

Pavese : *paese* et *paesaggio*

« Le poète est l'homme qui parle à la place de tout ce qui se tait autour de lui... Virgile ne serait pas compréhensible pour nous sans la Lombardie, Rembrandt sans ce Centrum d'Amsterdam, Edgar Poe sans ces étranges étangs funèbres de la Caroline... J'ai appelé Verlaine le fils de l'ardoise et de l'Ardenne [...] » P. Claudel, *Sur Paul Verlaine*, in *Œuvres en prose*, éd. J. Petit, La Pléiade, p. 498.

« Quale il mio paese, tale io » note Pavese le 11 octobre 1935 à Brancaleone Calabro où il est relégué depuis le mois d'août¹. L'affirmation, qui n'était sans doute pas une découverte, se ressent de l'éloignement, de la nostalgie et d'une incapacité à s'adapter à des paysages et des ambiances nouvelles, dans un contexte psychologique qui s'y prêtait peu². Le poète des *Mari del sud*, confronté à une mer réelle, s'inquiète sur la difficulté à « fare poesia su materia non piemontese di sfondo » (*M. di V.*, 10 ott. 35). Son étonnement vient, dans le journal du moins, de l'appréhension d'une réelle beauté du décor que le « confinato » se sent incapable de rendre : « Questa sera sotto le rosse rocce lunari pensavo come sarebbe d'una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo, con tutte le allusioni d'immagini che simile tratto consentirebbe. » Cette beauté de la mer ionienne, ici vécue de manière culturelle – ailleurs Pavese parlera d'Ulysse – est en fait niée dans les lettres. En soi, la mer est un élément hostile. Pour son ami peintre

1. Nous citons d'après l'édition de 1990 du *Mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi.

2. « Come potete parlarli d'ispirazione in terra d'esilio. » Lettre à Mario Sturani, 20 septembre 1935, in *Lettere (1924-1944)*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966.

Sturani, la lettre du 27 novembre 1935 se fait coloriste : « Il mare, già antipatico d'estate, d'inverno poi è innominabile : alla sera tutto giallo di sabbia smossa; al largo, un verde tenerello che fa rabbia. E pensare che è quello d'Ulisse : figurarsi gli altri ». Sans doute les couleurs sont-elles à l'opposé d'une gamme chromatique de la terre, et si le vert tendre fait enrager, c'est qu'il est aquatique. Plus pittoresque, la lettre au professeur Monti du 11 septembre 1935 : « Lei sa come odî il mare; mi piace nuotare però mi serviva molto meglio il Po. Ma a parte il nuotare, che del resto è già finito, trovo indegno della gravità di uno spirito contemplativo quel perenne giochetto delle onde sulla riva e quel basso orizzonte odore di pesce. » La notation finale est intéressante; sans que le poète l'explique vraiment, ce « basso orizzonte » est bien évidemment à l'opposé des courbes de la colline natale, qui font attendre un au delà. Curieusement, il y a dans le *Zibaldone* de Leopardi des impressions très semblables : la mer, dont l'essence est l'immensité, manque pour le poète d'une qualité intrinsèque, elle n'est pas variée, et sa vastitude ne prête pas à l'imaginaire, puisque qu'elle ne connaît pas la perspective. « Le idee relative al mare sono vaste e piacevoli, ma non durevolmente. »³ Alors le texte signale l'absence de variété du spectacle tout comme Pavese parle du « perenne giochetto delle onde ». Cette a-poéticité de la mer se retrouve dans le plus autobiographique des romans de Pavese, *Il carcere*, où la plage est le plus souvent désolée, « e lo riprese l'amarezza della spiaggia »⁴, la mer monotone, livide, sale... Plusieurs années plus tard, dans *Il diavolo sulle colline*, au hasard d'un souvenir balnéaire, le narrateur explicite pourquoi la mer lui restera toujours étrangère : « In fondo, il mare così grande e inafferrabile non mi diceva gran che; mi piacevano i luoghi ristretti che avevano una forma e un senso – insenature, viottoli, terrazze, uliveti. »⁵

L'étrangeté des paysages marins, chez Leopardi comme chez Pavese, tient en second lieu à une donnée accidentelle, celle de ne pas appartenir au monde familier de l'enfance. Aux images de la mer en effet, est-il écrit dans le *Zibaldone*, manquent deux qualités, la variété et « l'esser proprie e vicine alla nostra vita quotidiana, agli oggetti che ci circondano, alle

3. *Zibaldone*, II : **1828**, (3 ottobre 1821).

4. C. Pavese, *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, p. 346.

5. *Tutti i romanzi*, *ibid.*, p. 594. La mer pourtant n'est jamais vraiment absente de l'œuvre de Pavese, « vivaio d'immagini poetiche » (Gioanola), à condition qu'elle soit réalité rêvée et inatteignable. Elle ne peut exister que comme au delà, désir de l'ailleurs, impossible à décrire puisque toujours virtuelle : « Mi bastava sapere che il mare c'era dietro discese e paesi, e pensarci camminando dietro le siepi. » Cf. « Il Mare », *Feria d'agosto*, Milano, A. Mondadori, 1961, p. 88. Il y aurait dans *Il compagno* à Ostia, quelques contre-exemples, dans un cadre de rénovation morale.

nostre assuefazioni, rimembranze (dico di chi non è marinaio ec. di professione) ed anche alle nostre cognizioni pratiche ». Dans le passage déjà cité du *Mestiere di vivere* du 10 octobre 1935, Pavese poursuit ainsi son interrogation : « Perché non posso trattare io delle rocce rosse lunari ? Ma perché non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia. Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro significato. » Tous les écrits de Pavese sont parcourus d'une revendication explicite d'une sorte de droit du sang sur la terre d'origine ; le pays natal est vécu comme matière, très tôt assimilée et devenue substance corporelle, sang et os ; de *La spiaggia* (« Quello che importa, ce l'ho nel sangue e nessuno me lo toglie »⁶) à *La luna e i falò* où le narrateur, bâtard, revient dans la province où il a été élevé, à la recherche vaine d'une identité : « Capii lì per lì che cosa vuol dire non essere nato in un posto, non averlo nel sangue, non starci già mezzo sepolto insieme ai vecchi [...] »⁷ De même, dans le très autobiographique récit « La Langa », publié dans *Feria d'agosto* : « [...] il mio sangue, le mie ossa, il mio respiro, tutto era fatto di quella sostanza e oltre me e quella terra non esisteva nulla. » Évidemment, ce sentiment, obscur, entraîne une voracité insatisfaite, sorte de pulsion orale jamais comblée. Ainsi Pavese note-t-il dans son journal, le 1^{er} mai 1948 : « [...] Spiegato a M.L. davanti alla collina – stupenda – che m'incarogniva non poterne far nulla, essere costretto ad ammirarla e basta. L'idea di possederla, di farla propria, di berne il segreto, d'incarnarmela, non riuscivo neanche ad esprimerla. Mi spiegai col paragone del frutto : come un frutto si mangia e assimila, così la collina. »

Sept ans plus tard, dans des conditions tout autres, en revenant de Rome par le train, Pavese s'étonne à nouveau de l'impression que lui produit la vision de la côte ligure, à la fois plaisante, mais frivole, et donc indigne de former une réelle source d'inspiration. « 10 febr. [1942] Davanti al mare della Pineta : [...] essa non è però per te né un ricordo, né una costante fantastica e ti suggestiona per frivole ragioni letterarie o analogiche ma non intime come una vigna o una tua collina, gli stampi della tua conoscenza del mondo. » Tout comme en 1935, Pavese sait qu'il s'agit d'une limitation de ses capacités créatrices. « Se ne deduce che moltissimi mondi naturali (mare, landa, bosco, montagna⁸, ecc.) non ti appartengono perché non li hai vissuti a suo tempo e dovendoli poetare non sapresti muoverti in essi con questa se-

6. *Tutti i romanzi, ibid.*, p. 95.

7. *Ibid.*, p. 783.

8. Pavese éprouve à Gressoney, dans un paysage montagneux, exactement la même réaction qu'il communique à Fernanda Pivano dans une lettre du 30 août 1942 : « Ora io non ho ricordi

greta ricchezza di sottintesi, di sensi e di appigli, che dà dignità poetica a un mondo. » Le romancier finit par donner l'impression d'une vie en autarcie, de mondes qui se frôlent sans possibilité de pénétration. « 29 apr. [43] Quando si capita in un luogo nuovo – nuova regione, altra natura, altri usi, altre case e facce, – molte viste mi colpiscono che se avessi vissuto sempre nella regione, sarebbero ora ricordi d'infanzia. Perciò ho l'impressione aggirandomi, di scostare e violare sogni altrui. » Pavese éprouve une grande défiance envers la littérature exotique (« 2 agosto [42] la noia indicibile che ti danno nei diari le pagine di viaggio. ») car le dépaysement est marque d'inauthenticité. Ce qui rend exceptionnelle l'œuvre de Melville, c'est qu'elle touche au mythe. La mer y est « il volto visibile, infinitamente ricco d'analogie dell' arcana realtà delle cose » (*Simboli et miti in Moby Dick*).

Tout au long de ces années, Pavese continue à accepter la suprématie de la matière piémontaise, mais s'attache à en élaborer la substance : grâce à toutes sortes de stratégies peu à peu pays et paysage se distinguent. En effet seuls quelques lieux de l'enfance ont le privilège de devenir « luoghi unici » – on pourrait dire paysage⁹ – et à ce titre constituent une mythologie individuelle. Pavese note dans son journal le 11 septembre 1943 : « I luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria a ciascuno consacrati nello stesso modo ; in essi accaddero cose che li hanno fatto unici e li trascelgono nel resto del mondo con questo suggello mitico. » Le 17, il corrige, à la recherche de ce qu'avec un vocabulaire barrésien on pourrait appeler « les lieux où souffle l'esprit » (*La colline inspirée*, 1913) : « Il luogo mitico non è quello individualmente mitico [...] ma bensì quello di nome comune, universale, il *prato*, la *selva*, la *grotta*, la *spiaggia*, la *radura* che nella sua indeterminatezza evoca *tutti i prati*, le *selve* ecc. e tutti li anima del suo brivido simbolico. » Ailleurs, la mythologie redevient strictement individuelle et incontrôlable. Ce sont les « povere cose del passato » évoquées dans l'essai « Del mito, del simbolo e d'altro »¹⁰, ou la réflexion

di questi luoghi, di questa natura, di questa realtà : per me è un mondo gratuito, vuoto, oggettivo come persona veduta per la prima volta. È evidente che non ho nulla da dire su di esso. »
9. Voir la jolie définition de René-Louis de Girardin, le créateur du parc d'Ermenonville où il fit placer le tombeau de Rousseau : « Le long des grands chemins, et même dans les tableaux des artistes médiocres, on ne voit que des pays ; mais un paysage, une scène poétique est une situation choisie ou créée par le goût et le sentiment. » *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations*, Genève-Paris, 1777, puis Éd. du Champ urbain, 1979, p. 55.

10. « Così ognuno di noi possiede una mitologia personale [...] che dà valore, un valore assoluto al suo mondo remoto e gli riveste povere cose del passato con un ambiguo e seducente luore dove pare come un simbolo riassumersi il senso di tutta una vita. » « *Saggi letterari* », Torino, Einaudi, p. 271.

désabusée de « Stato di grazia » : « La scelta avviene secondo motivi che si direbbero capriccio. » En prenant explicitement l'exemple de Leopardi et de son goût pour la « veduta ristretta e confinata » – alors le paysage consisterait à extraire une partie d'un tout –, Pavese parle aussi de lui-même¹¹. Mais le choix de ce qui a été découpé tient aussi à un contexte artistique auquel il est souvent fait allusion dans le journal et qui fait du « paysage » un fait culturel plus que géographique. S'interrogeant dans ce même texte sur « l'extase de la fenêtre », Pavese avance qu'il pourrait s'agir de la fenêtre de l'école où l'enfant – s'agit-il de lui ? – fréquentait les poètes. Dans le *Mestiere di vivere*, il note à la fois le rôle de l'architecture et de la peinture dans cet éveil à l'élément paysager : « 30 sett [44] Gli archi colonnati delle logge creano paesaggi stilizzati incorniciandoli » et d'ajouter que cette impression renvoie aussi aux polyptiques du XIV^e « scompartiti a colonne arcuate ». Le paysage d'élection loin d'être, comme il pouvait le sembler, une émotion viscérale et aveugle appartenant à l'enfance, passe par la fable, la poésie, la peinture. Le discours critique contemporain a baptisé « artialisation »¹² cette perception de la nature médiatisée par une opération artistique, littéraire, picturale ou autre. Pavese situe cette opération dans l'enfance même et pas nécessairement dans un milieu cultivé. « 31 ag. [42] Il 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. » Périodiquement, Pavese découvre qu'un paysage en cache un autre, sorte de palimpseste surchargé d'écritures multiples. Ce peut être Homère comme D'Annunzio (10 juillet 1943). Curieusement, la citation peut se trouver en porte-à-faux, ce qui confirme l'absence de lien mécanique entre la terre et l'art qui est censé l'avoir produit ; le poète s'aperçoit qu'il a lu la campagne piémontaise à travers le Latium de Virgile (remarque approximative, car les paysages virgiliens sont composites, lombards et méridionaux, mais jamais romains) : « 31 maggio [46] Visto molte cose giungendo in Piemonte da Roma. Le piante della campagna e la loro collocazione (ontani, querce, orni, salici, viti e grandi file, a quinta teatrale, nelle pianure) sono quelle di Virgilio e di altre letture classiche della mia adolescenza. [...] Strano perché gli alberi dei classici erano certo quelli di Roma, e io invece li ho visti piemontesi, e li ritrovo qui soltanto. Sarà perché leggero in

11. « Mi piacevano i luoghi ristretti che avevano una forma e un senso. » In *Il diavolo sulle colline*, *op. cit.*, p. 594.

12. L'expression est tirée de Montaigne (III 5), dans un contexte tout autre et négatif : « Je naturaliserais l'art autant comme ils artialisent la nature. » Cf. sur ce sujet, l'ouvrage collectif, *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, sous la direction de Fr. Dagognet, Champ Vallon, 1982, p. 96.

Piemonte. » Très bel exemple d'imprégnation qui s'appuie à la fois sur une géographie, une époque (la jeunesse) et une lecture. Cette mobilité de la référence mythologique signale la perte de l'*aura* des dieux antiques et aussi l'ouverture d'une ère individuelle où il n'est d'autre dieu que soi-même. Lettre à Mario Sturani du 20 septembre 1935, à propos des dieux absents de la mer ionienne : « Voi sapete per avermi aiutato nel trasloco che l'Elicona è ormai solo sulla collina di Torino (e le ninfe fanno il bagno nel Po e Diana va a caccia sui corsi e il Partenone è la torre littoria). »

Aux réflexions esthétiques du journal correspondent évidemment les réalisations du poète et du romancier. Traiter du paysage dans l'œuvre de Pavese serait une chose qui excède l'ambition de cette réflexion, et surtout qui ne pourrait être que répétitive – Bärberi Squarotti, Musumeci, Gioanola, etc. l'ont fait excellemment. Disons en passant que Pavese, s'il ne pose pas encore la question de la « mort du paysage » affirme du moins la mort de la description du paysage... De manière lapidaire, il écrit le 27 juin 1942 à F. Pivano : « Descrivere un paesaggio è cretino », affirmation confirmée par diverses notations du *Mestiere di vivere* où Pavese préfère une re-présentation, faite en général par le personnage. « 5 dic. [48] Un luogo che ti piace [...] non va descritto entusiasticamente come facevi da giovane, bensì va rappresentato in modo netto e chiaro la vita che conduce chi ci vive, chi ne è espressione. » Le phénomène inverse existe aussi : la difficulté à rendre un personnage sera surmontée en plaçant un paysage possédant de secrètes affinités avec celui qui le côtoie. « [...] misi invece insieme un paesaggio di alta e bassa collina, contrapposte e movimentate, e centro animatore della scena, un eremita alto e basso superiormente burlesco e a dispetto dei convincimenti anti immaginifici "color di felci bruciate". »¹³ Ce qui explique, en particulier dans la poésie, qu'il soit difficile de distinguer les portraits, des scènes et des paysages. C'est le cas des huit « paysages » de *Lavorare stanca*. Il serait néanmoins absurde de prétendre à la disparition du paysage dans l'œuvre romanesque de Pavese, les pages « descriptives » de la colline étant restées à juste titre les plus fameuses.

Parmi les éléments qui relient l'existence du pays autobiographique au rendu paysager on peut noter le mode d'investigation de cette campagne, qui lui donnera un certain tracé : de nombreux textes le rappellent, la colline se parcourt à pied¹⁴. Les deux amis de *La spiaggia* renouvellent

13. Cité dans les notes du *Mestiere di vivere*, *op. cit.*, p. 442.

14. Voir le témoignage de Tullio Pinelli in *Biografia per immagini : la vita, i libri, le carte, i luoghi*, a cura di F. Vaccaneo, Torino, Gribaudo, 1989, p. 33.

leur exploration des collines, sac au dos¹⁵. Le motif est repris tel quel dans *Il diavolo sulle colline* : « Sapevo che in automobile si traversa, non si conosce una terra. “A piedi” avrei detto a Pieretto “vai veramente in campagna, prendi i sentieri, costeggi le vigne, vedi tutto”. »¹⁶ Dans *La casa in collina*, Corrado privilégie les promenades avec son chien qui ouvre le paysage sur une dimension plus secrète, sauvage, celle du bois, avec ses racines, ses fourrés, ses terriers. L'évocation des escapades amicales sur les collines, faites de jeux, de bavardages, de complicité silencieuse et de découvertes sensorielles forment les pages les plus touchantes de Pavese. Filtré par le souvenir, c'est bien de la pratique d'un pays d'enfance que surgit le paysage et la marche donne à l'évocation l'aspect d'une découverte. On a remarqué dans ces textes la fréquence des adverbes de localisation (*al basso, ai piedi, di là, etc.*) qui marquent un trajet prenant parfois une allure légèrement initiatique ; c'est le cas de certaines pages du *Diavolo* (chap. XI) lorsque les marcheurs atteignent le haut de la colline : « Traversai la stoppia riarsa e li raggiunsi sul cocuzzolo. Sembrava d'essere nel cielo [...] Veniva voglia di saltare di collina in collina, di abbracciare tutto con lo sguardo. » La vision des collines est rarement panoramique car il reste toujours quelque chose à découvrir, un au delà, ce « salto nel vuoto » jamais accompli de la belle lettre de Santo Stefano Belbo, datée du 25 juin 1942, à Fernanda Pivano : « [...] ma presentivo di là dal salto, a grande distanza, dopo la valle che si espande come un mare, una barriera remota (piccina tanto è remota) di colline assolate e fiorite, esotiche. [...] mi sono messo per questa strada e ho camminato verso il salto e ho intravisto le colline remote e ripreso cioè la mia infanzia al punto in cui l'avevo interrotta. » Sans doute pour cette raison Pavese privilégie-t-il aussi les points de vue du bas qui laissent tout à imaginer. « Eravamo seduti sull'argine della vigna e alzando gli occhi si vedevano i tralci oscillare. Guardando una vigna dal basso, che sale verso il cielo, sembra d'essere fuori del mondo. Si hanno ai piedi le zolle calcinate, i frusti contorti, e negli occhi la fuga dei festoni verdi, le canne uguali che toccano il cielo. »¹⁷ On est très proche à nouveau de la recherche leopardienne d'une « veduta ristretta e confinata » qui fait naître le désir d'infini.

15. « Anni e anni prima che lui si sposasse, avevamo fatto, a piedi e col sacco il giro di tutta la regione, noi soli, spensierati e pronti a tutto. » *op. cit.*, p. 96.

16. *Ibid.*, p. 584.

17. *Il diavolo sulle colline, op. cit.*, p. 609. Cf. aussi dans la lettre du 25 juin 1942 : « È come quando stesi nel prato, si guarda l'erba : chiude il cielo e sembra una foresta. »

L'attachement au pays justifie aussi que le romancier ait élaboré une géographie des collines, comme monde, argument supplémentaire pour ne pas sortir de la « matière piémontaise » qui forme un microcosme : « Ciascuna collina era un mondo, fatto di luoghi successivi, chine e piane, seminati di vigne, di campi, di selve. C'erano case, ciuffi di bosco, orizzonti. »¹⁸ La colline idéale, dans les romans de Pavese, est une harmonieuse association de vallonnements et de plaines, de bois et de mares, de cultures et de fermes, monde qui exclut la montagne et la mer, suivant une tradition d'avant le Romantisme.¹⁹ Le début de *La casa in collina* rend compte d'une sorte d'essence de la colline, qui réunit les collines de Turin et les Langhe natales. « Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Per esempio non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo : sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade cascine e burroni. »²⁰ Dans *Il diavolo*, pourtant, les collines sont diversifiées : celle du Greppo, totalement ensauvagée, marque l'abandon des propriétaires et la décadence de la bourgeoisie. « Anche la collina del Greppo era un mondo [...] Ma quello che stupiva era il groviglio, l'abbandono : dopo qualche vigna deserta, mangiata dall'erba, nella selva s'accavallavano piante da frutto, fichi e ciliegi coperti di rampicanti, salici e gaggie, platani, sambuchi [...] in un disordine che dava alle casuali radure l'aria di solitudine esotica. »²¹ Dans cette nature abandonnée, les activités sont fatalement régressives : bains de soleil, enlèvement dans la boue... En revanche l'amour des héros pavésiens pour les arbres fruitiers, la vigne, est la marque d'un travail élevé à la dignité d'un art : « [...] rimuginavo che non c'è niente di più bello d'una vigna ben zappata, ben legata con le foglie giuste e quell'odore della terra cotta dal sole d'agosto. »²² « Queste piante di mele, di pesche, che d'estate hanno foglie rosse o gialle, mi mettono gola ancora adesso, perché la foglia sembra un frutto maturo e uno si fa sotto, felice. Per me tutte le piante dovrebbero

18. *Op. cit.*, p. 620.

19. « On comprend que l'océan, relique menaçante du déluge, ait pu inspirer de l'horreur, tout comme la montagne, autre trace chaotique de la catastrophe, « *pudenda* de la Nature », déplaisante et agressive verrue poussée à la surface des nouveaux continents. » In A. Corbin, *Le territoire du vide (L'Occident, et le désir du rivage, 1750-1840)*, Aubier, 1988, p. 16.

20. *Op. cit.*, p. 369.

21. *Ibid.*, p. 620. On peut se référer aux trois types de paysage analysés par A. Musumeci dans *L'impossibile ritorno*, Ravenna, Longo ed., 1980, « Diagnosi della collina ».

22. *La luna e i falò*, *op. cit.*, p. 812.

essere a frutto ; nella vigna è così. »²³ Pour cette raison, les jardins qui ne produisent que des fleurs sont peu aimés, celui d'Elena, dans *La casa in collina*, où poussent des fleurs « scarlatti, carnosi, osceni » (chap. VI), ou même celui de La Mora (*La luna e i falò*) dont s'occupent *le signorine* : « Se avessi osato, avrei fatto in giardino un massacro di fiori. »²⁴ *Il diavolo sulle colline* rend un hommage explicite au travail de la terre. « Ripensavo alle vigne di Mombello, al volto brusco del padre di Oreste. Per amare una terra, bisogna lavorarla e sudarla. »²⁵ Pavese, dans son journal, met sur le même plan « le prose di coltivazione » et « le segrete realtà mitiche » de la campagne des *Géorgiques* chez Virgile.

Parallèlement à l'évocation lyrique du paysage d'enfance, Pavese, on l'a vu, recherchait une symbolique de ses lieux favoris, une mythologie de la campagne dont les résultats peuvent sembler aujourd'hui moins heureux que le reste²⁶. L'aspect « nourricier » de la colline est un des motifs les plus riches et les plus séduisants des illustrations précédemment proposées. C'est sans doute cela que sous forme de « symbole » Pavese a donné avec l'image de la « collina-mammella » qui surgit dans *Paesi tuoi* – et qui déplaisait tant au professeur Monti...²⁷ Pavese commente sa trouvaille, le 10 décembre 1939 dans son journal, comme expression d'une réalité secrète, « [...] la mammella dei *Paesi tuoi* – vero epiteto che esprime la realtà sessuale di quella campagna. » L'image est adoptée par Guido, dans *La bella estate*, comme motif pictural. Loin d'être un péché de jeunesse, ou une importation américaine, la formule est reprise dans la lettre à Fernanda Pivano, « quella [collina] enorme e ubertosa come una grande mammella »²⁸. On n'en appréciera que davantage de trouver dans la re-

23. *Ibid.*, p. 804.

24. *Ibid.*, p. 848.

25. *Ibid.*, p. 637. Piero Camporesi écrit : « Vista dagli stranieri come la più bella parte, la più ricca e la più civile che ritrovar si possa, l'Italia era percepita dai suoi abitanti come organismo produttivo e fertile terra di lavoro. » In *Le belle contrade, nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992, p. 79.

26. B. Van Den Bossche analyse la richesse mais aussi la confusion de cette terminologie dans son livre, « *Nulla è veramente accaduto* » – *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze, Franco Cesati ed., 2001.

27. In A. Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, 1992.

28. On peut rappeler que Robbe-Grillet dénonçait dans son *Manifeste pour un Nouveau Roman* l'obsession maternelle qui hante la littérature paysagère, villages nichés au creux des vallons, etc... Dans une lettre du 22 juin 1942, Pavese ennoblit le texte en y introduisant des éléments de mythologie : « La grande collina mammella dovrebbe essere il corpo

cherche des sommets dont nous avons parlé, une simple « punta della collina » ou un « cocuzzolo » (*Il diavolo sulle colline*) tellement plus évocateur dans sa richesse sémantique. Tout ce que la terre (de la colline) représente d'inquiétant dans son retour à des forces non maîtrisées de la nature, se fige souvent dans une problématique du sauvage, du sang, qui justifie le meurtre de Gisella dans *Paesi tuoi* (« pensare uno che perde sangue nella stoppia sembra più naturale »). *La casa in collina*, en général considéré comme un roman de la lucidité, hésite encore entre cette mythologie délétère du sauvage (« Il sangue sparso era assorbito dalla terra. Le città respiravano. Soltanto nei boschi nulla mutava, e dove un corpo era caduto riaffioravano radici »²⁹), et une sensibilité quiétiste (« Dopo aver sparso il sangue, bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. »³⁰). La volonté de l'auteur de conceptualiser ses intuitions, « ridurre a chiarezza i suoi miti »³¹, et l'élaboration du mythe en symbole alourdissent de nombreuses pages de Pavese, transformant en paysage intellectuel, voire ésotérique, l'irremplaçable profusion du pays d'enfance³².

della dea, cui la notte di San Giovanni si potrebbero accendere i falò di stoppie e tributare culto. [...] Il campo nudo e tremendo in vetta al colle più alto, desolato, di là dagli alberi e dalle case [sarebbe] una specie di altare dove scendono le nubi e si danno ai loro connubi con i mortali più intelligenti. » Foscolo est un des derniers (avec D'Annunzio) à avoir manié la mythologie avec élégance : mais il était né à Zante, de mère grecque...

29. *La casa in collina*, *op. cit.*, p. 398.

30. *Ibid.*, p. 484.

31. L'expression, fameuse, se trouve dans « Del mito, del simbolo e d'altro » (*Feria d'agosto*, 1946). Elle existe déjà dans le *Taccuino segreto*, écrit entre 1942 et fin 1943, en partie pendant la République de Salò, où Pavese se félicite du manifeste de Vérone et du choix de sa jeunesse – détester la monarchie – qui anticipait l'avenir : « Nei pensieri dell'adolescenza, c'è già tutto : basta saperlo dedurre e ridurre a chiarezza. » Dans le même passage, avoir appris l'allemand en 1940 est interprété comme un destin, « *Amor fati* », ce qui laisse sceptique sur le pouvoir clarificateur de Pavese à cette époque. (Publié par L. Mondo, in *La Stampa*, 8 agosto 1990.)

32. G. Bàrberi-Squarotti, dans son article « Pavese, o la fuga nella metafora », analyse les effets néfastes d'une écriture symbolique qui conduit à la « genericità » et à la « sentenziosità ». Si ce n'est qu'il vaudrait mieux parler de « linguaggio simbolizzante » que de « metaforizzazione del discorso », car Pavese a toujours privilégié le symbole, avec sa lourde charge normative, et ne traite jamais de la métaphore, sans doute parce qu'elle tient du voyage, du transport (*metaphora*), tout ce qui rebute généralement à l'esprit du Turinois. In *Sigma*, « Pavese », n. 3/4, dicembre 1964, Silva ed. « Noi abbiamo nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri », écrit-il dans la préface aux *Dialoghi con Leucò*.

Peut-on sortir du pays d'enfance, quand il a été transformé en dépôt de souvenirs ? Certaines assertions sont inquiétantes : « Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia : è fuori del tempo. » (*Feria d'agosto*). Cependant, Pavese s'inquiète de cette incapacité à sortir de ses « quatre tetti » (*La Langa*), et ce déjà à Brancalione (10 octobre 1935) : « Ciò significa che non sono ancora uscito dalla semplice rielaborazione dell'immagine naturalmente rappresentata dai miei legami d'origine con l'ambiente. »³³ Sept ans plus tard, la question est la même : *M. di V.*, 10 feb. [42] : « Resta da vedere se, nei due campi, l'attivo e il creativo, devi limitarti a scavare e comprendere sempre più a fondo la realtà che ti è già data o se sia proficuo affrontare continuamente cose figure situazioni decisioni a te estranee, amorfe e dall'urto e dallo sforzo trarre un continuo potenziamento e incremento delle tue capacità. » En une formule efficace, Pavese se demande dans le même passage s'il faut vivre de sa rente ou accroître le capital... Encore en août 1949, sur le point d'écrire *La luna e i falò*, dans une sorte d'auto-critique, Pavese note dans son article « L'arte di maturare », qui sera publié posthume : « Il secolo si è dimenticato che la genesi è soltanto un punto di partenza, che si nasce per vivere e invecchiare [...] »

En réalité, à partir de l'année 1942 où le romancier élabore – et on pourrait dire fige – sa théorie de l'enfance mythique, « il più sicuro vivaio di simboli », les possibilités de « maturare » et de s'ouvrir sur un cadre nouveau se font plus restreintes. Pourtant, le seul privilège du souvenir d'enfance est de pouvoir être filtré, décanté par un travail de la mémoire, et vu réellement la seconde fois. Théoriquement donc, « a qualunque età possiamo battezzare » (*M. di V.*, 15 giugno [43]), terme curieux que Pavese emploie pour signifier la sélection du « lieu unique » par une sensibilité juvénile ou pas. Mais il n'est nulle part vraiment dit que l'adulte conserve la puissance d'émerveillement que Pavese attribue à l'enfance et que soit possible « l'invenzione di nuovi paesaggi » (« L'adolescenza » in *Feria d'agosto*). L'œuvre dément-elle cette réflexion ? Les tentatives de sortir de la veine piémontaise existent, certaines sont imposées par le « destin » : l'écriture de *Il carcere* correspond à la relégation en Calabre,

33. Olivier Rolin (auteur de *Paysages originels*, Seuil, 1999), écrit : « Les paysages originels, ce sont les espaces sentimentaux par quoi nous sommes attachés au monde, les isthmes de la mémoire : mais l'écriture aspire aussi d'être de nulle part, et d'être oubliée. » In *Le Monde*, 30 août 1999.

et c'est le seul roman de l'exil. Ailleurs, par un choix délibéré, le paysage piémontais sert de contrepoint à une réalité autre, la côte ligure dans *La spiaggia*, Rome dans *Il compagno*, où Pavese a résidé pendant le déplacement des éditions Einaudi (de janvier à juillet 1943), la côte californienne dans *La luna e i falò* – (le seul paysage imaginaire des romans de Pavese). Les protagonistes eux-mêmes sont parfois légèrement décentrés : le narrateur de *Il diavolo sulle colline*, qui vient d'une campagne « di oche e orti irrigui », vit les collines comme découverte ; mais le plus grand effort du romancier aura sans doute été de faire du protagoniste de *La luna e i falò* (1950) un bâtard, un homme sans racines. « Qui non ci sono nato, è quasi certo ; dove son nato non lo so ; non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire "Ecco cos'ero prima di nascere" », disent les premières lignes du roman, sorte de décalque négatif de l'ouverture de la nouvelle *La Langa*. L'auteur, pour une fois, tente de couper les liens du sang, mais ceux de la terre³⁴ finalement restent identiques, toute l'enfance du personnage ayant été vécue dans l'éternelle géographie pavésienne, qui n'a jamais été aussi topographiquement présente : « I nomi cadenzano la pagina come le voci di un rito litanico. »³⁵

Ces pages non-piémontaises ont été lues de manière très différentes par la critique, et parfois écartées. Selon nous, la seule élaboration totalement réussie des pages exogènes se trouve dans *Il carcere*, comme si haïr un paysage était aussi une manière de le sélectionner. En plus de la mer, qui nimbe le roman de la relégation de sa présence hostile, la végétation de Calabre, rendue principalement à travers les figuiers de Barbarie, ont une présence typiquement pavésienne, un rendu réaliste ouvert sur une métaphorisation – et non un symbole³⁶. La terre desséchée produit étrangement une matière grasse et venimeuse, alliance contre nature du végétal et de l'animal qui aboutit à une prolifération obscène. « Erano atroci quelle siepi grasse, ammassate carnosamente come se l'aridità di quella terra non conoscesse altro verde, e quei fichi giallicci che incoronavano le foglie fossero davvero brandelli di carne. »³⁷ Toute l'amertume de la vie, du paysage est identifiée aux épines du fruit qui

34. En 1943, toujours dans le *Taccuino segreto*, Pavese reprend avec intérêt la devise allemande bien connue, « Blut und Boden » (« sang et terre »), pour définir « il destino di un popolo di cui [fa] parte. »

35. E. Gioanola, *Cesare Pavese, La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971, p. 374.

36. On pourrait citer aussi l'olivier du récit *La spiaggia*, image de la permanence de la terre à côté du paysage friable de la plage, qui ne tourne jamais au symbolique, puisqu'échappant à l'enfance.

37. *Op. cit.*, p. 334.

empoisonnent le narrateur d'une sève proche du séminal. « Pensò che forse da mesi la salsedine, i fichi, i succhi di quella terra gli mordevano il sangue tirandolo a sé. » Si on se laisse aller au seul plaisir du texte, il semble difficile de trouver durant l'épisode romain du *Compagno* une page qui ait un charme comparable à celles de l'ambiance piémontaise. D'ailleurs, souvent, les différences s'estompent : « Tutti i paesi visti sotto una collina sono uguali. » (Chap. XII) *Il compagno* représente malgré tout la tentative émouvante de se libérer d'un paysage en changeant d'idéologie. De son séjour à Rome, Pavese a tiré, on le sait, *I dialoghi con Leucò*, et on peut voir dans la réponse du mendiant à Œdipe, oxymore pour une sensibilité pavésienne – « Ma abbiamo tutti una montagna dell'infanzia » – la marque même de l'étrangeté des *Dialogues*³⁸. Quant à l'évocation, dans *La luna e i falò*, de la nuit passée dans un désert, sans doute californien, au chap. XI, elle semble parfaitement artificielle, le grand amateur et traducteur de romans américains qu'était Pavese ne pouvant rien recréer de valable à partir d'une connaissance purement livresque.

Toujours, quelque part, Pavese est prisonnier de deux images, celles des racines (« innumerevoli segrete radichette di riferimenti che danno il sangue e la vita alle creazioni » (*M. di V.*, 10 février 1942), et celle du moule (« stampo »), toutes deux immanquablement liées au pays d'enfance³⁹. Le texte de « L'adolescenza », qui semble envisager la possibilité d'une « invenzione di paesaggi » dans l'âge mûr (« età ben più provetta »), et parle de « nuove ammirazioni », reste tout à fait ambigu puisque ces trouvailles se produiraient « portando alla luce con sforzo gli stampi istintivi del suo essere »... et Pavese d'ajouter : « Ma questo accade di rado. » Il semble qu'il y ait une fois de plus une prédétermination qui entrave toute possibilité de renouveau, donnant au dernier texte pavésien, *La luna e i falò*, cet aspect de ressassement dont l'auteur avait fait en partie son esthétique, « narrare è monotono »⁴⁰.

On peut revenir à Leopardi. C'est en juillet 1827, et à Florence. Le poète s'aperçoit que « l'assuefazione » ne joue pas que dans l'enfance et

38. « La strada » ; cf. L. Mondo, *Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1961, p. 81.

39. Vient à la mémoire la jolie formule d'Olivier Rolin : « Aucune œuvre digne de ce nom ne se laisse enfermer dans un déterminisme du terroir. Être enraciné, laissons cela aux betteraves. » In *Le Monde*, *op. cit.*

40. En effet Nuto, sorte de héros positif, reprend Amelio et Gino Scarpa, dans *Il compagno*, Cinto pourrait être un Dino estropié et certaines pages de la vie des *signorine* à La Mora appartiennent à un corpus devenu conventionnel après les meilleures pages de Verga, voire de Fogazzaro.

qu'à tout âge il y a une possibilité de « naturalisation »⁴¹, grâce simplement au « successo di tempo ». Il y a là une étonnante sortie de l'enfance, ou plutôt possibilité d'enfance retrouvée, de re-naissance installée au creux d'une sédimentation du temps. « Però io era sempre tristo in qualunque luogo nei primi mesi, e coll'andar del tempo mi trovava sempre divenuto contento e affezionato a qualunque luogo. Colla rimembranza egli mi diveniva quasi il luogo natio. » Il était plus facile de quitter le « borgo selvaggio » que Santo Stefano Belbo.

Muriel GALLOT

41. « Cangiando spesse volte il luogo della mia dimora, e fermandomi dove più dove meno, o mesi o anni, m'avvidi che io non mi trovava mai contento, mai *naturalizzato* in luogo alcuno, comunque per altro ottimo, finattantoché io non aveva delle rimembranze da attaccare a quel tal luogo, alle stanze dove io dimorava, alle vie, alle case ch'io frequentava. » (II : 4287).