanze, scuderia, due cavalli, una motocicletta, cantina, telefono*[945]*. »* Ces hommes s'imposent, de manière autoritaire et péremptoire, exigeant et ordonnant : Von Wedel, l'un des officiers qui occupent la maison, demande cigares et cigarettes [*« **Von Wedel** [secco, impaziente]. Sigari…*

[942] *Ibid.*, p. 30.
[943] *Ibid.*, p. 47.
[944] *Ibid.*, p. 52.
[945] *Ibid.*, p. 53.

sigarette, ne avete a casa ? Si ? Andatele a prendere. Su, donna, movetevi. Ho i polmoni che si struggono dalla voglia di un Nestor »], puis exige des boissons : « ***Von Wedel** [a Luisa] Brava. E da bere cos'avete ? Qui – [additando il tavolo]… non vedo che sciroppi. Sciampagna ne avete ? e cognac ? e ruhm ? e kirch ? Portate qui tutto*[946] ». Les excès sont permis et l'ennemi devient incontrôlable à tel point que Fischer, un autre officier allemand, tente une approche envers Luisa, voulant abolir la distance, ce qui génère de la peur chez elle [« ***Fischer** : […] Avete paura di me ? – Pausa – **Luisa** : [con un singhiozzo]. Sì. **Fischer** : Perché ? Non sono un selvaggio… non vi farò niente. Siamo più teneri noi altri nordici colle donne, che non i vostri egoisti d'uomini. [Accarezzandole il viso »]*[947] ». Quant à Von Wedel, avec des gestes qui se veulent tendres, il met un châle sur les épaules de Chérie : « ***Von Wedel** […] mettendo lo scialletto intorno a Chérie e stringendone le braccia dietro le spalle.*[948] » Cette apparente douceur et attention que l'homme porte à la femme est effectivement suspecte. En effet, selon les mots des officiers allemands, la femme, considérée comme une « proie de guerre », est dénigrée, rabaissée, qualifiée de *« viperetta »* ou bien encore de petit scorpion [*« scorpioncino »*], si, comme Mirella, elle a le malheur de se rebeller et de s'insurger contre cette présence masculine ennemie, pesante et vulgaire, ou bien elle est qualifiée de colombe (une autre façon de nommer la « proie »), si elle décide de fuir : *« **Von Wedel** : Preda di guerra !... Voleva fuggire, la colomba. Per punirla le legheremo le ali*[949]*. »*

Cette absence de liberté, associée à la grossièreté, aux gestes équivoques et aux sous-entendus grivois de l'ennemi, engendre la peur chez les femmes qui se sentent réellement prisonnières, telles des proies, offertes à l'ennemi et qui seront entraînées dans les abysses de l'horreur. Alors que le sentiment de peur s'installe chez Luisa et Chérie, Mirella, quant à elle, se montre plus agressive en n'affichant aucune peur : *« **Mirella** : NO ! non vado a letto. Sto qui. [A Fischer] Vero, capitano, che mi fai star qui ?... [Vedendo sua madre che piange seduta tra Fischer e Feldmann sul divano] Perché fai spavento a mia mamma ? Lasciala andare, e parla con me. Io non ho paura.*[950] » Cette impertinence et cette façon de les narguer, considérée comme telle par les soldats allemands, va provoquer à son égard une certaine violence. En effet, ces derniers veulent d'abord l'enfermer dans le grenier, puis dans la cave au sous-sol : *« **Glotz** : [sempre a tavola] Questa mi fa fastidio davvero. Mi rovina la digestione. [A Feldman] Portala via e chiudila in soffitta. **Feldman** : [ridendo] Sta bene. In soffitta ci sono otto soldati –*

[946] *Ibid.*, p. 55 et 57.
[947] *Ibid.*, p. 68.
[948] *Ibid.*, p. 72.
[949] *Ibid.*, p. 61, 68 et 70.
[950] *Ibid.*, p. 72.

*[Abbranca Mirella]. **Luisa** : [con un urlo, strappandosi alla stretta di Fischer]. No ! no… Dio ! [Cade in ginocchi davanti a Fischer]. Non permettete !... **Fischer** : [severo a Feldman] Non permetto. **Feldmann** : Allora, dove la metto ? Se al capitano Glotz fa venire l'indigestione… **Von Wedel** : Chiudila in cantina. Lì c'è nessuno…*[951] ». Le fait d'enfermer Mirella fait d'elle une prisonnière. Ayant tenté de s'échapper, mais sans succès car la porte était surveillée par deux soldats, Mirella sera attachée à la rampe de l'escalier et, de là, verra Luisa emmenée de force dans une chambre. Et c'est ainsi qu'elle dévoile à Chérie ce que sa mère a subi, enfermée de force dans cette pièce : *« **Mirella** [sottovoce e ansante a Chérie] La mamma… l'hanno presa di forza e chiusa in camera…*[952] ». Cette nouvelle aiguise la prise de conscience de Chérie et l'amène à un regain de rébellion, car entre les mains des ennemis, elle a été forcée à boire et à fumer [*« **Von Wedel** : Bella mia, se non bevi… guarda che ti dò da bere, io – allo stesso modo… come t'ho dato il fumo. Capisci ? … O non capisci ? [Le porge un calice di champagne e la forza a bere]*[953] »], ce qui a entraîné, de sa part, une baisse d'attention et de vigilance envers ces ennemis qui n'hésitent pas à se montrer violents et prescients et à jouer au chat et à la souris, surtout avec Chérie qui se montre parfois très naïve.

Sous le regard terrorisé de Mirella, attachée à la rampe de l'escalier, qui assistera bien malgré elle à une scène d'une grande violence sexuelle, la porte étant restée ouverte, Chérie est emmenée de force, tout comme l'a été Luisa, dans une chambre :

> **Mirella** [sola, legata alla ringhiera, pazza di terrore.] Ah ! No ! – No ! – No !…
>
> [I suoi occhi si dilatano per l'orrore di ciò che vede. Si dibatte, si contorce, strilla… e traverso i suoi urli di creatura torturata si indovina l'atroce misfatto che si compie davanti a lei.]
>
> Nella strada passa una banda militare ; le fiamme d'una casa incendiata illuminano la scena[954].]

Le premier acte se conclut sur cette vision brutale, inqualifiable, de la guerre qui engendre des actes de violence et d'horreur [« *l'orrore degli stupri di guerra*[955] »]. Comme le précise Nunzia Soglia, les viols furent (et nous pourrions ajouter « sont toujours ») les conséquences directes de la guerre :

> Uno degli aspetti più inquietanti della guerra fu la terribile piaga degli stupri perpetrati dai soldati invasori sulle donne dei paesi occupati[956].

---

[951] *Ibid.*, p. 74.
[952] *Ibid.*, p. 84.
[953] *Ibid.*, p. 77.
[954] *Ibid.*, p. 96.
[955] Nunzia Soglia, *L'orrore degli stupri di Guerra nelle opere di Annie Vivanti*, in « altrelettere », 11.01.2016, DOI :10.5903/al_uzh-33.
[956] *Ibid.*, p. 4.

À la suite de toutes ces violences, parmi lesquelles des sévices sexuels, les trois femmes parviennent à se réfugier en Angleterre, où Luisa et Chérie découvrent qu'elles sont enceintes, tandis que Mirella, souffrant d'un choc post-traumatique, est devenue muette et a perdu toute expressivité. Luisa et Chérie, qui portent en elles les enfants de l'ennemi, « le souffle nouveau d'une vie honteuse » [*« L'onta s'è fatta eterna ! la violenza s'è fatta umana ! il delitto è vivo – e palpita in me !*[957] »] vont chacune faire leur choix : avorter pour Luisa, accepter sa maternité pour Chérie. Tout l'acte II oppose les points de vue des deux femmes, mais également ceux du Révérend Frank et du docteur Bell. Annie Vivanti, pour asseoir ce débat contradictoire, s'inspire des travaux de Luigi Maria Bossi, ce dernier donnant non seulement une grande impulsion à son propre combat pour l'avortement à des fins de conservation de la "race pure", mais aussi pour le drame théâtral *L'Invasore*. En effet, il nous semble important de préciser que Luigi Maria Bossi avait demandé à Annie Vivanti d'écrire un roman ayant pour thème l'avortement, afin de promouvoir sa cause eugéniste. Luigi Maria Bossi, gynécologue génois qui avait travaillé quelque temps avec Cesare Lombroso[958] et fondé, en 1915, la *Lega italiana di azione antitedesca*, désirait faire de cette question un sujet d'importance auprès de la population et voulait même proposer un référendum, car il voyait dans la violence sexuelle, de la part des Allemands et des Austro-hongrois, un risque de contamination de la race *« italica »*. Après les abus sexuels, en effet, de nombreuses femmes tombent enceintes et, toujours selon Luigi Maria Bossi, il y avait trop d'enfants issus des crimes de guerre. La grossesse imprimait la honte et contaminait la filiation que la femme pouvait donner. À cet acte de barbarie devait répondre l'avortement. En effet, selon lui, il était inconcevable pour une femme ayant subi des violences sexuelles de la part de l'ennemi de garder l'enfant, car la contamination de la femme signifiait *de facto* la contamination de la race :

> Bossi vedeva nella violenza sessuale, oltre che l'espressione delle barbarie del nemico, un concreto rischio di contaminazione della stirpe. […] La gravidanza imprimeva indelebilmente l'onta della contaminazione nella donna […][959].

Ce discours se retrouve dans les échanges avec le Révérend et le docteur auprès desquels Luisa a sollicité aide et écoute. Elle leur parle ainsi de sa volonté d'avorter, d'« être libérée » :

---

[957] Annie Vivanti, *L'Invasore, op. cit.,* p. 121.

[958] Cesare Lombroso (1835-1909), professeur de médecine légale et fondateur de l'École italienne de criminologie, est connu pour ses thèses racialistes sur le « criminel né ». Théoricien de la criminalité, il préside en 1906 le 6ème congrès d'anthropologie criminelle auquel assiste Luigi Maria Bossi. C'est l'occasion alors d'évaluer les caractéristiques morphologiques qui se retrouveraient chez les assassins tant hommes que femmes. Ce combat affiché contre la dégénérescence place au centre de ses questionnements le rapport sexuel et ses abus, développant ainsi la mouvance malthusienne et eugéniste.

[959] Nunzia Soglia, *L'orrore degli stupri di Guerra nelle opere di Annie Vivanti*, *op. cit.,* p. 5.

« ***Luisa** : Domando la liberazione… immediata*[960] ». Le Révérend, plein de compassion, lui apporte son écoute et son soutien face à cette épreuve qui lui est imposée, mais refuse l'idée de l'avortement au nom du caractère sacré de la vie, tout en lui assurant qu'elle sera entourée, protégée, et recevra soins et attentions :

> **Il Reverendo** : Povera donna. Voi siete vittima di un atroce delitto, è vero. Tutta la nostra pietà vi è dovuta – e l'avrete. Rimarrete in questa casa come una nostra figlia, diletta e sacra. Avrete da noi tutte le cure, tutte le tenerezze. E nell'ora del vostro supremo martirio voi non sarete abbandonata[961].

Et à Luisa qui s'insurge, il répond que le crime dont elle a été victime ne lui donne pas le droit de commettre un nouveau crime, l'avortement étant considéré comme tel par les hommes de religion :

> **Il reverendo** : Il fatto che voi siete stata vittima della malvagità umana non vi dà il diritto di proporvi, né di spingere altri a commettere un atto delittuoso.

Mais Luisa campe sur sa décision de se libérer de cet enfant "ennemi", de cet « être immonde » [*« un essere immondo »*], et n'hésite pas à se montrer violente envers elle-même, se disant prête à « s'arracher les yeux » [*« io mi strapperò gli occhi »*], ou à « se lacérer la poitrine plutôt que de le nourrir » [*« mi lacererò il petto prima di nutrirlo »*] et même à étrangler le futur bébé [*« – se nasce – lo strangolerò*[962] *»*]. Elle sent la folie l'envahir et elle cherche à se fuir elle-même, car elle se sent « envahie » par cette « chose vénéneuse » qui se nourrit d'elle : *« Ma io lo sento… sento che divento pazza sotto quest'incubo, pazza di terrore e d'odio. Cerco di sfuggire a me stessa, di sottrarmi alla velenosa cosa che è in me, che ogni giorno prende maggiore forza, ogni giorno diviene più vitale, ogni giorno m'invade di più*[963]*. »* Pour qu'il lui vienne en aide, elle se tourne vers le docteur et lui demande expressément de la libérer de ce qu'elle considère comme un « cancer » : *« Dottore, dottore ! è un cancro – un cancro vivente in me ! – Toglietemelo, liberatemene, o mi darò la morte*[964] *»*. Cette invocation trouve un écho favorable chez le docteur qui, après avoir entendu ses lamentations et sa détermination, lui dit aller dans son sens et accepter de répondre à sa demande :

> **Il dottore** : […] Per me questa donna è afflitta da un morbo, da una infermità. Essa porta in sé un male che va estirpato. Se questa donna, in queste stesse condizioni, fosse tisica, si ammetterebbe senz'altro l'intervento. Orbene, essa è affetta di una grave psicopatologia. Il continuare in queste condizioni mette a repentaglio la sua vita e la sua ragione. Il dottore ha il

[960] Annie Vivanti, *L'Invasore, op. cit,* p. 121.
[961] *Ibid.*, p. 122.
[962] *Ibid.*, p. 123.
[963] *Ibid.*, p. 124.
[964] *Ibid.*

diritto, anzi, ha il sacrosanto dovere di salvarla se può[965].

Ce qui ne manque pas d'interpeller le Révérend qui s'étonne d'entendre le docteur vouloir sacrifier une vie humaine : *« **Il reverendo** : A spese della vita umana ch'essa cresce in sé ?* » Le docteur, avec détermination, n'hésite pas à affirmer que ce « germe de vie » est « maléfique et toxique » : *« **Il dottore** : Sì, sì. A spese di questo germe di vita, malefico e tossico. Se questa creatura vive, sarà un deficiente o un delinquente, concepito nell'odio, nella brutalità, nell'alcolismo[966]. »*

Ce point de vue très négatif n'est pas sans rappeler le discours de Luigi Maria Bossi sur la 'pureté' de la race ni l'atavisme cher à Lombroso que Luigi Maria Bossi reprend à son compte. Mais le docteur Bell va plus loin dans son argumentation, en refusant la loi divine et la loi humaine qui, pour lui, n'ont plus lieu d'exister, compte tenu du contexte de guerre :

> **Il dottore** : Non è per legge divina che questa sciagurata si trova oggi in queste condizioni. Ogni legge divina e umana è stata infranta dagli immondi bruti che la guerra ha scatenato. La legge divina dà alla donna il diritto di selezione. Essa ha il diritto di scegliere chi sarà il padre delle sue creature. E qui, questo sacrosanto diritto è stato violato[967].

Outrepassant toutes les lois humaines et divines, la mission du docteur reste celle de sauver cette femme avant qu'elle ne devienne folle et ne perde la raison :

> **Il Dottore** : […] Il continuare in queste condizioni mette a repentaglio la sua vita e la sua ragione. Il dottore ha il diritto – anzi – ha il sacrosanto dovere di salvarla se può[968].

Dès lors que la vision médicale (celle du Docteur) s'impose face à la vision religieuse (celle du Révérend), la demande de Luisa est entendue et elle peut choisir de vivre ou non sa maternité. Pour Chérie, l'approche et le discours sont différents envers la maternité qu'elle perçoit comme sacrée [*« Ma so che qualche cosa di sacro è in me ! »*], ce à quoi applaudit le Révérend [*« ah, veramente è sacro ciò che s'è svegliato in quest'anima – il sacrosanto istinto della maternità[969] »*]. Alors que Luisa voit dans cette maternité imposée une monstruosité qui fait naître l'horreur et la honte [*« È una cosa mostruosa ciò che tu porti in seno[970] »*], Chérie ne comprend pas ces sentiments de honte, de douleur ou encore de remords, elle ressent seulement ce « frisson », ce nouveau souffle de vie, « cette chose divine » qui palpite en elle :

> **Chérie** : [*immobile, con voce dolcissima, rapita da un'estasi quasi ultra-terrena]*
> Non sento nè vergogna, nè dolore, nè rimorso. Non sento più niente, non ricordo più niente…

[965] *Ibid.*, p. 125.
[966] *Ibid.*
[967] *Ibid.*, p. 126.
[968] *Ibid.*, p. 125.
[969] *Ibid.*, p. 142 et 143.
[970] *Ibid.*, p. 142.

> Non esiste che questo brivido nuovo, questo palpito di vita – questa cosa divina che s'agita in me[971] !

L'acte II se conclut sur ce sentiment d'extase, de la part de Chérie, qui voit dans la maternité une source d'émerveillement. Mais, dès l'acte III, cet émerveillement va s'altérer en sentiment de solitude. En effet, de retour dans leur village natal, les trois femmes, dont Mirella toujours muette et Chérie avec un bébé, sont confrontées à l'hostilité des villageois, au mieux à leur indifférence :

> **Chérie** : Con altre mamme si fanno tanti discorsi…si vuol sapere il bambino come sta… come dorme, come cresce… Poi lo si guarda, [*con un singhiozzo*]… e si ride ! Si ride delle smorfiette che fa, della cuffietta che gli va a sghembo, delle fossette che ha nei gomiti… si ride… [*un silenzio*] Del mio nessuno ride[972].

Pas un geste, pas un sourire, Chérie se retrouve très vite isolée face à la haine et au mépris ostensible des villageois, certains riant, d'autres détournant leur regard :

> **Chérie** : Sono uscita oggi portandolo in braccio. Mi sono detta che bisognava pure un giorno o l'altro… Ah come mi hanno guardata ! Con quale odio, con quale disprezzo ! Gli uni ridevano, ridevano !... Gli altri distoglievano lo sguardo come se passasse una cosa orribile, che a guardarla portasse sventura[973].

Chérie, qui rencontre doute, peurs, incertitudes quant au devenir de son enfant, est rejetée non seulement par les villageois, mais également par Florian, de retour du front où il a été blessé, et qui ne comprend pas pourquoi Chérie a décidé de mettre au monde cet enfant. Il n'hésite pas à tenir des propos très durs sur l'enfant en reprenant les mots du docteur et en le traitant de « malheureux prédestiné à la douleur et la délinquance » [***Florian*** : *« Ascoltami, Chérie, ascoltami. Quello sciagurato essere è un predestinato al dolore e alla delinquenza – è vero ? è vero ?*[974] »], échos des thèses de Luigi Maria Bossi dans sa propagande en faveur de l'avortement.

Chérie trouve son salut en Mirella qui, elle-même, la salue par un *« Ti saluto, o Maria, piena di grazia…*[975] ». La scène finale, en effet, fait apparaître Mirella au sommet des escaliers, qui se souvient alors des moments horribles survenus. Descendant lentement quelques marches, elle voit tout à coup, telle une apparition, dans l'embrasure de la porte, Chérie, illuminée par des rayons lunaires créant une auréole au-dessus de sa tête et la faisant ressembler à la Vierge Marie, tenant en ses bras un nouveau-né (d'ailleurs, il est à noter que l'enfant de Chérie n'a pas

[971] *Ibid.*, p. 144.
[972] *Ibid.*, p. 161.
[973] *Ibid.*, p. 162.
[974] *Ibid.*, p. 179.
[975] *Ibid.*, p. 187.

de nom…). Cette vision relevant du domaine du religieux confère au tableau une dimension sacrée, emblème d'une maternité qui arrive à vaincre tous les obstacles. Mirella, alors, recouvre quasi miraculeusement l'usage de la parole et Luisa, la trouvant en train de réciter la prière à la Vierge, oublie l'hostilité qu'elle manifestait envers Chérie et s'exclame : *« Ah ! Sii benedetta – tu ! – E il tuo bambino*[976] *! »*.

Chérie trouve dans ce petit être qu'elle affectionne force, volonté et détermination, même si elle a perdu sa virginité par le viol subi et une maternité hors mariage, et même si elle doit, de ce fait, renoncer précisément au mariage et à sa position dans la société :

> Il « non detto », che è anche il « non saputo » […] non esime le vittime dall'essere condannate da chi parla al loro posto : Chérie, vittima a tutto tondo, perde la virginità, rimane incinta ed è costretta a rinunciare al matrimonio e alla sua posizione nella società[977] ;

Le fait de parler de la guerre et de ses conséquences collatérales reste pour Carlo Caporossi, un véritable engagement d'Annie Vivanti qui prend part ouvertement aux débats concernant les abus sexuels :

> Con perfetta imparzialità, porge al lettore sia le ragioni che inducono Luisa ad abortire il figlio, frutto dello stupro di un soldato tesdesco invasore, sia quelle di Chérie, che invece sceglie di portare avanti la gravidanza. E conferma il valore dei motivi alla base della scelta di entrambe, combatte il moralismo del pastore protestante che vorrebbe ostacolare l'intervento del medico per fare abortire Luisa, combatte il pregiudizio dell'opinione pubblica del paese che condanna Chérie, colpevole di aver voluto mettere alla luce un bastardo, condanna chiunque non capisca che le ragioni di entrambe le donne sono sacrosante[978].

Annie Vivanti explique le choix de chacune, décrit deux destins de femmes différents et fait comprendre au lecteur les raisons de chacune d'elles, ce qui ne satisfaisait pas Luigi Maria Bossi, car cela ne répondait pas à ses attentes premières, la priorité de ce dernier, en effet, étant d'éliminer le germe paternel de l'ennemi : *« In realtà la trama si svolge in un modo un po' deludente per il ginecologo genovese*[979]*. »*

Cette thématique se retrouve dans le roman, *Vae Victis !* publié en 1917, à Milan, pour la première fois par la maison d'édition Quintieri. L'œuvre est ainsi considérée comme le prolongement et le développement du drame théâtral *L'Invasore,* écrit deux ans auparavant. Annie Vivanti, en effet, reprend quasiment à l'identique les personnages, ainsi que la trame principale. Tout comme la pièce de théâtre, le roman retrace le parcours, plein de vicissitudes,

---

[976] *Ibid.*, p. 188.
[977] Barbara Meazzi, *« Annie Vivanti e la grande Guerra : stupro, aborto e redenzione in* Vae Victis ! *»*, *Annali d'Italianistica*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies (ACMRS), Arizona State University 2015, *The Great War and the Modernist Imagination in Italy*, 33. ffhal-03452796f. Consulté le 26 juin 2022.
[978] Carlo Caporossi, *Per rileggere Annie Vivanti,* in « Nuova Antologia », 137, fasc. 2221, gennaio-marzo 2002, p. 269-292. Cit. in Nunzia Soglia, *L'orrore degli stupri di Guerra nelle opere di Annie Vivanti*, *op. cit.,* p. 10.
[979] Nunzia Soglia, *L'orrore degli stupri di Guerra nelle opere di Annie Vivanti*, *op. cit.,* p. 7.

de trois femmes qui résident en Belgique au début de la Première Guerre mondiale. Mais selon Nunzia Soglia, Annie Vivanti souhaite offrir, avec ces pages, « le témoignage poétique et émouvant de tant de larmes versées en cachette par ces femmes violentées », victimes d'abus qu'elles n'osent pas toujours dénoncer, s'éloignant ainsi de l'objectif politique et de propagande qui avait présidé à la représentation et à la publication de la pièce de théâtre *L'Invasore* :

> La scrittrice vuole offrire con queste sue pagine una partecipe, commossa e poetica testimonianza di tante lacrime versate di nascosto da molte donne violentate, vittime di un tormento che spesso il pudore impedì di confessare […][980].

Au début du conflit, la neutralité de la Belgique a été violentée par les troupes allemandes afin de pénétrer sur le territoire français depuis le Nord. Le 4 août 1914, la Belgique a été envahie par les troupes du Reich et le 20 août, Bruxelles était aux mains des ennemis et, seule capitale d'Europe, allait être occupée pendant cinq années. Les Belges ont tenté toutes les formes de résistance possibles, mais les Allemands, pour les assujettir, ont pratiqué la politique de la terreur, comme le précise Nunzia Soglia, tuant plus de six mille civils, détruisant vingt-cinq mille habitations et autres édifices, incendiant l'Université Catholique et détruisant ainsi quelque trois cent mille ouvrages, mettant le feu à de nombreux villages et ayant des comportements violents vis-à-vis des femmes :

> I Belgi tentarono in ogni modo di opporre resistenza, ma i tedeschi per assoggettarli fecero ricorso alla strategia del terrore e misero in atto incendi di interi villaggi, stragi e violenze di ogni genere sulle donne. Furono uccisi circa 6.000 belgi, distrutte 25.000 abitazioni e altre costruzioni, incendiata l'Università Cattolica e i suoi 300.000 libri e manoscritti medioevali, con tanti altri saccheggi e omicidi[981].

Ainsi, le roman *Vae Victis*[982] *!* [« Malheur aux vaincus ! »], dont le titre fait écho aux paroles menaçantes prononcées en latin par Brennus, chef des Gaulois Sénons, vainqueur des Romains au VIe siècle, met en avant les horreurs de la guerre sur les femmes et les infamies en tout genre perpétrées par les envahisseurs allemands en Belgique, pays qui se voulait neutre :

> Pochi mesi dopo l'invasione del Belgio, si cominciano a stilare dei rapporti sugli orrori commessi dai soldati tedeschi, spesso sotto l'effetto dell'alcool[983].

Dans le roman, l'histoire des trois femmes est intimement liée à celle des troupes allemandes qui envahissent Bomal, leur village natal. La guerre représente le noyau central du récit, car Annie Vivanti souhaite s'afficher comme porte-parole, ne voulant que retranscrire d'un

---

[980] *Ibid.*
[981] *Ibid.*, p. 6.
[982] Annie Vivanti, *Vae Victis !,* seconda edizione, Milano, Quintieri, 1917.
[983] Susan Brownmiller, *Le Viol*, Paris, Stock, 1976, in Barbara Meazzi, *Annie Vivanti e la grande guerra : stupro, aborto e redenzione in* Vae Victis ! *», Annali d'Italianistica…, op. cit.,* p. 261.

point de vue féminin son approche et son rapport avec le conflit. La guerre est un événement violent et déstabilisant qui entraîne des réactions, des attitudes, des comportements surprenants. Là où il y a vait de l'humanité avec le partage et la solidarité, il ne reste plus que l'instinct de survie, la défiance, le chacun-pour-soi, la solitude. Annie Vivanti retranscrit ses sentiments, ses impressions, ses observations par l'intermédiaire de personnages féminins en proie à des dilemmes qui sont quasiment des choix cornéliens. Les pages d'horreur et de douleur sont très fortes, mais la foi et l'espérance réussissent à gagner sur fond de guerre, entre une mère et son enfant, avec la mise en avant de l'instinct maternel qui dépasse tout entendement, tout raisonnement, toutes les lois civiles et tous les règlements militaires, toutes les barrières de l'espace et du temps.

Dès les premières pages, se dessine une opposition entre idylle et tragédie, lumière et ombre, amour et haine. Le monde idyllique est ainsi représenté par un paysage serein, clair et lumineux. Ce sont les derniers jours du mois de juillet, les protagonistes sont en villégiature au bord de la mer depuis peu, sous le chaud soleil de Westende. L'atmosphère est légère, frivole, remplie de jeunesse. Chérie et Mirella vivent, dans l'insouciance la plus totale, leur adolescence de jeunes filles issues de la bourgeoisie. Elles s'amusent, vêtues de leurs maillots de bain, apprennent à faire du vélo sous l'étroite surveillance de la gouvernante Frida et en compagnie du petit chien nommé Amour. Chérie doit fêter son anniversaire, le 4 août, un anniversaire important car elle va avoir dix-huit ans. Les jeunes filles sont alors en proie à une excitation innocente ne laissant présager aucune peur, aucune inquiétude, aucun drame à venir. Les premiers signes de tension se font sentir avec la lettre de Luisa, la mère de Mirella et belle-sœur de Chérie, qui leur demande expressément de rentrer à Bomal, la guerre se rapprochant à grands pas. En quelques lignes, la légèreté, l'insouciance et la joie laissent place au questionnement, à un sentiment de tristesse et de pesanteur. Tout ce qui fonctionnait la veille ne fonctionne plus le lendemain, tout ce qui était ordre n'existe plus. La calèche qui devait venir chercher les jeunes filles, ainsi que leur gouvernante, pour les conduire à la gare, a été réquisitionnée pour des impératifs militaires. Le train également. Le désordre se glisse dans l'ordre et le chaos peu à peu s'installe, la ville offrant « un aspect étrange et nouveau » [*« un aspetto strano e nuovo »*] avec des « rues […] pleines de gens affairés, de soldats à pied et à cheval, d'automobiles, de motocyclettes, de chariots, de fourgons » : *« le strade erano piene di gente affaccendata, di soldati a piedi e a cavallo ; automobili, motociclette, carri, furgoni ingombravano le vie*[984] *»*. Et à leur suite, venaient « des paysans qui conduisaient à la main de longues files de chevaux

[984] Annie Vivanti, *Vae Victis !, op. cit.*, p. 10.

et de mulets » : *« e dietro a questi venivano dei contadini conducendo a mano lunghe file di cavalli e di muli. »* Le décor est planté. Cette énumération, très visuelle et même cinématographique, fait découvrir au lecteur ce qui s'offre au regard des jeunes filles et traduit une prise de conscience progressive chez ces mêmes jeunes filles, dans l'esprit desquelles s'insinue une certaine inquiétude. La Belgique s'attend au pire et dans l'expectative d'une déclaration de guerre et donc, d'une entrée en guerre imminente, le pays se prépare, entre inquiétude et incrédulité, à d'éventuels assauts :

> Tale era l'anima del Belgio alla vigilia dello spaventole suo fato. Senza dubbio, in alti lochi […], vi era chi vegliava in preda a febbrile angoscia, paventando e prevedendo l'immane calamità ; ma per tutto il resto del paese non vi era che una certa irrequietezza quasi baldanzosa, un senso d'aspettazione risoluta. Nessuno dubitava che i sacrosanti diritti della nazione non verrebbero rispettati ; tuttavia – si diceva – non era un male l'essere preparati a tutto. E il paese si mobilitava e s'armava[985].

Le pays se mobilise donc contre les Allemands qualifiés « de bêtes sauvages féroces » [« *belve feroci* »]. Très vite, le pays connaît l'horreur en plongeant progressivement dans la ruine, le désordre, la violence. La mobilisation générale est décrétée, les hommes partent au front, l'explosion des bombes se fait entendre annonçant l'arrivée prochaine des ennemis, alors que les jeunes filles, encore habillées de leurs vêtements de fête, restent dans la maison qui se vide, seules, en proie à leurs inquiétudes et à leurs peurs, plongeant dans le silence et la torpeur :

> Le fanciulle, nelle vesti di mussola e le scarpette di raso, si sparpagliarono verso le loro case come un volo di farfalle spaurite[986].

Les tensions sont là. Les « hyènes grises » (expression typique de la propagande anti-allemande, la couleur vert-de-gris étant celle des uniformes des soldats allemands), arrivent en grand nombre. De grandes zones en Belgique sont envahies alors que les villageois ignorent tout de ce qui est en train d'advenir :

> In quel giorno stesso l'uragano s'era già scatenato sull'Europa. Le Jene grigie si riversavano sul Belgio dal Sud-Est. A Dohain, a Francorchamps, a Stavelot l'orda cenerognola s'avanzava inesorabile, onda su onda, spargendo intorno la violenza e la morte.
>
> Ma i cannoni non parlavano ancora. Nel villaggetto di Bomal, discosto appena una ventina di miglia, nulla se ne sapeva[987] ;

Annie Vivanti annonce cet événement par l'intermédiaire du journal intime de Chérie qui retranscrit la moindre de ses impressions, le moindre de ses sentiments avec, entre autres, de petites remarques sur les comportements inhabituels et un peu étranges de Fritz, le

[985] *Ibid.*, p. 15.
[986] *Ibid.*, p. 30.
[987] *Ibid.*, p. 25.

domestique, et de Frida, la rigide gouvernante allemande. Cette annonce indirecte souligne le fait qu'Annie Vivanti ne met pas l'accent sur cet événement mais plus sur le déroulement de l'histoire de ces jeunes filles, histoire liée intimement aux prises de position politiques et aux événements :

> La Germania ha dichiarato la guerra alla Russia. (Ecco, questo sarebbe un fatto importante, ma mi pare più una notizia da giornali che una cosa da mettere nel mio diario)[988].

L'événement mentionné ici trouve un écho dans un autre extrait de journal que Chérie retranscrit directement dans son journal intime et qui se réfère à l'avancement de la guerre, avec l'entrée des Allemands au Luxembourg et la prise de contrôle des lignes de chemin de fer :

> Io lessi forte dal giornale : *« I tedeschi entrano nel granducato di Lussemburgo e s'impossessano delle linee ferroviarie »*[989].

Ces références ponctuelles à des événements précis servent à la compréhension de l'histoire future et aux choix difficiles auxquels les jeunes femmes seront confrontées. Sans doute Annie Vivanti souhaite-t-elle faire la lumière sur une situation d'exception qui engendre des faits inhabituels et des comportements singuliers. Non pas qu'Annie Vivanti cherche à justifier leurs choix, mais elle met en lumière des réactions et des actes qui peuvent sembler inconséquents. Le récit est ainsi ponctué par des allusions à un avenir proche avec un point de vue omniscient de la part de l'auteur qui laisse sous-entendre un désastre prochain et certain. Pour cela, Annie Vivanti n'hésite pas à utiliser le terme « ultime » [*« ultimo »*] en parlant du soleil, à évoquer la « Mort » [*« la Morte »*] qui se trouve sur le seuil de la porte, à qualifier les ennemis de « bêtes féroces allemandes » [*« belve tedesche*[990] *»*] ou bien encore de « hyènes germaniques » [*« jene germaniche »*] tapies dans l'ombre et prêtes à bondir :

> […] non v'era in quella dolce sera d'estate alcun serio allarme nei cuori ; nessuno – dall'ultimo angolo del Lussemburgo, fino al più remoto casolare delle Fiandre – mirando tramontare quell'ultimo sole del luglio 1914 sui placidi campi di grano sognava che già nel crepuscolo stava a falce alzata la Morte, che già sulla soglia le nordiche belve appiattate e pronte al balzo fremevano, fiutando sangue. Nessuno, nessuno sognava che di lì a quattro giorni su quelle ridenti vallate delle Ardenne l'orda delle jene germaniche sarebbe passata nel suo delirio di furore, nella frenesia di strage[991].

Dans ces quelques lignes, Annie Vivanti répète à plusieurs reprises le pronom « personne » [*« nessuno »*], sous-entendant que cette déclaration de guerre était inenvisageable, impensable et improbable surtout dans un si bref délai, de quatre jours seulement. Cela laisse

[988] *Ibid.*, p. 17.
[989] *Ibid.*, p. 22.
[990] *Ibid.*, p. 23.
[991] *Ibid.*, p. 15.

l'impression aux trois protagonistes de vivre un cauchemar, quelque chose d'irréel, [*« "Dio di misericordia", mormorò Luisa, "mi pare tutto un sogno"*[992] »]. Ce sentiment d'irréalité se répercute sur les préparatifs de la fête des dix-huit ans de Chérie. En effet, le lecteur prend connaissance du déroulé de la fête d'anniversaire par l'intermédiaire du journal intime de Mirella qui raconte par le menu cet événement qui a failli ne pas avoir lieu. Luisa, en proie à de grandes inquiétudes ne voulait pas accueillir des personnes chez elle : *« C'è mancato poco che mammà non lasciasse venire nessuno, tanto essa e Chérie si tormentano all'idea dei tedeschi ; ma io ho pianto – e so che detestano di vedermi piangere – allora la mamma ha finito col dire che, dopo tutto, lasciar venire quelle cinque ragazze che vediamo tutti i giorni non era poi un ricevimento*[993]*. »* Le quatre août, les jeunes filles se parent de leurs plus belles tenues : un vêtement rose pour Mirella, un vêtement blanc avec un voile pour Chérie, et même Luisa a promis de se faire belle pour l'occasion [*« Mammà ha promesso di farsi bella anche lei*[994] »]. Chérie a été comblée de différents présents : une montre en or, une longue écharpe de soie couleur bleu ciel, une boîte de chocolats, une tête de clown peinte sur un morceau de caoutchouc, une tire-lire vide et un peu cassée en forme d'éléphant, des roses et un parasol rouge. Mais le plus beau cadeau pour toutes a été le retour d'Amour, le petit chien, perdu lors du retour précipité et chaotique à Bomal, après des jours d'absence, qui à peine arrivé se saisit de la tête de clown pour la déchiqueter. La fête ne s'éternise pas et chacune repart assez rapidement, projetant des retrouvailles à Liège quelques jours plus tard. Le monde de la guerre, de la violence, de la brutalité et de la bestialité, engendrant la peur, la souffrance, l'isolement et la précipitation, s'impose jusqu'à perturber le monde calme, simple, serein et sûr que peut offrir la maison. L'inquiétude est là et la violence, qui était hors des murs, s'apprête à pénétrer dans l'enceinte familiale, chassant le sentiment de réconfort, de sécurité et d'apaisement qui pouvait y régner. Florian, jeune homme, ami de longue date de la famille (et presque fiancé à Chérie), doit partir au front. Mais avant son départ, il est en proie à une grande inquiétude qui est celle de savoir ces trois femmes seules, sans protection masculine. Prenant conscience que le conflit se rapproche grandement, Florian veut savoir si sa marraine, Luisa, se montre forte et courageuse et, dans le même temps, la tenirau courant de ce qui se passe : *« "Marraine", disse. "Voi sarete coraggiosa – non è vero ? È meglio che io vi dica come stanno le cose." "Sì, Florian," disse Luisa tenendo gli occhi fissi su di lui mentre il colore le spariva a poco a poco dal volto, lasciandolo un pallore latteo. »* Et Luisa, qui s'interroge quant à leur devenir [*« Che*

[992] *Ibid.,* p. 17.
[993] *Ibid.,* p. 24.
[994] *Ibid.*

cosa…. che cosa accadrà ? Cosa significa questo per il nostro paese ? »], semblant prendre pleinement conscience de la signification de cette entrée en guerre, s'affale sur une chaise, prise d'un tremblement convulsif : *« Luisa fu presa da un tremito convulso e si lasciò cadere su una seggiola.*[995] » Florian, qui a une connaissance plus poussée de l'avancée des troupes ennemies, redoute la présence de ces « hordes », animées par la férocité et excitées par le sang, et il ne peut s'empêcher de penser à Chérie, cette « fleur virginale », laissée à la merci de ces brutes :

> Un brivido scosse l'uomo [Florian] che la guardava – un brivido di presciente orrore. Non erano già vicine le orde nemiche, briache di sangue e di ferocia ? Non stavano già aprendosi con violenza la via verso questo fiore verginale ? Ed egli doveva lasciarla ! lasciarla, sola, alla mercè della loro brutalità ? Di nuovo il brivido terribile lo scosse ; mentre quei limpidi occhi ingenui lo fissavano sorridenti[996].

Le mot « frisson » [*« brivido »*] répété à trois reprises, renforcé par le verbe « secouer » [*« scosse »*] laisse transparaître peur, angoisse et grandes incertitudes quant au devenir des femmes qui subissent les événements de l'Histoire, cette « Histoire avec sa grande hache[997] », pour reprendre l'expression si parlante de Georges Perec, qui se manifeste par des bruits, des coups de canons, des explosions et le crépitement des flammes :

> D'improvviso un gigantesco fascio di fiamme si alzò nel cielo, illuminando la stanza d'un fantastico bagliore. Quindi un'immane esplosione scosse la casa fino alle fondamenta[998].

Ce bruit retentissant est suivi d'un éclair vif, rapide et puissant, traduisant une accélération de l'action et entraînant une véritable panique de la part des jeunes filles brutalement plongées dans un climat de tension et de peur, mais aussi de dégradation, de désolation et de violence. Cette violence s'abat sur le territoire belge avec l'homme ennemi qui s'impose sur ces terres “profanées”, montrant indirectement que l'homme, en l'occurrence belge, n'a pas su défendre son pays, ni les femmes qu'il a, en quelque sorte, abandonnées à l'ennemi. Tout comme le corps de l'homme, qu'il soit simple soldat ou officier, subit et reçoit des blessures, le corps de la femme subit aussi des blessures, mais d'un genre particulier, car elles génèrent un double sentiment d'humiliation et de honte, et pour elles et pour la Nation. En effet, comme le précise Alberto Mario Banti que nous avons déjà cité, le viol représente un malheur qui, touchant à l'honneur de la femme, touche au symbolique, à savoir « le Trésor le plus précieux de la nation », puisque par la femme et la procréation l'homme assure sa lignée et l'inscrit dans l'histoire identitaire de la Nation.

---

[995] *Ibid.,* p. 17.
[996] *Ibid.,* p. 29.
[997] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975.
[998] *Ibid.,* p. 34.

C'est pourquoi le corps de la femme est encore souvent considéré comme la propriété de l'homme. Mais, selon Nunzia Soglia, il est également considéré comme un problème, car il attire violemment, il séduit, il enfante. Annie Vivanti s'inscrit donc dans une problématique plus générale, née de l'expérience traumatique pour beaucoup du « Viol de la Belgique ». C'est ainsi que son œuvre pose et expose la problématique avec le choix ou non de la maternité et lance le débat sur la légitimité ou non de l'avortement :

> Lo « stupro del Belgio » contribuì a lanciare il dibattito sulla legittimità dell'aborto "terapeutico", diverso da quello definito come "criminale" perché praticato per eliminare le gravidanze. Persino in Italia, dove si ignorò di fatto il dramma delle donne belghe, si cominciò tuttavia a disquisire di interruzione della gravidanza ammissibile in caso di stupro[999].

C'est ce que la deuxième partie du roman met en avant. Après les tensions, la peur, l'inquiétude, la scène s'ouvre et se déroule loin du conflit mondial, en Angleterre, et met l'accent sur les femmes, Luisa, Mirella et Chérie dont l'état de santé est inquiétant. Les trois figures féminines, maintenant, sont des réfugiées et elles apparaissent plutôt mal en point.

Dans la société bourgeoise anglaise de l'époque, accueillir des réfugiés répond apparemment à une mode, si l'on en croit Annie Vivanti qui, lorsqu'elle aborde ce sujet, ne se départit pas de son humour, comme le souligne à juste titre Sabrina Cavallucci[1000]. Ainsi dans les pages où elle décrit l'atmosphère anglaise, Annie Vivanti brosse un tableau plutôt critique et légèrement ironique, faisant appel à des clichés. Dans l'atmosphère bucolique du mois de septembre, dans un jardin particulièrement verdoyant, où volètent des passereaux, il est plaisant de boire par petites gorgées le thé et de parler du temps qu'il fait et de la guerre. Une brise légère se fait sentir, apportant un parfum de réséda. Ces dames anglaises, très "conventionnelles" et bardées de certitudes, se sentent plongées dans une réconfortante sérénité, une quiétude qui leur permet de profiter du moindre plaisir : contempler les prés et l'herbe veloutée, les moineaux, le service en argent, les tartines beurrées. Ce bien-être ambiant confère à la scène une dimension idyllique :

> E piacevole cosa, in un mite pomeriggio settembrino, starsene seduti nella verde quiete di un giardino in Inghilterra. Piacevole è sorseggiare il thè e discorrere del tempo e della guerra, mentre i passerotti avventurosi vi saltellano vicini sull'erba velluttata, e una lieve brezza vi porta, misto a un profumo di reseda, il lontano alito del mare.
>
> Così pensavano nella loro anima pacata le due sorelle, miss Jane e Miss Julia Corry, volgendo intorno gli occhi azzurri, sereni, soddisfatti a mirare i prati, i passerotti, il servizio d'argenteria, i crostini imburrati, e la loro migliore amica Miss Lorena Marschall, venuta da

[999] Barbara Meazzi, *Annie Vivanti e la grande guerra : stupro, aborto e redenzione in* Vae Victis !, *Annali d'Italianistica…, op. cit.,* p. 262.
[1000] Sabrina Cavallucci, *« Anni's Laugh : Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works"*, in *Transnational Politics, Identity, and Culture, edited by Sharon Wood and Erica Moretti, op. cit.*, p. 195-210.

Harrow a prendere il thè con loro e di cui le serene pupille brune riflettevano la stessa pacata felicità.

Tutte e tre avevano, sotto alle ravviate chiome grigie, il viso ancora giovane ; tutte e tre avevano entro il severo petto verginale un cuore impressionabile e tenero ; tutte e tre avevano attraversato l'esistenza, contegnose ed impeccabili, senza deviare mai dalla più rigorosa anglosassone convenzionalità.

Erano sublimemente ingenue, divinamente caritatevoli, e inflessibilmente austere[1001].

Cette ambiance calme et sereine contraste très nettement avec la guerre à l'extérieur qui est réduite par ces dames à n'être qu'un simple sujet de discussion, s'apparentant à d'autres sujets futiles, tels que la météo ou bien la mode. Mais la critique se fait un peu plus acerbe envers cette société bourgeoise britannique quand il est question de l'accueil des réfugiés, présenté comme une mode à laquelle il ne faut pas faillir (et qui n'est pas toujours exempte d'arrière-pensée) :

« A proposito, non pensate anche voi di prendervi in casa qualche profuga ? » chiese Lady Mulholland a Miss Jane. « I Davidson ne hanno presa una ? »

« Ma come ! I Davidson ne hanno presa una? Esclamò Miss Marshall.

« I Davidson ne hanno presa una !… » fecero eco Miss Jane e Miss Julia Corry.

« Sicuro, » disse in tono un po' sarcastico Lady Mulholland. « E mi pare che se loro si permettono di tenerne una in quella meschina casa che hanno, ce lo potremmo permettere anche noi ».

« Già ; sono di gran moda oggi i rifugiati » osservò Kitty a Miss Lorena Marschall. « Tutte le migliori famiglie ne hanno ».

« Sì, ma via ! I Davidson !... » esclamò Miss Marshall. « Come mai possono permettersi questo lusso ? ».

« Hanno licenziato la cameriera », spiegò Lady Mulholland, « e fanno fare da sguattera a questa povera donna belga[1002] »

Le fait d'accueillir des réfugiés devient un signe de distinction au sein de la société bourgeoise anglaise. Et Madame Whitaker, tout comme d'autres de ses compatriotes de la bonne société, héberge chez elle trois réfugiées dont l'identité n'est pas déclinée dans l'immédiat mais, en filigrane, au fil des pages, nous comprenons qu'il s'agit de Luisa, Mirella et Chérie. En effet, Monsieur Whitaker apprend, lors d'une réunion du Comité, que leurs trois réfugiées sont femme, sœur et fille d'un docteur et que ce sont des « personnes très distinguées » de par leur éducation et leur position sociale :

« Al Comitato mi hanno detto che erano ottime persone – moglie, sorella e figlia di un dottore. » « Misericordia ! E sembrano pezzenti ! » fece Eva. « Sembrano spaventa-passeri, » disse Giorgio. « Anche il console belga, » continuò il signor Whitaker, « mi ha detto che erano persone distintissime »[1003].

[1001] Annie Vivanti, *Vae Victis !, op. cit.*, p. 49.
[1002] *Ibid.*, p. 50.
[1003] *Ibid.*, p. 60.

Surnommées « les trois malheureuses » [« *le tre sventurate* »], ces femmes sont murées dans le silence, restent discrètes et immobiles, présentant un aspect plutôt lugubre [« *lugubre aspetto* »] avec un regard profond et intense [« *occhi cupi e profondi*[1004] »] traduisant tristesse, égarement, peur, voire terreur, ce qui peut générer de la méfiance chez leurs hôtes.

Le lecteur se rend vite compte que l'image donnée par l'accueil des réfugiés se veut belle et gratifiante aux yeux de tous, mais qu'elle répond bien souvent au seul effet de mode, tandis que dans la sphère privée les discours changent, la générosité « exagérée » retombe, et les dames qui se réunissent pour œuvrer en faveur des soldats osent se livrer à des propos aux accents de sincérité quand elles sont enclines à se plaindre des réfugiés (comme on se plaint d'une maladie) qu'elles ont à la maison, générant une « compassion souriante » chez qui n'en a pas :

> Lo slancio di generosità esagerata cadde ; e quando nelle case si riunivano le signore a lavorare per i soldati, e a raffrontare i Belgi da loro ospitati, si notava una celata amarezza in coloro che ne avevano in casa, e un tono di sorridente compatimento da parte di chi non ne aveva. Si parlava dei profughi quasi come di una malattia ; un estraneo avrebbe potuto credere che si trattasse degli orecchioni o delle febbri malariche[1005].

L'attitude généreuse et accueillante envers les réfugiés arrivés du Vieux Continent laisse rapidement place à une méfiance certaine, une peur qui se propage, voire le regret de les avoir accueillis dans leur maison. Une image négative se répand autour de ces figures, devenues un fléau à l'instar des maladies contagieuses. Madame Whitaker partage d'ailleurs ce discours de méfiance et de peur développé par ses amies et ses connaissances et elle exprime à son mari le souhait que leur fille, Eva, ne soit plus en contact avec Chérie et Mirella, car elle ressent quelque chose de sinistre dans leur regard et elle ne veut pas que l'âme pure d'Eva, encore si jeune, soit sacrifiée au contact de personnes ayant vécu des événements dont on perçoit qu'elle les imagine terribles et effrayants :

> « Pensa ciò che vuoi, » disse [la signora Whitaker]. « Io ti confesso che a me quelle donne dispiacciono e fanno paura. » Leggendo lo sdegno e lo stupore nel viso di lui, continuò: "Sì, sì ! Paura. Non so… mi pare che qualcosa di sinistro aleggi intorno a loro. Quando vedo Eva avvicinarle, parlare con loro… mi vien freddo – come se la nostra figliola entrasse in un mondo buio e sconosciuto. Ah ! Che cosa avranno veduto – che cosa avranno subito quelle donne ? E tu, Anselmo, vuoi mettere a contatto di questi sinistri misteri la candida anima di tua figlia[1006]?

Monsieur Whitaker, surpris par les propos de sa femme, comprend son attitude et sa réaction, mais tient à souligner que la guerre a engendré beaucoup de souffrances et de

[1004] *Ibid.*, p. 58.
[1005] *Ibid.*, p. 55.
[1006] *Ibid.*, p. 62.

bouleversements avec des conséquences inévitables et tragiques. Sa fille, qui est appelée à soigner toutes les blessures, qu'elles soient physiques ou psychologiques, doit donc se confronter à la réalité, connaître le mal pour faire le bien :

> « Non lo so, » rispose grave il signor Whitaker. « Mi pare che qui ci troviamo di faccia ad uno dei mille problemi creati dalla guerra. Un problema minore se si vuole, ma tuttavia un problema. Secondo me, una ragazza che oggi è chiamata a curare i feriti – i feriti del corpo e dell'anima – non può più vivere nella bella e puerile ignoranza d'una volta… La vera carità non può essere cieca. Per poter compatire le miserie umane bisogna conoscerle[1007]. »

Cette noble façon de penser fait qu'Eva se rapproche des réfugiées et établit avec elles un échange qui s'amorce par un sourire, puis quelques mots, en anglais et en français. Luisa et Chérie arrivent finalement à expliquer leur situation (sans toutefois dévoiler le viol dont elles ont été victimes) et le fait que Mirella soit muette, à Eva, qui souhaite comprendre.

Alors que la guerre semble se calmer légèrement, l'espoir renaît chez les réfugiées qui reçoivent une lettre de Florian, laissant entrer dans la maison un peu de joie et quelques éclats de rire. Sur le front européen, la situation semble s'éclaircir, mais pour Luisa la situation s'obscurcit. Luisa, la première, se rend compte qu'elle est enceinte. Quant à Chérie, dans son "innocence", elle ne sait pas interpréter des signes qui ne trompent pas. Pour qu'elle comprenne il faudra que Luisa lui parle. Chacune alors réagira différemment.

Luisa, toujours en Angleterre, quand elle comprend qu'elle est enceinte, ressent de l'inquiétude, et même de l'horreur, cela s'accompagnant de terreur, de désespoir et de honte. Elle ne se voit pas garder cet enfant, affronter le regard des autres et surtout celui de son mari quand il reviendra de la guerre. Les verbes « craindre » et « trembler » témoignent des conséquences redoutées par Luisa à la suite de cet acte de violence. La grossesse et l'enfant qui vit en elle sont associés à des termes extrêmement forts et péjoratifs comme « outrage » [*« oltraggio »*], « honte/affront » [*« onta »*], « violence » [*« violenza »*], « crime » [*« delitto »*], « réalité horrible » [*« realtà orribile »*], « horrible chose » [*« orribile cosa »*], termes et expressions qui disent l'horreur de la situation et le rejet de ce qu'elle porte en elle et à quoi elle ne sait pas comment se soustraire :

> Luisa guardò in faccia la sua sventura – e tremò. Non vi era più dubbio, non vi era più speranza. Novembre ! Il terzo mese era passato. Ciò ch'ella aveva temuto più della morte, avveniva. L'oltraggio subito si perpetuava in lei. L'onta s'era fatta eterna, la violenza si era fatta umana. Il delitto viveva – viveva ! E le pulsava in seno. Nel cuore della notte ella si levò a sedere nel letto. La realtà orribile l'aveva colpita come una percossa al cuore. [...] Ella era sola, sola col

[1007] *Ibid.*, p. 63.

suo orrore e la sua disperazione. Come poteva sottrarsi all'orribile cosa che portava in sé ? Come fuggire a se stessa[1008] ?

Pour Luisa, l'Autre, cet enfant ne peut pas lui ressembler, puisqu'il est le fruit d'un acte non voulu, non toléré et non accepté. Pour elle, la maternité forcée représente un mal profond, qui se manifeste par le désir puissant de fuir son corps devenu insupportable et de « se libérer [de cette] horrible chose » :

> Liberarsene, liberarsene !... O morire ! Allora cominciò per Luisa la disperata corsa alla liberazione, la straziante ossessione dei tentativi di scampo[1009].

En ce qui concerne Chérie, la réflexion se veut tout autre. En effet, elle aussi se retrouve enceinte, mais, à la différence de Luisa, elle est immédiatement remplie d'un bonheur intense, sentant en elle « un instinct sublime et triomphal de la maternité » [*« un istinto sublime e trionfale della Maternità »*], plus fort que la haine qui classe les êtres humains en différentes catégories et, ce faisant, les divise et les détruit. Alors elle postule, pour chacune, la liberté de choisir son destin :

> « Ognuna di noi è arbitra dei propri destini. Ciò che per te è vergogna, odio, orrore... per me è amore, meraviglia, estasi. Non so spiegarlo, io stessa non lo comprendo. Ma sento che prima di distruggere volontariamente questa vita che porto in me, mi strapperei il cuore, vivo e pulsante, dal petto. » [...] Cherie non ascoltava nulla, non pensava nulla, non ricordava nulla. Non udiva che una voce : la voce del figlio non nato, che attendeva da lei il dono della vita. E quella voce le diceva che nelle superne lande mattutine dove attendono le creature umane che vivranno, non vi sono né belgi, né tedeschi, né vinti, né vincitori[1010].

Cette vision humaine transporte Chérie dans une autre dimension, une dimension où l'isolement lui permet de ressentir et d'assumer ses véritables besoins et ses véritables désirs. La naissance d'un enfant dépasse toutes les discordes, toutes les luttes et autres conflits et se présente, idéalement pour Chérie, comme un élément unificateur, supérieur à toutes les basses considérations de lutte pour des territoires, enjeux profondément matérialistes. Ainsi, Annie Vivanti, par l'intermédiaire de ses deux protagonistes, réussit à afficher deux positions contradictoires, ce qui permet à l'auteure d'affronter « avec une maturité singulière un thème aussi délicat et moderne » : *« con una maturità singolare un tema così delicato e moderno*[1011] *»*.

Annie Vivanti justifie donc, d'une certaine manière, le choix de l'avortement pour Luisa et le choix de la maternité pour Chérie, cette dernière suivant son instinct maternel et acceptant

---

[1008] *Ibid.,* p. 79.
[1009] *Ibid.*
[1010] *Ibid.,* p. 116.
[1011] Gianni Venturi, *« Serpenti e dismisura : la narrativa di Annie Vivanti da "Circe" a "Naja Tripudians" »,* in *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920) : ordres et libertés*, a c. di Emmanuelle Genevois, Paris, *Chroniques italiennes* – Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 307-308. Cit. in Nunzia Soglia*, L'orrore degli stupri di guerra nelle opere di Annie Vivanti, op. cit.* p. 14.

de manière indirecte un destin voué à la condamnation et au refus de la part de la société qui la considérera, au moins en partie, comme responsable de la violence subie. Quoi qu'il en soit, à travers l'image de ces deux femmes, nous pouvons dire que la notion de choix, quel qu'il soit, laisse la possibilité à la femme de s'exprimer même quand elle subit de plein fouet les conséquences de la guerre.

Le roman se conclut sur une sorte de rédemption finale de Chérie qui devient un symbole sacré dans son rôle de mère qui a su dépasser toutes sortes d'obstacles. En effet, dès la naissance de l'enfant, nous percevons, par l'intermédiaire du regard des autres, défiance, dégoût, répugnance, ce qui génère chez la mère un sentiment d'abandon et d'incompréhension face à ces attitudes hostiles. Alors que Luisa et Chérie sont de retour dans leur village belge, lors d'une promenade, les regards ne se portent aucunement sur Chérie et son enfant. Tous se détournent et les ignorent ouvertement :

> […] ma nessuno le salutò ; nessuno sorrise al bambino nella sua cuffietta coi nastri ceruli e il suo mantello ricamato […][1012].

Au-delà de l'antipathie affichée des villageois, Chérie se sent particulièrement ébranlée, prise de panique et comme égarée [*« folle, smarrita »*[1013]] quand elle voit, sans y être préparée, Florian, de retour du front. Son effroi se porte sur l'enfant : que faire ? le cacher ? où le mettre ? autant d'interrogations qui l'envahissent : *« Che cosa fare ? il bambino – dove nascondere il bambino ? »* Les retrouvailles entre les deux jeunes gens résonnent d'une tonalité particulière dans la mesure où Chérie se sent mal à l'aise face à Florian, qui apprend, par elle, que les trois femmes ont subi des faits de violence. Entre silences, regards appuyés et tendus, l'angoisse et la peur se lisent sur leurs deux visages : Florian découvrant l'horreur qu'elles ont subie et Chérie devant annoncer la naissance de l'enfant, fruit du viol commis par l'ennemi. Florian tente de maîtriser une colère sombre et profonde [*« Florian per non colpirla, per non ucciderla serrava i pugni così stretti che le unghie gli si conficavano nelle palme*[1014] *»*], laisse couler des larmes brûlantes sur son visage émacié : *« le lacrime roventi che corrodono l'anima di un uomo – gli scorrevano sul volto scarno e straziato »*. Pour lui, Chérie (tout comme Luisa) est perdue, plus rien ne pourra les sauver :

> Nulla, nulla più varrebbe a salvarle, nulla più varrebbe a rialzarle nella loro primiera gloria e purità !
> Perduta l'anima della donna, straziata l'anima della patria[1015].

[1012] Annie Vivanti, *Vae Victis !*, *op. cit.*, p. 54.
[1013] *Ibid.*, p. 141.
[1014] *Ibid.*, p. 143.
[1015] *Ibid.*, p. 144.

Florian qui associe le viol de Chérie à celui de la Belgique, le corps de la femme à celui du corps symbolique de la patrie sur lequel s'imprime le « sceau » de l'ennemi, va dans le sens du soldat allemand qui, de connivence avec ses compagnons d'armes, juste avant le viol de Chérie, dit devant elle, tout en la regardant d'un œil égrillard : *« […] ordini superiori… […] Sigillo della Germania… da imprimersi sul paese nemico…. Sigillo della Germania*[1016] ». Ces mots, Luisa les avait entendus, elle aussi, juste avant d'être violée et ils lui reviennent en mémoire quand elle observe les yeux très clairs de l'enfant de Chérie, ces yeux qui lui rappellent ceux de ses bourreaux : *« Il suggello della Germania deve essere impresso sul paese nemico…*[1017] ». Au fond, Florian, imprégné de culture patriarcale, partage cet état d'esprit et considère que Chérie, Luisa et la Belgique sont pour lui définitivement perdues. Par ses propos, il rejette Chérie et l'enfant. Si nous établissons une comparaison entre le roman et la pièce *L'Invasore*, nous nous rendons compte que Florian, dans le roman, se montre encore plus intransigeant que dans la pièce. En effet, dans la pièce, s'il rejette l'enfant, il n'en propose pas moins à Chérie une vie à deux et envisage d'avoir des enfants avec elle. Dans le roman, en revanche, après avoir écouté les raisons qui ont poussé Chérie à garder l'enfant (entre autres, la raison selon laquelle « la maternité est sacrée. Tu ne tueras point ! » [*« La maternità è sacra. Tu non ucciderai !*[1018] »]), Florian, au nom de la Belgique, des atrocités commises par l'ennemi et des villes martyres, maudit Chérie et sa créature :

> « In nome del Belgio, » tuonò forsennato Florian, « in nome delle donne del Belgio violentate e straziate, in nome dei loro figli torturati, dei loro uomini trucidati – io maledico la creatura a cui tu hai dato la vita. In nome dei vostri cuori lacerati, in nome delle nostre città incendiate, dei nostri focolari distrutti, dei nostri altari abbattuti e profanati – lo maledico, lo maledico ! Nei nomi sacrosanti di Louvain, di Lierre, di Mortsel, di Waehlen, di Herselt[1019] – »

Cette malédiction jetée par Florian entraîne une solitude absolue pour Chérie, qui se retrouve complétement désespérée. Elle se cache le visage, et humblement reprend sa place auprès de son fils, c'est-à-dire auprès du berceau, place traditionnelle de la femme et de la mère: *« Ed umilmente riprese il suo posto – il posto della donna – accanto alla culla*[1020]*. »*

Ces peurs et ces fortes inquiétudes renforcent le lien entre la mère et l'enfant qui sont d'autant plus unis qu'ils sont exclus par les autres, s'acheminant ainsi vers un avenir particulièrement sombre et hostile :

[1016] *Ibid.*, p. 48.
[1017] *Ibid.*, p. 138.
[1018] *Ibid.*, p. 144.
[1019] *Ibid.*, p. 145.
[1020] *Ibid.*, p. 147.

> Per lei era tutto finito. La sua decisione era presa. […] Che cosa avrebbe fatto al mondo lei e il suo bambino ? Nessuno aveva bisogno di loro. Nessuno desiderava mai di vederli, di parlare con loro ; tutti li sfuggivano ; tutti li disprezzavano. Neppure Luisa aveva voluto dare la sua benedizione. No, era un bambino esecrato e maledetto ; era uno sventurato che portava sventura[1021].

D'où le désarroi de Chérie qui, une fois Florian parti, songe à se suicider et à entraîner son enfant dans la mort. La « solution » du suicide est juste suggérée dans la pièce, avec la mention de la rivière toute proche : *« **Chérie** : (lentamente come parlando in sogno) "Vicino scorre il fiume…" (Si avvia verso la porta drappeggiata) "La soluzione per lui e per me" »*. Dans le roman, en revanche, les "préparatifs" du suicide et de l'enfant sont plus longuement détaillés. Nous citons seulement un passage assez parlant :

> [Chérie] tornò presso la culla. Si chinò e sollevò tra le braccia il bambino che dormiva.
> Come era tepido e tenero e piccolino ! Non bisognava che prendesse freddo – pensò istintivamente – e si guardò intorno cercando qualcosa con cui coprirlo. Prese dal cassetto una grande sciarpa di seta celeste, e l'avvolse intorno a sè ed al piccino : faceva fresco fuori, in quella bianca chiarità lunare, e dovevano andare lontano… bisognava passare il ponte sull'Ourthe e scendere per l'altra riva del fiume, attraversando tutta quell'erba alta e umida intorno al vecchio mulino.
> Più in là vi era un posto dove la sponda scendeva meno ripida, e la corrente era più forte ; ivi, chiudendo gli occhi e affidandosi a Gesù, sarebbe entrata, correndo, nell'acqua…
> […]
> Allora ella avrebbe stretto a sè con maggior passione e maggior forza il suo bambino, gli avrebbe posata la bocca sulla bocca per non sentirlo piangere, e coll'ultimo alito avrebbe bevuto il dolce respiro di quella piccola bocca soave, socchiusa sempre ai baci, fragrante d'erbe e di violette…[1022]

Mais, comme dans tout bon roman "populaire", un "miracle" a lieu sous forme de rebondissement, car Annie Vivanti a véritablement un don de conteuse et elle sait tenir son lecteur en haleine. En effet, dans la maison plongée dans l'obscurité, Mirella, elle aussi de retour après quelques jours passés chez une amie de la famille, sort de sa chambre une nuit pendant que Luisa dort. Mirella, qui est en train de retrouver la mémoire, fait alors face à ses souvenirs douloureux, ce qui explique son immobilité et la terreur qu'elle ressent face à « cette porte » [*« quella porta »*] :

> Sì ; Mirella era là, immota, quasi catalettica, cogli occhi pazzi di terrore fissi su quella porta. Quella porta si apriva – si apriva ! Ecco – ecco – uno spiraglio di luce bianca appariva sotto alla tenda….
> Ah ! La porta era aperta… La tenda si scostava !... Ora Mirella sarebbe morta. Lo sapeva ! Ciò che stava per vedere l'avrebbe uccisa, come già una volta aveva uccisa l'anima sua. Sì… sì… la tenda rossa si moveva, lo spazio di luce s'allargava….
> Mirella ansava, soffocata, morente –

[1021] *Ibid.*, p. 61.
[1022] *Ibid.*, p. 155.

L'angoisse que ressent violemment Mirella en revenant sur les lieux de l'horreur, laisse place peu à peu à la stupeur et au ravissement face à une vision « divine », qui lui fait recouvrer l'usage de la parole et – chose que personne n'avait faite jusqu'alors – bénir l'enfant :

> Quand'ecco in quella luce – oh meraviglia ! Oh, estasi infinita ! – in quella luce apparve una Visione !
>
> Inondata dai raggi della luna, tutta velata di rilucente azzurrità, stava una Madre col suo Bambino. Dietro a lei brillava un grande cerchio di luce.
>
> […] e un grido, un grido acuto e vibrante le irruppe dal petto. Ecco aperta, aperta la chiusa fonte della sua voce ! ecco dalle sue labbra fluire le parole del saluto immortale :
>
> *« Ave Maria !…*[1023] *»*

L'opposition entre l'obscurité et l'éclat de la lumière de la lune accentue l'apparition, la « Vision », à la fois réelle et fantastique. Mirella tombe en extase. La lettre majuscule au début du mot « Vision » atteste quelque chose de grand, de spirituel, relevant du domaine du religieux. Annie Vivanti crée une atmosphère hors du temps, comme suspendue. Comme le précise Nunzia Soglia, le roman s'achève sur le rachat de Chérie qui, après avoir subi autant de haine, d'hostilité et d'antipathie, reçoit une"sacralisation", emblème d'une maternité qui surmonte tous les obstacles :

> Il romanzo si conclude con una sorta di riscatto finale di Chérie, che diventa un simbolo ed è quasi sacralizzata nel suo farsi emblema di una maternià che supera ogni ostacolo. La Vivanti assegna a Chérie e al figlio del nemico un'aurea sacra, costruendo un parallelo tra la Vergine Maria e Chérie, facendo sì che questa maternità dolente colpita di un casuale raggio di luce susciti un'emozione tale in Mirella da permetterle di riacquistare la parola[1024].

Contre toute attente, alors que Chérie avait suscité dégoût, honte et répulsion dans son rôle de mère belge d'un « intrus » *(« un Petit boche »*, un *« petit Prussien »*, expressions en français dans le texte), le dernier tableau du roman fait prévaloir la force de l'amour maternel représenté simplement et innocemment par le personnage de Chérie. Cela est anticipé quelques pages auparavant où l'on peut lire à propos de l'amour de Chérie pour l'enfant à naître :

> Ma Chérie colle mani in croce sopra il petto, non ascoltava – non udiva. Nel consacrato atteggiamento di verginale estasi ed umilità, ella ascoltava un'altra voce – la voce della creatura non nata, che a lei chiedeva il dono della vita. E a quella voce risponde va il suo sangue, rispondeva la sua anima, rispondeva l'istinto sublime e trionfale della Maternità[1025].

Nous avons déjà rencontré cet amour maternel absolu dans le roman *I Divoratori,* écrit en 1910. Ce roman, qui « a l'étoffe de dix romans » [*« Nei* Divoratori *vi è la stoffa di dieci romanzi […]*[1026] *»*], met l'accent sur l'amour passionnel des mères pour leurs enfants, amour et

---

[1023] *Ibid.*, p. 156.
[1024] Nunzia Soglia, *L'orrore degli stupri di Guerra nelle opere di Annie Vivanti*, *op. cit.,* p. 13.
[1025] Annie Vivanti, *Vae Victis !, op. cit.*, p. 111.
[1026] Carlo Caporossi, *« Introduzione »,* in Annie Vivanti, *I Divoratori*, Sellerio editore, Palermo, 2008, p. 17.

enfants dévorant les mères. Ainsi, dans ce roman, Nancy, la fille de Valeria, donne naissance à Anne-Marie, futur prodige du violon (qui n'est pas sans rappeler Vivien, la fille d'Annie Vivanti, elle aussi enfant prodige du violon[1027]) qui, durant toute sa vie, a donné des concerts dans toute l'Europe, Annie Vivanti étant là pour l'accompagner et l'encourager, se dévouant entièrement à elle et à sa passion. Valeria, pour en revenir aux *Divoratori*, s'oublie pour se dévouer corps et âme à Nancy qui devient une poétesse reconnue et acclamée. Nancy ayant donné naissance, à son tour, à Anne-Marie, qui se révélera très vite exceptionnellement douée pour le violon, se laisse dévorer par sa fille et en oublie d'écrire de la poésie, alors que son premier recueil avait reçu un beau succès. Après la mort de Valeria, Nancy pleure beaucoup, pleure encore et encore, et puis elle prend son courage à deux mains et vit pour Anne-Marie « comme vivent les mères pour leurs enfants » [*« […] andò avanti a vivere per Anne-Marie, come vivono le madri per i loro figli*[1028] *»*], se sacrifiant et sacrifiant sa vie, ses passions, ses aspirations, jusqu'à « la Chimère de l'inspiration » : *« Essa viveva per Anne-Marie e di Anne-Marie. La Chimera dell'ispirazione si era allontanata da lei*[1029]*.* » Comme l'exprime Nancy, elle est dévorée par sa fille, ne se sentant plus exister, sa fille l'ayant consumée et littéralement consommée pour son plus grand bonheur : *« […] io sono una delle "divorate". Non esisto più. La mia piccola Anne-Marie mi ha divorata. Ed è giusto, ed è bello, ed è santo che sia così. Essa mi ha consumata, ed io ne sono lieta. Essa mi ha annichilita ed io ne sono riconoscente*[1030]*. »* L'histoire se répétera quand, à son tour, Anne-Marie mettra au monde *« una creaturina »* (sans autre précision), au début du troisième Livre du roman, ce Livre ne comportant que deux pages (sur les quelque 500 que compte le roman), la dernière phrase du roman se présentant légèrement détachée du reste et invitant le lecteur à imaginer une nouvelle et sempiternelle histoire de dévoration d'une mère par son enfant : *« La creaturina nella culla aprì gli occhi e pianse : « "Ho fame" ».*

Annie Vivanti, qui laisse ainsi s'exprimer sa créativité littéraire et poétique, transmet par l'intermédiaire de ses personnages féminins, leurs choix, leurs dilemmes, leurs sentiments, leurs émotions. Le final de ses romans, en général, et de *Vae Victis !* en particulier, qui se veut rapide et surprenant, montre, ô combien, Annie Vivanti use, selon Benedetto Croce, de son ingéniosité pour osciller entre « la joie de vivre et le drame », jouant avec une « certaine ingénuité malicieuse » et « en somme avec grâce », des sentiments et des émotions :

> Impeti verso la gioia del vivere e verso il dramma, o piuttosto la commedia dell'amore, moti di umana compartecipazione, di acuta penetrazione, di simpatia, d'indulgenza, di pietà :

[1027] Voir Annie Vivanti, *« La storia di Vivien »*, in *Zingaresca, op. cit.,* p. 119-131.
[1028] Annie Vivanti, *I Divoratori*, *op. cit.*, p. 313.
[1029] *Ibid.*, p. 494.
[1030] *Ibid.*, p. 512.

> commozioni capricciose, lievi e fuggevoli, a fior di pelle, ma spontanee e fresche, e un'attitudine a rappresentarle nella loro levità, con pochi tratti sicuri, senza calcarvi sopra e deformarli, con aria stupita, con certa ingenuità maliziosa, e, insomma, con grazia[1031].

Comme nous l'avons mentionné, le drame *L'Invasore* et le roman *Vae Victis !* s'inscrivent dans la thématique relative à la guerre. Cela étant, nous pouvons nous poser la question suivante : Pourquoi Annie Vivanti, à deux années de distance, a-t-elle réécrit sa pièce de théâtre sous forme de roman ? Quelles nécessités l'ont poussée à redire, sous une nouvelle forme et avec d'autres moyens d'expression, ce qui avait déjà été dit, énoncé et dénoncé ?

Avant toute chose, il nous semble nécessaire de nous intéresser à la réception des deux œuvres, car, dans l'ensemble, nous constatons qu'elles n'ont pas eu la même diffusion, ce qui engendre, par conséquence, une réception inégale des critiques. *L'Invasore* a été publié trois fois : en 1915 et en 1920 par la Maison d'édition Quintieri, puis en 1928 par la Maison d'édition Mondadori. Cette pièce, il est important de le préciser, n'a pas été traduite. En revanche, pour *Vae Victis !* on répertorie de nombreuses éditions et rééditions. De 1917 à 1924, on compte dix publications pour la Maison d'édition Quinteri et, de 1926 à 1940, neuf éditions pour la Maison Mondadori. En plus de toutes ces publications, l'ouvrage a eu une portée internationale avec de nombreuses traductions. Ainsi, nous notons une traduction française en 1919, portugaise en 1923, tchèque en 1930, hollandaise en 1932, ainsi que trois traductions croate, norvégienne et polonaise en 1934 et, pour finir, une traduction turque en 1946. Nous relevons ainsi une différence notable entre les deux œuvres en termes de réception, de divulgation et de diffusion, ce qui a engendré des critiques inégales, tant sur le plan quantitatif que sur le plan qualitatif.

Si nous nous intéressons à l'impact de la critique, sur le plan politique, *Vae Victis !* semble avoir eu un retentissement plus important que *L'Invasore*. Nous notons que le quotidien anglais *Morning Post* s'exprime sur le fait que le roman Vae *Victis !* peut jouer un rôle dans l'unité de la nation par un sentiment de solidarité afin de lutter contre cette « peste grise » par laquelle est nommé et qualifié l'ennemi allemand :

> Se questa potente e magnifica opera potesse essere largamente disseminata sarebbe un possente mezzo per rinforzare la nazione nel suo intento di proseguire la guerra fino a che la lotta contro la « Peste Grigia » non si chiuda col trionfo dell'umanità[1032].

Cet élan porteur qui pousse une nation entière à poursuivre la guerre par d'autres moyens, est en fait, considéré par beaucoup de journaux, comme une manière de propagande

---

[1031] Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1954, Cit. in Nunzia Soglia, *L'orrore degli stupri di guerra nelle opere di Annie Vivanti, op. cit.*, p. 14.

[1032] Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e consumo, op. cit.*, p. 139. Cit. également in Annie Vivanti, *Le bocche inutili*, Milano, Quintieri, 1918.
https://archive.org/details/leboccheinutili00chargoog/page/n6/mode/2up. Consulté le 27 juillet 2022.

qui permet alors de justifier et de légitimer l'entrée en guerre de l'Italie pour défendre son territoire, mais également les femmes de ces violences et autres actes barbares. Cette volonté d'interventionnisme est répercutée par différents journaux nationaux et internationaux qui voient, dans la pièce de théâtre et le roman d'Annie Vivanti, des œuvres de propagande, comme nous l'avons mentionné plus haut[1033].

Retranscrire la guerre dans une forme littéraire correspondrait-il donc à faire de la propagande et à soutenir des actions politiques ? Si telle est l'approche des journalistes et des critiques, certaines des œuvres d'Annie Vivanti sont alors considérées comme autant de témoignages de certaines situations effroyables que génère la guerre, permettant d'appuyer l'entrée de l'Italie dans le conflit. Et c'est ainsi que le *Daily Graphic* écrit **:**

> Raccomandiamo lo studio di « Vae Victis ! » ai pacifisti, ai disfattisti, ai prelati ed in genere a coloro che si oppongono per scrupolo di coscienza al bombardamento delle città germaniche[1034].

Au-delà du point de vue politique et propagandiste, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner au début de ce sous-chapitre, Benedetto Croce voyait dans les œuvres d'Annie Vivanti de nouveaux thèmes littéraires à traiter et à exploiter, surtout d'un point de vue féminin, car les femmes que présente Annie Vivanti sont des femmes victimes de violences, effrayées et terrorisées, mais qui doivent faire face à l'ennemi et apprivoiser leur nouvelle situation de femmes seules, sans homme pour les défendre.

En donnant une voix aux femmes, Annie Vivanti confère au roman une puissance et une force poétique et narrative basée sur ses personnages féminins et leur présence tant physique que psychologique. Savino Varazzani, dans un article publié sur *Il Popolo d'Italia*, affirme que ce roman est tout à la fois une étude psychologique profonde et délicate, un livre de combat et une œuvre généreuse et « sacrée » :

> È soprattutto, un magnifico romanzo ; è un'opera di arte d'alto valore e della più schietta ispirazione ; è uno studio di psicologia pieno di profondo e delicato acume ; questo in primo luogo ; poi è anche, fortunatamente, un fiero libro di battaglia e un'opera buona, generosa e santa[1035].

Quant à Massimo Bontempelli, il souligne dans les colonnes du quotidien *Il Secolo* la capacité créative qu'a Annie Vivanti de rendre compte de la situation tragique que vit et traverse

[1033] Nous renvoyons à la page 386, note 934 de la thèse.
[1034] Cit., *ibid.* Cit. également in Annie Vivanti, *Le bocche inutili*, Milano, Quintieri, 1918. https://archive.org/details/leboccheinutili00chargoog/page/n6/mode/2up. Consulté le 27 juillet 2022.
[1035] Cit., *ibid.*, p. 138-139. Cit. également in Annie Vivanti, *Le bocche inutili*, Milano, Quintieri, 1918. https://archive.org/details/leboccheinutili00chargoog/page/n6/mode/2up. Consulté le 27 juillet 2022.

la Belgique et de l'énergie d'amour désespérée que dégage Chérie dans les deux œuvres, cela étant « poésie et théâtre de tout premier ordre » :

> La pittura della tragica inconsapevolezza del Belgio e la disperata energia d'amor materno di Chérie sono poesia e teatro di primissimo ordine[1036].

À ce point, se pose la question concernant la frontière entre la réalité et la fiction ou entre l'illusion et la vérité, ce qui a toujours été au centre des attentions et des interrogations par rapport aux œuvres d'Annie Vivanti.

Dans le roman, il y a ainsi des scènes aux répliques poétiques, aux tableaux idylliques. Ainsi nous pouvons noter dans *Vae Victis !* un dialogue entre deux rivières. Avec ce dialogue, nous entrons dans la sphère de l'imaginaire et de la fable pour les enfants, car la nature s'anthropomorphise : les deux rivières, L'Aisne et l'Ourthe se chamaillent et les cigognes transportent des bébés. Cette incursion dans le monde du merveilleux annonce de manière délicate l'arrivée d'un bébé dans la famille du Docteur Brandes, dans le petit village de Bomal :

> « Oh ! Guarda ! guarda ! » fece l'Aisne […]. « C'è una cicogna che passa sopra di noi.
> « E che me n'importa » ? »
> « E la cicogna che porta i bambini ! Guarda ! - ne ha uno nel becco ! »
> « Farebbe meglio a lasciarlo cadere » brontolò l'Ourthe ; « qui sono molto profondo. »
> […]
> La cicogna frattanto era volata alta sopra il ponte de Bomal. Scese a cerchi digradanti sopra la casa del Dottro Brandes. Pose una zampa sul tetto e si fermò. Schiuse con precauzione il becco. « Apri gli occhi, bambino umano, » disse : « Eccoci arrivati. »[1037]

Cette façon indirecte de nous apprendre la naissance de l'enfant de Chérie par le dialogue entre les deux fleuves, conduit le lecteur vers les portes de l'imaginaire et le monde des fables. La poésie s'intègre au roman, lui conférant une dimension autre, lyrique, féerique, caractéristique de l'auteure[1038] :

> Annie quindi continua a concepire liricamente le sue opere nelle visioni sintetiche, di scorcio, nel fondere realtà e parvenze, in certe fortiane alogie di stile, nella frequente imaginificazione del tempo, poeticissima […][1039].

La scène finale acquiert une dimension hautement symbolique dans une belle et simple innocence comme nous avons pu le voir précédemment tant pour la pièce de théâtre que pour le roman. Cela étant, même si la thématique reste la même, le style est différent. Le roman a un style plus glissant, passionné et bouleversant. Dans la pièce de théâtre, le style est plus prompt,

---

[1036] Cit. in Nunzia Soglia, *L'orrore degli stupri di Guerra nelle opera di Annie Vivanti*, *op. cit.,* p. 5.
[1037] Annie Vivanti, *Vae Victis !*, *op. cit,* p. 77.
[1038] Nous en profitons pour préciser qu'Annie Vivanti a écrit deux contes pour les enfants, *Sua altezza !* (1923) et *Il Viaggio incantato (1933*), ce dernier aujourd'hui introuvable.
[1039] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit*., p. 91.

rapide, avec ses caractéristiques propres qui rendent les scènes vivantes et bien représentatives de la psychologie et des caractères des personnages.

En abordant ce thème de la guerre par l'intermédiaire de personnages féminins, Annie Vivanti, comme le précise Carlo Caporossi dans sa préface à *Marion, artista di caffè-concerto*, démontre une fois encore sa « capacité à conjuguer une exceptionnelle expérience de vie avec la création artistique » : *« La capacità tutta vivantiana di coniugare un'eccezionale esperienza di vita con la creazione artistica […]*[1040] ». La fiction naît de la réalité qui lui apporte sa substance avant de se transformer, par le travail de l'écriture, pour donner une œuvre « étrange » et « forte », comme l'écrit Renato Simoni à propos de *Vae Victis !* dans les colonnes du *Corriere della Sera* :

> Questa è un'opera strana e forte… l'opera di una scrittrice fortissima ; è tutta ardente di una irresistibile passione e ricca di tocchi veramente luminosi[1041].

Cette appréciation positive de certains critiques, sur le plan du contenu et du style, ne fait pas l'unanimité. Carlo Vizzotto considérait le drame *L'Invasore* comme étant ennuyeux et ayant un caractère offensant :

> Noi scostiamo con la punta dello stivale questo « Invasore », che ci ha tediato e offeso per due ore, ed è stato, ahimè, applaudito[1042] ;

L'interjection utilisée [« hélas »] traduit de la part du critique une certaine incompréhension face à cet engouement, pour lui, inapproprié et incompréhensible. Restant sur le plan moral et idéologique, Vizzotto, à l'instar de tant d'autres, négligeait l'aspect poétique qui n'est pas relevé ni même noté. L'œuvre, pour ces observateurs, reste ancrée dans une réalité terre-à-terre qui ne pourrait pas alors devenir matière littéraire, encore moins poétique. Une frontière existerait entre la réalité et l'œuvre. Deux univers, donc, coexisteraient sans pouvoir se rencontrer.

Les femmes ont souvent été accusées d'aborder des thèmes légers et frivoles et d'apporter une vision imaginaire peu sensée de la réalité. Or, elles apportent une sensibilité autre, nouvelle, différente de celle que les hommes transmettaient par leurs écrits. Nous pouvons alors constater que le roman et la pièce de théâtre d'Annie Vivanti ont rencontré de véritables succès ou, du moins, ont eu un écho retentissant dans le panorama littéraire de l'époque car cette thématique, si novatrice en ce début du XXe siècle (d'autant plus qu'elle est

[1040] Carlo Caporossi, *« Introduzione »*, in Annie Vivanti, *Marion, artista di caffè-concerto, op. cit.,* p. 13.
[1041] Cit. in Nunzia Soglia, *L'orrore degli stupri di guerra nelle opere di Annie Vivanti, op. cit.,* p. 5.
[1042] Cit. in Simona Spataro, *Tra autobiografismo e cosnumo, op. cit.,* p. 228.

portée par une femme), interpelle et retient l'attention. D'ailleurs, des années plus tard, le roman *Vae Victis* sera adapté à l'écran.

En effet, réédité plusieurs fois et régulièrement[1043], le roman donne lieu en 1954 à une adaptation filmique de Raffaello Matarazzo, « *Guai ai vinti !* [1044]», qui voit l'action se dérouler, en 1917, non pas en Belgique, mais en Italie, et plus précisément dans la région de la Vénétie alors envahie par les Austro-hongrois, après la défaite de Caporetto.

Dans le film, tout comme dans le roman, l'arrivée imminente de la guerre rompt la sérénité dans laquelle se trouvent deux sœurs qui vont subir des agressions sexuelles. Elles réussissent à fuir à Vérone, mais découvrent en même temps qu'elles sont enceintes. La sœur aînée, Luisa, interprétée par Lea Padovani, mariée à un officier et mère d'une petite fille, décide d'avorter. L'autre sœur, Clara (Chérie dans le roman), interprétée par Anna Maria Ferrero, bien que fiancée, ne souhaite pas avorter. Arrive l'été 1918 et l'enfant de l'ennemi naît, au mieux dans l'indifférence, mais plus généralement dans la honte et le dégoût des gens du village. L'histoire se veut similaire à celle développée dans *Vae Victis !* hormis le final qui change de manière significative.

En effet, après la naissance de l'enfant, Clara est poussée par son fiancé lui-même à laisser derrière elle son pays. Mais pendant sa fuite, elle tombe et se blesse mortellement. Rejointe par son fiancé au moment de son dernier souffle, ce dernier lui promet de s'occuper de son enfant. Le film, tout comme le roman, montre la guerre pour un public essentiellement féminin, continuant sur le chemin emprunté des années auparavant par Annie Vivanti.

Cette histoire d'une certaine brutalité, empreinte de douleur, d'angoisse et d'injustice met en avant l'image de la mère et du corps maternel, qui devient une zone de conflit :

> [..] Guai ai vinti is about motherhood. It is a film about the way war is visited on women's bodies and about the choices they have to make. The very different way that the film deals with these issues reflects both the cult of motherhood as it developed in the fascist period and the reformulation and re-proposition of the cult by Catholics in the postwar period[1045].

Nous pouvons souligner le fait que le film, en lien avec la période fasciste que l'Italie a traversée et la présence de l'Église catholique dans l'après-guerre, met en avant la question de

---

[1043] Le roman *Vae Victis !* a été édité en 1917 par l'éditeur Quintieri et réédité à de très nombreuses reprises, d'abord par le même Quintieri (1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924), ensuite par Mondadori, (1926, 1928, 1929, 1931, 1933, 1937, 1939, 1940 et une dernière fois en 1956, en édition économique, avec le titre *Guai ai vinti*, probablement à la suite de la sortie du film de Raffaello Matarazzo en 1954), ce qui témoigne de son succès.

[1044] Il ne nous a pas été possible de visionner le film *« Guai ai vinti ! »*. Toutefois nous renvoyons au synopsis https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/guai-ai-vinti-/10081/. Consulté le 9 juillet 2022.

[1045] Marina D'Amelia, *La mamma,* Bologna, il Mulino, 2005. Cit. in Stephen Gundle and Simona Storchi, *« Guai ai vinti! »,* in *Annie Vivanti Chartres, Transnational Politics, Identity, and Culture,* edited by Sharon Wood and Erica Moretti, *op. cit.,* p. 272.

la maternité et du "natalisme", cet autre nom du fascisme, selon Anna Treves[1046]. La propagande bien orchestrée et articulée permet à l'Italie de mettre l'accent sur la natalité qui vient renforcer la puissance politique, économique et militaire du pays, jusque dans le second après-guerre. D'où les interrogations de Barbara Meazzi quant à l'absence de réédition du roman :

> Impossibile sapere se il romanzo non sia più stato ristampato dalla allora a causa del tema dell'aborto, o a causa delle teorie eugenetiche, o ancora a causa dell'attitudine troppo apertamente mistico-religioso di Chérie che forse non corrisponde più al gusto delle lettrici all'epoca del secondo dopoguerra[1047].

Nous pouvons alors nous interroger sur le fait de savoir pourquoi *Vae Victis !*, après 1940, n'est plus publié alors qu'il avait rencontré un vif succès, ses nombreuses éditions l'attestant. Mais nous n'avons pas de réponse précise à y apporter. Quoi qu'il en soit, le film, des années plus tard, accorde une place à cet Autre féminin qui est confronté directement aux souffrances et aux violences de la guerre tout comme l'avaient fait en leur temps le roman et la pièce de théâtre :

> Guai ai vinti place iconic female figures at the center of their narratives. In the novel the centrality of the women serves to grant them agency beyond the narrow paradigms established by war-driven nationalism and male-dominated social praxis[1048].

D'une certaine façon, l'écrivaine a voulu offrir dans ces pages un témoignage « poétique » de ces larmes versées en cachette par les femmes victimes de la férocité de la guerre et qui ont dû en subir toute la violence alors que les hommes étaient au front.

Héroïnes à leur manière ? En tous les cas, Annie Vivanti, par l'intermédiaire de ses écrits, a voulu donner une voix aux femmes abusées et victimes de l'ennemi, qui souvent sont restées dans l'ombre après avoir dû affronter les regards et les gestes de leurs bourreaux, leurs corps étant devenus une « proie de guerre ».

C'est dans ce contexte que des journalistes ont écrit quelques papiers sur le fait que des femmes puissent aimer les enfants engendrés avec l'ennemi. Sur le quotidien *Difesa delle lavoratrici*, d'obédience socialiste, le thème des viols est également abordé en émettant l'idée que cet acte barbare ennemi peut contaminer la « race », propos émis précédemment par Luigi Mario Bossi. Sur le quotidien *Il Popolo d'Italia*, Anna Franchi affirme la nécessité de laisser libre choix aux femmes, car elles seules sont capables de savoir ce qui peut leur convenir :

[1046] Anna Treves, « L'Italie, de la surnatalité aux « berceaux vides », dans *Vingtième Siècle*. Revue d'histoire 2007/3 (n° 95), pages 45 à 61, https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2007-3-page-45.htm, consulté le 9 juillet 2022.

[1047] Barbara Meazzi, *Vivanti e la grande guerra : stupro, aborto e redenzione in* Vae Victis !, *Annali d'ItalMontesianistica…, op. cit.*, p. 272.

[1048] Stephen Gundle and Simona Storchi, *« Guai ai vinti ! »,* in *Annie Vivanti Chartres, Transnational Politics, Identity, and Culture,* edited by Sharon Wood and Erica Moretti, *op. cit.*, p. 273.

> Alcune femmine vorranno al delitto contrapporre il delitto, altre donne chineranno la testa dinanzi all'immenso sacrificio della loro vita, misureranno tutto l'orrore della loro maternità angosciosa e non chiederanno il delitto, anzi difenderanno il « bastardo » innocente, l'impuro frutto di un mostruoso accoppiamento, questo figlio non chiesto[1049].

Les femmes s'affirment donc et assument d'exercer leur liberté, au risque du rejet et de l'ostracisme. Comme le précise Barbara Meazzi, l'émancipation féminine commence avec ce roman et cette pièce d'Annie Vivanti qui abordait la question de la maternité désirée ou pas, à la suite des violences sexuelles, parfois au prix de l'oubli de ces mêmes violences, « au nom de la paix et avec l'aide de Dieu » :

> Il cammino verso l'emancipazione femminile è però iniziato anche così, con un romanzo che si interroga sull'ineluttabilità della maternità, e soprattutto che immagina che le donne possano dimenticare, in nome della pace e con l'aiuto divino, le violenze sessuali di cui sono state vittime[1050].

Cette position d'Annie Vivanti n'en reste pas moins courageuse, comme le souligne Carlo Caporossi[1051], et c'est même l'une des caractéristiques principales de cette auteure qui a souvent fait fi des valeurs, des préjugés et des contraintes de la société de la fin du XIXe et du début du XXe siècle.

Une autre œuvre théâtrale, la dernière qui soit directement liée au premier conflit mondial, reprend sous un autre angle la question de la violence faite aux femmes. *Le Bocche inutili*, en effet, est un drame en trois actes, écrit, monté et publié en 1918[1052], à Milan. Comme le précise Annie Vivanti elle-même, sa pièce attire le public qui se trouve complètement dérouté par le sujet qui évoque non pas la légèreté, le plaisir, ou encore l'amour, mais au contraire la mort, la faim, la souffrance, le déchirement :

> Ancora non mi so spiegare l'indescrivibile tumulto che il dramma suscitò alla sua prima rappresentazione. Certo, nella mente di una parte del pubblico vi fu un equivoco causato dal titolo. Ad alcuni – che ignoravano il significato militare dell'espressione «le bocche inutili» – il titolo parve gaio ; e il teatro si affollò di gente che, per distrarsi dalle tristezze della guerra, voleva vedere una commedia allegra.
>
> Credevano nelle « bocche inutili » di trovare le bocche che ridono, le bocche che baciano, le bocche che pronunciano delle soavi arguzie o delle parole d'amore… E rimasero stupiti e disorientati quando si trovarono davanti alle tragiche bocche di vegliardi, di donne e di bambini che la guerra apre agli urli e alla fame.
>
> La fame – primitivo e mostruoso supplizio ! – doveva avere anch'essa una parte di

[1049] Anna Franchi cit. in Barbara Montesi, *"Il frutto vivente del disonore »*,in *I figli della violenza, l'Italia, la Grande Guerra, in Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento,* a. c di Marcello Flores, Milano, FrancoAngeli, 2010, p. 74.

[1050] Barbara Meazzi, *Annie Vivanti e la grande guerra : stupro, aborto e redenzione in* Vae Victis !, *Annali d'Italianistica…, op. cit., p. 272-273.*

[1051] Cit. in Nunzia Soglia, *Vae Victis di Annie Vivanti e la denuncia degli orrori di guerra, op. cit.,* p. 10-11.

[1052] Pour témoigner de la réception de cette pièce de théâtre, il n'y aurait à ce jour que six articles publiés sur les quotidiens *Corriere della Sera* (17 e 18 aprile 1918), *Il Resto del Carlino* (17 aprile 1918) », *Il Secolo* (17 aprile 1918), *La Sera* (17 aprile 1918) *La Perseveranza* (17 aprile 1918), mais nous n'avons pas réussi à les consulter.

protagonista in questo dramma[1053].

Comme on n'est pas sans le savoir, l'expérience de la guerre moderne est à la limite de l'indicible. La Première Guerre mondiale est une guerre de masse, une guerre totale, tout à la fois archaïque, industrielle et technologique : les soldats ont encore des baïonnettes à leurs fusils, les animaux de trait sont réquisitionnés et, dans le même temps, les soldats sont emmenés en grand nombre vers le front par trains entiers, les bombes sont de plus en plus puissantes, l'ypérite est employée à grande échelle en tant qu'arme chimique, les avions sont utilisés comme moyen de reconnaissance, pour ne citer que ces quelques exemples. Dans ce contexte, comme toujours, les femmes subissent le choix des hommes, quand les soldats subissent le choix de leurs supérieurs, participant alternativement à ce conflit depuis le fond obscur d'une tranchée ou bien directement sur le front. Les soldats font l'expérience désagréable de l'attente d'un ennemi invisible (mais dont ils sentent la présence) depuis l'endroit où ils sont retranchés. Ils assistent impuissants à l'agonie, par fois atroce, des leurs quand ils ne peuvent pas leur porter secours. La peur, la surprise, le changement, mais aussi la rapidité temporelle et spatiale, caractérisent le conflit mondial qui, pour ceux qui l'ont vécu, de près ou de loin, reste du domaine de l'inconcevable. La possibilité de comprendre et de raconter la guerre étant menacée pour ceux qui y ont participé, qu'en est-il des civils qui la “regardent” de loin ? Peuvent-ils faire le récit de ce conflit invisible et pourtant continuellement perceptible ? Sous quelles formes et selon quelles modalités est-il possible de parler de la guerre sans mettre en avant le récit de l'expérience directe des soldats ? Avec sa pièce de théâtre, Annie Vivanti fait entrer le lecteur dans la guerre et ses conséquences pour les civils en focalisant la question sur les « bouches inutiles ». L'expression « les bouches inutiles », qui relève du langage militaire, remonterait au XVIe siècle. En effet, lors du siège de Sienne, durant les années 1554-1555, Blaise de Montluc aurait prononcé ces mots qu'Annie Vivanti place en exergue de sa pièce : « Je créai six commissaires pour faire la description des bouches inutiles, et après bailler ce rôle à un chevalier de Saint-Jean de Malte, accompagné de 25 ou 30 soldats, pour les mettre dehors…. Ce sont les lois de la guerre : il faut être cruel bien souvent pour venir à bout de son ennemi….[1054] ». L'expression réapparaît, en France, le 3 août 1914, alors que l'Allemagne lui déclarait la guerre. La veille, l'état de siège était institué par le président Poincaré. Ce même jour, le général Thévenet, commandant de la place de Belfort, ordonnait l'évacuation des

[1053] Annie Vivanti, *« Dedica al tenente Giorgio Tognoni, cieco di guerra »*, in *Le bocche inutili.* Dramma in tre atti, Milano, Quintieri, 1918.
[1054] Annie Vivanti, *Le bocche inutili.* Dramma in tre atti, Milano, Quintieri, 1918. https://archive.org/details/leboccheinutili00chargoog/page/n26/mode/2up. Consulté le 27 juillet 2022.

« bouches inutiles ». Si l'on s'en tient aux faits, cet ordre s'appuyait sur divers décrets (ceux de 1811 et de 1909), permettant de contraindre à l'évacuation les personnes inutiles à la défense d'une ville. Ces dernières étaient officiellement et brutalement désignées par les termes très réducteurs, mais ô combien parlants de « bouches inutiles ». Annie Vivanti avait-elle eu connaissance de ce fait advenu en France ? Il est délicat de répondre à cette question, mais nous pouvons effectivement penser qu'elle a pu s'en inspirer pour ancrer son récit dans la réalité.

La pièce est précédée de plusieurs pages, consacrées au lieutenant Giorgio Tognoni, aveugle à la suite du conflit et qui ne renie rien de ses prises de position interventionnistes d'avant la guerre. Annie Vivanti en fait un exemple de dédition à la patrie et s'en inspire pour l'un de ses personnages, auquel elle donne le même prénom, Giorgio. Ce dernier, dans la pièce, est le fils du commandant Sir Harry De Bels. Les autres personnages principaux sont le capitaine Loussy, le lieutenant Fletcher, ainsi que Lady Mary De Bels, Lillia, sa fille âgée de seize ans, Anna Farrell, une cousine âgée de dix-sept ans et Daisy Farrell, mère d'Anna. Sur fond de guerre, la scène se déroule dans « de lointaines possessions anglaises », à une époque indéterminée, mais qui apparaît comme récente, puisqu'il est question plusieurs fois de la gare à laquelle doit se rendre Giorgio. Dès l'ouverture du drame, le lecteur ressent la tension présente dans la demeure du Commandant. En effet, son fils Giorgio, après avoir décidé de devancer l'appel et donc de s'engager comme volontaire pour le front, doit partir rapidement :

> **Il Comandante** *[entrando dalla sinistra]* : Su, Giorgio, in carrozza !
> **Lady Mary** *[a Giorgio]* : Vengo con te.
> **Giorgio** : Ma, cara mamma, al Presidio non puoi venire. *[Rivolto al comandante]* È vero, papà[1055] ?

L'ouverture du drame pose le cadre tristement et banalement traditionnel : les hommes s'activent pour tenter de gérer le conflit et pour partir au combat, tandis que les femmes se retrouvent dans leur rôle de parfaites épouses et de mères tout autant parfaites, accompagnant de leur présence et de leurs larmes maris et fils. Lady Mary n'échappe pas à la règle et, quand sa fille lui propose de se mettre à l'abri loin du théâtre des combats, elle répond :

> **Lady Mary** : [*recisamente*] Tuo padre ha bisogno di me ; ha bisogno di affetto e di cure. Ora poi, con la Guerra..con la minaccia sempre più grave ed incalzante, certo non penserei a lasciarlo[1056].

Lady Mary a conscience de ne pas être une amazone, une femme forte qui pousserait son fils à partir sans laisser ses sentiments la subjuguer. Elle se montre, au contraire, comme étant une femme sensible et émotive :

[1055] *Ibid.*, p. 23.
[1056] *Ibid.*, p. 29.

> **Lady Mary** : Io invidio e ammiro la donna forte, l'amazzone che dice al suo figliolo : « Va ! ». Ma io non sono che un'anima debole, lo confesso ; io non saprò che piangere e invocare il ritorno del mio diletto[1057].

Comme elle le précise elle-même, le destin de la femme est celui de pleurer [« *il destino della donna è il pianto.* »], tandis que l'héroïsme est une vertu masculine [« *L'eroismo […] è una virtù maschia*[1058] »]. Au fur et à mesure de l'avancée du drame, Annie Vivanti introduit le thème de la mort qui s'accompagne de la présence de la guerre qui va s'intensifiant. Des personnages, tels que le Commandant de Bels et le Capitaine Loussy, échangent beaucoup quant à leur vision de la guerre et aux problèmes gravissimes qu'elle engendre. Ainsi, le Capitaine Loussy, qui revient d'une mission dans la capitale et qui a parlé à « son Excellence », Lord Castairs, reprend pour le commandant tout ce qu'il lui a exposé, à savoir les conditions très graves dans lesquelles se trouvent la place forte, l'imminence de l'assaut, la nécessité de procéder à l'évacuation de la population et le besoin urgent de vivres et de renforts :

> **Capitano Loussy** : Tutto, gli ho detto. Gli ho spiegato le gravi condizioni in cui ci troviamo qui ; l'imminenza, in caso di sorte avversa, dell'assedio della piazzaforte ; la necessità di provvedere, sia all'immediato sgombro della popolazione civile, sia all'invio di forti quantità di viveri e rinforzi[1059].

Cette exposition de la situation s'explicite davantage dans l'acte II avec une ville complètement assiégée et dans le plus total désordre. C'est à ce moment-là qu'intervient un mathématicien, Aubrey Russell, à qui il a été demandé de calculer la durée de résistance et de survie des soldats en fonction de paramètres stricts liés au rationnement des stocks de vivres, sachant qu'un blocus empêche tout ravitaillement. Pour ce faire, Aubrey Russell a préparé un diagramme présentant trois courbes correspondant à différentes situations suivant que la population reçoit ou pas de la nourriture, travaille ou pas, etc. En fonction de ces paramètres, la durée de survie est également calculée et, bien évidemment, la courbe la plus “favorable” en termes de durée est celle où n'est prévue que la subsistance de la garnison… Face à cette situation dramatique, quel choix s'offre au commandant et aux autres officiers supérieurs ? Tous ayant l'impression d'être pris au piège, tels des rats [« ***Il Comandante*** *: Chiuse le vie di terra, bloccate le vie del mare. Siamo qui, presi come topi in trappola.*[1060] »], quelles sont les options possibles et envisageables pour éviter que toutes les souffrances déjà endurées n'aient été vaines et inutiles ? [« *Tutte vane, dunque, le nostre sofferenze*[1061] »]. Se rendre ou organiser le

[1057] *Ibid.*, p. 34.
[1058] *Ibid.*, respectivement p. 60 et 33.
[1059] *Ibid.*, p. 64.
[1060] *Ibid.*, p. 94.
[1061] *Ibid.*, p. 93.

rationnement et défendre jusqu'au bout la population, même si on connaît l'issue qui ne peut pas être victorieuse ? Finalement, coup de théâtre : l'arrivée de renforts qui ont réussi à forcer le blocus est annoncée, mais dans une limite de temps qui ne permettra pas de nourrir la population. Le Commandant tranche donc, mettant ainsi fin au dilemme : il décide qu'il n'y aura plus de « bouches inutiles » qui entraveraient et diminueraient la survie des soldats :

> **Il Comandante** […] Tutti – vecchi, donne, bambini, ammalati, chi può reggersi in piedi deve andare. Prendete le disposizioni necessarie. E ricordatevi che la sortita si deve fare prima del tramonto[1062]].

C'est la mort dans l'âme que le Commandant se veut tranchant, autoritaire et inflexible dans sa position. Ainsi il refuse d'avertir la population [*« **Il Comandante** : Niente preavviso. Un'ora deve bastare »*], pour exclure en un temps limité les non-combattants [*« [i] non-combattenti »*], encore surnommés, avec une « ironie très amère », les « êtres superflus – qui ne savent pas tuer » [« [con un ghigno di amarissima ironia] *[gli] esseri superflui – che non sanno uccidere*[1063] !] faisant ainsi référence à un événement survenu le cinq octobre 1554 pendant le siège de Sienne. En effet, pour tenter de sauver la ville, qui comptait plus de vingt-quatre mille bouches à nourrir, il fut décidé d'éloigner les bouches dites « inutiles », c'est-à-dire, les pauvres, les étrangers, les paysans, les réfugiés, les prostituées, les vieillards et les orphelins. Ayant pris une décision du même genre, brutale et inhumaine, le commandant De Bels apparaît tout à coup étranger aux yeux de sa femme, Lady Mary, qui déclare que son mari n'est plus un mari, qu'il n'est plus un père, allant jusqu'à ajouter qu'en lui le soldat a tué l'homme : *« **Lady Mary** : Vedi ? … egli non è più un marito, non è più un padre.* [con veemenza folle]. *In lui il soldato – ha ucciso l'uomo*[1064].]. Et c'est ainsi que Lady Mary et sa fille Lillia doivent elles aussi quitter la ville avec les autres « bouches inutiles » (femmes, enfants, vieillards et malades) car De Bels, homme d'honneur et de devoir, refuse tout favoritisme envers les siens. Pour le dernier acte, ce côté inhumain, caractérisé par une décision qu'elle considère comme inique, génère rancœur et agressivité chez Lady Mary, qui revient au pays méconnaissable, tel un spectre, une fois la guerre terminée. Elle trouve les gens en liesse s'apprêtant à fêter De Bels, car il les a conduits à la victoire au prix d'une résistance héroïque et acharnée. Alors elle laisse exploser sa colère et exprime son incompréhension face à ces honneurs, alors que son mari a pris la décision de livrer les femmes à l'ennemi et a ainsi envoyé sa fille à la mort : *« **Lady Mary** : […] per lui ! Lui ha mandato al nemico le sue donne – e lo festeggiano ! Lui ha mandato alla morte sua figlia – e*

[1062] *Ibid.*, p. 105.
[1063] *Ibid.*, respectivement p. 105 et 106.
[1064] *Ibid.*, p. 115.

lo applaudono ![1065] » Les phrases exclamatives, hachées, laissent transparaître un sentiment de haine chez Lady Mary qui n'a plus « de vivant que la force de haïr », [*« Non ho più di vivo in me che la forza di odiare*] »], le pire étant de haïr ce qu'auparavant on avait aimé [*« Quello di dover odiare ciò che si è amato »*] et de ne plus reconnaître son foyer comme le sien [*« Questa non è più casa mia. Questa è la casa – di lui ! di lui che tutti festeggiano, per l'atto più inumano, più spietato…*[1066] »]. De surcroît, son retour correspond au retour de son fils Giorgio qui revient aveugle de la guerre à la suite d'une blessure. La violence de la guerre se fait aussi ressentir par la cécité de Giorgio, qui a dû passer quatre mois à l'hôpital. Mais Giorgio ne revient pas dans le même état d'esprit que celui de sa mère.En soldat, il accepte vaillamment son sacrifice et défend son père qui, selon lui, n'a fait que son devoir alors que pour sa mère De Bels n'a été qu'un « infâme, un impitoyable instrument de guerre » : *« un nefando, uno spietato strumento di guerra…*[1067] » Quant à la scène finale, elle ne manque pas d'interpeller par sa brutalité et la révélation de la sacralisation du devoir militaire élevé au rang d'absolu (qui n'est pas sans rappeler l'idéologie développée par Marinetti dans son Manifeste du Futurisme[1068]), d'où la justification implicite du choix du Commandant. On y voit Giorgio, en effet, saisir sa mère par le bras et la forcer à s'agenouiller aux pieds du Commandant : *« **Giorgio** : Mamma !… - Inginocchiati !* [Vinta, Lady Mary cade piangendo ai piedi del Comandante] FINE DEL DRAMMA[1069] ».

Le fait de parler de la guerre d'un point de vue féminin, de traiter d'un conflit exclusivement masculin et viril, d'évoquer les dommages collatéraux que peut engendrer la violence sous toutes ses formes, déstabilise, interpelle, suscite bon nombre de réactions, précisant toutes que le sujet est osé, le thème original et l'ensemble très audacieux. C'est la problématique que reprendra, en 1945, Simone de Beauvoir, dans la seule pièce de théâtre qu'elle ait écrite et qui est intitulée *Les Bouches inutiles*, la question pour Simone de Beauvoir

---

[1065] *Ibid.*, p. 137.
[1066] *Ibid.*, respectivement p. 141 et 135.
[1067] *Ibid.*, p. 164.
[1068] L'article 9 du *Manifeste du Futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti, publié le 20 février 1909 en première page du *Figaro*, stipule : « Nous voulons glorifier la guerre, – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme. » Cette volonté se traduit en littérature par les mots en liberté, pour lesquels les futuristes prônent la suppression des règles de la métrique traditionnelle et de sa ponctuation, ainsi que par des ouvrages où l'utilisation de la typographie est révolutionnaire, comme dans *Zang Tumb Tumb*, écrit en 1912 au moment de la bataille d'Andrinople et publié en 1914. Cela se traduit également dans le domaine de l'art pictural, où Marinetti et des artistes tels que Carrà, Russolo, Boccioni, Balla, Severini, affirment leurs idées bellicistes en les retranscrivant dans des réalisations picturales, comme *Canto patriottico in piazza di Siena* (Balla, 1915) ou *Treno blindato in azione* (Severini, 1915), pour ne citer que ces deux exemples. En 1919, à la suite d'une grande exposition à Milan, les futuristes qui ont survécu à la Grande Guerre rebondissent sur le ressentiment national relatif à l'idée de « la victoire mutilée », orchestrée alors par Gabriele D'Annunzio, conduisant ainsi à la montée au pouvoir de Benito Mussolini.
[1069] Annie Vivanti, *Le bocche inutili*, *op. cit.*, p. 165.

étant formulée ainsi : « A-t-on le droit de sacrifier des individus à l'avenir de la collectivité[1070] ? » Publiée par Gallimard en 1945, cette pièce comporte deux actes et huit tableaux[1071], et a été mise en scène par Michel Vitold, en novembre 1945, au Théâtre des Carrefours à Paris. L'action se passe dans une cité de la région des Flandres, assiégée par les Bourguignons qui en ont été chassés et, dans le même temps, menacée par le despotisme de ses nouveaux dirigeants.

Comme le précise Franca Bruera dans « Le jeu des « je » : présence et désignation de l'Autre dans *Les Bouches inutiles* de Simone de Beauvoir », le point de départ de cette pièce de théâtre serait de rendre « la complexité du rapport dialectique entre les individus » et de pouvoir le concrétiser sur scène avec un thème portant sur les bouches inutiles, thèmes et événements alors tirés des chroniques de Sismondi :

> Et c'est autour de la possibilité de voir se concrétiser sur la scène la complexité du rapport dialectique entre les individus que Simone de Beauvoir paraît aborder le sujet des *Bouches inutiles*. Les événements tirés des chroniques de Sismondi, mettant en relief le motif de la guerre en tant que drame collectif universel, fournissent la toile de fond pour dessiner le projet d'un modèle de rapport responsable parmi des individualités et entre ces mêmes subjectivités humaines et la réalité universelle[1072].

Si, à ce jour, cela reste une explication plausible quant à la genèse de la pièce, nous pouvons légitimement nous poser la question de savoir si Simone de Beauvoir a eu ou pas connaissance de la pièce d'Annie Vivanti, *Le Bocche inutili*. En l'état actuel des recherches, rien ne nous permet de l'affirmer. Il n'en reste pas moins que le sujet est le même, le titre également et que la pièce est écrite à la fin d'une autre Guerre mondiale, la Deuxième (alors que celle d'Annie Vivanti est écrite à la fin de la Première). Toutefois, le lieu et l'époque de l'action sont modifiés. On se trouve ici à l'intérieur de la ville de Vaucelles en des temps non déterminés avec précision, mais avec suffisamment d'indices pour qu'on comprenne qu'il s'agit au minimum

---

[1070] Évoquant cette pièce, Simone de Beauvoir écrit dans *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 672 : « Je choisis pour héros le magistrat le plus écouté de la ville et sa femme ; je voulus aussi que leur conflit eût un enjeu plus digne d'intérêt que le passage d'une tyrannie à l'autre ; je transportai l'histoire dans les Flandres, où d'ailleurs des événements analogues s'étaient produits. Une cité qui venait de conquérir un régime démocratique se trouvait menacée par un despote. Alors, se posait la question de la fin et des moyens : a-t-on le droit de sacrifier des individus à l'avenir de la collectivité ? », in Franca Bruera, « Le jeu des « je » : présence et désignation de l'autre dans les *Bouches inutiles* de Simone de Beauvoir », in *Une traversée du XXe siècle : arts, littérature, philosophie. Hommage à Jean Burgos*, sous la direction de Barbara Meazzi, Jean-Pol Madou et Jean-Paul Gavard-Perret, *op. cit.*, p. 307.

[1071] Simone de Beauvoir, *Les bouches inutiles*, Paris, Gallimard, *nrf*, 1945. Traduction italienne : *Le bocche inutili*, trad. e cura di Enza Biagini e Marco Lombardi, edizione bilingue, Firenze, Le lettere, 2009. En 2010, puis en mars 2013, a été organisée, à l'Institut français de Florence, une lecture "scénique" de cette traduction, la lecture ayant été confiée à l'actrice Consuelo Ciatti.

[1072] Franca Bruera, « Le jeu des « je » : présence et désignation de l'autre dans *les Bouches inutiles* de Simone de de Beauvoir », in *Une traversée du XXe siècle : arts, littérature, philosophie. Hommage à Jean Burgos*, sous la direction de Barbara Meazzi, Jean-Pol Madou et Jean-Paul Gavard-Perret, *op. cit.*, p. 307.

du XVe siècle puisqu'il y est question, entre autres, d'une révolte contre le duc de Bourgogne. Ce qui change fondamentalement, bien entendu, c'est le point de vue philosophique relevant de l'existentialisme, ce qui conduit à une fin radicalement différente par rapport à la pièce d'Annie Vivanti. En effet, après qu'il a été envisagé de sacrifier les « bouches inutiles », l'un des personnages, Jean-Pierre Gauthier, animé d'un esprit de résistance très fort, parvient à convaincre Louis d'Avesnes, l'un des échevins de la ville, de renoncer à ce sacrifice et de permettre à chacun et à chacune de se battre, dans la dignité et l'espoir, pour la liberté de toutes et de tous, au risque d'échouer (ce risque, dans une perspective existentialiste, étant constitutif de la liberté humaine). Et c'est ainsi qu'à la toute fin du dernier tableau Louis d'Avesnes peut s'exclamer et affirmer : « Que la joie soit en nous ! Nous luttons pour la liberté, c'est elle qui triomphe par notre libre sacrifice. Vivants ou morts, nous sommes les vainqueurs[1073]. »

L'évocation de ces faits politiques et de ces stratégies militaires, traditionnellement dévolue aux hommes, fait de ces deux auteures des femmes “engagées”. Annie Vivanti, des années auparavant, en prenant des positions politiques fortes, en dénonçant faits et actes des plus puissants contre les plus faibles, avait donné d'elle une image de femme impliquée, qui n'hésite pas à s'affirmer et qui ose affirmer et assumer ses choix, en élevant la voix. Que ce soit une voix en faveur des peuples soumis à l'impérialisme britannique, ou une voix en faveur des femmes, contre le viol et les maternités forcées en temps de guerre, Annie Vivanti exprime une volonté d'affirmation féminine. Sans aller aussi loin que Simone de Beauvoir ni en partager la profondeur philosophique, Annie Vivanti impose un regard nouveau, malgré ses contradictions quant à son “féminisme” empreint d'avant-gardisme et, dans le même temps, d'une idéologie proto-fasciste, à tout le moins réactionnaire, notamment eu égard à la guerre. Oscillant entre tradition et modernité, Annie Vivanti emprunte de nouveaux chemins avec une nouvelle sensibilité, donnant ainsi de la femme, une image avec plus d'épaisseur et de consistance, plus de relief.

Sans tomber dans l'introspection, ni dans des moments de “divagation” psychologique, ce qui, soit dit en passant, a longtemps permis de qualifier la littérature féminine de « littérature rose » et ainsi de la disqualifier, Annie Vivanti, comme le souligne Lorenzo Giusso, révèle le personnage féminin de l'intérieur[1074]. Elle nous invite ainsi à rompre les frontières entre la grande histoire et les petites histoires, notamment féminines. Annie Vivanti pousse le jeu jusqu'aux limites de l'esprit, oscillant entre l'impossible, le vrai et le vraisemblable. Elle utilise la fiction pour donner forme à une œuvre au féminin par le point de vue et les personnages

[1073] Simone de Beauvoir, *Les bouches inutiles*, *op. cit.*, p. 85.
[1074] Lorenzo Giusso, *Il viandante e le statue, op. cit.,* p. 58-59.

protagonistes, et apporter un regard neuf, doté de sensibilité et d'humanité. L'écriture apparaît donc comme un moyen pour agir sur soi et sur la société, en portant un autre regard et en provoquant une nouvelle rencontre entre le monde de l'écrivain(e) et le monde des Autres.

CONCLUSION

Au terme de notre parcours sur Annie Vivanti, nous pouvons dire, en guise de première conclusion, que l'altérité vécue en termes d'épreuve réunit dans sa signification une double portée : celle de la confrontation et celle de l'expérience, de la rencontre avec le goût de la découverte et de l'aventure.

Annie Vivanti, par l'intermédiaire de ses romans et de ses personnages, amorce une écriture nouvelle, dotée d'une sensibilité autre rendant ses ouvrages originaux et uniques. Dans le but de se faire accepter et de se faire connaître, de faire connaître pour se faire accepter, de faire savoir pour être comprise, elle créée des œuvres poétiques, narratives et théâtrales, de 1890 à 1932, qui, toutes, rencontrent un immense succès tant en Italie qu'en Europe et aux États-Unis, succès quantifiable par le grand nombre de rééditions et de traductions effectuées dans diverses langues.

Le premier ouvrage par lequel tout arrive et qui ouvre notre parcours de recherches, le recueil poétique *Lirica*, peut être considéré comme une œuvre fondatrice dans la mesure où, dès la deuxième composition au titre programmatique *« Nuova »* (disant tout à la fois la nouveauté de la poésie et l'annonce d'une nouvelle), Annie Vivanti proclame, non sans témérité, sa volonté de faire entendre « un chant nouveau, fort et audacieux » [*« un nuovo canto audace e forte »*] et de « ne plus chanter les vieilles amours, le sempiternel mois d'avril ni le clair de lune » [*« Non voglio più cantare i vecchi amori,/ l'eterno aprile ed il chiaror di luna »*]. C'est ainsi que nous découvrons dans le recueil des compositions qui mettent au premier plan, entre autres, le désir féminin (thème alors peu commun pour une femme) se traduisant par un rapprochement physique, comme dans la composition *« Valzer »* avec les corps qui se frôlent et se touchent : *« Fra le tue braccia/ Che mi circondano,/ Che m'incatenano,/ Reggono, stringono,/ M'afferra il vortice vertiginoso »*] ; ou qui peut aller jusqu'au baiser, comme dans la composition *« Tra poco »* avec l'injonction de la femme à l'homme : *« baciami ancora »* qui conclut le poème ; ou bien encore avec ce dernier vers de *« O mia bambina…. »* : *« Non adorarmi, baciami ! gli dissi »*, qui liquide tout reste de romantisme et dynamite le lyrisme traditionnel, la femme refusant le rôle pluriséculaire de *« donna angelicata »*, de muse et d'inspiratrice, et prenant l'initiative du rapport érotique. Dans le même temps, dès 1889, Annie Vivanti, dans une lettre à l'éditeur Treves, parle de ses vers irréguliers et indisciplinés [*« versi scapigliati e monelli »*] où l'épithète *« scapigliati »* est un clin d'œil à *la scapigliatura*, ce

mouvement contemporain de révolte culturelle qui se voulait en-dehors du "système". D'où, dans le recueil *Lirica*, des poèmes dans lesquels la métrique est bousculée et qui mêlent sublime et quotidienneté, langue parlée et termes nobles, réalisme et idéalisme, avec un vitalisme qui, sans être panique, n'est pas sans rappeler D'Annunzio. *Lirica*, à nos yeux, constitue un point de rupture qui marque non seulement son éloignement de la tradition, mais qui lui permet, par rapport aux œuvres de son époque, de se présenter comme une œuvre originale, ne s'inspirant que très partiellement des différentes poétiques en vogue en son temps. En effet, si Annie Vivanti a en commun avec D'Annunzio le vitalisme, elle ne partage en aucune façon sa propension à exalter les expériences rares et privilégiées ni son esthétisme typique du décadentisme. Sans être romantique, elle ne liquide pas totalement cette influence de ses poèmes ; et, de *la scapigliatura*, elle ne retient que la polémique contre le sentimentalisme romantique et la morale bourgeoise, mais ne fait pas sienne sa critique de la vie urbaine qui serait toute absorbée par les intérêts matériels ; enfin, de la poésie crépusculaire, elle reprend le refus de l'esthétisme, l'abandon des tons auliques et de la métrique traditionnelle, le style familier de la langue parlée, l'ironie (mais chez elle, il s'agit plutôt d'humour), la prédilection pour des sujets réalistes relevant du quotidien, mais sans se complaire dans l'évocation nostalgique ni dans la description de la grisaille d'une vie atone.

Si nous portons notre regard sur l'ensemble de la production d'Annie Vivanti, poétique, narrative et théâtrale, nous nous rendons compte que, pour la plupart, ses œuvres sont constituées de cette hybridation qui nous apparaît comme sa marque de fabrique et qui a fait son succès. Mais Annie Vivanti n'utilise-t-elle pas les ressorts de la littérature commerciale, la littérature de "best-seller" afin d'atteindre la visibilité et la lisibilité et de favoriser la rencontre avec l'Autre ? La littérature commerciale, littérature qui se veut plus "populaire", se diffuse très largement et répond à des besoins éditoriaux précis, s'inspirant des tendances culturelles de l'époque. Annie Vivanti, en fine connaisseuse et observatrice, n'en joue-t-elle pas en utilisant une stratégie de communication précise et spécifique, dans la maîtrise de son image et dans celle de ses œuvres, pour exister et s'affirmer ?

Comme nous avons pu le constater tout au long de ce parcours, Annie Vivanti compose, décompose, construit, déconstruit, joue. Elle joue avec ses personnages dans un monde vraisemblable, assimilant le jeu à la réalité, jouant de son cosmopolitisme et de son plurilinguisme. Avec Annie Vivanti, nous sommes au cœur de la création littéraire qui se trouve à un carrefour entre l'histoire personnelle et l'histoire collective et où se mêlent des éléments biographiques aux textes romanesques et poétiques pour donner vie à une réalité intérieure afin

de franchir certaines frontières et de pouvoir ainsi lever le voile sur la vie privée des femmes de cette époque.

C'est ainsi qu'Annie Vivanti commence par porter un regard sur elle-même (le premier poème de *Lirica* s'intitule *« Ego »*), regard qui lui permet non seulement de donner davantage d'importance et de poids à ce qu'elle ressent, mais aussi de libérer la pensée en prenant du recul, ce qui lui octroie la possibilité d'adopter un ton humoristique pour mieux se dévoiler, se révéler, se comprendre et comprendre l'Autre. Par un jeu de cache-cache, de construction et de déconstruction, Annie Vivanti joue avec les genres, avec les langues, s'affichant et s'affirmant comme citoyenne du Monde, cherchant le regard de l'Autre, aussi bien masculin que féminin, et peut-être plus féminin que masculin avec le phénomène des *« Vivantine »*.

En s'imposant dans l'espace littéraire de cette période d'entre-deux siècles, Annie Vivanti maîtrise son image. Cela passe par une stratégie, bien identifiée par Caporossi, lequel souligne qu'elle « parvient à entrer dans chaque mentalité, à rencontrer les goûts de chaque public » : « *riesce ad entrare in ogni mentalità, ad incontrare i gusti di ogni pubblico*[1075] ». Adapter son identité en fonction du public lui permet alors de créer une relation de proximité en établissant un dialogue avec ses lecteurs. Loin d'être improvisée, cette communication est magistralement maîtrisée. Annie Vivanti, en effet, a connaissance des différentes techniques de communication et de publication. Elle ne maîtrise pas que son image, elle maîtrise également la publicité (on parlait de "réclame" à l'époque) autour de ses œuvres, ce qui n'a pas manqué de lui être reproché. Elle maîtrise leur diffusion, construisant son image, ne partageant alors que certains événements ou expériences porteuses aux yeux du public. Nous avons pu le constater lors de la publication de *Lirica* et de la communication en amont qui en avait été faite. Entourée, aidée, accompagnée, Annie Vivanti avec Carducci et Treves, ainsi que d'autres appuis (qu'ils soient politiques, culturels, journalistiques ou littéraires) est parvenue à susciter curiosité et intérêt auprès du public. En interpellant l'Autre, Annie Vivanti s'expose partiellement. Dans un mouvement continuel et perpétuel, au moyen de l'écriture, Annie Vivanti fait de l'espace livresque un espace où elle se donne à voir avec, à chaque fois, une ou plusieurs facettes de son identité. C'est ce que nous soulignons dans notre analyse de ses différentes œuvres. Plus que la poésie, le genre du roman porte en lui une dimension de fictionnalité permettant de mêler réalité et imaginaire. Dans cette réalité fictionnelle, les mots, les expressions amènent le lecteur à percevoir une réalité autre que la sienne. Annie Vivanti, étant donné sa position de poétesse et de romancière, établit un lien, un échange avec l'Autre. Mais cette relation ne peut s'établir qu'en ayant une

[1075] Carlo Caporossi, *« Saggio introduttivo »*, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie, op. cit.,* p. 38.

proximité avec un « tu ». Dans cette quête identitaire, Annie Vivanti met en question la frontière entre identité et altérité tout en maintenant l'opposition en une distinction subtile dans la manière de concevoir le sujet dans son rapport avec autrui. Cette décentration de soi amène une pluralité de points de vue. C'est ainsi qu'entre réalité et fiction, les personnages deviennent des doubles fictionnels. Annie Vivanti crée, met en scène, faisant se rencontrer l'expérience littéraire avec ses expériences personnelles, faisant vaciller les frontières entre réalité et fiction. Elle confectionne, élabore ses textes pour en faire des œuvres d'art avec les différents jeux d'un « je » non monolithique, par l'intermédiaire de ses personnages qui sont autant d'*alter ego*, de pièces d'un puzzle, par lesquelles elle dévoile, construit et déconstruit constamment pensées, sentiments, états d'âme, instaurant ainsi une distance entre elle et ses expériences, entre elle et les lecteurs, cette mise à distance de soi étant accentuée par l'humour dont elle use volontiers.

Se plaçant à un carrefour entre autobiographie, correspondances, poétique, récit de voyage, roman policier, genre fantastique, littérature exotique, roman sentimental, ou encore roman rose, Annie Vivanti fait entrer la vie dans la littérature et la littérature dans la vie. Le « je » se déguise, le « je » se dédouble entre personnage fictif et personnage réel, comme nous l'avons vu précédemment, construisant une image plurielle de la femme – tantôt jeune fille, tantôt mère, tantôt femme fatale, tantôt femme amoureuse et vibrante –, s'affranchissant d'un certain nombre de limites et de codes en vigueur dans la société d'entre-deux-siècles. Dans cette écriture du mouvement, dans cette écriture cinétique, dominée par la rapidité, nous glissons de la comédie au drame et vice-versa. Dans tous ses écrits, romans, nouvelles, pièces de théâtre, contes pour enfants, toujours est présent cet esprit aventureux, osé, qui retranscrit, d'une certaine manière, le caractère d'Annie Vivanti qui, en 1918, dans une nouvelle de *Zingaresca*, intitulée *« Il Cinematografo »*, introduit une comparaison entre sa vie et le tourbillon de la cinématographie :

> Così la mia vita è entrata pur essa nel turbine della cinematografia.
> La cinematografia ! Il trionfo del moto, della rapidità, dell'impeto, del vertiginoso, dell'inaspettato, dell'inverosimile, del parossismale ! La vittoria del movimento sulla immobilità, del fatto sulla frase, dell'azione sulla descrizione[1076].

Ces lignes, quasiment les dernières de la nouvelle, soulignent « le triomphe du mouvement, de la rapidité, de l'élan, du vertigineux, de l'inattendu, de l'invraisemblable, du paroxysme ». Cette conception et cette mise en valeur du mouvement qui imprègne l'écriture d'Annie Vivanti, contribuent à l'élaboration de récits très visuels et dynamiques et à la création d'atmosphères cinématographiques (la voiture glissant dans l'épais brouillard londonien au

[1076] Annie Vivanti, *« Il Cinematografo »*, in *Zingaresca, op. cit.*, p. 186-187.

début de *Salvate le nostre anime* ou bien les gestes et les objets qui caractérisent les coulisses et les loges d'un café chantant, pour ne citer que ces deux exemples), ce qui permet au lecteur de se représenter facilement des scènes, des situations, des lieux, voire des personnages, faisant de ses ouvrages, des œuvres vivantes, très visuelles et pleines de la concrétude des choses et des objets, avec « le mouvement [qui gagne] sur l'immobilité, l'action sur la description ». Ce mouvement et cette énergie montante et débordante ne sont pas sans rappeler le futurisme. Alors que de nombreuses femmes, en Italie, sont tentées par l'aventure futuriste, la plupart étant « dotées d'un *surplus* d'audace pour choisir d'appartenir à un mouvement caractérisé par un taux élevé de provocation[1077] », Annie Vivanti qui, rappelons-le, ne souhaite appartenir à aucun mouvement, continue d'adopter une attitude insolite en affichant une identité inédite. Si elle ne va pas, dans son écriture, jusqu'à adopter les mots en liberté, jusqu'à déstructurer la syntaxe et à utiliser toutes les ressources potentiellement révolutionnaires de la typographie, il n'en reste pas moins qu'il y a chez elle et dans son œuvre quelques points de rencontre avec le futurisme, et non des moindres, tels que le mouvement, l'énergie et l'audace, le refus de l'immobilisme, la conception du couple, ainsi que l'omniprésence de l'art avec la volonté de le "démocratiser" et de le rendre plus accessible. C'est ainsi qu'Annie Vivanti, faisant du mouvement l'essence de l'art véritable et de l'art l'essence de la vraie vie, « en-dehors des limites étroites de la Conventionnalité et du bourbier ennuyeux de l'Ordinaire », peut s'exclamer :

> Ma è questa l'arte vera ! Ma è questa la vita vera !... Come mai ho potuto vegetare fino ad oggi negli angusti limiti della Convenzionalità, nel plumbeo pantano del Consueto[1078] ?…

S'inscrivant en toute conscience, encore une fois, dans une logique de rupture, Annie Vivanti joue de son interculturalité avec des expressions anglaises, allemandes ou bien encore françaises, usant de cette polyphonie et adaptant les stéréotypes à ses différents publics, révélant par là même un véritable travail d'écriture, d'observation, de recherche, de composition, s'éloignant alors de l'image d'une écriture « spontanée » qu'on lui attribuait depuis la naissance, en 1890, de son existence poétique.

Comme elle le précise elle-même dans un autre texte inclus dans *Zingara*, *« Una Prefazione »*, Annie Vivanti évoque les écueils que peut rencontrer un écrivain, notamment celui de la page blanche et celui de la crainte de paraître ennuyeux :

[1077] Claudia Salaris, « Incontro con le futuriste », in Laura Iamurri et Sabrina Spinazzè (dir.), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001, p. 50 ; cit. in Francesca Brezzi, « Quand le futurisme est femme : Barbara des couleurs », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01/09/2012, consulté le 13/10/2022. http://journals.openedition.org/itineraires/1243 ; DOI https://doi.org/10.4000/itineraires.1243.

[1078] Annie Vivanti, *« Il Cinematografo »*, in *Zingaresca, op. cit.*, p. 187.

> […] rimasi seduta davanti alle candide pagine del mio futuro romanzo, col formidabile compito di scrivere un libro nè sconveniente, nè comune, nè falso, nè difficile, nè triste, nè noioso [1079].

Affichant cette volonté créatrice qui appartient à l'écrivain, avec cette succession de « ni…ni… », Annie Vivanti rend compte du travail subtil et délicat qu'est celui de l'écriture pour donner vie à sa réalité intérieure, tout en répondant aux attentes de ses lecteurs. Elle choisit donc ses contenus à partir de ce qui émeut l'Autre, ce qui le concerne intimement, ce qui renvoie aussi bien à des thèmes éternels (tels l'amour déliné sous toutes ses formes, la perversité, l'oppression, la rédemption…) qu'à des thèmes qui animent et agitent l'actualité. Rappelons à cet égard que le roman *Circe* est écrit alors que les quotidiens italiens et russes, pour ne citer que ceux-là, sont envahis par des articles relatant l'affaire Tarnowska. Rappelons également que le thème de la guerre avec ses conséquences sur les femmes est développé, dès 1915, dans la pièce de théâtre *L'Invasore*, puis, en 1917, dans le roman *Vae Victis* avec l'intention, en dénonçant « le viol de la Belgique », d'apporter un témoignage sur les femmes victimes d'atrocités durant la guerre. Quant à la pièce de théâtre *Le Bocche inutili*, qui date de 1918, elle analyse les conséquences tragiques des privations de nourriture quand ces dernières sont portées à leurs conséquences les plus extrêmes. Plus tard, en 1925 et 1927, Annie Vivanti mettra sa plume au service des Causes égyptienne et irlandaise avec *Terra di Cleopatra* et *Mea culpa.* Ainsi, entre patriotisme, engagement et propagande, l'écriture est en résonance avec l'actualité, apportant alors une dimension “romancée” où la réalité se mêle à la fiction, ce qui permet plus facilement une identification de la part du lecteur et qui favorise par là même la divulgation de l'œuvre, le particulier atteignant ainsi à l'universel.

Remarquable conteuse, Annie Vivanti est également une grande observatrice et c'est ainsi que, passant de la dimension individuelle à la dimension collective, elle s'inspire alors des tendances littéraires de son époque et des sujets en vogue dans la littérature entre XIXe et XXe siècle, tels que ceux de la femme fatale ou encore de l'exotisme et de l'orientalisme, sans parler des situations relevant du roman policier ou, à l'opposé, du roman rose. Nous retrouvons, entre autres, chez Annie Vivanti, ce thème “porteur” de la femme fatale. Cette construction d'un personnage féminin particulièrement présent dans les ouvrages littéraires de l'époque, Annie Vivanti la reprend, la modèle, l'élabore et l'expose dans ses nouvelles et ses romans. Ces femmes, pour la plupart actrices de leur vie, correspondent, au moins en partie, à l'image que veut diffuser et faire connaître Annie Vivanti d'elle-même. En tant que femme libre et émancipée, Annie Vivanti transpose dans ses œuvres cette liberté, cette indépendance par

[1079] *Ibid.,* p. 248.

l'intermédiaire de ce personnage à la fois obscur et mystérieux, s'éloignant alors du personnage traditionnel de la femme au sein du foyer Mais, dans le même temps, ne se laissant pas enfermer dans des stéréotypes, Annie Vivanti innove avec la figure de Maria Tarnowska, femme fatale et mère aimante tout à la fois.

Annie Vivanti observe, regarde, affiche sa curiosité, veut connaître. C'est avec un regard plus distant, en prenant de la hauteur qu'elle révèle et décrit les environnements dans lesquels elle évolue, qu'elle retranscrit les scènes inspirées de son quotidien de femme de la haute bourgeoisie, son œil malicieux captant des atmosphères et des situations cocasses. L'humour (analysé, entre autres, par Sabrina Cavallucci), est présent en filigrane dans ses œuvres et rend bien compte de l'idée selon laquelle Annie Vivanti traverse ses œuvres comme elle traverse sa vie, c'est-à-dire avec légèreté, spontanéité, joie et sincérité, cela n'excluant pas la profondeur. Dans un panorama littéraire qui respire, chez de nombreux auteurs, la tristesse, le doute, l'angoisse, la mélancolie et un ennui certain, Annie Vivanti chante et loue la vie et l'art, avec souvent beaucoup d'exubérance. Cette conception de la vie infuse dans ses œuvres : apprendre à affronter la vie, l'accueillir dans toutes ses manifestations, y compris les plus humbles, et retenir les points positifs qui la ponctuent. Il nous semble opportun, à ce point, de mentionner le recueil *Gioia !* qui, rappelons-le, est une œuvre où ce caractère "léger", ce "pas de danse" (d'ascendance nietzschéenne) s'inscrit dans une sorte de didactique, un enseignement et une volonté de diffuser une morale de vie avec une visée "sociétale", comme on dirait aujourd'hui. D'un trait de caractère, Annie Vivanti fait un exemple pour son public essentiellement féminin. Chaque page est un hymne à la joie et un "oui" à la vie, avec tout ce qu'elle comporte de bon et de mauvais, faisant de l'être humain quelqu'un de conscient de ce bonheur de vivre, comme le fait remarquer Guido Zanotti qui précise au sujet d'Annie Vivanti qu'elle réussit à transfuser dans ses livres sa gaieté, son originalité, son anticonformisme et sa joie de vivre :

> [riesce a] trasfondere nei suoi libri il proprio carattere gaio e originale e l'indole sua di monella aggrazziata, ribelle ad ogni conformismo, inneggiante alla vita e alla gioia di viverla[1080].

Annie Vivanti s'exprime donc et se révèle loin de tout conformisme ambiant. Elle est animée par le désir de vivre pleinement sa vie, en toute liberté et de suivre le chemin qu'elle a emprunté dès son enfance, celui de l'émancipation et de la dignité pour la femme.

Les sentiments, qu'elle exprime par le pronom personnel « je » ou par l'intermédiaire de ses personnages, Annie Vivanti les vit, les retranscrit en filigrane dans ses ouvrages. Dans une période de grande crise, qui passe de « l'harmonie à la dissonance » avec une perte importante

[1080] Guido Zanotti, *Sotto il cielo di Torino,* Torino, SEI, 1960, p. 13.

de repères, son écriture est dotée d'une nouvelle sensibilité laissant une place très importante aux sentiments, donnant à représenter des femmes tantôt joyeuses, légères, inconscientes, tombant amoureuses, se laissant séduire et voulant séduire, tantôt soumises, subissant les décisions masculines autant dans la sphère privée que dans la sphère publique, rencontrant la violence, le rejet, voire l'humiliation. En laissant s'exprimer les sentiments de ces différents personnages femmes, Annie Vivanti renverse quelque peu le rôle dévolu pendant des siècles aux femmes, à savoir celui de rester dans l'ombre, discrètes, muettes, silencieuses, se pliant aux volontés de l'homme et de la société. Comme nous l'avons vu, la femme est très souvent la protagoniste de ses écrits. Que ce soient des personnages de fiction ou des personnages inspirés directement par l'actualité, la femme occupe une place de choix dans son œuvre. Mais quel est l'apport d'Annie Vivanti à l'émancipation des femmes ?

Alors que la question de la femme reste prédominante dans la société de la fin du XIXe et du début du XXe siècle (les pétroleuses et les suffragettes sont dans tous les esprits) et que des débats sont animés autour de la question de la place de la femme dans la société, Annie Vivanti participe d'une certaine manière à la réflexion générale en faisant de la femme son personnage principal dans ses romans et nouvelles et en lui apportant un surcroît de consistance et d'épaisseur, pour reprendre les termes de Michelle Perrot. La femme a été depuis de nombreux siècles associée à une binarité sans aucune autre alternative possible : celle de rester au sein du foyer et celle d'être une inspiratrice, une muse, véhiculant et suscitant désir et séduction, comme nous avons pu le développer. Effectivement, entre ces deux clichés, il n'y avait guère de place pour que la femme pût s'émanciper, conquérir son libre arbitre et se libérer de la domination masculine.

Annie Vivanti oscille entre tradition et modernité en ce qui concerne son personnage féminin. Dans un contexte de crise, elle s'impose et bouscule avec son personnage de jeune fille en fleur, de jeune femme séduisante, de femme fatale, en passant par la figure maternelle. Elle fait de son personnage femme un personnage qui s'émancipe, qui veut s'affranchir de la présence masculine. En évoquant les états d'âme des femmes, Annie Vivanti va au-delà des simples sentiments amoureux qu'elles éprouvent, ressentent ou vivent, et place ses personnages devant des choix parfois douloureux pour gagner en légitimité vis-à-vis d'elles-mêmes, en tout premier lieu, et ainsi pouvoir s'affirmer au regard des autres. C'est ainsi que chez Annie Vivanti la figure de la femme oscille entre émancipation et tradition. Son personnage femme voyage, se déplace, multiplie les expériences, par court différents pays, osant aller au-delà des frontières, tout simplement à la rencontre de l'Autre. Annie Vivanti souhaite la rendre libre, indépendante, actrice de ses choix. Mais quand son personnage devient mère, nous retrouvons la figure

traditionnelle de la femme, celle qui consiste à rester au sein du foyer et à se dévouer à ses enfants jusqu'à se laisser littéralement dévorer par eux, comme c'est le cas avec le roman *I Divoratori.*

Bien qu'inaboutie, cette tentative d'émancipation et d'éloignement des principes et du poids de la tradition, permet tout de même d'évoquer la femme dans son intimité entre la question de la maternité et l'envie de séduire, entre la volonté d'engagement et l'attraction du foyer, entre ses peurs et ses doutes. Annie Vivanti, dans et par ses œuvres, déstabilise l'homme qui ne considérait alors la femme que comme un objet de désir, légère et superficielle. Sans entrer dans la question genrée de l'écriture, nous pouvons souligner qu'Annie Vivanti ose révéler l'intériorité féminine au moment où le mouvement d'émancipation féminine s'empare de l'Europe. Annie Vivanti se saisit de cette problématique alors très présente dans la société du début du XXe siècle pour donner une voix aux femmes.

À l'issue de ce travail de recherches, qui nous a permis de partir à la rencontre d'Annie Vivanti, nous nous rendons compte que cette figure de la littérature longtemps oubliée n'apparaît pas comme une femme légère, inconsciente, spontanée, irréfléchie écrivant de manière instinctive, comme semble le penser Giana Anguissola qui, lorsqu'elle parle de l'écriture d'Annie Vivanti, la qualifie de travail de « l'immédiateté » et de la « jeunesse » [*« immediatezza » and « giovinezza »*[1081] »]. Au contraire, au fur et à mesure de nos lectures et de nos analyses, nous nous apercevons qu'Annie Vivanti, tout en s'inspirant de faits d'actualité, tout en retranscrivant ses expériences, relatant ses aventures amoureuses et sentimentales dont certaines au parfum de scandale, fait œuvre de littérature par le travail de l'écriture, tout en maîtrisant son image et le processus qui mène à la réception de ses œuvres.

Effectivement, il a été intéressant de souligner tout au long de ce parcours le fait qu'Annie Vivanti se porte garante de la diffusion de ses ouvrages en choisissant non seulement les éditeurs mais également les traducteurs. Dans un souci de divulgation maîtrisée, Annie Vivanti, du fait de sa bonne connaissance de différentes cultures et langues, a fait le choix de traduire ou de réécrire elle-même ses ouvrages, opérant ainsi une traversée permanente des frontières. La question linguistique chez elle occupe une place importante, qui a été abordée, mais pas vraiment développée, dans ce parcours de recherches. Quand nous avons analysé des compositions poétiques ou des textes en prose, nous avons évoqué la question du plurilinguisme, mais sans véritablement l'approfondir. Dans les passages que nous avons cités, des mots de différentes langues apparaissent, en manière de "marqueterie", pour créer une

[1081] Cit. in *Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity, and Culture,* edited by Sharon Wood and Erica Moretti, *op. cit.,* p. IX.

ambiance linguistique en lien avec le milieu et le sujet. Nous sommes consciente de n'avoir pas assez développé cette question, mais nous nous proposons d'en faire l'objet d'un futur travail de recherche qui accompagnera un autre projet, à savoir la traduction en français du recueil *Lirica*, jamais intégralement traduit à ce jour.

Chez Annie Vivanti, tout est intrinsèquement lié. Annie Vivanti existe grâce à ses œuvres, ses œuvres existent grâce à elle. Annie Vivanti disparaît. Ses œuvres également. C'est une question qui conclura notre parcours sur Annie Vivanti. Oubliée depuis sa disparition en 1942, Annie Vivanti a été redécouverte dans les années 70 du siècle dernier. De nombreuses questions restent à ce jour encore sans réponse mais nous pouvons d'ores et déjà avancer quelques hypothèses. En 1938 sont promulguées les lois raciales et l'Italie entre en guerre en 1940. Bien que baptisée protestante (elle se convertira au catholicisme à la fin de sa vie), son nom à consonance juive la désigne et elle n'échappe pas aux sanctions mises en place par le Régime. De plus, elle est ressortissante britannique, c'est pourquoi (malgré ses sentiments hostiles à l'Angleterre), tout se conjugue pour qu'elle se retrouve, dès le 25 septembre 1940, exclue et recluse en résidence surveillée à Arezzo, loin de Turin où elle habitait. À partir de cette date, elle est éloignée de la scène littéraire. Elle ne publie plus, seuls quelques ouvrages (*I Divoratori, Circe, Vae Victis, Naja Tripudians, Terra di Cleopatra,* et *Mea Culpa*) sont réédités dans les années 30 et 40 par Mondadori. Annie Vivanti disparaît ainsi rapidement de la scène littéraire et culturelle italienne et internationale, en 1942, tout comme ses ouvrages.

L'après-guerre porte avec lui le Néoréalisme et plus tard, dans les années 60, le mouvement d'une littérature engagée et anticolonialiste. Pouvons-nous donc estimer que l'œuvre d'Annie Vivanti a été considérée comme dépassée, peut-être trop "grand public" (et surtout adressée à un public féminin, ce qui apportait d'office du discrédit à une œuvre), ne répondant plus aux attentes des lecteurs ni aux critères des maisons d'édition, l'horizon d'attente ayant été modifié ? Ses écrits engagés ont-ils été dépréciés car, pour certains, suspects de propagande et, pour d'autres (surtout l'épisode de la guerre en Libye, en 1911-1912), du mauvais côté ? Ou tout simplement Annie Vivanti a-t-elle payé le prix de sa proximité avec le fascisme et surtout avec Mussolini ? Ou bien est-ce un mélange de tout cela ?

Quoi qu'il en soit, au cours de ces dernières décennies, grâce à un intérêt renouvelé pour la condition féminine dans la littérature italienne, Annie Vivanti a été redécouverte et réévaluée. Depuis les années 70 du XXe siècle, qui se sont accompagnées d'un regain du féminisme dans la mouvance de mai 68, la critique la place aux côtés d'autres femmes, telles que Sibilla Aleramo, Vittoria Aganoor, Neera ou bien encore la Contessa Lara, mais pas encore vraiment au même niveau que les auteurs masculins, les plus connus, de son époque…

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES ET ÉCRITS D'ANNIE VIVANTI

NB. Pour cette rubrique, nous nous sommes inspirée (sans la reprendre intégralement ni littéralement) de la bibliographie de Carlo Caporossi, in Annie Vivanti, *Tutte le poesie. Edizione critica con antologia di testi tradotti*, Leo S. Olschki, 2006, p. 408-430. C'est à cette bibliographie que nous renvoyons pour les publications « éparses » des poèmes, nouvelles et autres écrits – inclus dans les recueils cités ici – dans des journaux et revues, ainsi que pour l'ensemble des traductions des écrits (qu'il s'agisse de poésie, de romans ou de nouvelles) d'Annie Vivanti dans de très nombreuses langues (allemand, anglais, arabe, bulgare, croate, danois, espagnol, finlandais, français, hollandais, hongrois, norvégien, polonais, portugais, roumain, russe, serbe, slovaque, slovène, suédois, tchèque, turc).

POÉSIE

***Lirica** di Annie Vivanti (George Marion) con prefazione di Carducci,* Milano, Fratelli Treves Editori, 1890 [I e II edizione].

***Lirica** di Annie Vivanti (George Marion)*, Milano, Libreria editrice Galli di C. Chiesa & F. Guindani, 1891 [III e IV edizione].

***Lirica** di Annie Vivanti (1886-1890). Quinta edizione con l'aggiunta di nove poesie inedite con prefazione e nota di G. Carducci,* Milano, Fratelli Treves Editori, 1899.

***Lirica** di Annie Vivanti. Con prefazione e nota di G. Carducci. Sesta edizione*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1907.

Annie Vivanti, ***Lirica**. Con prefazione e nota di G. Carducci. Nuova edizione (con aggiunte)*, Firenze, R. Bemporad e figlio, 1921.
— ***Lirica**. Con prefazione e nota di G. Carducci. Nuova edizione (con aggiunte)*, Firenze, R. Bemporad e figlio, 1921, Collezione Poesia.

Annie Vivanti, ***Tutte le poesie***, edizione critica con antologia di testi tradotti, a cura di Carlo Caporossi, Leo S. Olschki, 2006. (Cette édition recueille tout le *corpus* poétique d'Annie Vivanti, y compris des poèmes inédits, ainsi que des poèmes écrits pour elle, dont trois de Carducci).

ROMANS

Marion artista di caffè-concerto
— Milano, Libreria editrice Galli di C. Chiesa e F. Giundani, 1891 [I e II edizione].
— Palermo, Sellerio, 2006, a cura di Carlo Caporossi con una nota di Anna Folli.

The Hunt for Happiness [Anita Vivanti Chartres]
— London, William Heinemann, 1896.
— New York, Town Topics Publishing Company, 1900.

The Devourers [Annie Vivanti Chartres]
— London, William Heinemann, 1910.
— New York-London, G.P. Putnam's sons, 1910.

I Divoratori
— Milano, Fratelli Treves Editori, 1911.
— Milano, Dott. Riccardo Quintieri Editore, 1 911. Réédité en 1912 , 1917, 1918, 1920 (2 éditions).
— Firenze, R. Bemporad & F° Editori Bemporad, 1922. Réédité en 1925, 1926 et 1928.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1930.
— Firenze, R. B emporad & F° Editori Be mporad, 1932, collezione La Biblioteca Verde (2 éditions).
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1933. Réédité en 1937, 1938, 1941, 1943, 1946.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1949, collezione Biblioteca Moderna Mondadori.
— Palermo, Sellerio, 2008, a cura di Carlo Caporossi, con uno scritto di Georg Brandes.

Circe
— « Corriere della Sera », a. 37, nn. 243-247, 1 settembre-14ottobre 1912.
— Milano, D ott. Riccardo Quintieri Editore, 1912. Réédité en 1916, 1918, 19 19 (2 éditions), 1920, 1921, 1922, 1924.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1926. Réédité en 1927, 1928, 1929, 1931, 1934, 1938, 1941, 1942.
— *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska*, a cura di Carlo Caporossi, Milano, Otto/Novecento, 2011.

Marie Tarnowska [Annie Vivanti Chartres]
— London, William Heinemann, 1915.

Marie Tarnowska *by A. Vivanti Chartres; with and introductory letter by L.M. Bossi of the University of Genoa.*
— New York, The Century CO, 1915.

Vae Victis !
— Milano, Dott. Riccardo Quintieri Ed itore, 1917 (3 éditions). Réédité en 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1926. Réédité en 1928 (2 éditions), 1929, 1931, 1933, 1937, 1939, 1940.
— *Guai ai vinti,* Milano, Mondadori, 1956, collezione « Il girasole » – Biblioteca economica Mondadori.
— *Vae Victis !*, Introduzione e cura di Maria Antonietta Garullo, Roma, edizioni**croce**, 2018.

Vae Victis ! [Annie Vivanti Chartres]
— London, Edward Arnold, 1917

The outrage [Annie Vivanti Chartres]
— New York, A. Knopf, 1918.

Naja Tripudians
— Firenze, R. Bemporad & F°, 1920. Réédité en 1921 (2 éditions), 1928, 1929.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1930.

— Firenze, R. Bemporad & F°, 1932.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1932. Réédité en 1935, 1938, 1940, 1942, 1946.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1970, a cur a di C. Garboli, collezione « Oscar Mondadori ».

Marion
— Milano, Dott. Riccardo Quintieri Editore, 1921 (3 éditions).
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1927. Réédité en 1930.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, collezione « Il romanzo moderno Mondadori, n. 16 », a. II, n. 12, dicembre 1934.
— Milano, Arnoldo M ondadori Editore, 1939, Nuova edi zione, collezione collezione « I libri azzurri – nuova serie ».

… Sorella di Messalina
— Torino, « Letteraria » Casa Editrice Italiana, 1922.

Sua Altezza (Favola Candida), romanzo per l'infanzia
— Firenze, R. Bemporad & F°, 1923 (2 éditions). Réédité en 1924.
— Roma, Edizioni Ensemble, 2014, a cura di Marco Bisanti.

Mea Culpa
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1927 (2 éditions). Réédité en 1928 (2 éditions), 1929, 1930, 1933, 1934-1935, 1937, 1941, 1942.
— Milano, Mondadori, 1984, collezione « I romanzi d'amore di Grazia ».

Fosca, sorella di Messalina
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1931.

Salvate le nostre anime
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1932 (3 éditions). Réédité en 1933, 1937, 1938, 1940, 1942.

Il viaggio incantato, romanzo per l'infanzia
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1933, collezione « Il romanzo dei ragazzi ».
— Torino, Einaudi, 1975, illustrazioni di Luciana Roselli.

REPORTAGE DE VOYAGE

Terra di Cleopatra
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1925, collezione « Viaggi e grandi imprese ».
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1929. Réédité en 1943.

NOUVELLES ET RÉCITS

« Perfect » [Anita Vivanti Chartres], *Cosmopolitan*, n. 22, décembre 1896, p. 185-200.

« En passant » [Vivanti Chartres], *The Idler*, vol. 11, février-juillet 1897, p. 234-241.

« *Houp-là !* » [Vivanti Chartres], *Mousey's Magazine*, n. 18, octobre 1897, p. 25-32.

« A Fad » [Vivanti Chartres], *Leslie's Weekly*, Fév. 9, 1899, p. 105-106 ; Fév. 16, 1899, p. 125-126 ; Fév. 23, 1899, p. 145-146.

« The ruby ring » [Anita Vivanti Chartres], San Antonio, Maverick-Clarke litho, 1900.

« Winning him back » [Anita V ivanti Chartre s], New Y ork-London, *The smart set publishing co.*, 1904.

« The story of a Wunderkind as told by her mother, Annie Vivanti », *The saturday evening post*, 3 juin 1905, p. 13-14.

« The True Story of a Wunderkind told by its mother Annie Vivanti », London, *Pall Mall Magazine* vol. 35, Janvier/Juin1905, p. 55-59.

Zingaresca
— Milano, Dott. Riccardo Quintieri Editore, 1918 (3 éditions). Réédité en 1919, 1920, 1924.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1926. Réédité en 1929.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1931, collez ione « I libri azzurri ». Réédité en 1932, 1935.

Gioia !
— Firenze, R. Bemporad & F°, 1921.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1933.
—Fveditori, 2021, prefazione di Lidia Ravera.

Perdonate Eglantina !
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1926, collezione « Raccolte e Novelle » (2 éditions).
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1929, collezione « I libri azzurri ». Réédité en 1931.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1933.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1964, a cura di G. Anguissola.

Racconti americani
— Palermo, Sellerio Editore, traduzione e cura di Carlo Caporossi, con una nota di Anna Folli, 2006.

THÉÂTRE

***L'Invasore**, dramma in tre atti*
— Milano, Dott. Riccardo Quintieri Editore, 1915. Réédité en 1916, 1919, 1920.
— Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1928.
— Edizioni Clandestine, 2020.

***Le bocche inutili**, dramma in tre atti*
— Milano, Dott. Riccardo Quintieri Editore, 1918. Réédité en 1920 et 1926.
— *Oltre l'amore*, [*Le bocche inutili :* riduzione di D. Benini], Vicenza, Gallo, 1933.
— Milano, A. Mondadori, 1945.

CORRESPONDANCE

Carducci, Giosue, – Vivanti, Annie, ***Addio caro Orco – Lettere e ricordi (1889-1906)***, a cura di Anna Folli, Milano, Feltrinelli, 2004.

Pancrazi, Pietro, ***Un amoroso incontro della fine Ottocento, Lettere e ricordi*** **di** ***G. Carducci e A. Vivanti***, Firenze, Felice Le Monnier, 1951.

ÉCRITS JOURNALISTIQUES

« Verdi's “Falstaff”. A visit to the Composer », *The Daily Graphic*, London, 14 january 1893.

« Carducci », *Forthnightly rewiev*, n. 478 new series, october 1906, p. 658-670.

« D'Annunzio's New Play : “St. Sebastian” » [Annie Vivanti Chartres], *English Review*, 8 (1911 April/july), p. 692-698.

« Herbert Trench poeta », *Corriere della Sera*, a. XXXVI, n. 353, 22 dicembre 1911, p. 3.

« Recollections of Carducci » [Annie Vivanti Chartres], *The Times*, n. 40.113, 16 may 1913.

« The White Cross of Savoy » [Annie Vivanti Chartres], *The Times*, n. 41.045, 23 dicember 1915, p. 6.

« The White Cross of Savoy » [Annie Vivanti Chartres], *The Times*, n. 41.051, 1rst january 1916.

« The White Cross of Savoy » [Annie Vivanti Chartres], *The Times*, n. 41.057, 7 january 1916, p. 4.

« La scultrice C. Barjansky », *La donna*, a. XIII, n. 293, 15 maggio 1917, p. 14-15.

« Alle donne d'Italia », MCMXVIII, a cura del consorzio bancario per l'emissione del nuovo prestito consolidato 5%, Milano, Casa editrice L'Impresa Moderna.

« Coi fanciulli del West », *L'illustrazione italiana*, a. XLV, n. 52, 29 dicembre 1918, p. 601-602.

« Una nazione martire » (Annie Vivanti parla con De Valera), *Il popolo d'Italia*, a. VI, n. 100, 10 aprile 1919, p. 3.

« Gli orrori della persecuzione britannica », *L'Idea Nazionale*, a. XI, 12 aprile 1919, p. 3.

« L'Orco biondo », *Il popolo d'Italia*, a. VI, n. 117, 30 aprile 1919, p. 3.

« L'isola di smeraldo », *L'idea nazionale*, a. IX, n. 194, 16 settembre 1919, p. 3.

« Viola, arancio ed amaranto !… », *Il Piccolo*, 20 agosto 1920, p. 3.

« Deserto », *La Stampa*, a. LIX, n. 12, 14 janvier 1925, p. 3, ensuite dans *Terra di Cleopatra*, Milano, Mondadori, 1925.

« La traversata », *La Stampa*, a. LIX, n. 21, 23 gennaio 1925, p. 3, ensuite dans Terra di Cleopatra, Milano, Mondadori, 1925.

« L'eterna silenziosa », *La Stampa*, a. LIX, n. 33, 7 febbraio 1925, p. 3, ensuite dans *Terra di Cleopatra*, Milano, Mondadori, 1925.

« Saad Pascià Zagloul », *La Stampa*, a. LIX, n. 43, 17 febbraio 1925, p. 3, ensuite dans *Terra di Cleopatra*, Milano, Mondadori, 1925.

« Isola elefantina », *La Stampa*, a. LIX, n. 59, 5 marzo 1925, p. 3, ensuite dans *Terra di Cleopatra*, Milano, Mondadori, 1925.

POÈMES MIS EN MUSIQUE

Entre 1897 (première date repérable, certaines partitions n'étant pas datées) et 1949, ce ne sont pas moins de 49 poèmes d'Annie Vivanti qui ont été mis en musique par des compositeurs, tels que N. Bertini, G. Bigi, R. Brogi, E. Carabella, G.A. Cicogna, G. Colucci, F.P. Frontini, A. Gandino, C.S. Giarda, L. Grassi, V. kálik, R. Leoncavallo, G. Mauroner, E. Oddone Sulli-Rao, C. Pavesi, I. Pellizzari, T. Stegagno, G. Tarantini, P.A. Tirindelli, E. Toselli, G. Vallaro, F. Robert, O. Respighi.

Parmi les poèmes mis en musique se trouvent plusieurs de ceux que nous avons analysés et dont nous reportons les titres ci-dessous :

Aprile !
Aut-aut
Baci mortali (tiré du poème *Etisia*)
C'era una volta
Chi sa !
Era d'Aprile…
Incontro
Io sono stanca
Lasciami andare
Notte bianca
O mia bambina…
Presentimento
Valzer
Vaticinio
Vieni, amor mio !
Viole bianche

En 1998, la Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali a sorti un cofffret comprenant des vers d'Annie Vivanti (*Vieni, amor mio !* ; *Vuoi tu ?* ; *Aprile*), d'André Chénier (extrait de *'Lydé'-Ydilles,* VI) et d'Alfred de Musset, mis en musique par Ruggero Leoncavallo.

ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

N.B. Nous ne faisons apparaître que les films cités dans notre thèse et dont nous avons retrouvé les sources.

Marion, artista di caffè concerto, film de Roberto Leone Roberti, avec notamment Francesca Bertini, Mario Parpagnoli, Giorgio Bonaiti, Mary Fleuron, 1920.

Guai ai vinti, film de Raffaello Matarazzo, avec notamment Lea Padovani, Anna Maria Ferrero, Clelia Matania, Pierre Cressoy, Camillo Pilotto. Scenario d'Achille Campanile et de Mario Monicelli, 1955 (durée 97′).

POÈMES TRADUITS

NB. Nous nous limitons à répertorier les traductions des poèmes que nous avons analysés dans notre thèse, en nous référant à la bibliographie de Caporossi.

TRADUCTIONS EN ANGLAIS

De George Arthur Greene in *Italian lyrist of to-day, London, Elkin Mathews and John Lane*; New York, Macmillan and Co., 1893.
——, « White violets » [« viole bianche »]
——, « The dead child » [« bambina morta »]

De Helen Zimmern in « Blackwoods EdinburghMagazine », v. 151, march 1892.
——, « On the Atlantic » [« sull'oceano »]
——, « Virgo »

TRADUCTIONS EN TCHÈQUE

de Jaroslav Vrchlický in *Tri knihy vlaské lyriky, Praha,Vzdelàvací* bibliotéka, sv. 22, 1894.
——, « kdo jsj? » [3 strophes de *Ego*] trad. J.Vrchlický
——, « Hlídka literární », 11, 1894
——, « Virgo »
——, « Valcik » [« Valzer»]
——, « Bilé fialky » [« viole bianche »]

TRADUCTIONS EN ALLEMAND

de Valérie Mathh es in *Aus Lirica von Annie Vivanti,Deutsche Uebertragnug von Valerie Matthes*, « Nord und Süd », décembre 1893.
——, « Mein Gesang » [« Mentre canto »]
——, « O komm, mein Lieb ! » [« Vieni amor mio ! »],
——, « Begegnung» [« incontro »]
——, « Es war einmal » [« c'era una volta »]

de Hrsg. von Fritz Gundlach, in *Italienische Lyrik seit der Mitte des 13. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart*. Berlin, Duncker, 1897.
——, « Weiße Veilchen » [« viole bianche »],
——, « Ein neues Lied» [« Nuova »]
——, « Begegnung» [« Incontro »]
——, « O Laßt mich geh'n» [« Lasciami andare »]

——, « Das tote Kind » [« Bambina morta »]
——, « ImFrühling war's» [« Era d'aprile »]

de Paul Heyse, *Annie Vivanti*, “Deutsche Rundschau”, décembre, 1901.

——, « Ego »
——, « Ich war ein Kind » [« Ero una bambina credula »]
——, « Virgo »
——, « Aut-Aut »
——, « Kurzes Leben », [« Vita breve »]
——, « Wer weiβ ! » [« Chi sa ! »]
——, « Fort » [« Via »]
——, « Aprilabend » [« Erad'Aprile »]
——, « Bald ! » [« Tra poco »]
——, « Es war einmal », [« C'era una volta »]
——, « Denkst du nicht mehr ? » [« Ma non rammenti ? »]
——, « Weiβe Veilchen » [« Viole Bianche »]
——, « Nacht » [« Notte »]
——, « April » [« Aprile »]
——, « Auf den Tod eines Mädchens » [« Bambina morta »]
——, « In fünfzig Jahren » [« Fra cinquant'anni »]
——, « Möglichkeiten » [« Possibilità »]
——, « Schwindsucht » [« Etisia »]

TRADUCTIONS EN DANOIS

de George B randes, *Annie Vivanti*,«Tilskueren, M DCCCXCIX. Maanedsskrift f or li tteratur, samfundsspørgsmaal og almenfattelige videnskabeligeskildringer», Købena vn, De t Nordiske Forlag,pp.107-124.
——, « Enten-Eller » [« Aut Aut »]
——, « Virgo »
——, « Skæbne » [« Destino »]
——, « Et brev » [« vita breve »]
——, « Allehelgenes dag » [« Tutti i santi »]
——, « April » [« Aprile »]
——, « Han er borte » [« Via ! »]
——, « Gensyn » [« L'ho riveduto »]
——, « Du husker ikke » [« Ma non rammenti ? »]

TRADUCTIONS EN SUÉDOIS

d'Aline Pipping in *Nyare italiensk lyrik en samling skal-deporträtt och öfversättningar*, Helsingfors, Helios, 1906, p. 239-272, 1906.
——, « Ego »
——, « Öde » [« Destino »]
——, « Ave albion! »
——, « Aut-Aut »
——, « I ett album » [« Nell'album »]
——, « Allhelgonadag » [« Tutti i santi »]
——, « Minns du icke » [« Ma non rammenti ? »]
——, « Groll » [« Rancore »]

——, « Om femtio år » [« Fra cinquant'anni »]

TRADUCTIONS EN HONGROIS

de Vilmos Zoltan allant des années 1908 à 1928.
——, « Április » [« Aprile »], « Elet », n°1, aprile 1911.
——, « Aprilis volt… », [« Era d'aprile »], « Uj Idök », XXXI-14, 5 aprile 1925.
——, « Aut-Aut », Vasárnapi Ujság », n°55,1908.
——, « Az atlanti-teegeren » [« Sull'oceano »], « Népszava », 19 ottobre 1924.
——, « Ki tudja? » [« Chi sa ? »], « Uj Idök », XXXI-23, 7 giugno 1925, puis dans « Népszava », décembre 1925.
——, « Latrok Madonnája », [« La madonna dei ladri »], « Vasárnapi Ujság », n°57, 1910.
——, « Magdolna » [« Maddalena »], « Uj Költök », n°14, 1922.
——, « Mindeszentek », [« Tutti i santi »], « Vasárnapi Ujság », n°59, 1912.
——, « Sejtés » [« Presentimento »], « Vasárnapi Ujság », n°54, 1904.
——, « Szerelmeslevél » [« Lettera d'amore »], « Elet », 11 aprile 1909.
——, « Végzet » « Destino », « Uj Költök », XXVIII-18, 30 aprile 1922.
——, « Szegény halottak ! », [« Poveri morti »], « Uj Költök », XXXIV-44, 28 ottobre 1928.

ŒUVRES DE CARDUCCI ET ÉCRITS DU MÊME POUR ANNIE VIVANTI

Edizione nazionale delle Opere di Carducci, Bologna, Zanichelli, 1935. Pour notre part, nous avons plus particulièrement consulté les volumes IV [*Odi Barbare* e *Rime e ritmi*], 1935 ; XXIII [*Bozzetti e scherme*], 1937 ; ainsi que le volume XVII de la correspondance [*Lettere*], 1938-1968.

Outre les préfaces et notes pour certaines des éditions de *Lirica* [Treves 1890, Treves 1899, Treves 1907, Bemporad 1921], Carducci a écrit plusieurs articles et composé trois poèmes pour Annie Vivanti :

Carducci, Giosue, *Ad Annie*, 1890 ; [*Ad Annie*], 1890; *Elegia del Monte Spluga*, 1898. Ces trois poèmes sont inclus respectivement pages 188, 312 et 248-249 du volume IV [*Odi Barbare* e *Rime e ritmi*] de l'édition nationale Zanichelli, 1935.

——, *Annie Vivanti*, in *Edizione nazionale delle Opere di Carducci*, XXVIII [*Ceneri e faville*], Zanichelli, 1938, p. 229-230.

——, « La rosa azzurra », *Il Mattino,* a. VIII, n. 142, 7-8 agosto, 1898, p. 1.

——, « La rosa azzurra », *Gazzetta dell'Emilia,* a. XXXIX, n. 104, 15 luglio 1898, p. 3. Article inclus dans l'édition nationale Zanichelli, XXVIII [*Ceneri e faville*], 1938, p. 240-241.

——, « Liriche di Annie Vivanti », *Nuova Antologia,* 16 giugno 1890. Article inclus dans l'édition nationale Zanichelli, XXII [*Bozzetti e scherme*], 1937, p. 441-453.

——, *Notizie letterarie su Annie Vivanti*, in « Nuova Antologia », le 16 juin 1890.

——, « Liriche » di Annie Vivanti (1890), cit. da *Edizione Nazionale delle Opere di Carducci,*

XXIII, Bozzetti e scherme, Bologna, Zanichelli, 1937.

OUVRAGES ET ARTICLES

SUR ANNIE VIVANTI

Acri, Maria Rosa, *Annie, Il romanzo di Annie Vivanti ultima musa di Carducci*, MEF, Firenze libri, 2008.

Allason, Barbara, *Ricordi di Annie Vivanti*, in « Nuova Antologia », avril 1852.

Anguissola, Giana, prefazione ad Annie Vivanti, *Perdonate Eglantina !*, Milano, Club degli anni verdi, 1964.

Arslan Veronese, Antonia, *Dame, Droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, Milano, Unicopli, 1986.

Borgese, Giuseppe Antonio, *La vita e il libro*, serie III, Bologna, Ed. Zanichelli, 1928.

Brosio, Valentino, *Tre ritratti segreti. Annie Vivanti, Filippo De Pisis, Alex Celas Rzewuski*, Fogolà editore, Torino, 1983.

Caporossi, Carlo, « Saggio introduttivo », in Annie Vivanti, *Tutte le poesie,* Olschki, 2006.

Cavallucci, Sabrina, « Annie's Laugh. Humor, Satire, and Irony in Annie Vivanti's works », in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Farleigh Dickinson Press, 2016.

Chini, Chiara, « Annie Vivanti and the Struggle for Irish I ndependence », in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, E dited by Sharon W ood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016.

Croce, Benedetto, *La letteratura della Nuova Italia,* volume II, Bari, Laterza, 1914.

——, *Annie Vivanti (1938)*, cit. da La letteratura della Nuova Italia, II, Bari, Laterza, 1940.

——, *La Contessa Lara - Annie Vivanti (1906)*, in *La Letteratura della nuova Italia*, II, Bari, Laterza, 1914.

Dashwood, Julie, « From Circe to Fosca : Annie V ivanti and the Femme Fatale », in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, Edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016.

Folli, Anna, « *Saggio introduttivo* », in Carducci - Annie Vivanti, *Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, Le Comete, Milano, Feltrinelli, 2004.

Garoglio, Diego, *Versi d'amore e prose di romanzi*, Livorno, Editore Raffaele Giusti, 1903.

Gigli, Lorenzo, *Profilo : Annie Vivanti*, in « Rivista d'Italia », 15 maggio, 1922.

Giusso, Lorenzo, *Il viandante e le statue*, Milano, Corbaccio Editore, 1929.

Gundle, Stephen and Storchi, Simona, « Guai ai vinti : From Novel to Film », in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, E dited by Sharon W ood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016.

Heyse, Paul, *Annie Vivanti*, « Deutsche Rundschau », décembre 1901.

Meazzi, Barbara, *« Annie Vivanti e la grande Guerra : stupro, aborto e redenzione in* Vae Victis ! », *Annali d'Italianistica*, Arizona C enter for Medieval and Re naissance Studies (ACMRS), Arizona S tate Univers ity 2015, *The Great War and the Modernist Imagination in Italy*, 33. ffhal-03452796f.

Moretti, Erica, « A Literary Collaboration : Annie Vivanti and the Corriere della Sera », in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, Edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016.

Panzacchi, Enrico, *Libri e donne*, in « Lettere e Arti », a. II, n. 23, 21 giugno 1890.

Personé, Luigi Maria, « Annie Vivanti », in *Le Belle Statuine, volti, gesti e atteggiamenti di scrittori contemporanei*, Firenze, Nemi, 1930, p. 349-359.

Ravera, Lidia, « Prefazione », in Annie Vivanti, *Gioia !*, Fve Editori, 2021.

Sarti, Lisa, « A Woman on Display : Annie Vivanti's Marion artista di caffè concerto », in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, Edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016.

Soglia, Nunzia, *L'Orrore degli stupri di Guerra nelle opere di Annie Vivanti,* in « Altrelettere », Altrelettere, gennaio 2016, pagg. 1-17, doi:10.5903/al_uzh-33.

Spataro, S imona, *Tra autobiografismo e consumo : l'esperienza letteraria di Annie Vivanti*, Galassia Arte, 2014.

Urbancic, Anne, *« L'Invasore » di Annie Vivanti*, in AA.VV., *Donna. Women in Italian Culture*, Ottawa, Dovehouse, 1989.

——, *L'io-narrante autobiografico di Annie Vivanti*, in « Campi immaginabili », I, 1-2, 1991.

——, « Annie Vivanti : Journalist and Critic », in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture,* Edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016.

Venturi, Gianni , *Serpenti e dismisura : la narrativa di Annie Vivanti da « Circe » a « Naja Tripudians »*, in AA.VV., *Les femmes – écrivains en Italie (1870-1920) : ordres et libertés*, Paris, Chroniques Italiennes – Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

Zanotti, Guido, *Sotto il cielo di Torino*, Torino, SEI, 1960.

ARTICLES DE JOURNAUX SUR ANNIE VIVANTI

NB. Ici ne sont mentionnés que les articles cités dans notre thèse.

De Miranda, Diego, *Poesia*, in « Don Chisciotte », a. IV, 124, 7 maggio 1890.

Inter… Mezzi e Resti, « Il Resto del Carlino », a. VII, n. 145, 15 maggio 1890.

Una poetessa, « L'Illustrazione Italiana », a. XVII, N. 20, 18 maggio 1890.

Nuove pubblicazioni - Una poetessa, « Caffaro », a. XVI, 26 maggio 1890.

Poesia, « Don Chisciotte », a. IV, n. 144, 27 maggio 1890.

Inter...Mezzi e Resti, « Il Resto del Carlino », a. VII, n.151, 31 maggio 1890.

Febea, *Annie Vivanti,* in « Don Chisciotte », a. IV, 154, 6 giugno 1890.

Giuseppe Giacosa, *I versi di Annie Vivanti*, in « Corriere della Sera », a. XV, 168, 19-20 giugno 1890.

Appunti e notizie, « Vita Nuova », a. II, n. 26, Florence, 20 juin 1890.

Annie Vivanti, « Fortunio », a. III, n. 24, 22 giugno 1890.

La eccenticità di una poetessa, « L'Arena », a. XXVI, n. 175, 25-26 giugno 1890.

D'Esmandia, *Annie Vivanti,* « Il Venerdì della Contessa », a. III, n. 26, 27 giugno 1890.

Arturo Colautti, *Annie*, « Cronaca Partenopea », a. XI, n. 26, 28 giugno 1891.

Febea, « Don Chisciotte », a. IV, n.176, 28 giugno 1890.

Il Corriere, « L'Illustrazione Italiana », a. XVII, n. 26, 29 giugno 1890.

Tito Vori, *In casa nostra*, « Conversazioni della Domenica », a. 5, N. 31, 3 agosto 1890.

Il suicidio di Sydney Samuel. Perseguitato, « Il progresso Italo-Americano », 13 dicembre 1900.

Samuel loved a brillant woman and shot himself for her sake, « Nex York Journal », n° 6601, 13 dicembre 1900.

Il doloroso romanzo di Annie Vivanti e Sydney Samuel. Amore, dovere, disperazione, suicidio, « Il Progresso Italo-Americano », 14 dicembre 1900.

Flavia Steno, « Una visita ad Annie Vivanti », in « Il secolo XIX », a. XV, n° 362, 31 dicembre 1900-1 gennaio 1901.

Barbara Allason, *Ali, Ali, Ali*, « La Donna », a. XIII, n°296, 15 agosto 1917.

NOTULES EN LIGNE SUR ANNIE VIVANTI

Belsito, Elda, "Annie Vivanti, cosmopolita nel Golfo", in Percorsi: Viaggiatori stranieri nel Golfo e nelle Riviere, 10 febbraio 2021, consultable en ligne sur https://www.acitlaspezia.it/wp-content/uploads/2021/05/Annie-Vivanti-Viaggiatori-stranieri-nel-Golfo-e-nelle-Riviere.pdf

Bollino, Arturo, « Annie Vivanti, fata luminosa da non dimenticare più… », in Lucialibri, 07/09/2021, consultable en ligne sur https://www.lucialibri.it/2021/09/07/annie-vivanti-fata-luminosa/

Di Grado, Antonio, « Le scrittrici che sostennero il fascismo » in Linkiesta, 28 agosto 2021, consultable en ligne sur https://linkiesta.aigotsrl-dev.com/2021/08/scrittrici-arte-fascismo-mussolini/

Rizza, Marco, "Così Bolzano riscopre I versi di Annie Vivanti la musa di Carducci", in Il Quotidiano Alto-Adige, 06//04/2011, consultable en ligne sur https://www.olschki.it/static/data/Recens/2006/55884/110406131108.pdf

Serri, Mirella, "Annie Vivanti", consultable en ligne sur https://www.150anni.it/webi/stampa.php?wid=1911&stampa=1

Venturini, Monica, « Vivanti, Annie », in Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 100 (2020), consultable en ligne sur https://www.treccani.it/enciclopedia/annie-vivanti_%28Dizionario-Biografico%29/

LITTÉRATURE, POÉTIQUE, CRITIQUE

Achour, Christiane, Bekkat, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, éditions du Tell, Alger, 2002.

Arner, Carlo, *Critici e scrittori*, « Conversazioni della Domenica », a. V, n. 24, 15 giugno 1890.

Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques,* Éditions du Seuil, 2014.

Barthes, Roland, Kayser, Wolfgang, Booth, Waynes C., Hamon, Philippe, *Poétique du récit,* Éditions du Seuil, 1977.

Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973.

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, collection « Essais », 1984.

Biondi, Marino, e Moretti, Simona, *Capriccio e coscienza. Scrittrici fra due secoli,* Cesena, Il

Ponte Vecchio, 1997.

Bonacci Brunamonti , Mari a Alinda, *Per la festa dell'unità italiana nel 1863*, Recan ati, Badaloni, 1863. https://it.wikisource.org/wiki/Per_la_festa_dell%27unità_italiana_nel_1863.

Bourget, Paul, *Essai de psychologie contemporaine*, Plon, 1924.

Celan, Paul, *Le Méridien*, Discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner, trad. Jean Launay, 1960. https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/9_1979_p68_82.pdf.

Childe, Elinor, Pinamonte, John G., *L'orrore al femminile, 20 autrici di narrativa gotica, nera, fantastica,* Milano, Mondadori, 1986.

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

Delcroix, Maurice, Hallyn, Fernand, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Éd. Duculot, 1987.

Dictionnaire culturel de la Bible, Cerf – Nathan.

Duchet, Claude, « Eléments de titrologie romanesque », in *Littérature,* n° 12, décembre 1973.

Dupuis, Michel, « Le roman », in Jean Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. II : Théorie, Amsterdam Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986.

Eco, Umberto, *Il superuomo di massa,* Milano, Bompiani, 1985.

——, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, 1979.

——, *De la littérature*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 2002

Ehrenberg, Alain, *La fatigue d'être soi,* Paris, Odile Jacob, 2008.

Fernandez, Dominique, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Grasset, 1958.

Finzi, Gilberto, *Novelle italiane* : il 1900, I volume, Milano, Garzanti, 1991.

Foscolo, Ugo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione di Albert Binni Note di Lucio Felici, I grandi libri, Casa Editrice Garzanti, 2010.

——, *Dei Sepolcri. Carme di Ugo Foscolo*, ri stampa anastatica de ll'edizione originale di Brescia per Niccolò Bettoni 1807, Foligno, Luigi del Romano, 1946.

——, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione di Ugo Foscolo*, Stamperia reale Milano, dalla Stamperia Reale, 1809.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.

Fournier-Finocchiaro, Laura, « Littérature et formation politique des patriotes italiens au XIXe

siècle », in *Cahiers de psychologie politique* [E n ligne], numéro 17, Juillet 2010. URL : http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1724.

Froidevaux, Gérald, *Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque*, in *Littérature*, n° 63, 1986. « Communiquer, représenter », p. 92. https://doi.org/10.3406/litt.1986.1398https://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1986_num_63_3_1398.

Fusco, Enrico Maria, *Tormento di poeti, Bologna,* Lucinio Cappelli Editore, 1933.

Galletti, Alfredo, *Storia letteraria d'Italia, Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1939.

Garde-Tamine, Joelle, Hu ber, Mari e-Claude, *Dictionnaire de la critique littéraire*, É dition Armand Colin, Paris, 2002.

Genette, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Giusso, Lorenzo, *I narratori,* Roma, Fondazione Leonardo, 1923.

Godi-Tkatchouk, Patricia, "Poésie au fémini n », site du CELIS, in « Communications dans le cadre des séminaires » https://fr.scribd.com/document/369424555/Actes-Du-Seminaire-Poesie-Au-Feminin.

Harrison, T homas, *1910. L'Emancipazione della dissonanza*, E ditori Int ernazionali R iuniti, 2014, traduit par Federico Lopiparo. Première édition, 1996.

Hugo, V ictor, *Œuvres complètes, tome 1 : Odes et balades. Les orientales*, Librairie Paul Ollendorf, 1912.

Kandinsky, Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano, 2005.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgeois Éditeur, 2015.

Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989.

Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique,* Paris, Mercure de France, 1998.

Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir.* Éditions Denoël, Paris, 1977, p. 165.

Milly, Jean, *Poétique des textes*, Éditions Nathan, Paris, 1992.

Monti, V incenzo, *Il Prometeo, edizione critica, storia, interpretazione*, a cura di Luca Frassineti, ETS, 2001.

——, *Poesie di Vincenzo Monti*, scelte, illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi, Firenze, G. C. Sansoni, Editore, 1891.

Munier, Roger, « Réponse à une enquête sur l'expérience », in *Mise en page*, n°1, mai 1972.

Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Éditions Armand Colin, Paris,1994.

Palmeti, Claude, *L'échiquier du Diable*, Paris, Publibook, 2003.

Pancrazi, Pietro, *Italiani e stranieri*, Milano, Mondadori, 1957.

Papini, Giovanni, *L'Uomo Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1918.

Pasolini, Pier Paolo, « Nuove questioni linguistiche », in *Rinascita* 51.XXI, 26 dicembre 1964 (article republié en 1972 dans *Empirismo eretico*).

Personé, Luigi Maria, *Le belle statuine. Volti, gesti e atteggiamenti di scrittori contemporanei*, Casa editrice « Nemi », Firenze, 1930

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964.

Piegay-Cros, Nathalie, *Le lecteur,* Paris, Éditions Flammarion, 2002.

Ravegnani, Giuseppe, *I contemporanei*, volume I, Milano, Casa editrice Ceschina, 1960.

Renard, Jules, *Leçons d'écriture et de lecture,* Paris, Les éditions du Sonneur, 2009, 13 avril 1895.

Rimbaud, Arthur, *Une saison en Enfer*, Bruxelles, Alliance typographique (M.-J. Poot et compagnie), 1873.

Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Librairie José Corti, 1981.

Russo, Luigi, *I narratori,* Roma, Fondazione Leonardo, 1923.

Salinari, Carlo, Ricci, Carlo, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, edizione Laterza, 1995.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Collection Idées, n°58, Gallimard, 1964. Paru pour la première fois dans Situations II, 1948.

Schapira, Marie-Claude, « Les Bohémiens de George Barrow », in *Le mythe du Bohémien dans la littérature et les arts en Europe*, sous la direction de Sarga Moussa, Paris, L'Harmattan, 2008.

Serra, Renato, *Le lettere e la storia. Antologia degli scritti*, a cura di M. Biondi, Il Ponte Vecchio, 2005. Première édition, Bontempelli, Roma, 1914.

Staël, Germaine (de), *De la littérature et autres essais littéraires*, édition établie sous la direction de Stéphanie Genand, *Œuvres Complètes,* série I, *Œuvres Critiques, Tome II,* Paris, Honoré Champion, coll. », L'âge des Lumières », 2013.

——, *De l'Allemagne, chronologie et introduction*, par Simone Balayé, Garnier-79, Paris, Flammarion, 1968.

Stuart Mill, John, *De la liberté* [1859], Traduit de l'anglais par Laurence Lenglet à partir de la traduction de Dupond White en 1860. Préface de Pierre Bouretz, Paris, Gallimard, 1990.

Von Hofmannsthal, Hugo , *Lettre de Lord Chandos* [1902], édition bilingue, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, préface de Claudio Magris, direction Lidia Breda, Rivages Poche, 2000.

Zimmern, Helen, "Carducci, the greatest living Italian poet", *New York Times*, 10 september 1893.

ÉDITION, TRADUCTION, RÉCEPTION

Bechelloni, Barbara, *L'édition indépendante en Italie*, in « Communication et Langages », 2011/4, n° 170.

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, collection « Essais », 1984.

Deganutti, Marianna, « A "Mistaken" Choice of Language ?: A Case of Self-Translation, in *Annie Chartres Vivanti, Transnational Politics, Identity, and Culture*, Edited by Sharon Wood and Erica Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, 2016.

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

Gobetti, Piero, *L'editore ideale*, Taranto, Lacaita, 2006.

Grillandi, Massimo, *Treves,* Torino, UTET, 1977.

Heidenreich, Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989. Lien à l'adresse La problématique du lecteur et de la réception (erudit.org)

Jauss, Hans-Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988.

——, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, collection « Bibliothèque des idées », Gallimard, 1978 ; réédité dans la collection « tel » en 1990.

Leehardt, Jacques, « Théorie de la communication et théorie de la réception », volume 12, numéro 68, 1994. https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2619.

Otten, Michel, « L'œuvre et sa réception », in Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Éd. Duculot, 1987.

Panetta, Maria, *Panorama storico-critico dell'editoria italiana nel Novecento*, Università di

Roma « La Sapienza », in www.Bibliomanie.it.

Ricœur, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003.

AUTOBIOGRAPHIE, IDENTITÉS, ALTÉRITÉ

Baudelaire, Charles, *Mon cœur mis à nu*, 1864.

Bruera, Franca, « Le jeu des "je" : présence et désignation de l'autre dans *les Bouches inutiles* de Simone de Beauvoir », in *Une traversée du XXe siècle : arts, littérature, philosophie. Hommage à Jean Burgos*, sous la direction de Barbara Meazzi, Jean-Pol Madou et Jean-Paul Gavard-Perret, Collection Écriture et représentation, Université de Savoie, 2008.

Bruera, Franca, « Translinguisme littéraire : Frontières, représentations et définitions », in Franca Bruera (a cura di) , *Écrivains en transit. Translinguisme littéraire et identités culturelles/Scrittori in transito : Translinguismo letterario e identità culturali. Cosmo (Comparative Studies in Modernism)*, N. 11 – 2017, Università degli Studi di Torino.

Contini, Alessandra, Pellegrini, Ernestina, *« Io senza garanzie ». Donne e autobiografia. Dialogo ai confini fra storia e letteratura*, in « Quaderni d'Italia », n. 6, 2001, p. 19-36.

Francis, Cécilia W., *Pratiques textuelles de l'altérité. Vers une poétique de l'identitaire chez Mona Latif-Ghattas*, Université Saint-Thomas.

Jenny, Laurent, *Méthodes et problèmes. L'autofiction*, Ambroise Barras, 2003-2004, https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html;

Jodelet, Denise, « Formes et figures de l'altérité », in *L'Autre : Regards psychosociaux*, chapitre I, sous la direction de M. Sanchez-Mazas et L. Licata, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, Collection « Vies sociales », 2005.

Jullien, François, *Altérités. De l'altérité personnelle à l'altérité culturelle*, Paris, Gallimard, 2010.

——, *L'écart et l'autre. Ou comment penser l'altérité*, FSMH-WP-2012-03, février 2012.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.

Montaigne, Michel (de), *Les Essais*, Robert Laffont, 2019.

Pépin, Charles, *La rencontre. Une philosophie*, Paris, Allary Editions, 2021.

Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions (1765-1770)*, Paris, Garnier, « Classiques Jaunes », 2011.

FEMMES ET FÉMINISME

Adler, Laure, Bollmann, Stefan, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2007.

Adler, Laure, Bollmann, Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2015.

Arslan, Antonia, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini e Associati, 1998.

Barstow, Anne L., *Witchcraze : a new history of the European with hunts*, Pandora, 1994.

Beauvoir, Simone (de), *Le deuxième sexe,* Gallimard, Paris, 1976.

Beauvoir, Simone (de), *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960.

Biondi, Marino, Moretti, Simona, *Capriccio e coscienza. Scrittrici fra due secoli*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1997.

Bordeleau, Francine, " L'écriture au féminin existe-elle ? » in *Lettres québécoises*, numéro 92, 1998.

Boutin, Aimée, *Inventing the "Poétesse" : New Approaches to French Women Romantic Poets* [Inventer la « poétesse » : nouvelles approches des poètes françaises romantiques], article of the journal Romanticism on the Net, February–May 2003, The Transatlantic Poetess https://id.erudit.org/iderudit/007725ar

Bracchi, Enrica, Hamon-Lehours, Émilie, « Les femmes pendant le fascisme : statut juridique et résistance intellectuelle », Université de Nantes, Éditions du CRINI, n° 10, 2018.

Brownmiller, Susan, *Le Viol*, Paris, Stock, 1976.

Buttafuoco, Annarita, *Questioni di cittadinanza. Donne e diritti sociali nell'Italia liberale*, Siena, Protagon, 1995.

Cangiullo, Francesco, « La prima poetessa parolibera Marietta Angelini », *Vela Latina*, IV année, n° 5, 12 février 1916.

Capitelli, Giovanna, Santovetti, Olivia (a cura di), *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al modernismo*, Roma, Campisano Editore, 2021.

Casalena, Maria Pia, « Femmes et Risorgimento : un bilan historiographique », in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2012.

Cattermole, Evelina, *Canti e ghirlande*, Firenze, Le Monnier, 1867.

Curli, Barbara, "Le travail des femmes pendant la Première Guerre mondiale », in *Histoires et Sociétés, Guerre et changement sociale*, n°8, octobre 2003.

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, V iennot, Eliane, Dejean, Joan, Keller-R ahbé, E dwidge, McDonald, Christie, *Femmes et littérature, Une histoire culturelle, Tome II*, « XIXe-XXIe siècle Francophonies », sous la direction de Martine Reid, Gallimard, 2020.

Cholet, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes,* Edition la Découverte, 2018.

Davico Bonino, Guido, Mastrocola, Paola, *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*, coll. Oscar. Narrativa, Milano, Mondadori, 1996.

De Giorgio, Michela, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

De Grazia, Victoria, « Fascisme et féminisme latin. Italie, 1922-1945 », in *Genèses, 5*, 1991, « Observer, classer, administrer ».

Detrez, Christine, *La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation*, Réseau Canopé.

Franchini, Silvia, Pacini, Monica, Soldani, Simonetta, (dir.), *Giornali di donne in Toscana. Un catalogo, molte storie (1770-1945)*, Firenze, Olschki, 2007.

Froidevaux-Metterie, Camille, *La révolution du féminin*, Gallimard, 2020.

Giusso, Lorenzo, *Il Viandante e le statue*, Corbaccio Editore, Milano, 1929.

Godi-Tkatchouk, Patricia, Actes du séminaire « Poésie au féminin », site du CELIS, rubrique « Articles en ligne », sous-rubrique « Communications dans le cadre des séminaires », http://celis.univ-bpclermont.fr/spip-php?article1052, 2014.

Hoock-Demarle, Marie-Claire, « Correspondances féminines au XIXe siècle. De l'écrit ordinaire au réseau », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 35, 2012/1.

Iusso, Anna, *Scritture di donne. Uno sguardo europeo*, Arezzo, Quaderni della Biblioteca Città di Arezzo, 1999.

Kuliscioff, Anna, *Il monopolio dell'uomo. Conferenza tenuta nel Circolo filologico milanese (1890, ristampa 1894)*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

Labriola, Teresa, Pagni, Matelda, Steno, Flavia « Le donne nel primo conflitto mondiale. Dalle linee avanzate al fronte interno : la Grande Guerra delle Italiane », Atti del congresso di studi storici internazionali, Roma, 25-26 novembre 2015. URL : https://www.difesa.it/Area_Storica_HTML/editoria/2016/Le_donne_nel_primo_conflitto_mondiale/Documents/Atti_2016_Le_donne_primo_conflitto_mondiale.pdf.

Lecarme-Tabone, Jeannelle, Jean-Louis, *Simone de Beauvoir*, *Les cahiers de l'Herne*, sous la direction de Laurence Tâcu, 2016.

Lecoq, Titiou, *Les grandes oubliées. Pourquoi l'histoire a effacé les femmes,* L'iconoclaste, Paris, 2021.

Levack, Brian P., *La grande chasse aux sorcières en Europe au début des temps modernes*, traduction Jacques Chiffoleau, Champ Vallon, coll. « Époques », 1993.

Lipovetsky, Gilles, « L'éternel féminin est-il bien mort ? », in *Connexions*, 2008, p. 11-19. Mis en ligne sur Cairn.info le 28/01/2009. https://doi.org/10.3917/cnx.090.0011.

Molinari, Augusta, *Una patria per le donne : la mobilitazione femminile nella grande guerra*, Bologna, Società ed. Il Mulino, 2015.

Moroy, Élie, *La littérature définie par les femmes écrivains*, éd.de la semaine de Genève, 1931.

Montesi, Barbara, "Il frutto vivente del disonore », in *I figli della violenza, l'Italia, la Grande Guerra, in Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, a. cura di Marcello Flores, Milano, FrancoAngeli, 2010.

Muzzarelli, Federica, *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Hazan, 2009.

Nahaum-Grappe, Véronique, « Guerre en Ukraine : le viol des femmes s'inscrit dans la conquête et la domination de l'ennemi », in *La Croix*, 8 juin 2022, consultable en ligne : https://www.la-croix.com/Monde/Guerre-Ukraine-Le-viol-femmes-sinscrit-conquete-domination-lennemi-2022-06-08-1201218964.

Nozzoli, Anna, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento,* La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Panzacchi, Enrico, *Libri e donne*, « Lettere e Arti », a. II, n° 23, 21 giugno 1890.

Pernoud, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980.

Perrot, Michelle, Duby, Georges, *Histoire des femmes*, Paris, Plon, 1991.

——, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Champs Histoire, Flammarion, 1998.

——, *Les femmes et l'art en 1900,* revue d'histoire intellectuelle 1/2003 (n° 21), https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-49.htm

——, *Mon histoire des femmes*, France Culture, Edition du Seuil, 2006.

——, *Le chemin des femmes*, avant-propos de Josyane Savigneau, Robert Laffont, 2019.

——, *La place des femmes. Une difficile conquête de l'espace public*, Les éditions Textuel, 2020.

Pieroni Bortolotti, Franca, *Sul movimento politico delle donne. Scritti inediti*, a cura di Annarita Buttafuoco, Roma, Utopia, 1987.

Planté, Christine, *La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ?* Revue d'histoire littéraire de la France, Presses universitaires de France, 2003.

Reid, Martine, *Des femmes en littérature. Une histoire culturelle* I, II, Paris, Gallimard, 2020.

Ricaldone, Luisa, *Uscire dall'Occidente. Donne e harem nelle esperienze di viaggio di Amalia Nizzoli, Cristina di Belgioioso e Matilde Serao*, in « DWF », XIV, 45-46, 2000.

Riot-Sarcet Michèle, *De la différence des sexes. Le genre en histoire*, Paris, Bibliothèque historique Larousse, 2010.

Saint-Martin, Lori, in Francine Bordele au, « L'écriture au féminin exis te-t-elle ? », in *Lettres québécoises*, numéro 92, 1998.

Sergiacomo, Lucilla, « Femminilità e femminis mo nelle scrittrici italiane del Novecento », *Narrativa*, [En ligne] 37 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2022, consulté le 10 octobre 2022. http://journals.openedition.org/narrativa/1005 ; DOI : https://doi.org/10.4000/narrativa.1005

Sciarrino, E milio, « Femmes écrivains à la "Belle E poque" en France et en Itali e », in *Acta Fabula*, vol. 12, n° 4, notes de lecture, Avril 2011.

Serao, Matilde, *Nel paese di Gesù. Ricordi di viaggio in Palestina*, Milano, Treves, 1920.

Slama, Béatrice, « De la "littérature féminine" » à "l'écrire-femme" : différence et institution », in *Littérature*, n°44, numéro thématique cons acré à L'institution litt éraire II, 1981, p. 54 ; en ligne à l'adresse https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1361.

Stitou, Emmanuelle, « Entre fascination et rejet, l'image de la bohémienne dans quelques écrits du XIXe siècle », in *Études Tsiganes*, 2011/3, n°47.

Toledo, Cecilia, *Il marxismo e il problema dell'emancipazione della donna*, https://www.alternativacomunista.it/dmdocuments/Sulla%20questione%20femminile.pdf.

Trivulzio di Belgiojoso, Cristina, *Vita intima e vita nomade in Oriente*, a cura di Oli mpia Antoninetti e di Giorgio Cusatelli, Como, Ibis, 1993.

Von Kulessa, Rotraud, *Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque de 1900*. Pari s, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2011.

Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, trad. it. di Maura del Serra, Roma, Newton Compton, 2010 [London 1929].

CINÉMA ET THÉÂTRE

Beauvoir, Simone (de), *Les bouches inutiles*, Paris, Gallimard, *nrf*, 1945.

——, *Le bocche inutili*, *Dramma in due atti e otto quadri*, edizione bilingue, a cura di Marco Lombardi, Firenze Le Lettere, 2009.

Cardone, Lucia, Filippelli, Sara (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra*

la pagina e lo schermo, Iacobelli editore, 2011.

Dall'Asta, Monica, « Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista », in *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, a cura di Monica Dall'Asta, Cineteca Bologna, 2008.

Jandelli, Cristina, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002.

——, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006.

——, *Breve storia del divismo cinematografico*, Prima edizione digitale 2011, Venezia, Marsilio editori, 2007.

——, *La nascita del ruolo cinematografico in Italia*, in Stefano Mazzoni (a cura di), Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2011.

Le cinéma et L'Echo du cinéma réunis, n° 95, 19 décembre 1913.

Vittadello, Eva, « La France et les divas italiennes du cinéma muet », in *1895 Revue d'histoire du cinéma*, n° 26, année 1998.

FUTURISME

Brezzi, Francesca, « Quand le futurisme est femme : Barbara des couleurs », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012. Consultable à l'adresse suivante : http://journals.openedition.org/itineraires/1243 ; DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.1243

Cangiullo, Francesco, « La prima poetessa parolibera Marietta Angelini », *Vela Latina*, IV année, n° 5, 12 février 1916.

Cardini, Karine, Contarini, Silvia (éd.), *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XXe siècle,* Université de Nantes, 2002.

Contarini, Silvia, *La femme futuriste, Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes,1909-1919*, Nanterre, Publidix- Presses Universitaires de Paris 10, 2006.

Croset, Magali, « Une femme peut en cacher une autre : l'activité avant-gardiste des femmes surréalistes », in *Les oubliés des Avant-gardes,* sous la direction de Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou, Université de Savoie, 2006.

Lista, Giovanni, *Le Futurisme*, Paris, édition Saint-André des Arts, 2002.

« Marinetti a Parigi, una conferenza sulla 'Bellezza ispiratrice della donna », *Poesia*, n° 5, giugno 1908.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifeste du Futurisme*, 1909.

——, *Novelle con le labbra tinte*, a cura di Domenico Cammarota, collana caratteri del '900, Vallecchi, 2003.

——, *Come si seducono le donne*, prefazione di Carmen Llera, collana caratteri del '900, Vallecchi, 2003.

Meazzi, Barbara, « Flora Bonheur et l'amour futuriste », *Une traversée du XXe siècle : arts, littérature, philosophie, Hommage à Jean Burgos*, sous la direction de Barbara Meazzi, Jean-Pol Madou et Jean-Paul Gavard-Perret, *Écriture et représentation*, Université de Savoie, 2008.

Saint-Point, Valentine (de), *Manifesto della Donna futurista*, Il Nuovo Melangolo, 2006.

Salaris, Claudia, « Incontro con le futuriste », in Laura Iamurri et Sabrina Spinazzè (dir.), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001.

HISTOIRE

Adams, Henry, *A Letter to American Teatchers of History*, in *The Degradation of the Democratic Dogma*, Peter Smith, New York, 1949.

Audard, Catherine, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Gallimard, « Folio Essais », 2009.

Banti, Alberto Maria, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi 2000.

——, « Corpi e confine nell'immaginario nazional-patriottico ottocentesco », lien à l'adresse https://www.sissco.it/download/pubblicazioni/confini_banti.pdf.

Bensoussan, Georges, *Auschwitz en héritage ? Du bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 1998

Bosetti, Gilbert, *De Trieste à Dubrovnik, Une ligne de fracture de l'Europe*, Grenoble, Ellug Université Stendhal, 2006.

Charle, Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996.

« Codice civile del Regno d'Italia » (1865, entré en vigueur en Italie le 1er janvier 1866).

De Grazia, Victoria, « Fascisme et féminisme latin. Italie, 1922-1945) », in *Genèses 5*, 1991.

Finzi, Roberto, Bartolotti, Mirella, *Verso una storia planetaria 1*, Bologna, Zanichelli, 1991, vol. 3.

Flores, Marcello (a cura di), *Stupri di Guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Gayffier-Bonneville, Anne-Claire, « La rivalité anglo-égyptienne au Soudan : les enjeux de la décolonisation », in *Relations internationales*, vol. 133, n°1, 2008.

Gramsci, Antonio, *Quaderni del Carcere*, edizione critica di V alentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. I.

Hazard, Paul, *La Révolution française et les lettres italiennes*, Paris, Hachette, 1910.

Hobsbawm, Eric, *Il secolo breve. 1914-1991*, trad. B. Lotti, Rizzoli, Milano, 1995.

Il martirio delle terre invase : risultati dell'ispezione compiuta dal 4 al 14 novembre 1918 dalla Commissione d'inchiesta inviata dall'Ufficio tecnico di propaganda nazionale di Milano. Edito a cura dell'Ufficio tecnico di propaganda nazionale (IS), 1918. Consultable en ligne, URL : https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/13301/7/BG_BGA076809.pdf

Jesné, Fabrice, *La face cachée de l'empire. L'Italie et les Balkans, 1861-1915*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 390, 2021.

, « L'Italia come 'grande proletaria' : sul nazionalismo pascoliano », in A.A.V.V., *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cur a di Romano Luperini e Daniela Brogi , Lecce, Manni, 2004.

Mazzini, Giuseppe, *Ai poeti del secolo XIX*, in *Scritti editi e inediti,* vol. I.

——, *Dell'amor patrio di Dante* (1826), in *Scritti editi ed inediti*, Imola, Galeati, vol. 1, 1906.

Mosse, George L., *Masses and Man. Nationalist and Facist Perceptions of Reality*, New York, Howard Fertig, 1980.

Pascoli, Gi ovanni, *La grande proletaria si è mossa. Discorso tenuto a Barga « Per i nostri morti e feriti » (1911)*. Seconda edizione, Zanichelli, Cooperativa tipografia Mareggiani, 1911.

« Relazioni della Reale Commissione d'inchiesta sulle violazioni dei diritti delle genti commesse dal nemico » Milano, Roma, Bestetti & Tumminelli, 1920-1921. Consultable en ligne, URL : https://www.biblio.units.it/SebinaOpac/resource/TSA1483424.

Treves, Anna, « L'Italie, de la surnatalité aux "berceaux vides". Réalités, représentation s et politiques démographiques (1945-2005), *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, 2007/3, n° 95. URL: https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2007-3-page-45.htm.

ARCHIVES / SITOGRAPHIE

Archivio centrale dello Stato, Segreteria particolare del Duce, Roma.
https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/guida/IT-ACS-AS0001-0003664

Archivio Marescalchi, collezione privata.
https://www.storiaememoriadibologna.it/marescalchi-antonio-maria-carlo-481276-persona

Archivio Storico « Corriere della Sera », Milano.
https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html

Archivio S torico Arnoldo Mondadori editore, sezione Arnoldo Mondadori, fascicolo Annie

Vivanti, Milano.
https://www.fondazionemondadori.it/introduzione-ai-fondi/archivio-storico-ame-e-il-saggiatore/

Archivio Storico Giunti, Fondo Bemporad, Firenze.
https://www.fondazionemondadori.it/censimenti/toscana/Schede/072.htm

Bayerische Staatsbibliothek, Heyse Archiv VI, Vivanti-Chartres Annie, Munich.

Biblioteca Civica, « Ubaldo Mazzini », La Spezia.
http://www.comune.laspezia.it/Aree_tematiche/Cultura/Archivi-e-Biblioteche/mazzini.html

Biblioteca Classense, Fondo Valgimigli, Ravenna.
https://www.classense.ra.it/fondi/

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.
https://www.bncf.firenze.sbn.it/

British Library, Londra.
https://www.bl.uk/

Casa Carducci, Carteggio Carducci, Bologna.
https://archiviostorico.unibo.it/it/archivio-fotografico/altre-collezioni-e-fondi/collezione-lastre-negative-su-vetro-1930-1950/casa-carducci

Centro Studi Piero Gobetti, Fondo Barbara Allason, Torino.
https://www.centrogobetti.it/archivio.html

Los Angeles, Paul Getty Museum, Bontempelli papers.
https://www.getty.edu/museum/

https://archive.org/details/meaculpa00vivanti

https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html

https://www.archiviolastampa.it/

donna3041918.pdf (storiaememoriadibologna.it)

INDEX

Achour Christiane, 450
Acri Maria Rosa, 50, 447
Adams Henry, 83
Adler Laure, 110, 120, 456
Aganoor Vittoria, 12, 33, 79, 115, 127, 437
Ajar Émile, 124
Albertini, 350, 351, 353, 355, 356, 357, 358, 359
Albertini Luigi, 350, 365
Aleramo Sibilla, 79, 128, 359, 437
Alfieri, 58, 69, 70
Alighieri Dante, 91, 160
Allason Barbara, 47, 79, 201, 206, 208, 209, 284, 287, 293, 298, 361, 362, 447, 449, 455, 463
Amelia Marina (D'), 417
Angelini Marietta, 106, 456, 460
Anguissola Giana, 194, 287, 436, 447
Annaviva, 106
Apollinaire, 85, 107
Arioste (L'), 58
Aristote, 31
Arner Carlo, 42, 450
Aron Paul, 77, 450
Arouet Jean-Marie, 124
Arslan Antonia,, 456
Arslan Veronese Antonia, 447
Auclert Hubertine, 101
Audard Catherine, 461
Bailly Jean-Christophe, 28
Balla, 424
Banti Alberto Maria, 70, 461
Banti Alberto Mario, 18, 111, 384, 385, 402
Barattolo Giuseppe, 268
Barbara, 36, 47, 79, 106, 201, 208, 209, 212, 284, 287, 293, 298, 308, 361, 362, 364, 397, 418, 419, 425, 432, 447, 449, 454, 455, 456, 460, 463
Barstow Anne L, 456
Barthes Roland, 450
Bartolotti Mirella, 110, 461
Bartsch Karl, 100
Baudelaire Charles, 73, 83, 96, 135, 155, 194, 305, 452, 455
Beauvoir Simone (de), 111, 130, 296, 303, 304, 309, 424, 425, 426, 455, 456, 457, 459
Bechelloni Barbara, 36, 454
Bekkat Amina, 450
Belinzaghi Bianca, 33
Belsito Elda, 450
Benedetta, 106
Bénichou Paul, 72, 450
Bensoussan Georges, 81, 461
Berchet Giovanni, 63
Berman Antoine, 50, 220, 221, 222, 223, 224, 450, 454
Berti Elisabetta, 363
Bertini Francesca, 15, 251, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 444, 460
Biagini Enza, 425
Bianchi Vittorio, 266, 269
Biondi Marino, 78, 79, 196, 450, 456
Bizet, 177, 279
Bly Nellie, 363
Boccioni, 424
Bois Jules, 104, 105

Bollino Arturo, 450
Bollmann Stefan, 110, 120, 456
Bonaparte Napoléon, 69
Bonati, 205, 250, 256
Bonheur Flora, 106, 461
Bonino Guido Davico, 109
Bontempelli Massimo, 387, 414
Bordeleau Francine, 125, 127, 456, 459
Borgese Giuseppe, 177
Borgese Giuseppe Antonio, 104, 177
Borrow Georges, 49
Bortolotti Franca Pieroni, 110
Bosetti Gilbert, 95, 461
Bossi Luigi Maria, 18, 392, 394, 395, 396
Bossi Luigi Mario, 418
Bourget Paul, 82, 305, 451
Boutin Aimée, 122, 123, 456
Bracchi Enrica, 112, 456
Bradley Khatarine, 306
Brandes George, 445
Brandes Georges, 59
Brezzi Francesca, 460
Brogi Daniela, 76, 462
Brosio Valentino, 31, 276, 447
Browning Elisabeth, 42, 91, 189
Brownmiller Susan, 397, 456
Bruera Franca, 8, 425, 455
Brunamonti Alinda Bonacci, 12, 58, 98, 115, 116, 117, 118, 124, 126, 127
Brunamonti Bonacci Alinda, 58, 116
Buttafuoco Annarita, 365, 456, 458
Butti Enrico, 80, 91
Cadorna, 17, 361
Caine Hall, 356, 357
Caldi Giuseppe, 15, 265, 281, 282
Cammarota Domenico, 106, 460
Cangiullo Francesco, 106, 456, 460
Capitelli Giovanna, 9, 13, 456
Caporossi Carlo, 6, 9, 11, 15, 20, 21, 22, 27, 34, 38, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 57, 58, 59, 80, 89, 90, 91, 92, 124, 131, 133, 138, 148, 157, 178, 180, 181, 186, 194, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 223, 230, 240, 251, 253, 254, 259, 265, 266, 276, 277, 278, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 293, 295, 296, 298, 300, 301, 302, 310, 320, 341, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 359, 360, 361, 396, 411, 415, 416, 419, 430, 438, 439, 441, 444, 447
Capuana Luigi, 80, 118
Cardini Karine, 460
Cardone Lucia, 254, 259, 268, 459
Carducci, 14
Carducci Giosue, 5, 9, 11, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 50, 57, 72, 73, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 98, 115, 118, 125, 131, 133, 169, 170, 171, 179, 187, 188, 190, 193, 196, 200, 201, 203, 204, 210, 211, 212, 213, 220, 237, 238, 240, 241, 244, 245, 246, 250, 258, 259, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 294, 297, 298, 299, 301, 310, 361, 430, 438, 442, 446, 447, 450, 453, 454, 463
Carrà, 424
Carter Howard, 370
Cartier Paul, 267
Casalena Maria Pia, 111, 456
Cattermole Evelina, 117, 118, 456
Cavallucci Sabrina, 215, 221, 230, 244, 245, 403, 434, 447
Cecchi, 79, 120
Celan Paul, 451
Céline Louis-Ferdinand, 124
Cerquiglini-Toulet Jacqueline, 120, 121, 457
Cervantes, 279
Charle Christophe, 72, 461
Chartres John, 7, 93, 174, 208, 296, 298, 301, 365
Chassériau Théodore, 149

Chiffoleau Jacques, 100, 458
Childe Elinor, 451
Chini Chiara, 365, 366, 447
Cholet Mona, 457
Churchill, 356, 357
Cochrane Elizabeth Jane, 363
Colautti Arturo, 15, 288, 289, 290, 294, 449
Colette, 207, 362
Colombi (Marchesa), 115
Compagnon Antoine, 77, 451
Contarini Silvia, 104, 105, 460
Contessa Lara, 8, 12, 48, 58, 79, 98, 115, 117, 118, 124, 126, 127, 328, 437, 447
Contini Alessandra, 455
Cooper Edith Emma, 306
Corradini Enrico, 104
Cottini Osta Amelia, 363
Crispi, 32, 99, 285
Croce Benedetto, 8, 45, 48, 179, 186, 187, 194, 196, 197, 278, 351, 354, 386, 387, 412, 413, 414, 447
Croset Magali, 212, 213, 214, 460
Curli Barbara, 364
D'Autun Saint Jean (abbesse), 100
Dall'Asta Monica, 267, 460
Daniel Laurent, 124
D'Annunzio Gabriele, 17, 72, 74, 75, 80, 82, 83, 196, 308, 312, 316, 329, 341, 361, 366, 424, 429, 442
Dashwood Julie, 308, 312, 315, 316, 319, 320, 447
Davico Bonino Guido, 457
Daviot Gordon, 124
De Amicis, 58
De Giorgio Michela, 365, 457
De Grazia Victoria, 112, 457, 461
De Roberto Federico, 80
De Sanctis, 117, 124
Debussy, 356, 357
Decamps Alexandre-Gabriel, 149
Deganutti Marianna, 8, 9, 454
Dejean Joan, 120, 121, 457
Delacroix Eugène, 149
Delcroix Maurice, 40, 451, 454
Deledda Grazia, 79, 115, 127
Desbordes Valmore Marcelline, 42
Desbordes-Valmore Marcelline, 63
Destouches Louis-Ferdinand, 124
Detrez Christine, 457
Deutsch Michel, 28
Dhuoda, 99
Di Grado Antonio, 450
Dickens Charles, 364
Dinet Étienne, 149
Dora, 240
Doré Gustave, 135
Doyle, 343
Duby Georges, 458
Duchet Claude, 451
Dupin de Francueil Amantine Aurore Lucile, 123
Dupuis Michel, 451
Duse Eleonora, 91, 201, 312
Eco Umberto, 60, 61, 64, 451, 454
Écosse Marguerite (d'), 100
Ehrenberg Alain, 175, 451
Eliot George, 124
Émery Marguerite
Rachilde, 105
Engels Friedrich, 102

Enno Douglas C. (d'), 57
Enzensberger Hans Magnus, 86
Escola Marguerite Ageorges (d'), 126
Esmandia (D'), 44, 449
Evans Mary Ann, 124
Eymery Marguerite, 306
Fabbri Carlo, 15, 291
Falls Seneca, 101
Fausta, 100
Febea, 39, 40, 281, 282, 449
Fernandez Dominique, 451
Ferrero Anna Maria, 417, 444
Ferruggia Gemma, 79, 300
Field Michael, 306
Filippelli Sara, 254, 268, 459
Finzi Gilberto, 249
Finzi Roberto, 110, 461
Flandre Judith (de), 100
Flores Marcello, 385, 419, 458, 461
Folli Anna, 14, 19, 20, 24, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 43, 47, 98, 115, 181, 193, 200, 201, 210, 258, 280, 285, 294, 297, 298, 301, 438, 441, 442, 447
Fonteblanque Ethel (de), 57
Foscolo Ugo, 69, 451
Foucault Michel, 451
Fournier-Finocchiaro Laura, 72, 451
Franchi Anna, 79, 115, 418, 419
Franchini Silvia, 112, 457
Francis Cécilia W, 455
Francis Cécilia W., 192
Freiligrath, 49, 91
Freud, 167
Froidevaux Gérald, 194, 452
Froidevaux-Metterie Camille, 100, 101, 457
Fromentin Eugène, 149
Fusco Enrico Maria, 452
Gagnon Madeleine, 127
Galetti Alfredo, 23, 79
Galilée, 70
Galletti Alfredo, 452
Garboli Cesare, 31, 195, 440
Garde-Tamine Joelle, 35, 452
Garibaldi, 70, 170, 347, 348, 355, 356
Garoglio Diego, 23, 31, 32, 44, 45, 179, 181, 447
Garullo Maria Antonietta, 92, 439
Gary Romain, 124
Gautier Théophile, 83
Gavard-Perret Jean-Paul, 106, 425, 455, 461
Gayffier-Bonneville Anne-Claire, 374, 461
Genette Gérard, 162, 181, 182, 452
Genevois Emmanuelle, 407
Giacosa Giuseppe, 38, 42, 43, 44, 80, 91, 449
Gide André, 105
Gigli Lorenzo, 179, 196, 447
Ginsborg Paul, 111
Giolitti, 103, 349
Giorgi Ferdinando (di), 80
Giovannitti Arturo, 103
Giusso Lorenzo, 195, 245, 426, 448, 452, 457
Giusti, 23, 31, 58, 70, 447
Gloria Adele, 106
Gobetti Piero, 36, 209, 284, 287, 293, 454, 463
Godi-Tkatchouk Patricia, 122, 452, 457
Goethe, 90, 92, 104

Goldoni, 9, 58, 253
Goretti Maria, 106
Gorki, 36
Gramatica Irma, 297
Gramsci Antonio, 76, 462
Greene George Arthur, 57, 444
Grey Edward Sir, 356
Grignan Madame (de), 129
Grillandi Massimo, 454
Guglielminetti Amalia, 105
Guillaume II, 356
Guindorf Marie-Reine, 4
Gundlach Fritz, 58, 444
Gundle Stephen, 417, 418, 448
Gundohinus, 100
Hadik, 201, 205
Hagan John, 366
Haidé, 79
Hallyn Fernand, 40, 451, 454
Hamon-Lehours Émilie, 112, 456
Harrison Thomas, 11, 83, 84, 86, 452
Hazard Paul, 69, 462
Hegel Friedrich, 101
Heidenreich Rosmarin, 454
Heine, 38, 90
Heinzmann Johann Georg, 120
Henry Adams, 461
Hérodote, 368
Heyse Paul, 9, 59, 60, 61, 93, 201, 205, 297, 445, 448, 463
Hobsbawm Eric, 115, 462
Hölderlin, 50, 65
Honorati Cristina Colocci, 363
Hoock-Demarle Marie-Claire, 212, 457
Hope Lawrence, 91
Huber Marie-Claude, 452
Hugo, 36, 49, 70, 72, 85, 110, 279, 343, 452, 454
Hull Peggi, 363
Huysmans Joris-Karl, 83
Iamurri Laura, 432, 461
Invernizio Carolina, 115
Iusso Anna, 457
Jandelli Cristina, 268, 271, 272, 273, 274, 460
Janni Ettore, 179
Jauss Hans-Robert, 45, 454
Jenny Laurent, 178, 455
Jesné Fabrice, 349, 462
Jodelet Denise, 455
Jouvenel des Ursins Baron Henry (de), 362
Jullien François, 455
Kacew Roman, 124
Kalaš Marie, 208
Kandinsky Wassily, 452
Kandinsky Wladimir, 84
Keller-Rahbé Edwidge, 120, 121, 457
Kierkegaard Søren, 141
Kipling Rudyard, 356, 357
Klinger, 63
Korner, 91
Kuliscioff Anna, 108, 457
Labriola Teresa, 362, 457
Laclos Choderlos (de), 305
Lacoue-Labarthe Philippe, 28, 30, 65, 452
Lamartine, 104, 107, 113

Lamartine Alphonse (de), 63
Le Tasse, 58
Lecarme-Tabone Jeannelle Jean-Louis, 457
Lecoq Titiou, 457
Leehardt Jacques, 454
Lejeune Philippe, 13, 131, 132, 157, 158, 455
Lenau, 90
Leopardi, 58, 69, 70, 117
Lessing, 49, 91
Lesueur Daniel, 124
Levack Brian P, 458
Levack Brian P., 100
Lindau Anna, 5, 49, 92, 347, 348, 355
Lindau Paul, 57
Lipovetsky Gilles, 307, 458
Lista Giovanni, 460
Lloyd, 357
Lloyd George, 356, 357
Loiseau Jeanne, 124
Lombroso Cesare, 392
Loti Pierre, 118
Luanto Regina (di), 115
Lucarelli Massimo, 76, 462
Luperini Romano, 76, 462
Machiavel, 67, 70, 100
Mackintosh Elisabeth, 124
Mackintosh Margaret Mac Donald, 98
Madou Jean-Pol, 106, 212, 425, 455, 460, 461
Maeterlink, 356
Maffei Andrea, 117, 118, 124, 125
Maggioni Paolo, 15, 265, 281
Maillard Claude, 45, 454
Mallarmé, 85, 94
Mantovani Dino, 47
Manzoni, 69, 70
Marcello Zon Adriana, 33
Marescalchi, 24, 48, 204, 236, 259, 296, 299, 300, 462
Marilhat Prosper, 149
Marinetti Filippo, 95, 96, 104, 105, 106, 107, 357, 362, 424, 460
Marion George, 28, 52, 124, 259, 438
Martini Ferdinando, 25, 27, 201, 205, 360, 383
Marx Karl, 102, 347
Massenet, 356, 357
Mastrocola Paola, 109, 457
Matarazzo Raffaello, 7, 383, 417, 444
Matthes Valerie, 57, 444
Maulpoix Jean-Michel, 12, 13, 452
Mazzini Giuseppe, 16, 67, 70, 347, 462, 463
Mazzoni Guido, 37, 38, 273, 460
McDonald Christie, 120, 121, 457
Meazzi Barbara, 106, 212, 396, 397, 403, 418, 419, 425, 448, 455, 460, 461
Mels Paola di Colloredo, 363
Melzi Enrico, 15, 265, 291
Melzi Gilberto, 15, 249, 265, 291, 293, 294, 342, 451
Menicucci Elvira, 32
Mercatelli Luigi, 76
Mérimée, 49, 279
Messina Maria, 79, 115, 128
Michel-Ange, 58, 70, 294
Mill John Stuart, 101
Milly Jean, 71, 452
Minster (abbesse de), 99
Miranda Diego (de), 449

Miranda Diego (De), 37
MirandaDiego (de), 37
Molière, 124
Molinari Augusta, 364, 458
Montaigne, 158
Montesi Barbara, 419, 458
Monti Vincenzo, 69, 452
Montluc Blaise (de), 420
Moretti Erica, 9, 215, 221, 230, 244, 245, 308, 312, 315, 316, 320, 350, 364, 365, 403, 417, 418, 436, 447, 448, 454
Moretti Simona, 78, 196, 450, 456
Mori Marisa, 106
Moroy Élie, 126, 458
Mosse George L, 462
Mosse George L., 72
Munier Roger, 30, 452
Muret Maurice, 367
Musset Alfred (de), 63, 288, 443
Mussolini, 10, 112, 367, 384, 424, 437
Muzzarelli Federica, 458
Nahaum-Grappe Véronique, 458
Nahoum-Grappe Véronique, 385
Neera, 105, 115, 437
Negri Ada, 12, 34, 58, 79, 80, 98, 105, 115, 127
Nietzsche, 83, 84, 306
Nietzsche Friedrich, 83
Nievo, 69
Nizzoli Amalia, 369, 459
Noailles Anna (de), 105
Nozzoli Anna, 121, 156, 254, 306, 328, 329, 458
O'Kelly, 366, 367
O'Malley Ernie, 367
Orner, 49
Otten Michel, 40, 454
Pacini Monica, 112, 457
Padovani Lea, 417, 444
Pageaux Daniel-Henri, 41, 453
Pagni Matelda, 362, 363, 457
Palmeti Claude, 453
Pancrazi Pietro, 14, 26, 97, 169, 171, 180, 198, 200, 206, 207, 210, 442, 453
Panetta Maria, 454
Panzacchi Enrico, 19, 20, 38, 448, 458
Papini Giovanni, 31, 103, 104, 196, 201, 205, 206, 207, 453
Pascià Saad Zagloul, 371
Pascoli Giovanni, 74, 75, 76, 95, 198, 350, 462
Pasolini Pier Paolo, 53, 453
Pellegrini Ernestina, 455
Pépin Charles, 157, 455
Perec Georges, 402, 455
Pernoud Régine, 99, 100, 458
Perrot Michelle, 4, 102, 108, 113, 119, 121, 122, 126, 127, 129, 130, 138, 435, 458
Personé Luigi Maria, 180, 198, 278, 448, 453
Petrarca, 104, 190, 453
Pétrarque, 26, 28, 58, 67, 133, 155, 190, 289
Piazza Antonio, 251
Piegay-Cros Nathalie, 40, 453
Piégay-Gros Nathalie, 86
Pieroni Bortolotti Franca, 458
Pinamonte John G, 451
Pipping Aline, 9, 58, 59, 445
Pirandello Luigi, 239
Placidia Galla, 99
Planté Christine, 458
Platon, 31

Poe, 343
Pompadour Madame (de), 220
Pompilij, 115
Poquelin Jean-Baptiste, 124
Porciani Ilaria, 111
Praz Mario, 304, 452
Prazan Michaël, 385
Prévost, 36
Prezzolini Giuseppe, 103, 104
Primi Alice, 103
Rachilde, 105, 306
Radó Antal, 57, 58
Radò Antal, 57
Ravegnani Giuseppe, 44, 79, 120, 196, 453
Ravera Lidia, 240, 441, 448
Regina, 106
Reid Martine, 459
Reinach Edvige, 297
Reine Marguerite, 32, 33
Reinhardt Mary Roberts, 363
Renard Jules, 156, 453
Ricaldone Luisa, 369, 459
Ricci Carlo, 76, 453
Richier Léon, 110
Ricœur Paul, 13, 65, 175, 455
Rimbaud Arthur, 58, 74, 140, 186, 453
Riot-Sarcet Michèle, 103, 459
Rizza Marco, 450
Robbe-Grillet Alain, 178
Robert Enif, 106
Roberti Roberto Leone, 15, 251, 266, 268, 444
Roi Albert, 54, 55, 357, 358, 359
Rosati Giulio, 149
Rostand, 356, 357
Rousseau Jean-Jacques, 63, 158
Rousset Jean, 169, 453
Rovetta Gerolamo, 91
Rudel Jaufré, 291
Russo Luigi, 196, 453
Russolo, 424
Saint Saëns, 356, 357
Saint-Jacques Denis, 77, 450
Saint-Martin Lori, 125, 459
Saint-Point Valentine (de), 461
Saint-Point Valentine(de), 105, 107
Salandra Antonio, 366
Salaris Claudia, 432, 461
Salinari Carlo, 76, 453
Salvatici Silvia, 112
Sand George, 123
Sand Georges, 129
Santovetti Olivia, 9, 13, 456
Sapho, 42, 89, 193, 289, 290, 313
Sarti Lisa, 448
Sartre Jean-Paul, 71, 453
Schapira Marie-Claude, 49, 453
Schiaparelli Ernesto, 371, 376
Schlegel Friedrich, 50
Schleiermacher Friedrich, 77
Sciarrino Emilio, 79, 115, 459
Seracini Vitiello Elena, 267
Serao Matilde, 79, 115, 118, 127, 193, 250, 369, 459
Serban Adriana, 59

Sergiacomo Lucilla, 459
Serra Renato, 35, 78, 111, 120, 453, 459
Serri Mirella, 450
Sevcik, 208, 236
Severini, 424
Sévigné Madame (de), 129
Sienne Catherine (de), 100
Simoni Alberto, 283
Sismondi, 425
Slama Béatrice, 126, 459
Slataper, 104
Soffici, 104
Soglia Nunzia, 18, 391, 392, 396, 397, 403, 407, 411, 413, 415, 416, 419, 448
Soldani Simonetta, 112, 457
Sonzogno Edoardo, 45, 161, 443
Sorrel Elisabeth, 98
Spataro Simona, 32, 44, 161, 162, 179, 188, 193, 194, 196, 197, 198, 245, 249, 284, 287, 302, 311, 386, 387, 413, 416, 448
Speraz Beatrice, 115
Spinazzè Sabrina, 432, 461
Sprea Baroni di Semitecolo Marina, 33
Staël Germaine (de), 453
Starobinski Jean, 45, 454
Steno Flavia, 79, 296, 362, 363, 449, 457
Stitou Emmanuelle, 48, 459
Stoppani Antonio, 117
Storchi Simona, 417, 418, 448
Stuart Mill John, 454
Sue Eugène, 346
Sydney Samuel, 15, 295, 298, 299
Tarnowska Maria, 6, 16, 317, 318, 319, 320, 346, 434, 439
Tartufari Clarice
    Gouzy Clarice, 34, 105
Taylor Harriet, 101
Tennyson, 91
Teresah
    Ubertis Corinna Teresa, 105
Tey Josephine, 124
Thévenet, 420
Tognoni Giorgio, 420, 421
Toledo Cecilia, 459
Toni Enrichetta, 201, 299, 300, 301
Toscane Mathilde (de), 100
Tramonto Enrico (Del), 106
Treves Anna, 418
Treves Emilio, 5, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 60, 80, 131, 157, 200, 203, 204, 205, 207, 296, 310, 369, 418, 428, 430, 438, 439, 446, 454, 459, 462
Triolet Elsa, 124
Trivulzio di Belgiojoso Cristina, 369, 459
Turner, 88
Uhland, 49, 90
Urbancic Anne, 215, 230, 448
Vaclav Hladik, 49
Valeri Mario, 363
Valeria Irma, 106
Varazzani Savino, 414
Venturi Gianni, 407, 448
Venturini Monica, 450
Verga, 74, 80, 308
Verlaine, 85
Vertuia Gentile Anna, 79
Viala Alain, 77, 450
Viennot Eliane, 120, 121, 457
Vigny Alfred (de), 63

Villers Robert, 99
Villon Eugène, 149
Vitold Michel, 425
Vittadello Eva, 460
Vivanti Annie, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 76, 79, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 103, 115, 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 308, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 320, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 334, 338, 341, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 380, 382, 383, 386, 387, 388, 391, 392, 393, 396, 397, 398, 399, 400, 403, 404, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 463
Vivanti Anselmo, 16, 49, 235, 347, 348
Vivanti Italo, 213, 283
Vivien, 5, 10, 93, 175, 176, 207, 208, 215, 236, 291, 311, 412
Vivien Renée, 105
Voltaire, 124
Von Goethe Wolfgang, 63
Von Hofmannsthal Hugo, 85, 454
Von Kulessa Rotraud, 78, 79, 459
Von Schiller Friedrich, 63
Vori Tito, 43, 449
Vrchlický Jaroslav, 9, 57, 64, 291, 444
Wharton Edith, 363
Wilde Oscar, 83
Wilhelm Georg, 101
Wood Sharon, 9, 215, 221, 230, 244, 245, 308, 312, 315, 316, 320, 350, 365, 403, 417, 418, 436, 447, 448, 454
Woolf Virginia, 111, 459
Wordsworth William, 63
Zaghloul Saad, 8
Zanella Giacomo, 117, 124
Zanelli Tommaso, 283
Zanichelli, 19, 20, 21, 25, 27, 47, 75, 92, 110, 133, 177, 196, 200, 201, 202, 203, 286, 446, 447, 453, 461, 462
Zanotti Guido, 97, 434, 448
Zimmern Helen, 57, 444, 454
Zola, 36, 257, 364
Zoltan Vilmos, 9, 446
Zoltán Vilmos, 59
Zuccoli Fernandino, 113
Zuccoli Luciano, 80, 91