

Addenda sur la mythopoïétique de Pavese et sur sa poétique

Sur la poétique de Pavese, sur l'enfance comme âge du mythe et sur la place déterminante de cet auteur dans une histoire des poétiques de l'enfance dans la *narrativa* italienne, je renvoie à mes études antérieures où par approfondissements successifs j'ai tenté de prouver le rôle majeur joué par l'écrivain piémontais, aussi bien par ses réflexions théoriques que par la mise en œuvre de son art narratif¹. Mes réflexions échelonnées de 1966 à 1996 auraient gagné à être refondues en un même ouvrage. À défaut, ce qui suit n'est qu'une mise en point qu'autorise un certain recul ; elle remet notamment en question les relations entre mythe et langage.

En élucidant les raisons du cœur pour lesquelles j'aimais Leopardi, Baudelaire et Proust, Pavese m'a offert tout à la fois dans son journal de travail l'idée initiale et déterminante de ma thèse (« tout l'art moderne est un retour à l'enfance »), les jalons d'une histoire européenne des poétiques de l'enfance ainsi qu'une illustration de sa « poétique » *in fieri*, sans oublier, dans ses essais sur le mythe, une réflexion sur les fondamentaux de l'imagination créatrice. Dans la réflexion qu'il a menée à partir de 1936 et qui a mûri dans les années quarante, il s'est situé lui-même dans une tradition qu'il fait remonter à Vico et au romantisme en opérant une synthèse

1. Ces *addenda* supposent la lecture préalable de l'une des deux études suivantes : *La poétique du mythe de l'enfance de Pavese* in « Novecento », Cahiers du CERCIC n° 16, 1993, pp.143-180 ou *La poétique du mythe de l'enfance de Pavese* in G. Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, pp. 271 à 312. Les deux textes diffèrent légèrement par leur perspective, le premier plus autonome, le second en consonance avec d'autres mythopoïétiques de l'enfance.

de ses prédécesseurs pour aboutir à ce chef-d'œuvre constitué par *La luna e i falò*. Avant lui, Bontempelli fut le seul en Italie à prendre place dans une histoire « *epocale* » des « poétiques » du mythe, avec néanmoins deux différences considérables. Le fondateur des « Cahiers d'Italie et d'Europe » s'est inscrit délibérément en rupture avec ce qui précède : après les mythes antiques puis les mythes chrétiens et romantiques (qu'il étale du Moyen âge à 1918), il revendique l'inauguration d'une troisième époque, celle d'un *novecentismo* créateur de mythes modernes. Or si Pavese réhabilite lui aussi le mythe décrié par le rationalisme, le positivisme et le marxisme, il entend couronner un mouvement qui a sa source dans le romantisme sans rompre avec lui. Autre différence : le mythe qu'il discerne au cœur de l'inspiration poétique est moins le mythe-fable préconisé par Bontempelli dans sa revue *Novecento* (mis à part *I dialoghi con Leucò*) qu'un mythe fondé sur une expérience intérieure qui tente de s'exprimer dans l'écriture.

Au sujet de Pavese, on a parlé un peu trop vite, moi le premier, de « poétique » du mythe en se fondant sur son postulat que « toute poésie naît à partir d'un mythe »². Or la distinction que Pavese opère entre le mythe et la poésie induit une conceptualisation plus rigoureuse que je me suis efforcé d'explicitier dans les séminaires de notre centre de recherche sur l'imaginaire. *A rigor di termini*, il vaut mieux ne pas confondre la **poétique** d'un écrivain qui désigne l'ensemble des procédés stylistiques explicites ou implicites auxquels il recourt pour accomplir son art et sa **poïétique**, c'est-à-dire sa faculté d'inventer des histoires, des contes, des fables, des mythes (on parle alors de **mythopoïétique**). Nous nous référons ici à Aristote pour qui le récit est d'abord *mimesis*, à savoir représentation d'événements de l'ordre de l'imaginaire (même si le référent est historiquement ou biographiquement vécu). Par *mythos*, il entendait d'ailleurs l'intrigue dramatique et comme exemple de **poiesis** réussie, il citait le mythe d'Œdipe (on a mis vingt-quatre siècles à comprendre pourquoi cette histoire fascinait !).

En effet, l'attrait d'une œuvre narrative ne relève pas que de son style et du travail sur la langue. Certaines histoires captivent plus que d'autres, indépendamment de la manière de les raconter. Les auteurs de fictions puisent dans un matériau mythique universel qui transcende les différentes cultures et véhicule des images, symboles et scénarios imaginaires

2. C. Pavese, *Due poetiche* in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 355. Le sigle LA suivi d'un chiffre renvoie à la pagination de cet ouvrage.

qui s'adressent à l'esprit humain par d'autres canaux qu'un discours rationnel. Pavese a été l'un des premiers créateurs à bien comprendre que le mythe, c'est dans une œuvre ce qui nous touche profondément dans la mesure où est mis en jeu un fondement de la condition humaine : « *Ci vogliono miti, universali fantastici, per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo* »³.

La beauté d'une œuvre, son pouvoir d'envoûtement, bref sa poésie (au sens large) dépendent en somme de deux critères d'appréciation différents suivant que l'on prend en compte l'imaginaire ou l'écriture ; ces deux critères, nous les baptisons **le mythique** et **le poétique**⁴.

Le mythique met à l'œuvre des universaux de l'imaginaire (*gli universali fantastici* de Vico auxquels se réfère l'auteur du *Mestiere di vivere*) ; il est immédiatement traduisible. Le poétique désigne tous les effets d'écriture spécifiques d'une langue et d'une culture ; il est intraduisible, sauf par une re-création du traducteur qui, en utilisant les ressources d'une autre langue et parfois par un travail d'acculturation s'efforce de trouver des équivalences aux connotations et effets obtenus dans la langue source.

En d'autres termes, le mythique se lit entre les lignes ou se dessine par superposition de textes dans les récurrences, redondances ou « métaphores obsédantes » chères à Mauryon ; il est en quelque sorte (inter)dit, avec sa part de mystère et de sacré. Le poétique rend compte de la mise en forme, en l'occurrence verbale, du mythe ; il résulte de ce qui est bien dit, *bene dictus*, béni. Car il y a du sacré aussi bien dans le mythe (lequel se manifeste d'ailleurs dans la récitation) que dans le langage.

Dans sa théorie des trois âges, Vico⁵ a défini l'enfance de l'humanité durant lequel les primitifs appréhendaient le monde non avec des catégories rationnelles mais avec les universaux de leur imaginaire (*universali fantastici*) comme « l'âge de la poésie ». L'ontogénèse reproduisant la phylogénèse, Pavese guidé par Leopardi pense qu'on ne peut retrouver cet

3. Lettre à F. Pivano des 25 et 27 juin 1942 citées par D. Laiolo in *Il « vizio assurdo » : storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 265-267.

4. Sur cette distinction et sur les relations entre mythe et langage, cf. G. Bosetti, *Universalité du mythe et spécificité des langues* in *Imaginaire et communication*, numéro spécial de « Iris », Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire, 1993, pp.11 à 32

5. Sur les intérêts de Pavese pour Vico et l'ethnologie, cf. G. Bosetti, *Enfance, mentalité primitive et mythologie* in *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1987, pp.82-88. Pavese est l'auteur le plus convoqué dans cet ouvrage, mais, hormis ce passage, de manière dispersée.

état d'ingénuité et cette faculté d'émerveillement que dans l'enfance de l'individu moderne⁶.

Le créateur authentique – celui qui ne raconte pas des histoires *scon-tate* mais tente d'exprimer ce qu'il ressent sans bien le comprendre – laisse affleurer les souvenirs, les personnages ou les fantasmes qui le hantent,

*« le varie immagini che balenano, sempre le stesse per ciascuno di noi, in fondo alla coscienza. Esse vivono in quanto tuttora non risolte nell'evidenza poetica o nella chiarezza razionale, ma irradiano tanta vita, tanto calore, tanta promessa di luce, che riescono in definitiva altrettanti fuochi o fari della nostra coscienza. Nel presente discorso questi miti individuali c'interessano come i germi di ogni poesia »*⁷

Dans le langage actuel de la mythocritique, on appellerait myèmes ces « miti individuali ». Avant que Charles Mauron ne repère chez Racine ou chez Mallarmé des « métaphores obsédantes » qui lui ont permis de découvrir un « mythe personnel » inspireur, Pavese fut un précurseur de la psychocritique et de la mythocritique en cernant « gli stampi mitici » qui remontent à nos premières expériences enfantines. Ces moules de notre sensibilité garantissent l'originalité d'un romancier et donnent de l'unité⁸ à la variété de ses fictions :

« Di ogni scrittore si può dir mitica quell'immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la fantasia tende sempre a tornare e che più lo scalda. Per es., in Dostojevkij, l'affollamento compiaciuto in cui ci si avvilisce, in Stendhal l'isolamento del carcere, e così via. Mitica è quest'immagine in quanto lo scrittore vi torna come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza » MV.15-09-43

6. « L'arte moderna è – in quanto vale – un ritorno all'infanzia. Suo motivo perenne è la scoperta delle cose, scoperta che può avvenire, nella sua forma più pura, soltanto nel ricordo dell'infanzia. Ciò è effetto della all pervading consapevolezza dell'artista moderno (storicismo, nozione dell'arte come attività a sé sufficiente, individualismo) che lo fa vivere dai sedici in su in stato di tensione – in uno stato cioè non più propizio all'assorbimento, non più ingenuo. E in arte si esprime bene soltanto ciò che fu assorbito ingenuamente. Non resta agli artisti, che rivolgersi e ispirarsi all'epoca in cui non erano ancora artisti, e questa è l'infanzia » (MV 12-II-42). Nous renvoyons au *Mestiere di vivere* (MV) par l'indication de la date du journal.

7. C. Pavese, *LA*, p. 348.

8. « l'unità di un'opera consisterà dunque nell'appartenenza di tutti i suoi momenti a uno stesso periodo assoluto o metafisico » MV 24-02-40

Le mythe de l'enfance est constitué en chacun de nous par cet ensemble d'images primordiales qui ont à jamais non seulement marqué mais structuré notre imaginaire. Il permet, comme dans la radiographie des fresques, de reconstituer la genèse de l'œuvre.

Le récit *La vigna* exprime ainsi l'extase de l'adulte qui se retrouve enfant entre les rangs de vigne qui grimpent à l'horizon d'une colline des Langhe, sans que l'émotion d'alors et d'aujourd'hui (le temps aboli) ne puisse se rattacher à un événement particulier. Pavese narrateur ne s'en tiendra pas à cette expérience émotive de la « première fois » et de « la seconde fois » car il n'entend pas réduire ses récits à leur mythe inspirateur. À partir de leur microcosme originel, du castello di Fratta, de Combray, de Santo Stefano Belbo, les romanciers nous offrent une vision du monde.

Il s'agit d'exploiter ce noyau inspirateur, ce « germe » de poésie riche en développements potentiels, bref de passer du mythe-complexe (l'orphelin de père, le petit turinois qui revient à la campagne l'été) au mythe-récit. Son objectif est de « chiarire il mito ».

Le directeur de la *collana viola* d'Einaudi avait appris des ethnologues que le mythe une fois vécu est récité ; d'expérience mystique, il devient *fabula*, histoire. Il en va de même du mythe littéraire tel qu'il le définit. Dans *La luna e i falò*, c'est le schème du retour au pays d'enfance qui organise le récit. Le mythe de l'enfance est l'interface entre cette constellation structurée d'images (le champ de maïs, la vigne sur la colline, le Belbo, le falò etc.) et l'histoire induite par l'*inventio* du retour d'Amérique, après la guerre civile, d'un enfant du pays.

Le paysage des Langhe tel que Pavese l'a schématisé, stylisé est unique, différent de celui de Fenoglio, même dans *La casa in collina* qui relate des événements analogues (sans même prendre en compte que l'un a participé à la Résistance et l'autre pas) :

« *il concepire mitico dell'infanzia è insomma un sollevare alla sfera di eventi unici e assoluti le successive rivelazioni delle cose, per cui queste vivranno nella coscienza come schemi normativi dell'immaginazione affettiva. Così ognuno di noi possiede una mitologia personale* »⁹.

Une question se pose : comment cette « mythologie personnelle » qui nous habite peut-elle prendre une valeur universelle ou du moins intéresser d'autres hommes ? Or l'enfance détient ce privilège d'être à la fois une

9. *LA* p. 302.

expérience universelle dans ses étapes (apprendre à marcher, à parler, à aimer..., bref à devenir un homme) et unique dans ses idiosyncrasies. À cet âge se constitue une matrice d'archétypes qui se singularisent en symboles propres à chacun (le côté de Guermantes et le côté de Méséglise chez Proust; la colline de Gaminella et la Mora chez Pavese) :

« *I luoghi dell'infanzia tornano nella memoria a ciascuno consacrati nello stesso modo; in essi accadero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico (non ancora poetico)* » MV. 11-09-43

Si le contenu et les formes de cette mythologie appartiennent à chacun, c'est une commune expérience enfantine qui rend compte de leur « *potenza fantastica* » et de leur force émotive.

D'ailleurs, dès que l'*in-fans* commence à balbutier, la découverte des autres et du monde n'est pas seulement extase ou ravissement, mais baptême des choses avec des mots qui sont perçus comme magiques :

« *Da bambino s'impara a conoscere il mondo non – come parrebbe – con immediato e originario contatto con le cose, ma attraverso i segni delle cose : parole, vignette, racconti* » MV. 31-08-42.

Le « vivier de symboles » accumulé en ces premières années est constitué autant de noms (voir « noms de pays » dans *Du côté de chez Swann*), de « cartes et d'estampes » (Baudelaire), de souvenirs de lectures ou de contes oraux que de sensations pures, odeurs et saveurs étant souvent dans le cerveau enfantin reliées à des mots singuliers. Dès son origine, le mythe prend forme de langage.

Le métier d'écrire amène Pavese à rectifier la formule de Vico : l'enfance n'est que l'âge du mythe¹⁰, pas encore celui de la poésie :

« *Naturalmente a quel tempo la fantasia ci giunse come realtà, come conoscenza oggettiva e non come invenzione. (giacché l'infanzia sia poetica è soltanto una fantasia dell'età matura)* » MV. 31-08-42.

L'émotion suscitée par un souvenir priméval ou le retour au pays natal n'engendre qu'un état pré-poétique, inspirateur, nécessaire, mais non suffisant.

10. G. Bosetti, *L'enfance, âge du mythe* in « Iris », Grenoble, CRI, 1994, n° 14, p. 31-54.

« *il poeta – creatore di favole – è geloso e studioso di questi luccichii aurorali che di ogni bella favola sono l'avvio e l'alimento. Far poesia significa portare a evidenza e compiutezza fantastica un germe mitico* » LA350

On ne peut parler de « poétique » que s'il y a travail d'écriture et donc amorce de rationalisation, surtout dans une œuvre narrative. On aurait donc tort de reprocher à Pavese de se réfugier dans l'irrationnel et le mysticisme.

De même que dans les sociétés archaïques les mythes servent à conjurer les peurs ancestrales et à donner un sens humain à l'inexplicable, recourir à la fonction médiatrice des souvenirs d'enfance est pour Pavese un moyen de maîtriser la jungle du réel :

« *Attraverso il ricordo, ciò che era inumano e bestiale può forse riscattarsi e rendere un suono di chiara ragione* »

L'écrivain n'est pas en quête d'un refuge mais d'un fondement.

À un lecteur qui l'interpellait « *Di poesia ineffabile, angelica, mitica non ne abbiamo vista troppa nel ventennio?* », Pavese répondit :

« *che ogni poesia nasca su un mito – su un estatico tormentoso entusiasmo contemplativo (l'ispirazione) che si celebra in un'atmosfera rarefatta sovrumana – non comporta di necessità che l'opera di poesia presenti lineamenti rarefatti, demonici o angelici, appunto mitici* »

Que son inspiration soit fondée sur une mythologie personnelle ne détourne pas pour autant l'auteur de la réalité historique dans laquelle il vit¹¹. Il soutenait que cette « poétique » (= poïétique) pouvait fort bien s'accorder avec un parti-pris néo-réaliste fondé sur l'idée que la culture est déterminée par l'infra-structure économique car

« *se è mito genuino, non potrà esser fiorito che sul terreno di tutta la cultura esistente, e quindi della più scientifica interpretazione della storia, altrimenti sarebbe pura superstizione, relitto arcaico, falso stupore davanti a un mistero posticcio* »¹²

11. Que le citoyen Pavese ait du mal à s'engager dans l'Histoire est une autre question ; l'œuvre n'évade pas cette réalité du non engagement dans la Résistance (Sartre non plus...) puisqu'il fait l'objet d'une analyse avec la psychologie de Corrado, le narrateur et protagoniste de *La casa in collina*.

12. *Due poetiche* in LA, 358.

Le caractère personnel du mythe n'exclut nullement une dimension historico-culturelle. La condition d'orphelin de père de Pavese se traduit par une curieuse quête d'un père souterrain dans *Storia segreta*, mais le pousse aussi à inventer le mythe d'un père « américain » dans *Il signor Pietro* qui a indiscutablement une valeur générationnelle. Ce n'est pas un hasard si Pavese et Vittorini choisissent d'être chacun à leur manière américanistes sous le fascisme et si plusieurs auteurs, dans un contexte de discrédit des pères, valorisent chacun de leur côté, un « père américain »¹³.

Les modèles littéraires de Pavese l'invitent à mythifier l'univers des Langhe tout en représentant avec réalisme le monde paysan. Il voit en Vico le seul écrivain italien « *che senta la vita rustica, fuori d'Arcadia* » MV. 5-11-38¹⁴ et la littérature américaine adolescente, avec son sens du « *wild* » et du « *contadinesco* », notamment Sherwood Anderson et son Middle West, lui apprend à transfigurer dans *Paesi tuoi* la dure réalité de la campagne piémontaise pour lui conférer une prégnance mythique.

Toutefois : « *descrivere storie di contadini (sia pure psicanalizzate e trasfigurate) non basta ancora* »¹⁵. Outre le décor, il a des personnages et une intrigue ; ce qui fait encore défaut, c'est le mythe personnel, l'authenticité de son rapport au monde. Il y parviendra dans *La luna e i falò* avec ce narrateur qui se situe dans une position analogue à celle de l'auteur quand il est revenu à Santo Stefano pour interroger Pinolo Scaglione sur la vie des gens du village¹⁶, réussissant à composer un mythe agro-lunaire, avec ses sacrifices humains, comme il en existe sur toute la planète, mais historicisée dans une Italie soutenue par le plan Marshall et qui voit la fin d'une civilisation rurale d'isolement et de pauvreté. L'Italo-américain la revisite avec tendresse et amertume, mais pour finir lui tourne le dos sans emmener Cinto.

Ce qui a séduit aussi Pavese chez Vico, c'est le caractère populaire, sociétal, de la poésie authentique :

13. G. Bosetti, *L'immagine del padre nella letteratura narrativa italiana sotto il fascismo. Le mythème du père américain* in *Novecento. Le renouveau de la culture italienne*, Grenoble, Ellug, 1984, pp. 7 à 62.

14. Il revient sur cette idée le 19 août 1944 : « *quel che t'incanta in Vico è l'aggrarsi perpetuo tra il selvaggio e il contadinesco, e i loro sconfinamenti reciproci, e la riduzione di tutta la storia a questo germe* »

15. Lettere a F. Pivano del 27 giugno 1942 citate da D. Laiolo in *Il « vizio assurdo » : storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 265-267.

16. G. Bosetti, *Retour au lieu primordial* in *Sulle colline libere*, Centro Studi Cesare Pavese, Quaderni 1995, Editore Angelo Guerini, pp. 13-23.

« è quel carnale senso che la poesia nasce da tutta la vita storica; inseparabile da religione, politica, economica; « popolarosamente » vissuto da tutto un popolo prima di diventare mito stilizzato, forma mentale di tutta una cultura/.../Ed è ancora in fondo la teoria che meglio rivive e spiega le epoche creatrici di poesia, il mistero per cui tutte le forze vive di una nazione sgorgano a un dato momento in miti e visioni » MV.30-08-38

L'auteur de *La luna e i falò* qui interrogeait Pinolo Scaglione sur les croyances paysannes a voulu exprimer en un « mythe stylisé » toute une culture populaire.

Ainsi, si l'on corrige l'impropriété des titres de nos études pavésiennes, nous avons analysé sa mythopoïétique de l'enfance plutôt que sa poétique, terme qu'il emploie indistinctement¹⁷. À vrai dire, le mythe inspireur, de par sa nature, conditionne le style, ou mieux encore l'investit :

« Un simbolo che non investa di sé tutto lo stile di un racconto, che addirittura non risulti anche nella punteggiatura o nel ritmo diretto-indiretto del discorso, non è un simbolo ma soltanto un'allegoria, fredda e arbitraria »¹⁸

Pavese prend pour exemple le rythme des fables populaires et ses redondances, notamment la triPLICATION chère à Propp (même s'il n'emploie pas ce terme) et se demande si ce n'est pas justement de cette manière, par la répétition rituelle, que se produit « l'assomption de la réalité ordinaire dans la sphère du mythe »¹⁹.

On devrait donc retrouver une poétique du mythe de l'enfance que nous avons seulement esquissée dans le chapitre « stylistique de la poétique du retour »²⁰. Deux titres d'essai nous le suggèrent. « *Raccontare è come ballare* » parce que le rythme ternaire fascine les enfants plus que tout autre pour différentes raisons : il opère dans la triPLICATION des contes le dénouement le plus bref de la répétition magique (quand un phénomène se répète une seconde fois, on peut encore croire au hasard); il constitue le plus simple des symboles cycliques pour signifier le retour à l'origine; de plus le moi enfant craint le duel, le face-à-face, habitué qu'il est idéalement à se

17. Son essai sur *La poetica del destino* concerne en premier lieu la poétique mais la définition qu'il donne par ailleurs de la poétique correspond à celle que nous proposons.

18. *Raccontare è monotono*, L.A., 336.

19. *Ibid.*

20. *L'enfant-dieu et le poète*, pp. 306-309.

mesurer à deux imagos parentales (la présence à la maison du *signor Pietro* soulage l'orphelin de père dans la nouvelle homonyme²¹).

« *Muoversi nel senso della realtà col ritmo di chi eseguisce una danza. Ad apertura di libro si trovano esempi di questa stilizzazione. Tre volte le ragazze vanno al fiume, tre volte accorre il cocodrillo* »²²

Second précepte : « *Raccontare è monotono* », explique Pavese, parce le rythme monocorde s'accorde avec la nature envoûtante du mythe :

« *in ciascuna cultura e in ciascun individuo il mito è di sua natura monocorde, ricorrente, ossessivo. Del resto, dire stile è dire cadenza, ritmo, ritorno ossessivo del gesto e della voce, della propria posizione entro la realtà* »²³

En outre, le narrateur inspiré par le mythe de son enfance reste obstinément fidèle au rythme de ses premiers pas dans l'existence, à ce qu'il y a d'unique dans sa gestuelle et dans sa voix. Et si tout est joué dès l'enfance, si le romancier a pour tâche de muer la vie en destinée, le caractère monotonal du récit composera en sourdine l'alliance de l'irréversible et de la nostalgie.

Décomposons un paragraphe de *La luna e i falò*, par exemple le début du chapitre XXVI, pour examiner comment se concrétise le « *raccontare è come ballare* » aussi bien par le rythme ternaire des syntagmes que par l'entrelacement des trois temps de l'histoire d'Anguilla, à savoir **son enfance**, **le temps du retour** et **l'entre-temps de l'Amérique**, passé et présent se fondant parfois dans **l'éternel retour** alors qu'en Amérique le passé est néantisé :

1 Di tutto quanto, 2 della Mora, 3 di quella vita di noi altri,
che cosa resta ?

Per tanti anni mi era bastata una ventata di tiglio la sera,

1 e mi sentivo un altro, 2 [dénégiation de 1] mi sentivo davvero io,
3 non sapevo nemmeno bene perché.

21. La vue de trois clochers (celui de Vieuvicq venant se joindre aux deux clochers de Martinville comme un enfant rattrape ses parents) provoque chez le narrateur de *À la Recherche du temps perdu* un choc émotif qui donne lieu à sa première production littéraire source de bonheur.

22. *Raccontare è come ballare*, L.A. 327

23. *Raccontare è monotono*, L.A., 338.

Una cosa che penso sempre è quanta gente deve viverci in questa valle e nel mondo

che le succede proprio adesso 1 quello che a noi toccava allora,

2 e non lo sanno

3 e non ci pensano.

Magari c'è una casa,

1 delle ragazze, 2 dei vecchi, 3 una bambina -

e 1 un Nuto, 2 un Canelli, 3 una stazione,

c'è uno come me che vuole andarsene via e far fortuna

e nell'estate 1 battono il grano, 2 vendemmiano, 3 nell'inverno vanno a caccia

c'è un terrazzo – tutto succede come a noi.

DEV'ESSERE PER FORZA COSÌ.

1 i ragazzi, 2 le donne, 3 il mondo, non sono mica cambiati.

1 Non portano più il parasole, 2 la domenica vanno al cinema invece che in festa, 3 danno il grano all'ammasso, 4 [harmonie ternaire rompue] le ragazze fumano -

eppure la vita è la stessa,

e non sanno CHE UN GIORNO SI GUARDERANNO IN GIRO E ANCHE PER LORO SARÀ TUTTO PASSATO.

La prima cosa che dissi, sbarcando a Genova in mezzo alle case rotte dalla guerra, fu che 1 ogni casa, 2 ogni cortile, 3 ogni terrazzo, è stato qualcosa per qualcuno e,

più ancora che 1 al danno materiale 2 e ai morti,

dispiace pensare a 1 tanti anni vissuti, 2 tante memorie, [harmonie ternaire brisée]

spariti così in una notte senza lasciare un segno.

O no? 1 Magari è meglio così, 2 meglio che tutto se ne vada in un falò d'erbe secche 3 e che la gente ricominci.

In America si faceva così -

quando eri stufo 1 di una cosa, 2 di un lavoro, 3 di un posto cambiavi.

Laggiù perfino dei paesi intieri

1 con l'osteria, 2 il municipio 3 e i negozi

adesso sono vuoti, come un camposanto. »

Mythopoïétique et poétique de l'enfance, les trois moments de la vie de l'émigré et le rythme ternaire se conjuguent pour composer cette fascinante symphonie funèbre. On peut y lire au moins à trois niveaux le drame personnel d'un homme-écrivain qui a le sentiment d'être arrivé au terme

de son « métier de vivre » tout en laissant par son métier de poète une œuvre féconde, le drame d'une Italie ruinée par la guerre civile mais que l'Amérique et sa nouvelle société va aider à se relever pour le meilleur et pour le pire, le drame de mortels qui doivent vivre sans savoir pourquoi ils naissent et pourquoi ils meurent²⁴. Ces trois dimensions restent présentes tout au long du livre sans fléchissement.

Comme le narrateur abasourdi par cette Amérique sans mémoire, on peut être saisi par le vertige du néant, ce « falò d'erbe secche » qui préfigure la destruction finale de Santina. Mais ce récit mémorise et instaure un culte des morts qui n'est pas sans rappeler entre autres certains rites agraires de la mythologie égyptienne. L'hésitation « *o no ?* » met en balance deux conceptions de l'éternité : soit le *det* ou caractère immuable de l'existence (les modes passent, les générations se succèdent « et pourtant la vie est la même »); soit le *neheh* ou perpétuel recommencement d'un temps cyclique (« que la vie recommence »). De même que la statuette d'Osiris végétant était remplie de terre et de semences avant d'être mise dans son tombeau afin de germer, le lit de cendres de Santina fertilisera les récoltes à venir lors des solstices de la saint-Jean.

L'extraordinaire prégnance mythique de ce texte qui ne fait qu'un avec sa musique, son style, sa poésie (même si dans l'analyse le critique se doit de les distinguer !) est le magnifique aboutissement d'une réflexion plus que décennale d'un auteur qui a cherché à comprendre les raisons de nos émotions les plus profondes et les plus fondamentales.

Gilbert BOSETTI

24. Dans son dernier essai, posthume, *L'arte di maturare*, (LA, 360) Pavese cite Shakespeare : « *man must endure/his going hence e'en as his coming hither./Ripeness is all* » et il mettra cette dernière formule en exergue de *La luna e i falò*.