

Pavese et l'image de la réussite

Nous en sommes au point d'être las d'être des hommes, des hommes pourvus de vraie chair et de vrai sang qui ne sont qu'à *eux seuls* [...]. Nous sommes des êtres morts-nés; d'ailleurs, cela fait longtemps que nous ne naissons plus de parents vivants, ce qui, dans le fond, nous satisfait chaque jour davantage.

F.M.Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*.¹

Ne pas réussir est un crime; et la réussite est le critérium du Bien. Je trouve cela grotesque au suprême degré.

G. Flaubert, Lettre à George Sand.²

À Christian Depuyper.

1. Notice bibliographique et introduction de Tzvetan TODOROV Traduction et notes de Lily DENIS, Paris, Aubier Montaigne, 1972, p. 251.

2. Œuvres complètes de Gustave Flaubert, *Correspondance*, nouvelle édition augmentée, septième série (1873-1876), Paris, Louis Conard, 1930, p. 140.

Le 9 juillet 1938, Pavese note dans son journal que la volonté trépidante de réussir pour réussir est toujours une disposition inopportune, dans quelque projet que ce soit. Pour lui, il est évident que seul compte l'intérêt profond que l'on éprouve pour une activité et la technique qu'elle exige.

In nessuna attività è buon segno se all'inizio c'è la smania di riuscire – emulazione, fierezza, ambizione, ecc. -. Si deve cominciare ad amare la tecnica di ciascuna attività per se stessa, come si ama di vivere per vivere.³

Le 18 octobre de la même année, sans se référer à ce passage, l'écrivain enfonce le clou en condamnant brutalement l'idée même de la réussite, manifestement liée pour lui aux plus méprisables manifestations de l'arrivisme social.

Riuscire a qualcosa, qualunque cosa, è ambizione, sordida ambizione. È logico quindi ricorrere ai più sordidi mezzi.⁴

Deux ans plus tard exactement, le 23 octobre 1940, il se définit comme un orgueilleux, en ayant soin d'opposer cette qualité à celle de l'ambition.

Non sono ambizioso : sono orgoglioso.⁵

Comme c'est souvent le cas dans le système de pensée pavésien, ce genre de distinction n'a rien d'une subtilité rhétorique ou d'une boutade pour épater le bourgeois. Ce refus violent de la notion de réussite, non autrement définie mais manifestement étendue à tous les domaines d'application possibles, est étroitement dépendant d'une conviction qu'on pourrait presque qualifier de philosophique, dans la mesure où elle touche à la paire classique de l'action et de la morale. Se fixer comme finalité de réussir est une faiblesse qui caractérise les sujets attirés par l'action et non par la recherche méthodique d'une authenticité absolue qui définit l'Être dans une perspective éthique⁶. Reprenant le

3. PAVESE Cesare, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, Nuova edizione condotta sull'auto-grafo. A cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 111.

4. Ibid., p. 123.

5. Ibid., p. 207.

6. « Una persona conta per quello che è, non per le azioni che fa. Le azioni non sono vita morale [...]. Vita morale è l'essere eterno, immutabile, dell'io. » Ibid., p. 207. Cf. aussi l'affirmation du 23 décembre 1949. « Crearono uno stile di vita, di discorso, di sentire, di fare. Tu miri a uno stile di essere. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 382 [souligné par l'auteur].

couple immémorial de valeurs opposées constitué par la vie contemplative et la vie active, Pavese n'hésite pas, dans une série de notes du 14 au 23 octobre 1940, à enrôler dans cette dernière tendance toutes les femmes, implicitement soupçonnées de superficialité, pour sauver les hommes en leur attribuant l'exclusif privilège de l'autre élan de la conscience⁷. Cum grano salis peut-être, l'écrivain ne craint même pas d'entonner un couplet quelque peu grandiloquent sur sa mission en ce monde.

La vita attiva è virtù femminile; quella contemplativa, maschile. Un significato della mia presenza in questo secolo potrebbe essere di sfatare il leopardiano-nietzschiano mito che la vita attiva sia superiore alla contemplativa. Di mostrare che la dignità del grand'uomo consiste nel *non* consentire al lavoro, alla socialità, al *bourrage*.⁸

Cette conviction, apparue très tôt dans la réflexion de l'écrivain sur les rapports entre vie intime de la conscience et création littéraire, trouve une expression sans ambiguïté au sein d'une brève fiction autobiographique de l'automne 1929 intitulée *Arcadia*. Ce qui compte, pour le protagoniste de cet essai narratif d'un jeune étudiant, encore proche de D'Annunzio et même de Guido da Verona, c'est l'ensemble des épiphénomènes, pour ne pas dire des épiphanies, dont il est le siège ou la proie dans un maelström d'ascendance shakespearienne.

E aveva sentito che [...] la sua vita erano i pensieri, gli impeti, le esitazioni, le monotonie e tutto il resto [...] le cose amletiche che gli passavano per la mente...⁹

Il ne semble pas excessif de dire que l'essentiel de ce qui constituera la matière fictionnelle ou l'affabulation des futurs romans pavésiens est déjà là, même si ce que l'écrivain commence à définir comme le *style* est

7. « [le donne] Somigliano in questo agli *uomini d'azione* – le donne sono tutte uomini d'azione. [...] Gli artisti interessano le donne non in quanto *sono* artisti, ma in quanto *riescono* nel mondo. » Ibid., p. 204. Voir également la note du 5 novembre 1938 qui affirme que l'éthique est une « création virile », *ibid.*, p. 133.

8. Sur l'acception dans laquelle Pavese prenait ce mot, voir la note de Laura Nay in *Il mestiere di vivere*, cit., p. 459 (en l'occurrence, l'éditrice propose comme synonyme le mot *propaganda*).

9. PAVESE Cesare, *Lotte di giovani e altri racconti (1925-1930)*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 1993, p. 129. Le texte est daté « 21 septembre – 7 octobre » [1929].

encore loin¹⁰. Pourtant, s'il ne s'agit pas encore de savoir forger des phrases comme « créatrices de situations », il paraît clair, dès cette époque, que la seule vraie réussite pour l'homme, entendu comme sujet individuel ou collectif, est de trouver les combinaisons de mots susceptibles de transmettre universellement des émotions fondamentales, des émerveillements, des extases de qualité baudelairienne et des souffles d'exaltation qui n'ont de sens et de valeur que dans une saisie symbolique pure¹¹. Condamnant implicitement la notion traditionnelle de personnage romanesque, l'auteur de récits sans héros aspirait à des « symboles fantastiques auxquels il arrive quelque chose », pour reprendre sa syntaxe pédagogique d'une élégance et d'une netteté incertaines.¹² Vers la fin de sa vie, Pavese s'enthousiasmait encore très sincèrement sur la réussite transhistorique, transculturelle et tranclassiste, à ses yeux de mythologue convaincu, des récits immémoriaux et anonymes ramenés du bout du monde par de vaillants ethnologues. Car seul celui qui maîtrise la technique du récit au point de faire oublier les limites de son horizon lyrique et de sa culture dominante peut se sauver et, du même coup, sauver le monde de l'anéantissement et de la mort.

Certo in [queste leggende] resta una traccia, un brivido del primordiale vergine stupore dell'uomo davanti al mondo e alle cose, e soprattutto al miracolo di riuscire a esprimere questo stupore ai propri compagni.¹³

10. Neuf ans plus tard, en novembre 1938, Pavese associera le style moderne à « un magico *farsi* del pensiero, della vita interiore » pour conclure que « lo stile novecentesco [...] è un perenne *farsi di vita interiore* e là traspare nei momenti in cui soggetto del racconto è il legame di realtà e immagine, cioè il *farsi* di una realtà-interiore espressiva. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 133-134.

11. À l'origine lointaine de cette doctrine, qui est aussi pour Pavese une *exis* wildienne, se trouve la théorie crocienne sur l'art et la représentation sublimée ou purifiée des sentiments à travers le filtre intuitif.

12. « Potrebbe darsi che le *situazioni stilistiche* fossero le tue *immagini-racconto*, un presentare cioè delle immagini che non sono la descrizione della realtà, ma « simboli fantastici cui accade qualcosa », le *persone* del racconto. » *Il mestiere di vivere*, 1^{er} janvier 1940, p. 170-171.

13. *Raccontare è come ballare*, 8 settembre 1948, in « L'Unità » (Torino), 12 settembre 1948. Repris in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 326. Quelques années plus tard, Roland Barthes, qui n'avait pas lu les articles et les essais de Pavese, proposera une définition de la poésie, en liaison avec le mythe, qui paraît très proche de celle de Pavese. « (j'entends par poésie, d'une façon très générale, la recherche du sens inaliénable des choses). » *Le mythe aujourd'hui* [septembre 1956] in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 268.

Dans l'éthique et la poétique de Pavese, la vraie réussite tient dans la capacité à rendre – comme on peut parler pour l'œuvre d'un artiste, et notamment d'un peintre, de la qualité du *rendu*¹⁴ des volumes, des lignes, des formes et de la lumière – ce sentiment très particulier de découverte par un sujet de ce qu'il héberge en lui d'universel, de fondamental et de représentatif d'une culture ou d'une anthropologie. Dans une note de jeunesse, Pavese s'interpelle lui-même pour s'encourager, précisément, à sortir définitivement de l'imaginaire romantique qui le portait à chérir son goût de la défaite et à entrer triomphalement dans le monde et le système de ce type suprême de réussite. Il n'est pas inutile de remarquer, nous semble-t-il, que l'admirateur d'Oscar Wilde avait déjà à ce moment-là le souci d'associer étroitement, autour de cette idée de réussite, le concept de vérité et l'ensemble plus flou des phénomènes qu'on regroupe commodément sous l'appellation de « vie ». Nous savons que cette association, qui peut faire croire à un individu que le sentiment qu'il éprouve de la réussite de son destin, donc de sa « vie », dépend de sa réussite à la fois artistique, technique et sociale, n'a pas eu les effets escomptés dans le cas de Pavese¹⁵.

Attaccati alle tue creazioni che sono la tua lenta scoperta spirituale. In esse (Arcadia – Dialogo – Mari Sud) è scomparso l'eroe romantico *che si fa bello della sua sconfitta* ed è nato un umile cercatore di verità, di vita.¹⁶

L'envers mauvais de la réussite, l'échec¹⁷, est rejeté, surtout dans la mesure où il s'est en quelque sorte hypostasié et figé dans une pose¹⁸. Il s'agit, à l'origine, d'une décision de nature volontariste, avec ce que ce genre de projet, dont la source est dans une injonction du surmoi, comporte

14. En italien, le terme *resa* n'a pas, a priori, cette signification. Mais certains historiens et critiques d'art, comme Gillo Dorfles, ont pu l'utiliser dans l'acception du français *rendu*.

15. Voir le très célèbre cri (s'il est permis d'utiliser, en l'occurrence, un mot de qualité romantique) du 17 août 1950. « Resta che ora so qual è il mio più alto trionfo – e a questo trionfo manca la carne, manca il sangue, manca la vita. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 400. On peut mettre cette affirmation en relation avec ce que Pavese écrivait, avec une relative sérénité apparente, le 16 février 1936. « Il caso sembra volermi insegnare a trasformare la mia disgrazia in un deciso rivolgimento di poesia. » *Ibid.*, p. 25.

16. La note est datable, selon M. Masoero, de novembre 1930. *Lotte di giovani...*, cit., p. XXVIII.

17. Le terme apparaît dans le titre de la première étude d'une certaine ampleur consacrée en France à l'œuvre de l'écrivain piémontais. FERNANDEZ Dominique, *L'échec de Pavese*, Paris, Grasset, 1967.

18. Le substantif *posa* a été souvent employé par Pavese et toujours dans une acception

de fragile¹ L

temps de maîtriser son destin¹⁹ par la création littéraire et par l'écriture en général, est la tentative de représenter ou de mettre en scène des figures humaines qui incarnent la santé, la force et la détermination sous leurs aspects les plus traditionnels, en liaison avec l'image stéréotypée des milieux dits populaires telle qu'elle peut s'imposer à la conscience culpabilisable d'un intellectuel petit-bourgeois²⁰ rêvant aux exploits de Maciste²¹. Cependant, ce choix quelque peu artificiel amène l'écrivain à forcer sinon son talent du moins sa voix et le succès n'apparaît alors que dans des manifestations extrêmes, imaginées approximativement depuis les rives lointaines d'un idéal du moi qui tend à paralyser la fonction de la perception au profit des représentations coupées, par définition, de tout recours à l'épreuve de réalité. Pavese était conscient de cette faille constitutive qui lui faisait voir la réussite comme un phénomène excessif et hors de portée ou, plus exactement, accessible exclusivement dans ce qu'il appelait lui-même le monde intérieur²².

Les premières tentatives narratives témoignent de l'importance récurrente de cette image d'une réussite impossible, inaccessible ou perçue dans une relation fondamentalement ambivalente, à la fois comme une réalité recherchée avec frénésie et toujours repoussée en raison de l'étroitesse sociale de sa définition. Comme un malade chronique qui croit connaître parfaitement sa pathologie et se surveille pour épier le traitre qu'il héberge et qui va lui imposer le retour d'une attaque et d'une crise parfaitement analysées à maintes reprises, le jeune écrivain remet en chantier

péjorative à l'intérieur d'un discours d'autocritique. Voir, par exemple, cette phrase du grand « examen de conscience » du 10 avril 1936. « Persino il mio misoginismo (1930-1934) era un principio voluttuario : non volevo seccature e mi compiacevo della posa. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 31.

191 La maîtrise implique la maturité signalée dans l'exergue de *La luna e i falò* : « Ripeness is all ».

20. « ...mi piaceva il senso di fraternità che ci veniva dalla stessa origine bottegaio-contadina, da un'infanzia vissuta nei nostri paesi delle Langhe, e per tanti versi simile » PIZZARDO Tina, *Senza pensarci due volte*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 167.

21. « Ed era nata, questa danzatrice, nel sobborgo polveroso, forte e sereno, pieno di tutto l'avvenire, che a lui ricantava inesorabilmente, nel ritmo caotico del suo lavoro febbrile, la canzone della vittoria raggiunta dagli uomini saldi. » *L'avventuriero fallito*, [3-6 juillet 1928] in *Lotte di giovani...*, cit., p. 94.

22. « Non gli importava il successo, o l'avrebbe voluto enorme, fuori di ogni destino comune ; ciò che mancandogli lo faceva arrovellarsi e chinare gli occhi in faccia alla gente era soltanto la capacità di questo successo, la sicurezza di poterlo ottenere volendolo. » *Arcadia*, cit., p. 123.

des fictions narratives construites sur la figure d'un sujet dominé par la malédiction de l'échec, sans qu'il entre dans cette constatation la moindre trace apparente de fatalisme ou de mysticisme négativiste.

Anzi, questa era la sua maledizione : sentirsi debole e vile e convinto di non riuscire per tutta la vita a concludere nulla.²³

La malédiction paraît double, sans qu'on puisse parler seulement d'esquisse d'une mise « en abyme »²⁴ : l'auteur voit, malgré lui, une sorte d'effrayant et d'immaîtrisable Mr Hyde glisser compulsivement sous sa plume le même type de personnage, tandis qu'au sein de la fiction le protagoniste subit lui-même, comme une tragique *anankê*, cet état malheureux qui le persuade qu'il est condamné à l'impuissance²⁵. L'angoisse est redoublée par une volonté de lucidité qui permet de combiner, presque paradoxalement, la lâcheté ou la veulerie à la faiblesse native – qui, en tant que telle, pourrait être vécue comme une fatalité mais, selon le fameux raisonnement de don Abbondio, est censée disculper le sujet défaillant de toute faute et même de toute responsabilité.

Sans que le socle classiste de ce qui apparaît souvent comme une simple *Weltanschauung* d'ascendance romantique soit clairement décrit, il apparaît que l'artiste ou sa forme dégradée, l'intellectuel, constitue dans cette petite doctrine qui ne dit pas son nom une catégorie à part qui doit payer d'un prix énorme – l'impuissance précisément²⁶ – ses dons

23. *Arcadia*, cit., p. 123.

24. Rappelons que l'initiateur de la réflexion sur ce procédé, André Gide, en donnait cette définition. « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. » *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 41. La réflexion est de septembre 1893 et se trouve à la page 171 de la nouvelle édition du *Journal* [1996], accompagnée d'une longue et intéressante note de l'éditeur Éric Marty.

25. Pavese ne croyait nullement au hasard ou à la persécution de mystérieuses Érinyes. Il savait reconnaître ses torts et s'accabler du poids de sa responsabilité en la matière. « Non ho motivo di rifiutare la mia idea fissa che quanto accade a un uomo è condizionato da tutto il suo passato; insomma è meritato. Evidentemente, le ho fatte grosse per trovarmi a questo punto. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 30 [10 avril 1936].

26. « C'era di male che, come tutti gli artisti, Doro non contentava la moglie. – Sarebbe a dire? – Era a dire che il lavoro cerebrale e nervoso indeboliva la potenza virile, ragione per cui a ogni pittore toccano periodi di depressione tremenda. – Non agli scultori? – A tutti quanti, brontolò Guido, – a tutti i matti che si sforzano il cervello e che non sanno quand'è tempo di smettere. » *La spiaggia in Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, p. 113.

particuliers et sa capacité supérieure à exprimer les traits spécifiques de la condition humaine.²⁷ La réussite n'a pas lieu parce que celui qui est censé la rechercher, d'une part, modifie tacitement sa définition pendant la tentative de réalisation, d'autre part, renonce à la conquête de l'objet visé dès qu'il a pris conscience qu'il a épuisé l'énergie fournie par son désir dans la formulation d'un énoncé dont il est peut-être le seul à parfaitement saisir le sens²⁸.

La poétique narrative pavésienne commence donc très tôt à avoir partie liée avec un sujet a priori digne et ambitieux au meilleur sens du qualificatif, mais dont la principale qualité, comme personnage, est de savoir regarder en face sa faiblesse, dont il ne sait dire lui-même quelles parts respectives y occupent l'inné et l'acquis, l'auteur mettant tous ses soins à ne fournir aucun élément qui permette au lecteur de savoir si cet homme sans qualités particulières est aux prises avec une tare entièrement subie ou, dans une plus subtile modernité, avec une névrose aggravée par la trouble potentialisation des bénéfices secondaires de la maladie²⁹.

Dans le système de la création littéraire la maladie est, en grande partie, un héritage du romantisme. Cependant, le personnage pavésien tend à revendiquer son état. Assumer et proclamer sa faiblesse, c'est son courage et sa force. Il se rejette avec violence, à tout le moins pour ôter à autrui l'occasion d'avoir la priorité dans cette initiative de renvoi aux marches de la normalité heureuse et triomphante³⁰. De ce point de vue, son ascendance

27. Le livre de Malraux (que Pavese ne cite ni dans son journal, ni dans ses lettres, ni dans ses articles) obtint le Prix Goncourt en 1933. Pour la définition de cette notion controversée, on peut voir deux textes de Pavese. Le premier, intitulé *Ritorno all'uomo*, fut publié sur « L'unità » (édition de Turin) le 20 mai 1945. Le deuxième, *L'umanesimo non è una poltrona*, écrit le 20 février 1949 fut publié dans « La Rassegna d'Italia » le 5 mai 1949 (PAVESE Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 217-219 et p. 281-284).

28. « Parlò con baldanza, ma la baldanza era tutta nel dialetto. Dentro di sé tremava. Era vile cercare un compagno perché da solo non riusciva. » *Arcadia*, cit., p. 147.

29. « Così avevo immaginato un debole, tormentato da una aspirazione alla gloria e impotente a giungervi attraverso l'applicazione minuta e continua ch'è necessaria. A poco a poco questo giovane doveva disperarsi sempre più fino alla morte [...] cominciai ad accorgermi che sino allora il solo personaggio che avessi saputo analizzare, drammatizzare efficacemente era il debole, l'incarnazione della nota predominante del mio spirito. » Note du 27 mars 1926 in *Lotte di giovani...*, cit., p. 200. Un peu plus loin, l'apprenti écrivain paraît moins regretter cette propension et même semble se proposer de la cultiver, le « faible » devenant un intéressant objet d'étude. « ...sinora non ho toccato che delle lotte di un debole e neppure ne ho ancora lumeggiato bene tutti gli aspetti. » *Ibid.*, p. 201.

30. « Gli pareva d'essere un rifiuto meschino dell'umanità... ». *L'avventuriero fallito*, cit., p. 98. Voir, à ce sujet, l'image du « débris » humain dans le journal et notamment dans la

est manifestement dostoïevskienne. L'admiration du piémontais pour l'écrivain russe fut précoce et profonde³¹ et s'exprima avec une conviction toute particulière à la fin de sa vie dans une affirmation solennelle du journal, à la date du 9 mars 1948.

I quattro più grossi – mondi complessi e inesauribili, ambigui, moderni – sono Platone, Dante, Shakespeare e Dostojevskij.³²

Or, si l'on veut disposer d'un élément de définition de la modernité aux yeux de Pavese, on peut se reporter à une observation antérieure d'une dizaine d'années.

L'arte moderna che sembra sfuggire alla trama, semplicemente sostituisce a quella ingenua dei fatti di cronaca, una sottilissima miriade di avvenimenti interiori in cui ai *personaggi* si sostituisce un solo personaggio (*average man*) che chiunque di noi può essere.³³

Cet « homme moyen », qui est tout sauf un héros, avait fait une apparition violente en littérature sous la forme extrême de l'antihéros dont Dostoïevski avait choisi de faire le protagoniste narrateur de ses *Notes d'un souterrain* en 1864. Ce « souterrain » désignait précisément l'intériorité d'un sujet malade, à la fois lâche et agressif comme un énergumène, destiné à découvrir trop tard ce que peut être la dignité humaine et l'état liminaire de l'amour que certains appellent compréhension, d'autres empathie, d'autres encore compassion³⁴. Cette idée alors audacieuse, voire

note du 3 août 1937. « Ma una donna che non sia una stupida, presto o tardi trova un uomo sano e lo riduce a rottame. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 50.

31. Voir la lettre d'Elvira Pajetta du 10 février 1960 adressée à Davide Lajolo [« (Gaspare) Era fiero del suo maestro che gli ha insegnato ad ammirare Dostojevski e a disprezzare Tolstoi... »] reproduite partiellement in PAVESE Cesare, *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi, 1966, p. 71 et celle de l'écrivain à son ami Carlo Pinelli du 23 octobre 1930. « Finiscila, tu, di fare il divertimento per famiglie coi burattini : leggi Dostojevski che fai meglio. » *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966, p. 248.

32. *Il mestiere di vivere*, cit., p. 348.

33. Ibid., [28 juillet 1938], p. 114.

34. Rappelons, pour mémoire, le passage de la fin du roman dans lequel figure le néologisme forgé par l'auteur et, en même temps, sa définition pratique. « ...; pour un roman, il faut un héros, or ici, j'ai rassemblé *exprès* tous les traits de l'antihéros, et surtout, cela produira une impression tout ce qu'il y a de déplaisante, parce que nous nous sommes tous déshabitués de vivre, que nous sommes tous devenus boiteux, les uns plus, les autres moins. » *Notes d'un souterrain*, cit., p. 249. Voir le commentaire de Dominique Arban sur la portée du mot russe *podpolyé*, parfois traduit par *sous-sol*. *Dostoïevski par lui-*

scandaleuse pour la critique en place, qu'une œuvre de création littéraire puisse tenir, pour l'essentiel, sur un individu sans importance et dont le destin n'a rien de remarquable sera reprise en ouverture des *Frères Karamzov*, livre de référence pour Pavese.³⁵ Il faut admettre que ce choix n'avait plus rien d'audacieux, dans le cadre de la création littéraire, un demi-siècle plus tard, quand le jeune piémontais entra dans la carrière. Il reste que l'*average reader*³⁶ peut percevoir comme un paradoxe ou une provocation la décision artistique d'offrir à son attention et à sa curiosité un être par certains aspects repoussant et qui se méprise lui-même. En fait, le discours narratif, fût-il tenu à la première personne par un protagoniste narrateur comme c'est le cas pour sept des neuf romans de Pavese, est fait pour porter la trace d'un long, systématique et répétitif examen de ce paradoxe apparent. Le texte du roman ou de la nouvelle offre donc, en fait, au lecteur ce qu'on pourrait appeler une critique moderne du désir humain³⁷.

Or, aux yeux de l'écrivain qui se voulait et s'affirmait stoïcien, le désir comme le vouloir-vivre schopenhauerien³⁸ ne sont que sources de dépendance, de souffrance et de misère morale. Il n'est donc de bon désir

Paris, Seuil, 1962, p. 121. Notons enfin qu'on trouve un écho, qui est peut-être un hommage, à la chute du roman russe dans un passage de *La casa in collina*. « Non vengo con te per i soldi. – Ma io sì, le dissi in faccia, – vengo con te per stare a letto -. Ci guardammo indignati, rossi in faccia tutti e due. Sentii più tardi la vergogna, credo che in seguito da solo avrei pianto di rabbia, non fossero stati l'orgoglio e la gioia che m'invasero perché adesso ero libero. » II, *Tutti i romanzi*, cit., p. 378.

35. « En abordant la biographie de mon héros, Alexis Fédorovitch Karamazov, j'éprouve quelque perplexité. En effet, quoique je donne à Alexis Fédorovitch le nom de héros, je sais bien qu'il n'est nullement un grand homme, de sorte que je prévois des questions inévitables dans le genre de celle-ci : en quoi votre Alexis Fédorovitch est-il remarquable pour avoir été choisi pour héros ? De qui est-il connu et en quoi ? Pourquoi moi, lecteur, dois-je perdre mon temps à étudier les circonstances de sa vie ? » Plus loin, l'auteur parle d'un « héros si modeste et si flou » et le chapitre V du livre premier de la première partie commence ainsi. « Il y aura peut-être des lecteurs qui penseront que mon jeune homme était une nature malade, portée à l'extase, faiblement évoluée, un pâle rêveur, un petit bonhomme chétif et hâve. » Traduction par Élisabeth Guertik, Paris, Fernand Hazan, 1957, p. 7, p. 8 et p. 36.

36. La notion devrait être admise pour une œuvre moderne fondée en partie sur un protagoniste qui est un *average man* (cf. ici citation et note 33). Elle a été utilisée, entre autres, par Verga.

37. Nous n'oublions pas, en écrivant cela, les réticences, pour ne pas dire les réserves, de l'écrivain italien à l'égard de celui qui, sur ce plan, aurait pu et peut-être dû être un maître pour lui : Proust. Pavese, semble-t-il, ne l'a lu qu'avec des pincettes et, si l'on peut dire, des verres réducteurs, comme paraît le montrer une expression de novembre 1938, à la limite de la caricature : « sogneria psicologica Proust ». *Il mestiere di vivere*, cit., p. 133.

38. Pavese mentionne incidemment le nom du philosophe allemand à propos des déve-

que mort et le personnage emblématique pavésien est indissociable d'une lutte incertaine ou d'un combat douteux contre ses désirs intimes – du moins quand il en a été pourvu par l'auteur³⁹. La haine et son bras armé, la violence⁴⁰, sont indissociablement liées à l'amour et Pavese a mis en relief, dans son journal, la célèbre strophe de Wilde sur l'immémorial motif du « Je t'aime, je te tue »⁴¹. Pourtant, même si le stoïcisme proclamé n'est pas une pose, il ne garantit pas toujours l'ataraxie et la métamorphose du négatif en positif ou l'alchimie intérieure qui transmute la souffrance en sérénité autarcique – le couplet récurrent sur la solitude absolue – peuvent montrer de tristes limites⁴². Si le sujet ne parvient pas à extirper ou à étouf-

loppements d'Albert Béguin sur la portée des souvenirs d'enfance et du rêve. 22 mai 1941, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 224.

39. Hormis la curiosité anthropologique et, accessoirement, politique, on peut se demander si *Anguilla*, le protagoniste narrateur de *La luna e i falò*, est encore nanti d'un désir quelconque (son projet, rationnel, raisonnable et médité de s'installer sur ses terres après avoir fait fortune n'est pas du tout assimilable à un désir). Ce n'est pas un hasard si cette sorte d'aphanisis touche le personnage central du dernier roman, dont l'écrivain disait qu'il pourrait bien être le dernier (« Effettivamente *La luna* è il libro che mi portavo dentro da più tempo e che ho più goduto a scrivere. Tanto che credo che per un pezzo – forse sempre – non farò più altro. Non conviene tentare troppo gli dèi. » Lettre à Aldo Camerino du 30 mai 1950. *Lettere*, 1945-1950, cit., p. 532.

40. Aussi bien physique (*Paesi tuoi*) que morale (*La casa in collina*).

41. 17 janvier 1938, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 80. Curieusement, les éditeurs de l'édition de 1990 ont pu écrire que « nonostante le ricerche, non abbiamo potuto identificare l'autore di questi versi ». Henry-D. Davray en a donné la version suivante en français. « Et chacun tue la chose qu'il aime, que tous entendent ceci : les uns le font avec un regard de haine, d'autres avec des paroles caressantes, le lâche avec un baiser, l'homme brave avec une épée ! ». C'est cette stance, qui figure à la fin du poème en position d'explicit, que Pavese cite, s'identifiant à l'écrivain anglais et amenant le lecteur à identifier Tina [Pizzardo] avec Bosie, sans qu'il nous soit possible de dire pour autant si l'auteur italien avait lu la lettre napolitaine à Robert Ross dans laquelle Wilde écrivait ceci. « Certes, je serai souvent malheureux, mais encore je l'aime : le simple fait qu'il a ruiné ma vie me fait l'aimer. « Je t'aime parce que tu m'as perdu », est la phrase qui termine l'une des nouvelles, dans *Le puits de Sainte Claire*, le recueil d'Anatole France, et c'est une terrible vérité symbolique. » Il n'est peut-être pas oiseux, quand on pense au goût de Pavese pour les récurrences expressives, de noter que cette stance est, en fait, une reprise de la sixième stance de la première partie et peut donc être lue comme une amorce de refrain. Dans cette première position, elle est suivie de ceci. « Les uns tuent leur amour quand ils sont jeunes, les autres quand ils sont vieux, certains l'étranglent avec les mains du Désir, d'autres avec les mains de l'Or : les meilleurs se servent d'un couteau, car si tôt les morts se refroidissent. » *Ballade de la geole de Reading La vie de prison en Angleterre Poèmes en prose*, traduits et annotés par Henry-D Davray, Paris, Mercure de France, 1927 [4e éd.], p. 56, p. 67 et p. 15.

42. Sommet dans la formulation du triomphe de l'échec sous la forme de la douleur, la ré-

fer la haine, le risque est grand que celle-ci se retourne contre lui et vienne lui chanter⁴³ sur un rythme lancinant la complainte du « raté », version améliorée, si l'on peut dire, de l'antihéros, ramené aux dimensions anxieuses du petit-bourgeois prudhommeque ravagé par l'irréparable inauthenticité quotidienne chère à Heidegger⁴⁴. On dira que le raté qui se sait raté n'en est plus vraiment un. Pavese répond qu'il s'agit d'un raté supérieur, qui ajoute la conscience malheureuse de son irrachetable médiocrité à son infériorité native. C'est un raté dévoré par le monstre de veulerie qu'il est condamné à nourrir en lui-même et qui le renvoie désespérément à sa nullité. Rêvant, alors qu'il n'avait pas vingt ans, aux relations troubles entre auteur et personnage, le jeune écrivain trouvait des accents grandioses et verghiens pour décrire la lutte des hommes qui vont « du néant vers le néant ».

La passione degli uomini nella lotta delirante e lentissima, dal nulla verso il nulla, eppure formidabile e gloriosa. [...] E la povera carne umana logorata e straziata sotto il peso del mondo. [...] In quelle strofe inconscie viveva anche il mio spirito confuso alla folla dei vinti. Perduto, annientato, in quel canto fino a diventarne una nota.⁴⁵

La recherche de la réussite et le découragement des meilleurs face à l'ampleur surhumaine du projet permettent de passer du singulier à l'universel en découvrant le socle même de l'être humain. La seule lutte digne contre l'abjection de la défaite, prévisible et impossible à conjurer, est celle de l'artiste dont l'écriture tend à une expression juste et sobre⁴⁶ du

flexion du 19 octobre 1938. « Quando si soffre, si crede che di là del cerchio esista la felicità; quando NON si soffre si sa che questa non esiste, e si soffre allora di soffrire perché non si soffre nulla. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 123.

43. Pavese aimait bien employer, à ce propos, le fréquentatif *ricantare*.

44. « Il vero *raté* non è quello che non riesce nelle grandi cose – chi mai c'è riuscito? – ma nelle piccole. Non arrivare a farsi una casa, non conservare un amico, non contentare una donna : non guadagnarsi la vita come chiunque. Questo è il *raté* più triste. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 52.

45. [*Il poeta e il suo doppio*], 3 avril 1928, in *Lotte di giovani...*, cit., p. 82. Les ressemblances, dans le lexique et dans le ton, avec la Préface de *I Malavoglia* sont sensibles. Voir aussi ce passage de *L'avventuriero fallito*. « E così perse anche l'orgoglio della disfatta solitaria. Come uno dei tanti. Incapace, sconfitto, come uno dei tanti. » *Lotte di giovani...*, cit., p. 89.

46. Voir cependant le refus catégorique, chez Pavese, de la recherche de la belle phrase et du « mot juste » selon Flaubert. « Flaubert è la caricatura involontaria dei miei *artisti* [per lui, nell'arte] non entra la completezza morale dell'uomo e s'inseguono solo fantasmi di belle frasi. » 1^{er} janvier 1940, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 170. « Tutti i cinque scrittori di Matthiesen [...] sudano dietro al *mot juste* in un senso ben altro da quello di Flaubert. »

monde intérieur⁴⁷ des sujets qui souffrent en silence de leur inadaptation au milieu⁴⁸. Le choix dramatique de base, pour l'inventeur de fictions narratives, est de suggérer le monde de la victoire apparente depuis les rives de la défaite constitutive⁴⁹. Ainsi, l'échec peut-il être exalté comme épreuve nécessaire qui seule révèle l'essence de l'être humain et bénéficiaire, dans certains cas, malgré l'habile refus de tout commentaire au sein du texte narratif, d'une ébauche d'explication rationnelle⁵⁰. Dans le sillage non reconnu d'un grand mouvement imaginaire du romantisme historique, le monde est assimilé non pas à une prison mais à un immense hôpital⁵¹. Car

F.O. Matthiesen, in « La Rassegna d'Italia », dicembre 1946 (*La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 177).

47. « Attraverso delusioni di un'esistenza intensissima, sempre tesa a scoprire sé stessa, a poco a poco gli era fiorito tra le mani come suprema ragione della vita, il conforto di cercare disperatamente un'espressione al suo doloroso mondo interiore [...] E disperatamente si era stretto tutto a quel sogno e si era sentito artista. » Texte datable de 1927, in *Lotte di giovani...*, cit., p. XXV.

48. « Il pessimismo cosmico è una dottrina di consolazione. Molto peggio sta chi credendo all'ambivalenza dell'ordine esistente, riconosce se stesso per inadatto, quindi per condannato a soffrire. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 124 [19 octobre 1938].

49. Il semblerait que Clelia, la protagoniste de *Tra donne sole*, dont la vie privée ressemble à un désert, ait représenté, de ce point de vue, une exception pour Pavese. « Scoperta di sé, della vanità del suo solido mondo. Che si salva come destino (« tutto ciò che volevo l'ho ottenuto »). » Note du 17 avril 1949, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 368. Calvino, plus tard, approuvera cette analyse de l'auteur, entre autres dans sa lettre ouverte à Antonioni [« Notiziario Einaudi », IV, 11-12, novembre-décembre 1955, p. 12] où il parle de « la sua scelta « storica » di realizzarsi nel lavoro ». *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, tomo secondo, p. 1991. Également dans son hommage du 26 novembre 1960. Dans cette conférence, *Pavese : essere e fare*, Clelia devient l'emblème du combat mené à la fois par l'homme et par l'écrivain pour conquérir un style assimilé à une « dureté ». « Forse il vero ideale pavesiano è chi ha tutta la triste saggezza di chi sa e la sicura autosufficienza di chi fa : come Clelia, la modista di *Tra donne sole*. » In « L'europa letteraria », I, n. 5-6, dicembre 1960 (repris in *Saggi 1945-1985*, cit., t. 1, p. 78).

50. On constate comme un écho entre les intuitions du jeune écrivain au milieu des années vingt et l'auteur confirmé vingt ans plus tard. « Ricordo che superai tutto, vinsi tutto. Sentivo di esaltare la mia sconfitta. E l'anima mi dolorava come una febbre. » [*Il poeta e il suo doppio*], cit., p. 83. « S'accorse di questo provando una specie di gioia acre, a sentirsi come perseguitato dal mondo della sua sconfitta anche nel suo ultimo rifugio. » *L'avventuriero fallito*, cit., p. 91. « C'è qui un riflesso del ritorno mitico. Quel che è stato, sarà. Non c'è più remissione. [...] Tu cerchi la sconfitta. » 7 décembre 1945, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 304. Déjà en novembre 1937, Pavese avait noté ceci. « Contemplare senza posa quest'orrore : ciò ch'è stato, sarà. » Ibid., p. 59. On ne peut éviter ici de rappeler que l'un des inspirateurs de cette idée récurrente est Nietzsche dont on sait la part qu'il a eu, également, dans la très célèbre formule freudienne de 1923 : *Wo Es war, soll Ich werden*.

51. « Pensai che tutti vivevamo come dentro un ospedale. » *La casa in collina*, XV, in *Tutti*

l'homme ne peut être mieux défini, ontologiquement, que par l'infirmité et la maladie⁵². C'est elle qui le fait, qui le soutient et qui l'authentifie. Toute forme de défaite devient alors un phénomène utile à la définition anthropologique du destin humain⁵³. L'écriture postnaturaliste, fondée sur le symbole, procède par décantation et sublimation à partir des faits sans importance spécifique de la vie de tous les jours. Sa réussite est dans sa capacité à isoler des moments de vérité humaine qui montrent l'impossibilité d'une réalisation aboutie et satisfaisante de quelque projet que ce soit. Il ne s'agit pas seulement d'assumer l'échec comme thème littéraire, ce qui figerait le récit dans une représentation attendue proche d'une pétition de principe. Il faut que l'échec devienne implicitement l'horizon indépassable de toute entreprise, aussi modeste soit-elle, dans laquelle s'engage ou se trouve engagé le sujet le plus hautement représentatif de la fiction. Seule la foi la plus pure dans une transcendance mystique pourrait sauver l'homme – mais Pavese, malgré ses propres tentations, n'a accordé cet élan et cette ferveur à aucune des figures de ses fictions, ni de près ni de loin. C'est tout juste s'il a donné à l'une d'elles la vague conscience de cette possibilité⁵⁴. Au demeurant, selon la stricte logique de ce système, l'homme n'étant que souffrance en acte peut seulement réussir à supprimer définitivement celle-ci en s'éliminant lui-même⁵⁵.

Aucun des protagonistes des neuf romans de Pavese ne songe, semble-t-il, à se supprimer. Mais tous sont chargés d'une mission délicate : incarner la stupeur, devant le monde naturel et social, sans paraître exagérément ébranlés. Si l'artiste qui les a imaginés, conçus et développés, avait pour tâche de « transformer le destin en liberté »⁵⁶, ils ont eux,

52. Cf. *Il pilota malato* [1928], troisième volet de *La trilogia delle macchine* in *Lotte di giovani...*, cit., p. 107-119. Les trois qualificatifs des titres du triptyque sont éloquentes : *fallito*, *cattivo* et *malato*. Cf. le journal à la date du 6 mars 1950. « Sono molto deteriorato dal 34 e dal 38. Allora ero smaniosissimo ma non *malato*. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 391.

53. Comme c'était le cas dans la vision du réalisme noir et du vérisme positiviste verghien, que Pavese rejetait pour leur archaïsme : les vainqueurs d'aujourd'hui ne peuvent se définir que par leur futur statut de vaincus.

54. «- Siamo tutti malati, – le dissi, – che vorremmo guarire. È un male dentro, basterebbe esser convinti che non c'è e saremmo sani. Uno che prega, quando prega è come sano. » *La casa in collina*, XV, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 445.

55. « Uccidendosi, C. non vi ha pensato, ha creduto di troncar tutto, d'un colpo, di finirla, di non soffrire più. E certo v'è riuscito. » Texte de l'automne 1925, *Lotte di giovani...*, cit., p. 197.

56 « Noi siamo al mondo per trasformare il destino in libertà (e la natura in causalità). » 17 janvier 1950, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 388.

pour ce qui les concerne au sein de l'affabulation, à maintenir une attitude de relative sérénité face à une violence inévitable et incompréhensible qui les méduse en leur rappelant à tout instant que leur destin est borné par le mystère dans lequel ils sont immergés comme dans le « gouffre de l'indistinct »⁵⁷. De l'horreur face à l'insoutenable angoisse des premiers essais narratifs, Pavese est passé, dans la deuxième moitié des années trente à des fictions plus longues et extérieurement achevées mais en fait interminables du point de vue de cet enchaînement de faits et de péripéties à quoi certains réduisent la diégèse⁵⁸. Le postulat de la répétition, qui scande tous les destins, interdisait d'ailleurs une fin évidente et indépassable dans l'économie double de la fiction et du récit. L'idée de réussite révèle alors sa plus simple origine : le monde comme hôpital n'a pas de portes⁵⁹ et l'on n'en sort pas plus que de son corps, sinon par une très cruelle autocritique⁶⁰ ou la destruction définitive. Réussir, ce serait sortir d'un système fondé sur l'opposition entre intériorité et extériorité, entre psychisme et corporéité. Aussi toutes les réussites sont-elles en trompe-l'œil : si l'on croit discerner des réussites contingentes, *la* réussite n'existe pas. Car réussir, c'est croire qu'on a une place précise qui vous est réservée mais qu'il faut savoir conquérir : un leurre⁶¹. À l'accès mélancolique de Clelia,

57. « Intanto hai ridotto all'immagine del sangue sotto il fico, alla vigna, tutto ciò che accade e non si *comprende* ancora : i paesaggi, le strane coincidenze, i groppi psicologici, le cadenze in un'esistenza, i destini. » 15 février 1950, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 390. L'expression « l'immersione nel gorgo dell'indistinto » se trouve dans le texte intitulé *Il mito*, daté 6-12 août 1949 et publié posthume dans le numéro 2 de « Cultura e realtà » (cf. *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 338).

58. Seul le premier roman, *Paesi tuoi*, peut être considéré comme doté d'une fin dramatique traditionnelle, le narrateur n'ayant plus rien à raconter après la mort de Gisella.

59. La formule originale, on le sait, est de Silone (« Il guaio del mondo è che non ha porte »). On trouve, dans *Il carcere*, l'image moins forte du monde comme prison – une prison a des portes. « Fantasticava il mondo intero come un carcere dove si è chiusi per le ragioni più diverse ma tutte vere, e in ciò trovava un conforto. » *Tutti i romanzi*, cit., p. 356.

60. Voir la fin de *La casa in collina* et, notamment, le passage analysé par Calvino dans sa conférence de mars 1958 *Natura e storia del romanzo* [*Saggi 1945-1985*, cit., p. 48-49]. « Questo insomma m'illude : ritrovo qui in casa una vecchia realtà [...] e mi chiedo se sarò mai capace di uscirne. [...] mi accorgo che ho vissuto un solo lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio [...] e si dimentica di uscire mai più. » *Tutti i romanzi*, cit., p. 483-484.

61. La Clelia de *Tra donne sole*, dont on a vu que Pavese considérait qu'elle s'était sauvée en restant aux marches de la haute bourgeoisie [cf. ici note 49], manifeste pourtant les affres de la transfuge de classe, au point de s'interroger sur son identité et d'envier presque la jeune fille que l'inanité de sa vie pousse au suicide. « ...mi chiedevo se val la pena di

songeant à la déshérence de nos objets familiers après notre mort, Morelli répond par le désespoir utilitariste qui réifie les êtres en les réduisant à des jouets transitoires et peut-être vénaux de la concupiscence⁶².

– Fa pena, – gli dissi, – pensare che, morendo, le tue cose finiscono così in mano agli altri...

– È peggio quando ci vanno prima che uno sia morto, – disse Morelli. – Se ci fosse qui la nostra bella amica, direbbe che anche noi passiamo di mano in mano a chi ci desidera... Quel che salva la gente sono soltanto i quattrini... che passano in mano a tutti.⁶³

S'il n'est pas assuré, malgré les déclarations de l'auteur sur la symbolique anthropologique nécessaire à toute fiction, que les principaux personnages romanesques pavésiens aient été conçus pour servir de supports actifs à une réflexion tacite sur la condition et le destin de l'homme, il semble possible de dire cependant qu'aucun d'eux ne clôt le récit sur le moindre début de réussite dans ce qui paraissait essentiel à l'écrivain : la maîtrise de soi et de sa relation au monde⁶⁴. Dans le meilleur des cas, ils s'en tiennent à une observation des tragédies⁶⁵ dont ils ont été les témoins ou qu'on leur a rapportées⁶⁶ et essaient de ne pas trop grimacer sarcastiquement quand ils tendent à une mortification supposée apaisante de leurs espoirs, de leurs souhaits et de leurs projets, c'est-à-dire de tout ce qui les expose aux désirs divergents d'autrui et les confronte avec le risque de l'échec. Ils peuvent alors ressembler aux *misfits* en totale détresse que ce représentant de la jeunesse dorée qu'est Oreste propose, dans une provocation choquante, comme modèles de vie dans la non vie à ses compagnons de beuveries nocturnes.

darsi da fare per arrivare dov'ero arrivata, e non essere più niente, essere peggio di Momina che almeno viveva tra i suoi. » XVIII, *Tutti i romanzi*, cit., p. 738.

62. Il s'agit d'un roman où le lecteur se voit offrir plusieurs types de discours moraux, parfois contradictoires entre eux, sans qu'aucun semble être vraiment privilégié. Dans d'autres, le protagoniste narrateur a le dernier mot (c'est le cas, sans ambiguïté, dans *La casa in collina*).

63. *Tra donne sole*, XV, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 728.

64. Voir, cependant, le cas problématique de la protagoniste de *Tra donne sole* [cf. ici notes 49 et 61].

65. « I miei racconti sono – in quanto riescono – storie di un contemplatore che osserva accadere cose più grandi di lui. » *Il mestiere di vivere*, cit., p. 234 [21 février 1942].

66. C'est le cas d'*Anguilla* dans le dernier roman.

Sulle panchine dell'aiuola della Stazione [...] dormivano a bocca aperta due pezzenti. Scamicciati, capelli e barba ricciuti, sembravano zingari [...] I due di quella notte dormivano come morti sgozzati [...] Gente a posto, – disse Oreste. – Ci insegnano come si fa.⁶⁷

Réussir revient à s'échapper et à s'arracher à un état qu'on ne peut changer dans ses bases. Pavese savait que la plupart du temps les fictions narratives offrent au lecteur le spectacle des efforts, plus ou moins heureux, accomplis par quelques personnages pour se sortir efficacement d'une situation a priori inconfortable – même si les définitions de cette efficacité sont nombreuses et subtiles⁶⁸. Pavese n'entendait pas construire ainsi ses récits imaginaires, dans lesquels il mettait une grande part de son expérience et de ses convictions. Il ne souhaitait pas un lecteur avide de solutions ou, plus benoîtement, de suggestions. La vie était pour lui une matière ardente qui ne peut qu'être dépoétisée si on la met en équations, aussi complexes soient-elles. Raconter une histoire consistait, à ses yeux, en une aventure dans lequel le lecteur devait accepter de s'engager sans être sûr d'obtenir à la fin des réponses claires et nettes. On ne lit pas une fiction pour se renseigner et en tirer des enseignements relevant de la morale pratique. On doit lire pour s'inquiéter sur sa part maudite en sachant que pas plus que les personnages on ne pourra la réduire triomphalement en censurant ce qu'elle recèle d'immémorial, de sauvage, de sombre et de troublant dans son universalité même. La vie est une histoire qui, comme les romans pavésiens le suggèrent, peut sembler riche, bien remplie, dense de péripéties et achevée mais qui n'est jamais qu'une suite rythmique soudain interrompue⁶⁹. Un vrai conteur doit savoir inventer des histoires qu'on ne résume pas et dans lesquelles rien de remarquable n'advient. Un personnage proche de la vérité humaine ne s'en tire jamais bien parce que son destin est une impasse.⁷⁰

67. *Il diavolo sulle colline*, I, in *Tutti i romanzi*, p. 564.

68. « Le due esperienze adulte – successo e importanza, smarrimento e nullità – le hai avute ('45-'49 e '43-'44) e già trattate (*Tra donne sole* e *Casa in collina*). Devi articolare di più. » 15 décembre 1949, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 381.

69. Dans le dernier roman, un mot revient plusieurs fois : *tapino*. Il n'est pas sûr que Pavese l'ait employé dans une acception totalement péjorative (que ce substantif peut avoir). Il semblerait que le *tapino* soit celui que le destin n'a pas laissé réussir. « Fu Nuto che mi disse che col treno si va dappertutto [...] e dappertutto c'è chi è capace e chi è tapino. » *La luna e i falò*, cit., p. 840.

70. « Il nerbo di ogni trama è questo : vedere come quel tale se la cava in quella tale situazione. Il che vuol dire che ogni trama è sempre un atto d'ottimismo in quanto è una ricerca di come si reagisce (va da sé che anche la *sconfitta* di quel tale è quest'atto : se per

In fine, il faudrait admettre qu'un très grand écrivain, un vieil adulte raisonneur et donneur de leçons, un cadre supérieur aux hautes responsabilités, ponctuel, assidu et redoutablement efficace dans son travail puisse coexister dans un même corps avec un enfant pervers et pétulant dont le discours commun dit qu'il ne sait pas ce qu'il veut. Ne pas savoir ce que l'on veut est une bonne situation de départ pour celui qui cultive méthodiquement l'échec (voir l'Alfonso Nitti de Svevo⁷¹ et son petit-neveu le Michele de Moravia). La sagesse dite populaire attribue volontiers à l'enfant le privilège de la naïveté. Or la naïveté tient pour l'essentiel dans la propension à céder aux tentations du démon de l'analogie. Mais tricher n'est pas jouer. Réussir un roman n'est pas synonyme de réussir à chasser quelques stéréotypes de son imaginaire. Et l'on sait qu'il existe une forme suprême de naïveté qui consiste à assumer sa naïveté en constatant, par exemple, que le roi est nu. Cela sera une des dernières découvertes de Pavese : être un roi dans son métier⁷² et avoir composé un recueil de poésies qui à lui seul « justifie toute une génération »⁷³ ne signifie pas nécessairement qu'on saura rebaptiser sous le nom de Charlotte une amour malheureuse, la glisser dans un petit livre qui portera d'autres à se suicider, tourner la page et partir vers d'autres réussites. Vingt ans plus tôt le ver était dans le fruit à travers la pathétique pirouette rhétorique qu'était

l'autore è sconfitto, vuol dire che non se l'è saputa cavare – implicito giudizio su come occorre fare per cavarsela). È questo il messaggio di ogni trama : così si deve, o non si deve, fare. Per questo, esistono opere immorali : le opere in cui non c'è trama. » 28 juillet 1938, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 114. On pourra rapprocher cette analyse du reproche que Mario Sturani faisait à son jeune ami, en 1927, au sujet d'un essai narratif soumis à son appréciation. « Manca un fine e finisce per essere essenziale e di valore maggiore proprio la trama che invece dovrebbe essere uno dei mezzi secondari. » *Lotte di giovani...*, cit., p. 219. Voir enfin l'emploi que Pavese fait du mot *impasse* [en français dans le texte] à propos de certaines de ses fictions romanesques. « Dunque, è esatto che l'assunto dei tre racconti (*Casa in coll.*, *Diavolo sulle coll.*, *Tra donne*) sia una particolare situazione borghese d'*impasse*. » Lettre à Rino Dal Sasso, 1^{er} mars 1950 in *Lettere 1945-1950*, cit., p. 490.

71. « Se senti che esiste un inetto, un qualunque, un morto in piedi, che cosa te ne importa? E se scopri che questo inetto, ecc. sei tu perché te ne deve importare? C'è qualche ragione perché tu conti più di un altro? » 1^{er} novembre 1938, *Pensieri cassati in Il mestiere di vivere*, cit., p. 421.

72. « Nel mio mestiere dunque sono re. » « *Il mestiere di vivere* », cit., p. 399 [note du 17 août 1950].

73. « ...anche senza tener conto che c'è uscito *Lavorare stanca*, libro che basta (non scherzo) a salvare una generazione. » Lettre à Mario Motta du 23 janvier 1950, *Lettere*,

alors l'introduction d'une simple virgule entre, par exemple, le mot *vérité* et le mot *vie*⁷⁴ : la transfusion n'a pas eu lieu et si l'on a pu croire que les noms sont les conséquences de choses il ne semble pas que le mouvement inverse puisse exister ailleurs que dans le rêve et son petit moteur fantasmatique.

Denis FERRARIS

1945-1950, cit., p. 470. Cette affirmation peut être rapprochée de ce que Pavese écrivait à sa soeur, sous couvert de plaisanterie, le 14 juin 1935 depuis Regina Coeli. « Io più penso alla mia situazione e più sono convinto che la terra è una valle di lacrime : il più grande poeta vivente d'Italia, e forse d'Europa, dov'è ? A Regina Coeli. Cose dell'altro mondo. » *Lettere*, t. 1, cit., p. 388. Six mois plus tard, il répondra à cette même soeur qui s'inquiétait de son état d'esprit : « Un uomo che ha scritto delle poesie come le mie, può ammatire in pace. » *Ibid.*, p. 497.

74. Nous nous référons à l'expression présente dans une note déjà citée : « un umile cercatore di verità, di vita » (cf. ici note n° 16). Le texte continue ainsi. « Queste tue creazioni, che sono tappe spirituali, sono intanto *modi tuoi di vivere*, agendo e influendo sugli altri. » *Lotte di giovani...* cit., p. XXVIII. L'expression « modi tuoi di vivere » pourrait être une traduction du concept d'*exis*.