

Le réel de l'écriture

Un bourreau de travail. On pourrait gloser, éventuellement sur un mode humoristique un peu facile, à propos du titre du premier recueil de poésies de Cesare Pavese : *Lavorare stanca*. Ce serait ignorer la place du travail dans son œuvre comme dans sa vie. Le travail, dans son œuvre littéraire, c'est, sans doute avant tout, le travail des champs, celui de Valino dans *La luna e i falò*, de Vinverra dans *Paesi tuoi*, plus concret peut-être : Pavese n'y parle pas seulement du travail, de la peine des hommes, qui s'ajoute à leur misère et qui en fait partie, mais des hommes au travail ; il y a aussi le travail des villes, celui de Clelia et celui de Morelli dans *Tra donne sole*. Pour ce qui est du travail dans les domaines culturels, il y a le peintre Rodrigues de *La bella estate* (même si on peut trouver sommaire et conventionnelle cette vision du monde des peintres), les professeurs de *La spiaggia* et de *La casa in collina*, Carletto et ses amis et camarades dans *Il compagno*, dans ce monde du spectacle, du théâtre et du *varietà* dont les personnages et surtout les femmes ont toujours fasciné Pavese. De toute façon, pour ce qui est du travail dans le domaine culturel, sa biographie d'éditeur¹, de traducteur, d'écrivain, plaide pour lui. Natalia Ginzburg souligne la perte que fut sa mort pour les éditions Einaudi : « Fu [...] una perdita incalcolabile per la casa editrice. Pavese aveva in mano tutto. La sua morte fece vacillare l'intera casa editrice nelle fondamenta »².

1. Cf. Gabriele Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1990. Voir en particulier les pages 157 à 170.

2. *Memoria contro memoria*, in « Paragone », fév. 1989, p. 7. Cité par Perle Abbrugiati in *Une problématique pour l'édition du XX^e siècle. L'exemple d'Einaudi*, thèse pour le doctorat nouveau régime, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1992, p. 325 ; sur le

Car, au plan personnel et professionnel, ce fut un fou de travail parce qu'un fou de littérature. « É innegabile che io sia un letterato [...] Pavese, l'uomo-libro insomma », comme il le dit à Tullio Pinelli dans une lettre du 18 août 1927³. Qu'on voie dans sa correspondance de jeunesse avec Monti et Pinelli⁴ la liste des ouvrages qu'il déclarait être en train de lire. Cuistrerie d'adolescent peut-être, mais on retrouvera la même boulimie de lecture pendant son exil à Brancaleone Calabro⁵. Qu'on voie aussi la rapidité, la frénésie, avec laquelle, par la suite, il traduit, rédige ses romans, en particulier les derniers. Dès l'âge de 20 ans, il affirme que la littérature est son métier⁶ : à plusieurs reprises, on peut comprendre que c'est ce qui sous-tend sa vie. Il ne faut donc sûrement pas le croire quand il écrit le 13 septembre 1936 : « la letterat. [sic] non m'interessava più veramente »⁷. On peut avancer de multiples raisons à son suicide et l'histoire de la critique pavésienne n'en est pas avare : traumatismes de l'enfance, déceptions politiques, échecs sentimentaux, et sans doute, aucune n'est-elle exclusive des autres. Mais il ne faudrait sans doute pas sous-estimer ce qu'il ressent et exprime en novembre 1949, alors qu'il vient d'achever *La luna e i falò*, dont il avait écrit à Adolfo et Eugenia Ruata, en juillet, sur le mode mi-plaisant mi-sérieux, que ce serait sa *Divine Comédie*⁸. Alors, à deux reprises⁹, il fait le bilan de son œuvre : « hai concluso il ciclo storico del tuo tempo »¹⁰. Comme s'il avait dit tout ce qu'il avait à dire. Comme

rôle de Pavese dans les éditions Einaudi, on peut lire les pages 307 à 325 de cet ouvrage. Dans ce numéro de « Chroniques italiennes », P. Abbrugiati évoque de nouveau le rôle de Pavese dans l'« équilibre politique » de la maison Einaudi. On pourra trouver également des références à ce rôle et, de façon plus générale, au rôle de Pavese chez l'éditeur turinois, dans la thèse de Brigitte Maurin, *Natalia Ginzburg, témoin de son temps et témoin d'elle-même : construction d'une identité d'écrivain*, thèse pour le doctorat nouveau régime, Université Aix-Marseille I, mai 1996, 962 p. On pourra évidemment se reporter aussi à Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo*, a c. di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2001.

3. Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, a c. di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 36.

4. Cf. par exemple, in *Lettere 1926-1950*, cit. : lettres à Augusto Monti, août 1926, p. 9 et à Tullio Pinelli, 12 oct. 1926, p. 11-15.

5. Cf. les lettres à sa sœur Maria en date des 5, 9 et 24 août 1935, in *Lettere 1926-1950*, cit., p. 269-270, 274, 278-279.

6. Lettre du 18 mai 1928 à Augusto Monti, in *Lettere 1926-1950*, cit., p. 46.

7. Cesare Pavese, *Il Mestiere di vivere 1935-1950*, a c. di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 43.

8. Lettre du 17 juillet 1949, in *Lettere 1926-1950*, cit., p. 659.

9. Les 17 et 26 novembre 1949, in *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 375 et 377-378.

10. Le 17 novembre 1949, in *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 375.

l'écrit Marziano Guglielminetti dans sa présentation de l'édition de 1990 du *Mestiere di vivere* : « non meraviglia [...] che nel *Mestiere di vivere* suicidarsi sia, in primo luogo, congedarsi dalla parola e dalla scrittura »¹¹.

Bref, toute sa vie, il a travaillé sur la littérature, comme lecteur, comme traducteur, comme éditeur, comme écrivain. En revanche, on se fourvoierait peut-être en cherchant dans son œuvre, au-delà d'un effort de théorisation, indubitable, avec des contradictions mal résolues, un véritable travail de critique ou de théoricien de la littérature et de l'art et encore moins une théorie construite de l'art et de la littérature.

Cette fringale de littérature n'est donc pas anecdotique ; elle est structurante de sa personnalité : il dit dans sa jeunesse à plusieurs reprises à Augusto Monti qu'il accorde plus d'importance à la littérature qu'à l'expérience de vie et que ce n'est pas en vivant intensément, mais par un long labeur de l'esprit qu'on parvient à la grande œuvre, son ambition avouée de tout temps : l'art, pour lui, n'est pas un produit naturel de l'esprit¹². On a une dernière confirmation de cette place prépondérante de la littérature quand, avant son suicide, il écrit dans *Il mestiere di vivere* : « Non parole [...] Non scriverò più »¹³, établissant ainsi une équivalence entre la parole et la vie.

Élément structurant de sa personnalité, en tant qu'écrivain avant tout, et, peut-être : au lieu de tout. Très tôt. En juillet 1927, dans une lettre à Tullio Pinelli, il explique qu'il construit sa vie comme on construit un roman, en somme, qu'il fait de sa vie une fiction : « le mie donne le chiamo tutte Bambola [...] Vedi dunque che ricerca disperata di costruzione, di romanzo, di letteratura »¹⁴.

Toute sa vie est donc un long travail sur l'écriture et sur la question de l'écriture. Un long travail qui n'aboutit pas à une théorie achevée, mais un parcours, un itinéraire avec des contradictions, des hésitations,

11. Marziano Guglielminetti, *Attraverso « Il Mestiere di vivere »*, in *Il Mestiere di vivere*, cit., p. XXXVI.

12. « Secondo me, l'arte vuole un tal lungo travaglio e maceramento dello spirito, un tale incessante calvario di tentativi che per lo più falliscono, prima di giungere al capolavoro, che si potrebbe piuttosto classificarla tra le attività anti-naturali dell'uomo ». Lettre à Augusto Monti, 18 mai 1928, in *Lettere...* cit., p. 45. C'est ainsi qu'il voit son activité d'écrivain : « aver scritto qualcosa che ti lascia come un fucile sparato, ancora scosso e riarso, vuotato di tutto te stesso [...] averlo fatto con lunga fatica e tensione [...] ». *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 317 (27 juin 1946).

13. *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 400.

14. *Lettere 1926-1950*, cit., p. 27.

des allers et retours, mais aussi avec des constantes, ou peut-être une constante : comment se situer par rapport au réel ? Comment se situer en tant qu'homme, en tant qu'écrivain ? Encore qu'il ne faille pas évacuer la dimension autobiographique des romans, récits et poésies de Pavese, à condition de ne pas s'attendre à on ne sait quelle confession, cet article ne porte que sur ce deuxième aspect : comment Pavese écrivain parvient-il ou, du moins, cherche-t-il à se situer par rapport au réel ?

Dans ses premières expériences littéraires, à côté de certains aspects dannunziens¹⁵, on perçoit l'influence du décadentisme, voire du crépuscularisme : dans une lettre du 9 janvier 1927 il expose à Sturani son goût pour les choses humbles, menues, de la vie : il parle de « cose sommesse »¹⁶, comme Pascoli, alors que, dans les mêmes temps, il mentionne sa curiosité pour le futurisme¹⁷.

Alberto Asor Rosa, dans un article de « la Repubblica » du 14 juillet 2000, observe que « l'esperimento poetico con il quale Pavese esordisce (1936), va orgogliosamente solitario per una strada tutta diversa da quella, dominante, della sublimità ed essenzialità ermetica ». Pavese lui-même récusait explicitement l'idée d'un art qui ne serait que recherche de la « belle écriture »¹⁸. De façon plus générale, Marziano Guglielminetti constate que Pavese est resté réticent face aux diverses tendances d'avant-garde, à l'hermétisme comme au surréalisme¹⁹.

En revanche, très tôt, il y a chez lui l'affirmation de vouloir restituer le réel. Mais quel réel, et comment le restituer ?

On peut ici relever, dans sa correspondance et surtout dans son journal, la quasi-totale absence de référence explicite, ponctuelle,

15. Michele Tondo relève que ses « premières idoles » furent Guido da Verona puis Gabriele D'Annunzio (in *Invito alla lettura di Pavese*, Milano, Mursia, 1990, p. 21). On peut en trouver confirmation dans certains récits de *Lotte di giovani*.

16. *Lettere 1926-1950*, cit., p. 17.

17. « Macché! solo i futuristi creano. Ma io non riesco a capirli : sono troppo sani » (*Lettere 1926-1950*, cit., p. 51).

18. « Dove lo stile diventi esso un fine [...] non si vede perché debba avere maggior dignità d'un qualunque altro mondo narrativo » (*Il Mestiere di vivere*, cit., 23 novembre 1937, p. 54). Le 31 décembre de la même année, il juge l'art pour l'art en quelque sorte arbitraire et décevant pour l'auteur (Ibid. p. 71).

19. Cf. sur ce point Marziano Guglielminetti, *Attraverso « Il Mestiere di vivere »*, cit., p. XVIII (« Pavese era rimasto escluso dal movimento letterario che stava allora all'avanguardia ») et XXIII (« Pavese non riusciva ad acclimatarsi negli orizzonti delle nuove poetiche degli anni Venti-Trenta »).

concrète, aux événements historiques qu'il a pourtant vécus. Rien sur la situation italienne et sur le fascisme au moment de son arrestation, de son procès, de son exil. Peu de réflexions sur l'entrée en guerre de l'Italie, et encore sont-elles très générales : plus des réflexions sur la guerre que sur cette guerre : « 5 giugno : [...] La realtà della guerra suggerisce questo semplice pensiero : non è doloroso morire quando muoiono tanti amici. Dalla guerra nasce il senso di gruppo. [...] 12 giugno : La guerra rialza il tono della vita perché organizza la vita intorno a uno schema d'azione semplicissimo – i due campi -, e sottintendendo l'idea della morte sempre pronta fornisce alle azioni più banali un suggello di gravità più che umana [...] 12 giugno : Una dichiarazione di guerra è come una dichiarazione d'amore. Si diventa l'uguale del nemico e ci si innalza o abbassa con lui »²⁰. En septembre 1943, alors que les troupes nazies envahissent le nord de l'Italie, le *Mestiere di vivere* concentre sa réflexion sur le mythe et, en octobre, sur Shakespeare.

Et pourtant, on ne peut dire tout simplement que l'histoire est absente chez Pavese, non l'histoire événementielle, mais certains grands enjeux historiques de la société italienne de son temps qu'on relève sans difficulté dans *Il compagno*, dans *La casa in collina*, dans *La luna e i falò*, dans les *Dialoghi col compagno*²¹, le plus souvent, il est vrai, à travers le filtre ou la problématique des rapports entre l'intellectuel et la politique, entre culture et société. Mais peut-on penser que ces questions soient en marge de l'histoire ? Elles sont au centre de la réflexion de Gramsci, dont l'œuvre commence à être diffusée dans les dernières années de la vie de Pavese. Mais elles étaient déjà au centre de la réflexion de Gobetti, de Prezzolini, quand Pavese avait moins de vingt ans.

Quand il annonce en octobre 1926 à Tullio Pinelli son intention d'écrire *Lotte di giovani*, Pavese explique : « non debbono essere che semplici riproduzioni di vite e di stati d'animo »²². Il s'agit donc à la fois de « tranches de vie » (et effectivement, il y a cet aspect dans ces récits) et de la façon dont la vie est vécue. On peut sans doute dire que, dans *Lotte di giovani*, on le voit travailler à une écriture du réel en essayant des voies

20. *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 187. Il serait superflu de commenter la référence de Pavese aux deux ennemis dans le rapprochement entre déclaration de guerre et déclaration d'amour ! À rapprocher de la terrible phrase du 9 septembre 1946 : « Sono un popolo nemico le donne, come il popolo tedesco » (*Il Mestiere di vivere*, cit., p. 320).

21. In *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1959, p. 249-262.

22. *Lettere 1926-1950*, cit., p. 13.

divergentes. Deux ans plus tard, dans une autre lettre à Pinelli, il dit : « mi pare di [...] aver trovato dalla mia interiorità più istintiva il mio mondo esteriore »²³. On voit sans doute s'éclaircir ici la problématique sur laquelle il va travailler toute sa vie : celle de l'articulation entre l'objectif et le subjectif. Y compris dans son incapacité à être lui-même dans sa correspondance²⁴, ce qui n'est pas sans poser sous un angle très particulier la question du réalisme : quelle est, chez Pavese, sa représentation du moi ?

Chez lui, la question de l'écriture prend très tôt le sens d'une recherche pour rendre non le réel, mais le vécu du réel.

Il est à la recherche de la précision, de la richesse et de l'exactitude du vocabulaire²⁵, requises par son activité de traducteur, ce qu'on retrouve dans *Paesi tuoi*, dans la langue des travaux des champs, des outils, des objets et des lieux de la campagne des Langhe. Fasciné par le *slang*, il pense recourir au *gergo* et regrette que l'école lui ait « rovinato la lingua »²⁶ ; bien plus tard, en 1950, il écrit à Emilio Cecchi que le Piémontais apprend l'italien comme une langue morte²⁷. Dans *Ciau Masino*, rédigé en 1930-1931, il recourt non seulement au dialecte, mais à différents niveaux du dialecte piémontais, comme si l'expression dialectale exprimait plus fortement le caractère contradictoire de la réalité piémontaise : ville/campagne, intellectuel/prolétaire, générations différentes. Il rejette toutefois la tentation du dialectalisme : dès 1930, analysant l'écriture de Sinclair Lewis, il explicite ce refus d'un dialectalisme qui ne serait que couleur locale, qui ferait de la langue un élément d'exotisme²⁸. Il se fait aussi très critique, voire autocritique, sur la question de ce qu'il appelle le « naturalisme », refuse les événements, considérant par exemple que le grand mérite de *Babbitt* c'est l'absence d'intrigue²⁹.

23. Ibid., p. 54.

24. Ibid., p. 83 : « Con qualunque persona io parli [...] ho bisogno di farmi una faccia speciale adatta a una qualche particolare debolezza di detta persona [...] con evidente pregiudizio di quella che potrebbe essere la mia faccia vera » (5 septembre 1929).

25. Le 13 janvier 1931, il demande à Libero Novara « un bel discorso [...] fatto in gergo di mare », car il en a besoin pour traduire *Moby Dick* (*Lettere 1926-1950*, cit., p. 167). Le 23 du même mois, il lui précise qu'il a besoin de connaître « i modi di dire del mestiere, i comandi appunto e le frasi correnti tra marinai a indicare le varie manovre » (Ibid., p. 170).

26. Dans une lettre à Libero Novara, en date du 2 février 1931, in *Lettere 1926-1950*, cit., p. 172.

27. *Lettere 1926-1950*, cit., p. 690.

28. Dans un article de « La Cultura », nov. 1930. Maintenant in *La letteratura americana...*, cit., p. 28.

Cette orientation l'emporte progressivement : *Paesi tuoi* est l'occasion d'une réflexion complexe sur le rapport entre langue et dialecte dans l'écriture. Il récuse l'idée de s'être laissé aller à un « impressionismo naturalistico. Non ho scritto rifacendo il verso a Berto [...] ma traducendo i suoi ruminamenti, i suoi stupori, i suoi scherni ecc., come li direbbe lui se parlasse italiano [souligné par l'auteur]. Non ho voluto far vedere come parla Berto sforzandosi di parlare italiano (che sarebbe impressionismo dialettale), ma come parlerebbe se le sue parole gli diventassero [...] italiane. Come pensa, insomma »³⁰. Pavese reviendra sur cette question du dialecte pour dire en quelque sorte que c'est dépassé : « ormai il dialetto è distinto dalla lingua, e non si può più tornare indietro »³¹. Mais Gian Luigi Beccaria, lors d'un récent colloque (Turin-Santo Stefano Belbo, 24-27 octobre 2001), analysant l'écriture de *La luna e i falò*, en s'appuyant sur les corrections de l'auteur, lisibles dans le manuscrit, montre comment Pavese « arieggia il dialetto » en retenant constamment le mot, l'expression qui le situent entre « nativo e nazionale [...] paese e classicità », en même temps qu'il vise une « austerità ritmica », avec la mémoire des rythmes populaires, en tendant vers l'hendécasyllabe.

Les années trente sont probablement une période où la réflexion de Pavese sur ces questions progresse, quand sa critique du « naturalisme » s'affirme et que sa réflexion sur le mythe s'élabore. Ce sont les années de *Lavorare stanca*, de multiples essais narratifs, plus ou moins aboutis, (il en rassemblera certains en 1946 dans *Feria d'agosto* puis, après sa mort, les éditions Einaudi publieront en 1960 un volume de *Racconti*), de traductions de la littérature anglo-saxonne, essentiellement américaine, et des réflexions que celle-ci suscite en lui. L'un des traits communs de ces écrits est la question du mythe, plutôt que la théorie du mythe.

Il est désormais parvenu à une écriture qui rejette la description et écarte la chronique : « Gli ambienti non saranno descritti, ma visuti attraverso i sensi del personaggio – e quindi il suo pensiero e il suo parlare »³². Plus tard, en juillet 1944, il explique pourquoi l'œuvre littéraire, non seulement n'est pas un reflet, n'a pas à l'être, mais ne peut l'être : « la peste di descrizioni naturali, di richiami compiaciuti alle cose

29. Lettre du 12 janvier 1930 à Antonio Chiuminatto, in *Lettere 1926-1950*, cit., p. 98.

30. Lettre du 4 décembre à Tullio Pinelli, in *Lettere 1926-1950*, cit., p. 359.

31. *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 261 (5 octobre 1943).

32. *Ibid.*, p. 231 (Hiver 41-42).

e al mondo, nelle opere d'arte nasce da un equivoco : l'opera, che vuol esser un oggetto naturale tra gli altri, crede di riuscirci rispecchiandone quanti ne può. Ma la *natura* di uno specchio non sono le parvenze che ne affiorano. Queste sono soltanto la sua *utilità* »³³.

On en arrive alors à ce qui paraît marquer son écriture de la maturité.

Tout d'abord, notamment à partir du *Carcere* (mais il y a des symptômes dès *Lotte di giovani* et *Ciau Masino*), la narration laisse des espaces vides dans la fable : incipits elliptiques, réponses à des questions qui n'ont pas été posées, non-dits (très sensibles dans *La luna e i falò*), analepses, sauts et désordres divers de la narration. Giuditta Isotti Rosowsky a, d'autre part, consacré plusieurs études³⁴ au « roman déceptif » de Pavese, dans lequel le lecteur a des attentes non satisfaites, notamment en ce qui concerne la fin, qui reste ouverte, en suspens, comme elle le montre en s'appuyant surtout sur une lecture de *La casa in collina*, mais qu'on peut trouver dès le dernier chapitre de *Ciau Masino* ou dans *Il diavolo sulle colline*.

C'est que la fable n'est pas l'objet de la narration. Pavese a expliqué à propos de *Il Carcere* qu'il tenait à ne pas se laisser dominer par le rythme des événements et que, au contraire, il voulait trouver un rythme de la narration qui mette en relief les moments jugés essentiels. Essentiels de quel point de vue ? Précisément, c'est une question de point de vue : il refuse la chronique et construit une nouvelle réalité, narrative, parallèle à la chronique, laquelle reste implicite. Il n'y a pas de récit à proprement parler, Pavese ne raconte pas les faits, ils font partie de ce qui préexiste à la narration, de ce « nucleo di realtà e di persone che sono accaduti (le passé, souligné par l'auteur, indique clairement qu'il s'agit de données, antérieures à la narration) »³⁵. Il faut même, selon Pavese, détruire, émietter ce bloc du réel (« sbriciolarlo ») pour le comprendre.

33. Ibid., p. 285 (17 juillet 1944).

34. Cf. *L'epistolario amoroso di Pavese o le vicende della cristallizzazione*, in « Frammenti di un discorso amoroso » nella scrittura moderna, a c. di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1992, p. 401-417.

Les réalismes dans les années 1940 (Italie et France), textes réunis et présentés par Giuditta Isotti Rosowsky et Tiphaine Samoyault, Firenze, Franco Cassati, 2000.

Pavese : il romanzo deludente, in *Per Cesare Pavese*, numero monografico di « Esperienze letterarie », n. 3/4, luglio-dicembre 2000.

Cesare Pavese, in *Annuel AXIS 2001*, le Livre de Paris, Hachette Université.

35. *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 125 (22 octobre 1938).

On se trouve donc devant une écriture qui exclut la description du réel, mais qui veut dire la pensée du réel, construire un rapport au réel : sur le plan de la narration, cela se traduit dans le fait que Pavese ne raconte pas la fable mais la façon dont elle est vécue par le narrateur ou le protagoniste. « Un luogo che ti piace [...] non va descritto entusiasmamente come facevi da giovane, bensì va rappresentata, in modo netto e chiaro, la vita di chi ci vive, chi ne è l'espressione [...] Così, per la tangente, nella fantasia del lettore resteranno i luoghi »³⁶. La narration fait référence à des faits qui ne sont pas exposés directement dans le texte.

Dans *A proposito di certe poesie non ancora scritte* (1940), il revendique une description symbolique, au sens où elle sera non reflet mais construction (un mot qui revient souvent sous sa plume) qui, « per la tangente », ouvrira la voie à l'intelligence pour tenter de comprendre le chaos de la vie : « Sarà questione di descrivere [...] una realtà non naturalistica ma simbolica. In queste poesie i fatti avverranno – se avverranno – non perché così vuole la realtà, ma perché così decide l'intelligenza »³⁷. L'écriture de Pavese tend à mettre en évidence les éléments structurants du réel, tels que les a retenus la subjectivité, dans l'ordre qu'elle leur impose pour trouver un sens à ce réel. Cette visée n'est pas neutre, au demeurant, elle a une finalité humaniste, émancipatrice, dans la mesure où Pavese veut donner à comprendre pour maîtriser le réel, comme il le dit très explicitement dès 1939 : « Di tutto il lavoro umano, e quindi anche dell'arte, l'elogio più grande è che ci consente [...] di sfuggire al determinismo e imporre noi una legge alla materia »³⁸. Une idée qui reste une de ses constantes et qu'il reprend onze ans plus tard : « Noi siamo al mondo per trasformare il destino in libertà (e la natura in causalità) [...] *si vince la natura* (meccanicismo) *imitandola in modo mitico* [souligné par l'auteur] »³⁹. La narration pavésienne est une façon très subjective de présenter l'objectif : le réel est objectif mais seule l'intervention de l'homme, la conscience de l'homme, lui donne un sens. Chez Pavese, la fable, censée se développer dans le réel, est structurée dans et par la narration, mais masquée par la narration.

36. Ibid., 5 décembre 1948, p. 358.

37. *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, in *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1955, p. 167.

38. *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 152 (4 mai 1939).

Très tôt et tout au long de sa carrière, Pavese a affirmé que la fonction de l'écriture est de « portare ordine dov'è il caos »⁴⁰, « ridurre a chiarezza » ce que l'écrivain a « in mente »⁴¹, « trasformare dei fatti in parole »⁴².

Il en résulte que c'est la pensée qui est la matière du récit : « con l'io di *Gente spaesata* soltanto comincio a dire che si pensa un complesso fantastico, e questo pensare è materia del racconto [...] l'immagine-racconto è nata empiricamente dalla situazione di un io che racconta i suoi fatti sotto forma di pensieri (=immagini) »⁴³.

C'est dans cette même période des années trente qu'a lieu l'essentiel de sa réflexion sur le mythe. À vrai dire, dès les récits de 1925-1926, il y a les Langhe comme point d'ancrage idéal et idéal. *Lotte di giovani* (1925), qui tourne autour de la volonté de créer, est continuellement parcouru par la vision et la nostalgie des Langhe que le protagoniste va quitter. Au début de ce que Marisa Masoero appelle « il suo lungo e complesso apprendistato poetico e narrativo »⁴⁴, Pavese est déjà sur le point de faire des Langhe la base principale de son monde mental et littéraire qu'il est en train de construire. La réflexion de Pavese sur le mythe s'élabore cependant pour l'essentiel dans les années trente, pour partie dans certaines poésies de *Lavorare stanca*, pour partie dans les textes ensuite rassemblés dans le volume de *Racconti* de 1960. Ce ne sont pas tous de véritables récits ou nouvelles : certains n'ont aucun contenu narratif ; par la suite, d'autres, dans les années quarante, auront une dimension quasiment onirique : *Il prato dei morti*, *La vigna*, *Il colloquio del fiume*. Quant à *Lavorare stanca*, plusieurs de ces poésies sont explicitement marquées de la conception pavésienne du mythe. Ce qui semble contre-

39. *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 388 (17 janvier 1950). On sait que ce rationalisme humaniste a connu des crises, notamment en 1944, quand Pavese entre en discussion avec le père Giovanni Baravalle. Il fait le point sur ces discussions en dressant, le 9 janvier 1945, le bilan de l'année écoulée : « Annata strana, ricca. Cominciata e finita con Dio [...] », et en mettant quasiment sur le même pied cette réflexion et sa méditation sur le « primitivo e il selvaggio » (cf. *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 296).

40. Préface à sa traduction de *Dark Laughter* (1932). Maintenant in *La letteratura americana...*, p. 45.

41. *Secretum Professionale*, in *Il Mestiere di vivere*, cit. p. 7 (6 octobre 1935).

42. Recension de *Il sentiero dei nidi di ragno* d'Italo Calvino, dans « l'Unità », 26 octobre 1947. Maintenant in *La letteratura americana...*, p. 273.

43. *Il Mestiere di vivere*, cit. p. 55 (20 nov. 1937).

44. Dans son *Introduzione* à *Lotte di giovani*, Torino, Einaudi, 1993, p.V.

dire certaines analyses qui datent du séjour à Brancaleone la découverte du mythe par Pavese.

Ici se pose la question du rapport de Cesare Pavese à l'irrationnel : il y voit « l'enorme *riserivoir* dello spirito » et ajoute que sa propre modernité « sta tutta nel senso dell'irrazionale »⁴⁵ ; le 1^{er} décembre 1949, il y revient de façon peut-être plus explicite encore : « il selvaggio non è nulla senza una concezione magica del mondo, senza la possibilità che essa influisca su di noi in modi non razionali, non misurabili, non prevedibili »⁴⁶. Dans *Mal di Mestiere*, il en donne un exemple personnel : « Talvolta se mi accosto a questa terra, ne ho un urto impetuoso che mi rapisce come un'acqua in piena e vuol sommergermi. Una voce, un odore bastano a prendermi e buttarli chi sa dove »⁴⁷. C'est, étymologiquement, l'extase, l'extase baudelairienne à laquelle renvoie explicitement *Del mito, del simbolo e d'altro*⁴⁸ écrit en 1943-1944, l'extase en quoi Philippe Renard voyait le fond du mythe pavésien⁴⁹, l'extase des *Paradis artificiels*, que Pavese commente le 19 avril 1940, avec, peut-être, quelque naïveté : « I *Paradis artificiels* descrivono il vero paradiso baudelairiano, sono il suo programma; soltanto escludono che sia lecito giungerci con un trucco, bensì richiedono che tutto questo mondo interiore sia opera fiera e sudata dell'intelletto. Polemizzano insomma contro la concorrenza delle droghe, pur rievocandone la virtù. (Specialmente il cap. IV *L'Homme-Dieu*, che è la sua autentica poetica) »⁵⁰.

Mais Pavese cherche par là, du moins annonce-t-il qu'il cherche par là, non pas à s'évader du réel, mais à l'exprimer pour le rendre rationnel : « ridurre a ragione il caos » et « ridurre a chiarezza il mito » pourraient alors être deux instances de la fonction du mythe chez Pavese.

La démarche narrative de Pavese et sa réflexion sur le mythe sont liées par la question du rapport au réel et à sa compréhension. Il définit la

45. *Il Mestiere di vivere*, cit., p. 274 (8 février 1944).

46. *Ibid.*, p. 378.

47. In *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, p. 235. Repris dans *La letteratura americana...* cit, p. 317.

48. In *Feria d'agosto*, cit., p. 209-18. Repris dans *La letteratura americana...* cit, p. 304.

49. Philippe Renard, *Pavese prison de l'imaginaire lieu de l'écriture*, Paris, Larousse université, 1972, p. 86.

50. *Il Mestiere di vivere*, 20 mai 1940, p. 184. Pavese n'ignorait certes pas la réalité de ce *trucco* dans la vie de Baudelaire. Mais, comme il le faisait dans sa correspondance des années vingt avec Monti, il privilégie « l'opera fiera e sudata dell'intelletto ».

tâche des poètes comme « un tentativo di vedere, nel gorgo del mito che li afferra, il più nitidamente possibile »⁵¹. Plus tard, en 1950, il définit une poétique comme « la traduzione in termini normativo-concettuali degli schemi fantastici di cui un poeta è convinto di disporre »⁵². Depuis longtemps déjà (1931) il avait déclaré, commentant l'œuvre de Sherwood Anderson, que la fonction de l'art est de « ridurre a chiarezza i propri miti ». « I propri miti » de Pavese, c'est la campagne des Langhe, la colline de Gaminella, l'eau du Pô et du Sangone, le sang, le sacrifice, le « selvaggio », la femme, la sexualité, mais, à diverses reprises, il dit explicitement que tout cela, qui compose ce qu'il appelle « il monolito », est né de son enfance : le poète ne fait que les redécouvrir. En somme, le mythe est une expression première du réel qui compose ce qu'on pourrait appeler notre imaginaire et permet d'approcher la compréhension de ce réel, la tâche du poète étant d'en découvrir la signification. D'où l'importance de la parole, de l'écriture, non pour réaliser « un doppione della vita, sarebbe per lo meno inutile »⁵³, mais pour construire une réalité de l'écriture où œuvre la raison, la compréhension de la vie.

Pierre LAROCHE

51. In *Feria d'agosto*, cit., p. 209. Repris dans *La letteratura americana...*, cit., p. 299.

52. *La poetica del destino*, in *La letteratura americana...*, cit., p. 343.

53. Recension de *Il sentiero dei nidi di ragno* d'Italo Calvino, dans « l'Unità », 26 octobre 1947. Maintenant in *La letteratura americana...*, cit., p. 276.