

## PAVESE ANGLICISTE

### 1. Introduction

Io, e credo molti, ricerchiamo non ciò che è vero in assoluto, ma ciò che noi siamo [...]. Una realtà che non abbia legame radicale nella tua essenza, nel tuo subconscio ecc., non sai che fartene.

Tel est ce qu'écrivait Pavese dans une page du *Mestiere di vivere* ([27 mars 1948], 349). C'est sur les traces de cet aveu que s'est engagé mon récent travail sur les rapports de l'écrivain piémontais avec la littérature américaine<sup>1</sup>. Tout en essayant de dépasser la traditionnelle étude philologique des « sources », je me suis efforcée d'éclairer la prédilection de Pavese pour les auteurs d'outre-Atlantique à la lumière de leurs affinités artistiques et existentielles.

Cette prédilection a été entendue comme identification archétypale et autodéfinition identitaire, plus encore que comme choix culturel conscient. Le Pavese angliciste ne se comporte guère différemment du Pavese américaniste, comme en témoignent ses articles sur Charles Dickens, Joseph Conrad et David Herbert Lawrence<sup>2</sup>, auteurs sur lesquels l'œil du critique et

---

<sup>1</sup> Gabriella Remigi, *Cesare Pavese e la letteratura americana : una « splendida monotonia »*, Florence, Olschki, 2012.

<sup>2</sup> Parmi les essais critiques de Pavese sur des auteurs anglais, rassemblés dans l'appendice du volume *La Letteratura americana e altri saggi*, nous avons décidé d'arrêter notre attention sur les textes concernant Charles Dickens et Joseph Conrad, en raison de leurs références à la poétique du mythe. La même raison nous a conduite à délaisser les autres

## Pavese angliciste

du traducteur se posa entre la fin des années 1930 et la seconde moitié de la décennie suivante. Évidemment, il s'est ici agi d'un subtil jeu de découvertes de soi-même à travers la prose d'autrui, de justifications de sa propre façon d'être : façon d'être qu'il faut d'abord entendre dans un sens psychologique, puis, dans un second temps, culturel<sup>3</sup>.

L'Amérique sauvage exaltée dans les années 1930, aussi bien que les auteurs redécouverts à l'âge de la maturité, le mythe classique célébré dans les *Dialoghi con Leucò* et, enfin, la collection d'études ethnographiques créée et dirigée avec De Martino, permirent à Pavese d'assouvir cette soif de mythe dont tous ces milieux intellectuels ont tiré leur souffle vital, comme s'ils étaient finalement les différentes faces d'un même prisme.

## 2. Charles Dickens : l'inoubliable expérience secrète \*

La Préface que Pavese écrit en 1939 pour le roman de Charles Dickens, *David Copperfield*, dont il réalise la traduction, est intimement pénétrée de l'enchantement suscité en lui par le texte anglais, qui le plonge dans un univers de réminiscences mythiques. Le ton de la prose pavésienne, singulièrement lyrique et suggestif, nous le suggère, lorsqu'il parle du « *stupore* che in Dickens si sprigiona davanti a ogni nuovo incontro umano », ainsi que de la maestria dont l'auteur fait preuve et par laquelle Dickens « *incanta* la nostra attenzione con le figure minori che *balenano* un

---

auteurs de la section, à savoir Daniel Defoe et Robert L. Stevenson, et à élargir le discours à un autre écrivain anglais, David Herbert Lawrence, auquel Pavese lui-même ne consacra pas d'essais critiques.

Les dates entre crochets à la suite du titre des œuvres de Pavese (récits, essais critiques, poésie) indiquent leur année de composition d'après les éditions que nous avons consultées. Concernant le texte de Charles Dickens, nous avons jugé opportun de nous servir de la traduction de Pavese. Pour les œuvres de Joseph Conrad et de D. H. Lawrence, nous avons eu recours à la version originale (celle qu'a lue Pavese) et nous avons donné en note la traduction française.

<sup>3</sup> Allant dans ce sens, Carla Apollonio observe qu'en se rapprochant des romanciers anglais, Pavese tend à développer ses propres « mythes » (C. Apollonio, « Cesare Pavese e la letteratura inglese », *Otto-Novecento*, 1986, n° 2, p. 108).

\* L'unique intervention critique de Pavese sur l'auteur anglais, intitulée par Calvino « Charles Dickens » (*Letteratura americana*, p. 183-186), est la préface à Charles Dickens, *La storia e le personali esperienze di David Copperfield*, traduit de l'anglais par Cesare Pavese, Turin, Einaudi, 1939.

istante » (« Charles Dickens » [1939], *Letteratura americana*, 184-185). Le recours à un matériau verbal trahissant une fascination profonde, tel que « *giustizia fiabesca* », « *ingenuo entusiasmo* », « *riposante candore* » (*ibid.*), confirme l'hypothèse d'un Pavese lecteur retrouvant son identité ancestrale.

C'est bien la réactivation d'une lointaine mémoire personnelle sous le choc de pages inoubliables – comme celles revenant sur l'enfance du petit David – qui amène Pavese à insister sur la poésie des faits évoqués, si bien que « *ciascuno di noi (non so lode più grande) ritrova nel racconto la propria esperienza segreta* » (*ibid.*, 184).

Ce n'est pas un hasard si Pavese parle d'« *esperienza segreta* », annonçant ainsi en partie le titre d'un récit à venir, « *Storia segreta* » [1943], qui se présente comme une évocation des premiers contacts du narrateur avec sa réalité originelle, paysanne et agreste : réalité marquée, de façon magique, par l'« *odore del lampo* » (*Racconti*, 161), le sens mystérieux de l'attente qui envahit le héros, ravi par l'enchantement d'un après-midi de canicule, saisi lorsque le temps même semble « *fermarsi nell'aria* » (*ibid.*, 170).

Selon Pavese, le charme de l'écriture de Dickens provient de sa capacité à provoquer la chute « *di ogni senso critico* » en favorisant un état d'« *abbandono* » analogue à celui qu'on éprouve en visionnant la « *favola avventurosa di un film* » (« Charles Dickens » [1939], *Letteratura americana*, 185). Ce n'est pas un hasard si Pavese manifeste une prédilection pour la première partie du roman, consacrée à la description d'un monde entièrement construit par l'imagination, celui qu'a édifié le petit David. On lit en effet, dans une réflexion du *Mestiere di vivere*, que « *il ritorno all'infanzia vale a saziare la sete di mito* » ([17 septembre 1943], 258). Les parties que Pavese aime le plus dans l'œuvre de Dickens sont celles qui lui permettent de vivre une sorte de « *ritorno all'infanzia* », en lui faisant éprouver ce qu'il a nommé en d'autres occasions l'« *estasi del ricordo* », à savoir la reconquête des « *istanti di risveglio, di conoscenza del mondo* » (*Mestiere* [26 novembre 1949], 377).

C'est pour les mêmes raisons qu'on peut expliquer la faible réussite, aux yeux du critique, de la seconde partie du livre où, après avoir raconté la fin des études de David et son entrée dans la vie, l'auteur se trouve contraint d'abandonner le « *ricordo* » au nom de la « *tecnica del caso vero* » (« Charles Dickens » [1939], *Letteratura americana*, 184). Si la scène

## Pavese anglicista

change, en revanche le point de vue ne change pas. Dans un monde transformé, David conserve en effet son regard d'enfant. De même que le caractère central du mythe de la baleine blanche garantissait l'unité structurelle de *Moby Dick*, de même celle de l'œuvre de Conrad est associée à l'« ossessività di un'atmosfera quotidiana » nourrissant les meilleurs récits maritimes et donnant l'impression « di muoverci nella cerchia incantata di un simbolo, di un mito » (« Joseph Conrad » [1946], *Letteratura americana*, 188) ; de même, chez Dickens, selon Pavese,

l'unità del panorama non è data da una scelta esteriore (scene del mondo dei contadini o della vita delle cortigiane), ma dal fondamentale *stupore di due occhi buoni e ingenui* che si vanno esercitando tra la gente (« Charles Dickens » [1939], *Letteratura americana*, 185).

C'est bien ce regard enchanté qui, en définitive, garantit l'unité du livre, par opposition au « filo conduttore esterno » dont avait parlé Pavese à propos de l'œuvre de Sinclair Lewis (*Lettere I* [12 janvier 1930], 172-173). La note sur Dickens tire en effet sa source du même ordre de considérations qui avait poussé Pavese à dénoncer les propos programmatiques et volontaristes de l'Américain en observant que ces derniers ne proposaient au fond qu'« un ambiente, una professione »<sup>4</sup>.

Mais les affinités entre les deux écrivains se révèlent encore plus étroites, comme le montre la comparaison de leurs déclarations explicites de poétique. On peut le remarquer en lisant cette réflexion du narrateur de *David Copperfield* :

Tutti abbiamo avuto esperienza di *un'impressione*, che ci prende occasionalmente, che ciò che stiamo dicendo e facendo sia stato detto e fatto prima in un *tempo remoto* – che, al di là dell'*incerto passato*, abbiamo avuto intorno *gli stessi visi, gli stessi oggetti e gli stessi casi* – che sappiamo perfettamente quello che qualcuno sta per dirci, *come se ce lo ricordassimo a un tratto* !<sup>5</sup>

<sup>4</sup> « *Main Street* è tutto fatto sull'ambiente della cittadina di provincia ; *Babbitt* sul mondo dell'uomo d'affari ; *Arrowsmith*, su quello dei medici ; *Elmer Gantry*, su quello dei religiosi, *Dodsworth*, dei grandi industriali, *Ann Vickers*, delle prigioni » (« La biografia romanzata » [1934], *Letteratura americana*, p. 33).

<sup>5</sup> Charles Dickens, *La storia e le personali esperienze di David Copperfield*, ouvr. cité, p. 572.

Le processus évoqué par Dickens rappelle de près l'extase pavésienne, cette soudaine réapparition d'une sensation originelle qui « affonda le radici nel passato più remoto dell'individuo » et nous unit à notre essence authentique.

Ce « tempo remoto » dont parle Dickens coïncide avec l'enfance, comme stade originel de la vie individuelle d'où surgit, selon Pavese, toute « prima volta » mythique, répétée dans chaque geste ou comportement futur sur les bases d'un automatisme qui se reproduit durant toute notre existence. Il s'agit d'un passé qui se joue, pour les deux auteurs, sur le fil d'une temporalité archétypale plutôt que biographique. Ce n'est pas un hasard si Italo Calvino a évoqué l'« illuminazione » de la nostalgie pavésienne en montrant comment, à la différence de celle de Proust, elle fait inopinément remonter à la surface la partie la plus profonde de notre être, exhumée par des perceptions auditives et visuelles lors des moments les plus communs de notre existence : ce caractère ordinaire se fond alors dans la magie d'un véritable « stato di grazia »<sup>6</sup>. C'est à elle qu'a été confiée la garde de notre identité ancestrale, ce que « siamo da sempre » plus que ce que « fummo », comme le précise Pavese dans « L'adolescenza » [1943-44] (*Letteratura americana*, 285), reformulant sans doute la distinction dickensienne entre « incerto passato » et « tempo remoto ». La conviction selon laquelle « Ciò che si fa, si farà ancora e anzi si è già fatto in un *passato lontano* » (*Mestiere* [4 avril 1941], 222) pourrait faire office de note explicative à ce passage de Dickens.

La lecture de *David Copperfield*, qui remonte aux années où la réflexion de Pavese sur le mythe avait atteint une formulation plus explicite et plus consciente, dut imprimer à cette réflexion comme un nouvel élan, et

---

<sup>6</sup> Ce processus, poursuit Calvino, n'est pas très éloigné de l'anamnèse platonicienne : « anamnesi non più trascendentale ma circoscritta all'embrionale memoria infantile » (I. Calvino, « Pavese in tre libri », dans Id., *Saggi (1945-1985)*, éd. M. Barenghi, Milan, Mondadori, 1995, vol. I, p. 1206-1207). L'idée d'équivalence entre connaissance et souvenir, qui fait dire à Pavese que « anche i ricordi più lontani mi coglievano come scoperte » (« Il tempo » [1942], *Racconti*, 86), semble être tirée du *Phédon*, qu'il relit autour de 1935. Pavese lui-même resserre le lien avec le philosophe grec en rapprochant les « miti » platoniciens de ses « ricordi » (*Mestiere* [4 juin 1942], p. 239). Salvatore La Tona touche au cœur de la question en écrivant que, pour Pavese, « ce que l'on connaît repose toujours sur une connaissance intériorisée [...]. Cette histoire incorporée (qui est la connaissance) permet de re-connaître, de comprendre ce qui se situe dans le monde extérieur » (S. La Tona, « Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese », *Cahiers d'études italiennes*, 2011, n° 12, p. 183).

## Pavese angliciste

en même temps lui fournir une forme de légitimation. C'est ce que montre une page de « Fine d'agosto » [1941] où l'on peut lire :

Quel turbine di vento notturno mi aveva, come succede, inaspettatamente riportato sotto la pelle e le narici una *gioia remota*, uno di quei nudi ricordi segreti come il nostro corpo, che gli sono si direbbe connaturati fin dall'infanzia (*Racconti*, 8-9).

Par ailleurs, dans un autre récit de la même année, « Il campo di granturco » [1941], Pavese évoque à nouveau, sur les traces de Dickens, le caractère occasionnel, délié de toute volonté consciente, du contact grâce auquel s'opère le retour mythique :

Il giorno che mi fermai ai piedi di un campo di granturco e ascoltai il fruscio dei lunghi steli secchi mossi nell'aria, *ricordai* qualcosa che *da tempo avevo dimenticato* [...]. Quel giorno fu un campo : avrebbe potuto essere una roccia impendente sopra una strada, un albero isolato alla svolta di un colle, una vite sul ciglio di un balzo. Certi colloqui *remoti* si rapprendono e concretano nel tempo in figure naturali. Queste figure io non le scelgo : sanno esse sorgere, trovarsi sulla mia strada al momento giusto, quando meno ci penso (*Racconti*, 10).

Au-delà de telle ou telle remarque intertextuelle, qui peut parfois légitimer un discours plus traditionnel, comme nous le disions, sur les sources, l'incidence de la lecture (et relecture) de Dickens est principalement entendue au sens d'une sympathie, d'une reconnaissance empathique de soi dans des symboles qui nous appartiennent intimement, puisque « presentiamo, intuiamo – précise Pavese – che li siamo noi, ma perché proprio quel contatto, quel lampo con la loro guisa inconfondibile, e non un altro, un'altra parvenza, senza che nulla abbiamo fatto per la scelta, non sappiamo » (« Stato di grazia » [1943-1944], *Letteratura americana*, 278)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Une autre lecture faite par Pavese au cours des mêmes années est significative : celle de *L'âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin. Il y est question d'un « autre monde » qui, soumis à la réalité phénoménale, « manifeste sa présence dans des accidents de toute sorte, interrompant le cours quotidien de la vie » : il s'agit bien d'une « sorte de réminiscence » liée au fait que chaque être humain, « dans sa courte mémoire », a le souvenir de l'« âge d'or de l'enfance » (A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* [1937], Paris, J. Corti, 1960, p. 397-398). Mais c'est surtout le chapitre consacré à Karl Philip Moritz, auteur explicitement évoqué par Pavese dans une

### 3. Joseph Conrad : un parfum de jardin entrouvert\*

La lecture de l'œuvre de Conrad est également conduite sur le fil rouge de la réflexion sur le mythe. L'exotisme de l'auteur anglais, observe Pavese en 1946 dans la préface de *La linea d'ombra*, se présente comme l'un des moins pittoresques des exotismes de la fin du siècle. Les « fogge e i colori turistici che gli è venuto d'incontrare » au cours de ses voyages dans des terres insolites et disparues se sont en effet toujours dissoutes « in un vago sfumato nostalgico e introspeffivo che toglie loro ogni materialità di cosa vista e li sottace come una monotona ma sempre magica atmosfera presente » (« Joseph Conrad » [1946], *Letteratura americana*, 188).

Les adjectifs employés par Pavese pour décrire ce type particulier d'atmosphère trahissent sa conception personnelle du mythe, qui quelques années plus tard sera qualifié de « monocorde, ricorrente, ossessivo » (« Raccontare è monotono » [1949], *Letteratura americana*, 308). Il s'en faut de peu pour que pareille monotonie, même celle qui concerne Conrad, glisse vers l'obsession. La préface de *La linea d'ombra* souligne ainsi que « lo sfondo » de cet art « ha l'ossessività di un'atmosfera quotidiana » (« Joseph Conrad » [1946], *Letteratura americana*, 188). Car les terres indiennes ou

---

page de son journal datée du 22 mai 1941 (*Mestiere*, p. 224), qui contient des éléments intéressants. Dans la description du hasard par lequel ressurgissent certains moments du passé dans la mémoire d'Anton Reiser, héros d'un roman autobiographique de l'auteur allemand, on trouve une conception de la mémoire qui rappelle de près celle de Pavese : « Il avait cette impression, en particulier, lorsqu'il suivait une rue qui lui semblait avoir quelque lointaine ressemblance avec celle de son village natal. Alors, pour quelques instants, son état d'âme d'enfant lui paraissait revenu » (A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, ouvr. cité, p. 29). Dans un article de Moritz recueilli dans *L'âme romantique et le rêve*, nous sommes par ailleurs invités à nous arrêter sur nos souvenirs d'enfance et à noter scrupuleusement « ces premières impressions "qui sont en quelque sorte la base de toutes les suivantes" » (*ibid.*, p. 40). Cette conviction est singulièrement en osmose avec l'idée pavésienne d'une enfance vue comme le réservoir de notre vie future tout entière, comme le montre bien une page du *Mestiere di vivere* du 26 novembre 1937 : « Indagare questo vivaio di retrospettive scoperte, di sbigottimenti, questo loro angoscioso ritrovarsi prefigurati in gesti e parole irreparabili dell'infanzia » (*Mestiere*, p. 59).

\* Pavese s'intéresse officiellement à l'auteur anglais dans un texte dactylographié daté du 28 août 1946 qui devait servir de préface à la traduction de Piero Jahier de Joseph Conrad, *Racconti di mare e di costa*, Turin, Einaudi, 1946. Le texte, réélabore, est publié l'année suivante comme préface dans J. Conrad, *La linea d'ombra*, traduit de l'anglais par Maria Jesi, Turin, Einaudi, 1947. La version originale de cette intervention a été publiée par Calvino : « Joseph Conrad » [1946], *Letteratura americana*, p. 187-190.

## Pavese angliciste

pacifiques, les îles solitaires et la navigation marchande, tout ce qui, pour d'autres, n'était en somme qu'une simple stratégie narrative, a représenté pour Conrad « il volto stesso della vita intraveduto nei primi anni » (*ibid.*)<sup>8</sup>.

Le voyage de Conrad est évidemment un voyage à rebours, porté par un retour idéal aux origines. Le narrateur de *Youth* confirme la justesse de cette intuition critique :

I have known its fascination since ; I have seen the mysterious shores, the still water, the lands of brown nations [...]. But for me all the East is contained in that vision of my youth. It is all in that moment when I opened my young eyes on it. I came upon it from a tussle with the sea – and I was young – and I saw it looking at me. And this is all that is left of it ! Only a moment ; a moment of strenght, of romance, of glamour – of youth !<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Par sa référence à un contact primitif avec la réalité, l'observation de Pavese, bien qu'elle porte sur des objets qui lui sont propres et dans le style qui lui est propre, semble pourtant s'inspirer d'une remarque d'Emilio Cecchi dans un essai sur Conrad de 1924 (E. Cecchi, « Joseph Conrad » [1924], dans *Scrittori inglesi e americani*, Milan, Carabba, 1935). En insistant sur l'authenticité de l'inspiration de Conrad, l'angliciste avait remarqué comment cette même aventure, orientée par d'autres dans des directions plus décoratives et musicales ou d'engagement politique et militaire, tendait à se transformer chez l'écrivain slave en un intime recueillement et en une analyse intérieure, si bien que « il punto di partenza, gli intrecci dell'avventura, lo stesso smagliante tesoro dell'esperienza visiva, rimangono spersi nella grande distanza, e talvolta fanno l'effetto di meri espedienti e pretesti » (E. Cecchi, « Joseph Conrad », art. cité, p. 170). La polémique contre ce « quelqu'un » qui, tirant prétexte du caractère compassionnel de l'écrivain anglais, « ha voluto scorgere un segno etnico delle origini slave di Conrad », montre que Pavese a lu l'essai de Cecchi (« Joseph Conrad » [1946], *Letteratura americana*, p. 189). Contre cette « méthode » caduque et surtout « razzista d'isolare l'individuo dalla società e cultura in cui vive », Pavese revendique chez Conrad l'absence de ces « preoccupazioni etiche e religiose » qui nourriront l'écriture d'un Tolstoï ou d'un Dostoïevski (*ibid.*).

<sup>9</sup> J. Conrad, « Youth », dans *Youth, Heart of Darkness and The End of the Tether*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd, 1974, p. 32. Traduction française : « Depuis lors j'ai connu sa séduction : j'ai vu des rivages mystérieux, l'eau immobile, les terres de nations brunes [...]. Mais, pour moi, tout l'Orient tient dans cette vision de ma jeunesse. Il tient tout entier dans cet instant où j'ouvris sur lui mes jeunes yeux. Je l'avais abordé au sortir d'un combat avec la mer, – et j'étais jeune, – et je le vis qui me regardait. Et voilà tout ce qui en reste ! Rien qu'un moment : un moment de force, d'aventure, de splendeur, – de jeunesse ! » (J. Conrad, « Jeunesse », dans *Jeunesse, suivi de Cœur des ténèbres*, traduit de l'anglais par G. Jean-Aubry et André Ruyters, Paris, Gallimard, 1948, p. 74-75).

C'est le même voyage qui porte Pavese, théoricien de l'« attimo estatico », vers ces moments de contact préliminaire avec le monde qui, remontant à l'aube de la vie, informeront chacune de nos rencontres futures avec la réalité :

Dalla fanciullezza, dall'infanzia, da tutti *quei momenti di fondamentale contatto colle cose e col mondo che trovano l'uomo sprovveduto e commosso e immediato, da tutte le « prime volte » irriducibili a razionalità, dagli istanti aurorali* in cui si formò nella coscienza un'immagine, un idolo, un sussulto divinatoire davanti all'amorfo sale, come da un gorgo o da una porta spalancata, un avangusto estatico (« Il mito » [1950], *Letteratura americana*, 317-318).

« Stato di grazia » [1943-1944] avait déjà éclairé le fait que les symboles de tout individu s'enracinent dans un fonds archétypal en évoquant les « mitiche e quasi elementari scoperte d'infanzia », les « contatti umilissimi e inconsapevoli con le realtà quotidiane e domestiche » qui nous ont accueillis au commencement (*Letteratura americana*, 280). La grandeur de l'art de Conrad se manifeste dans sa capacité d'abandon à ce germe originel mythique d'où provient l'inspiration la plus authentique<sup>10</sup>. Lewis avait ainsi été défini comme « mestierante » : chez lui, avait écrit Pavese en 1934, « lo spunto » provient « sempre dall'esterno » (« La biografia romanzata » [1934], *Letteratura americana*, 33). Loti, Kipling, London et Hudson sont des amateurs d'exotisme fictif qui optent de manière consciente et volontariste pour une reconstitution de lieux insolites et lointains<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Gilbert Bosetti observe fort justement : « Avant que Charles Mauron ne repère chez Racine ou chez Mallarmé des “métaphores obsédantes” qui lui ont permis de découvrir un “mythe personnel” inspirateur, Pavese fut un précurseur de la psychocritique et de la mythocritique en cernant “gli stampi mitici” qui remontent à nos premières expériences enfantines ». Il précise ensuite que « le mythe de l'enfance est constitué en chacun de nous par cet ensemble d'images primordiales qui ont à jamais non seulement marqué mais structuré notre imaginaire » (G. Bosetti, « Addenda sur la mythopoiétique de Pavese et sur sa poétique », *Chroniques italiennes*, 2001, n° 4, p. 34-35). Pour un approfondissement de la question, voir aussi G. Bosetti, « La poétique du mythe de l'enfance de Pavese », *Novecento. Cahiers du CERCIC*, 1993, n° 16, p. 143-180, et « La poétique du mythe de l'enfance de Pavese », dans Id., *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1987, p. 271-312.

<sup>11</sup> Muriel Gallot nous rappelle que « Pavese éprouve une grande défiance envers la littérature exotique (“2 agosto [1942] la noia indicibile che ti danno nei diari le pagine di viaggio”) car le dépaysement est marqué d'inauthenticité. Ce qui rend exceptionnelle

## Pavese angliciste

Conrad, en revanche, n'est certainement pas un « mestierante » : chez lui, « il Mare del sud è veramente il luogo dell'anima » (« Joseph Conrad » [1946], *Letteratura americana*, 188). Son écriture n'essaie pas de recréer arbitrairement des symboles, de singer des mythes non vécus, mais « attinge a un fondo di memoria e d'emozione che si può chiamare col titolo di uno dei suoi romanzi : *Gioventù* » (*ibid.*, 187). Ce frisson est gage de sincérité, ce « sentore di giardino segreto dischiuso » fait vibrer ses pages (*ibid.*, 188). Que peut d'ailleurs cacher ce « giardino segreto » si ce n'est une allusion métaphorique au mythe ? Pavese en fournit une explication dans « L'adolescenza » [1943-1944] :

C'è tutta una plaga d'indistinte giornate, di cui chi riesce a cogliere e fermare l'atmosfera sfiora il segreto della propria natura più gelosa. In essa incontrammo la nostra realtà, la meno influita e incantata di cultura e quella che sotto tutte le rivelazioni future serberà inconfondibile l'impronta dell'istinto [...]. Tutto viene di là (*Letteratura americana*, 284).

Il arrive alors que, lorsque Conrad s'éloigne du « cerchio dell'orizzonte marino », lieu de conservation de ses archétypes les plus individualisés, il s'avère confus, paresseux ou distrait (« Joseph Conrad » [1946], *Letteratura americana*, 188). Sur l'auteur anglais plane alors la menace qui guette tous les narrateurs qui se bornent à penser la réalité selon des schémas logiques et abstraits : la « verità professata non morde a fondo » (« Raccontare è monotono » [1949], *Letteratura americana*, 308).

De telles considérations nous ramènent loin en arrière. Le 10 octobre 1935, Pavese, s'interrogeant sur son incapacité à exprimer poétiquement le charme des « rocce rosse lunari », avait fait dépendre la réussite poétique d'une relation d'intimité entre l'auteur et son sujet :

Perché non posso trattare io delle rocce rosse lunari ? Ma perché esse non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia (*Mestiere*, 10)<sup>12</sup>.

---

l'œuvre de Melville, c'est qu'elle touche au mythe » (M. Gallot, « Pavese : *paese* et *paesaggio* », *Chroniques italiennes*, 2001, n° 4, p. 66).

<sup>12</sup> « Tous les écrits de Pavese sont parcourus d'une revendication explicite d'une sorte de droit du sang sur la terre d'origine », remarque encore Muriel Gallot qui, pas à pas, suit les pages du *Mestiere* où Pavese revient sur cette « suprématie de la matière piémontaise » (*ibid.*, p. 65-66).

La célèbre lettre à Fernanda Pivano de 1942 revient sur cette question en considérant ces « images primordiales » personnelles, créées par le contact avec la terre, comme le secret de toutes les émotions à venir :

Sempre, ma più che mai questa volta, ritrovarmi davanti e in mezzo alle mie colline mi sommuove nel profondo. Deve pensare che *immagini primordiali* come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta, ecc. mi si sono dischiuse in questi luoghi [...] e *rivedere* perciò questi alberi, case, viti, sentieri, ecc. *mi dà un senso di straordinaria potenza fantastica*, come se mi nascesse ora, dentro, l'immagine assoluta di queste cose, come se fossi bambino, ma *un bambino che porta, in questa sua scoperta, una ricchezza di echi, di stati, di parole, di ritorni, di fantasia insomma, che è davvero smisurata!* (*Lettere I* [27 juin 1942], 639).

De la condamnation qui s'abat sur tout ce qu'il a écrit jusqu'alors, réduit à « scioche cose, tracciate secondo schemi allotrî », à l'adhésion enthousiaste aux *Géorgiques* virgiliennes dont la beauté vient justement du fait qu'elles « intridono tutta la campagna in segrete realtà mitiche », c'est bien la même obsession qui inspire cette lettre (*Lettere I* [27 juin 1942], 639-40)<sup>13</sup>.

Le mythe, dans les écrits de Pavese, tend de préférence à prendre les traits de l'horizon agreste, en raison de l'origine de l'écrivain, les Langhe ; chez Conrad, il s'exprime au contraire à travers une géographie de type aquatique et marin qui lui vient de ses premiers contacts avec le monde. Il arrive alors, dans les plus belles pages de Conrad, que

non si ricorda in genere *né il personaggio né l'evento* [...] si ricorda *il tortuoso, tenace, disperatamente fedele e accorato gusto del rievocare*, del soffermarsi sotto *un caro e remoto orizzonte* mentre un sogno, un'angoscia, un rimorso stringono il cuore, a chiacchierare magari di

<sup>13</sup> Sensible à la réflexion de Pavese sur le mythe, Pierre Laroche écrit : « "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 le 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 » (P. Laroche, « Le réel de l'écriture », *Chroniques italiennes*, 2001, n° 4, p. 88).

## Pavese angliciste

qualcosa di indifferente (« Joseph Conrad » [1946], *Letteratura americana*, 189).

#### 4. Pavese et Lawrence : une soif commune de mythe

Dans une note de 1949 du *Mestiere di vivere* qui exprime, pour des raisons qui sont aussi chronologiques, toute la satisfaction d'un bilan positif, Pavese admet, comme dans un dialogue avec lui-même : « Scoperto l'altra sera quanto mi abbia plasmato la lettura di "Sun" e "The Woman who rode away" di Lawrence » (*Mestiere* [1<sup>er</sup> décembre 1949], p. 379).

Alors que, à propos d'autres œuvres de l'auteur anglais comme, parmi celles qui sont explicitement citées dans sa correspondance, *The Man who died*<sup>14</sup>, *The Letters*<sup>15</sup>, *Sons and Lovers*<sup>16</sup>, Pavese parle en qualité de conseiller éditorial chez Einaudi pour en proposer la traduction italienne ou suggérer des parallélismes d'ordre littéraire, il reconnaît ici que les nouvelles « Sun » et « The Woman who Rode Away » ont joué un rôle dans le développement de sa poétique.

Ces textes ont dû lui apparaître comme pétris de ce même sens du primitif et du sauvage qui font le prix de ses lectures les plus chères : les mythes agrestes évoqués par Frazer dans *Il ramo d'oro*, les spéculations historiographiques d'Hérodote, si ouvertes aux croyances et aux superstitions, la philosophie de Vico, vouée à retrouver les traces d'une pensée primitive<sup>17</sup> dans la civilisation contemporaine, rendent pertinente l'observation de Matthiessen pour qui Lawrence met en pleine lumière les traits de l'écrivain qui a eu « bisogno del mito »<sup>18</sup>.

Le contraste entre civilisation et nature, l'un des *topos* les plus significatifs de la poétique pavésienne, est le pivot de la narration dans

<sup>14</sup> Remerciant Arrigo Cajumi de lui avoir envoyé *Le memorie di Giuda* de Ferdinando Petruccelli, Pavese conclut une note critique sur ce texte en mettant en lumière le caractère anticipateur de *The man who died* de Lawrence (*Lettere I* [24 août 1935], p. 430).

<sup>15</sup> Dans une lettre du 11 mars 1943, Pavese incite Lidia Storoni Mazzolani à commencer la traduction des *Lettere* de Lawrence (*ibid.*, p. 684).

<sup>16</sup> Dans une lettre de décembre 1948 adressée à Bona Alterocca, Pavese sollicite un essai de traduction du roman *Figli e amanti*, qu'elle avait proposé de traduire (*Lettere II*, p. 314).

<sup>17</sup> Elio Gioanola, *Cesare Pavese : la poetica dell'essere*, Milan, Marzorati, 1971, p. 79.

<sup>18</sup> Giuseppe Cocchiara, « Simboli e miti », dans *L'eterno selvaggio*, Palerme, Flaccovio, 1972, p. 283.

« Sun », qui suit de près la réappropriation de sa propre corporéité par Juliet, qui s'enfuit d'une Amérique mortifère avec son enfant. Subjuguée par la torpeur des rayons du soleil, l'héroïne sent les tensions, les anxiétés, les conflits, si intimement liés à la *routine* citadine passée, se dissoudre en une sorte d'enchantement extatique qui se répand dans tous ses membres :

She could feel the sun penetrating into her bones ; nay, farther, even into her emotions and thoughts. The dark tensions of her emotion began to give way, the cold dark clots of her thoughts began to dissolve [...]. Turning over, she let her shoulders lie in the sun, her loins, the backs of her thighs, even her heels. And she lay half stunned with wonder at the thing that was happening to her. Her weary, chilled heart was melting, and in melting, evaporating<sup>19</sup>.

« Nudismo » traite également du rapport indifférencié et viscéral avec la nature. Le récit pavésien s'arrête sur l'état de profond abandon aux éléments naturels où tombe le personnage sous la chaleur accablante du premier soleil de l'après-midi : « Di tanto in tanto ci tornavo ; cuocevo al sole tutto il tempo, buttato sull'erba, scorrendomi addosso le stille come sudore. Non sapevo più di carne ma d'acqua e di terra » ([1944], *Racconti*, 144).

Dans la nouvelle de Lawrence, le mari de Judit incarne le point de vue de la civilisation. Il fait irruption dans le petit village italien à un moment où sa femme se sent désormais hors du grand engrenage de la civilisation. En décrivant son visage, « grey, monastic face of a shy businessman » engoncé dans « his dark grey suit and pale grey hat »<sup>20</sup>, le narrateur ne peut que remarquer combien il détonne dans la vivante atmosphère qui l'entoure. Au mari de Judit s'oppose un paysan, « a rather fat, very broad fellow of about

---

<sup>19</sup> D. H. Lawrence, « Sun », dans *The Complete Short Stories*, Londres, Heinemann, 1955, p. 530-531. Traduction française : « Elle sentait le soleil qui pénétrait jusqu'à la moelle de ses os, plus loin encore jusqu'à ses émotions et ses pensées. La sombre tension de ses sentiments se relâcha, les caillots sombres et froids de ses pensées commencèrent à se fondre [...]. Elle se retourna pour laisser ses épaules, ses reins, ses cuisses et même ses talons se dissoudre au soleil. Et elle demeurait stupéfaite de la transformation qui s'opérait en elle. Son cœur las et glacé se fondait et s'évaporait au soleil » (D. H. Lawrence, « Soleil », dans *Le serpent à plumes et autres œuvres mexicaines*, traduit de l'anglais par Denise Clairouin, Paris, Stock, 1976, p. 475).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 540 ; « son costume gris foncé et son chapeau gris pâle et son visage gris et ascétique d'homme d'affaires sans audace » (trad. citée, p. 485).

## Pavese angliciste

thirty-five »<sup>21</sup>, qui traverse l'imagination de Judit en des rêves interdits et qui révèle de significatives affinités avec les figures masculines les plus abouties de l'œuvre de Pavese. La description de cet homme, qui insiste sur sa « vitality », sur « the quick, vivid, shy generosity of his nature », sur « the violent generosity of his blood, and the equally violent farouche shyness »<sup>22</sup>, rappelle la figure du cousin dans « I mari del Sud » [1930], cet homme « pacato, abbronzato nel volto » (*Lavorare*, 5, v. 4), mais aussi celle des « uomini saldi, signori di sé » sculptés avec énergie dans « Antenati » ([1932], *ibid.*, 9, v. 9), ainsi que celle de Pierre l'ermite, le « gigante irsuto » qui respire la « salute », l'« aria aperta » et la « sagacia animale », symbole de domination tranquille, de force et de liberté (*Racconti* [1938], 25 et 27).

« Storia segreta » [1943], que Pavese place en conclusion de *Feria d'agosto*, développe aussi ce rapport d'opposition entre ville et campagne (civilisation/nature) qui sous-tend la *forma mentis* de l'écrivain. Le héros de l'action, citadin de retour sur ses terres d'origine, est en effet réintroduit par la « sapienza antica » de la Sandiana dans les mystères d'un monde dominé par la force obscure des éléments : « Allora pensavo alle cose, alle bestie, ai sapori, alle nuvole che la Sandiana aveva conosciuto quando stava nei boschi » (*Racconti*, 163). « L'odore del lampo » qu'il se plaît à flairer dans l'air humide, l'odeur de frais capable de piquer « dentro il naso come quando si tuffa la faccia nel catino », les pins entrevus derrière l'étable, les « tante piante » et les « tanti fiori », inconnus au regard affolé de l'enfant, les « rumori di bestie che si nascondono nei rovi » (*ibid.*, 161) : c'est tout un monde riche de sollicitations olfactives, tactiles et visuelles qui se déploie en douceur dans ces pages. Un monde qui dissimule toujours en son sein une trace d'altérité citadine, comme ces prunelles, fruits sauvages mûrissant dans les haies épineuses et les ronces des bois, qui rappellent par contraste les géraniums à la fenêtre, qui semblent au personnage « davvero città » (*ibid.*, 167).

« The Woman who Rode Away », la deuxième nouvelle de Lawrence à laquelle Pavese rend hommage, est construite autour de l'expérience inquiétante et fascinante d'un voyage de l'héroïne vers une dimension

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 542 ; « C'était un homme d'environ trente-cinq ans, gras et fort » (trad. citée, p. 488).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 289 ; « générosité prompte, vive et timide de sa nature » ; « elle avait reconnu aussitôt la générosité violente qui, dans le sang de cet homme, luttait avec une sauvagerie farouche et tout aussi violente » (trad. citée, p. 488).

antérieure de la conscience, du point de vue à la fois historique et psychologique : « Gradually her nerves began to go wrong : she must get out. She must get out »<sup>23</sup>. La sensibilité enfantine de cette femme se laisse gagner par l'enthousiasme d'un jeune ingénieur pour les Indiens. Cet ingénieur travaille à la mine aux côtés du mari de celle-ci, dont le point de vue pragmatique s'oppose à l'enchantement d'âmes logées dans de lointains, dans d'« eternal, motionless hills », d'êtres placés « so far from everywhere », reclus dans de « old religions and mysteries »<sup>24</sup>.

Les Indiens, avec leurs « funny sort of hats with flowers round them »<sup>25</sup> et leurs vestes courtes, incarnent évidemment aux yeux du personnage une alternative riche de promesses suggestives à la monotonie de sa vie. Dans la jeune existence de Nino, héros de « L'eremita » [1938] de Pavese, une telle alternative est incarnée par les « venditori e ciarlatani » qui viennent « da lontano, dai paesi dietro la collina », qui parlent « in modi vivaci » et s'habillent « con larghe fasce rosse sui fianchi » (*Racconti*, 21). Mais le monde que découvre l'héroïne de Lawrence en s'échappant des murs domestiques se révèle bien plus équivoque et menaçant. Il est sous l'emprise d'une force à la fois inquiétante, hypnotique et fascinante. C'est cette force, pleine de réminiscences et de caractères rituels ataviques, qui éclate dans le regard inhumain du jeune Indien qui l'escorte jusqu'au village.

C'est encore avec un « curious look of triumph and ecstasy » qu'un jeune Indien dévisage sa victime en lui apportant dans sa cellule une guirlande fleurie, de la nourriture et une étrange boisson. Après l'ingestion de la potion, une langueur pénètre alors les membres de la jeune femme, légèrement bercés par les bruits du village, par le « smelling the scent of burning cedar wood, or pine wood », par « the shuffle of far-off feet »<sup>26</sup>, dans un total abandon des sens au mystère de l'univers. Ce sentiment pénétrant de communion avec le surnaturel a sans doute enveloppé Pavese

<sup>23</sup> D. H. Lawrence, « The Woman who Rode Away », dans *The Complete Short Stories*, ouvr. cité, p. 548. Traduction française : « Peu à peu les nerfs de la femme commencèrent à s'ébranler : à tout prix elle voulait partir ; elle voulait partir » (« L'amazone fugitive », dans *Le serpent à plumes [...]*, ouvr. cité, p. 420).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 548-549 ; « collines éternelles et immobiles » ; « si loin de tout » ; « vieilles religions et [...] mystères » (trad. citée, p. 421-422).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 549 ; « drôles de chapeaux couronnés de fleurs » (trad. citée, p. 421).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 565 ; l'« expression extraordinaire de triomphe et d'extase » ; « odeur du bois de cèdre ou du bois de pin qui brûlait » ; « le pas traînant des pieds lointains » (trad. citée, p. 438).

## Pavese angliciste

dans l'atmosphère mystérieuse des anciens rites païens qui lui sont si chers. Dans un inquiétant amphithéâtre où des flammes scintillent et réchauffent la plus ancienne des cavernes, subjuguée par le « power intensely abstract and remote, but deep, deep to the heart of the earth, and the heart of the sun »<sup>27</sup> qui resplendit dans le regard d'un vieil Indien, la victime est finalement sacrifiée au dieu des Chilchuis.

La terminologie dominante du texte renvoie au paysage sémantique du mythe, comme le montrent non seulement la récurrence obsessionnelle de l'adjectif « ecstatic », mais aussi le recours à des lexèmes et des syntagmes apparemment plus neutres : « enigmatic abstraction », « vague kind of contentment », « silent, sexless, powerful physical presence », « heavy, savage music », « sort of heightened, mystic acuteness »<sup>28</sup>.

Grand protagoniste du texte, le sauvage relève d'une catégorie pavésienne bien connue. Conformément à une mise en garde de Pavese dans une note du 13 juillet 1944, il ne faut pas immédiatement le confondre avec le simple hasard de la nature :

La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito : sangue o sesso. Parrebbe un'illusione suggerita dall'idea che ti fai delle culture primitive – riti sessuali o sanguinari. Donde si vede che selvaggio non è il naturale ma il violentemente superstizioso. Il naturale è impassibile. Che uno cada da un fico in una vigna e giaccia a terra nel suo sangue non ti pare selvaggio come se costui fosse stato accoltellato o sacrificato (*Mestiere*, 284-285).

Trois ans plus tard, le sauvage est à nouveau ancré dans la sphère du mystère, du mythe, de l'irrationnel. Se prononçant sur ses prédilections littéraires et recourant à une nouvelle catégorie, celle de l'histoire comme règne du rationnel qui s'oppose à la superstition, Pavese précise :

Il selvaggio ti interessa come mistero, non come brutalità storica. Non ti piacciono le storie partigiane e terroristiche, sono troppo spiegabili. Selvaggio vuol dire mistero, possibilità aperta (*Mestiere* [10 juillet 1947], 335).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 581 ; « pouvoir intense, obscur et lointain, mais profond, si profond qu'il atteignait le cœur de la terre et le cœur du soleil » (trad. citée, p. 455).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 567-572 ; « expression lointaine et énigmatique » ; « vague satisfaction » ; « présence silencieuse, sans sexe, puissante et matérielle » ; « chant profond, primitif » ; « une acuité intense et mystique » (trad. citée, p. 440-445).

G. REMIGI

Que nous ayons affaire à la description adulte du sauvage dans « Nudismo » [1944] ou à celle du garçon mis en scène dans « Storia segreta » [1943], que nous nous trouvions face à l'« atmosfera divinizzata della natura e della campagna come luogo di primitivi riti superstiziosi e ctonie divinità » qui se répand dans les pages du « Dio-caprone »<sup>29</sup> [1933] ou dans la campagne baignée de soleil, de sang et de sexe où se déploie la sinistre action de *Paesi tuoi* [1939], ou enfin en présence du titanisme évoqué dans les *Dialoghi con Leucò* [1945-1947], le sauvage se dévoile à nous comme un fil rouge qui traverse l'écriture pavésienne, nourrissant non seulement la curiosité du Pavese critique et théorique, mais aussi la veine la plus intime du Pavese artiste.

**Gabriella REMIGI**  
Université François-Rabelais

---

<sup>29</sup> Franco Pappalardo La Rosa, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Milan, Laboratorio delle arti, 1973, p. 41.

## Pavese angliciste

**Bibliographie**  
des œuvres et des contributions critiques citées

**I. Œuvres de Cesare Pavese**

Les références aux œuvres de Pavese dans le corps même du texte sont abrégées de la manière suivante :

*Lettere I : Lettere 1924-1944*, éd. Lorenzo Mondo, Turin, Einaudi, 1966.

*Lettere II : Lettere 1945-1950*, éd. Italo Calvino, Turin, Einaudi, 1966.

*Mestiere : Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, éd. Marziano Guglielminetti et Laura Nay, Turin, Einaudi, 1990.

*Letteratura americana : La letteratura americana e altri saggi*, éd. Italo Calvino, Turin, Einaudi, 1990.

*Lavorare : Lavorare stanca*, Turin, Einaudi, 1998.

*Racconti : Tutti i racconti*, éd. Mariarosa Masoero, Turin, Einaudi-Gallimard, 2002.

**II. Lectures critiques de Pavese**

Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* [1937], Paris, J. Corti, 1960.

Emilio Cecchi, « Joseph Conrad » [1924], dans *Scrittori inglesi e americani*, Milan, Carabba, 1935, p. 162-185.

**III. Littérature critique sur Pavese**

Carla Apollonio, « Cesare Pavese e la letteratura inglese », *Otto-Novecento*, 1986, n° 2.

Gilbert Bosetti, « La poétique du mythe de l'enfance de Pavese », dans Id., *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1987, p. 271-312.

— « La poétique du mythe de l'enfance de Pavese », *Novecento. Cahiers du CERCIC*, 1993, n° 16, p. 143-180.

— « *Addenda* sur la mythopoiétique de Pavese et sur sa poétique », *Chroniques italiennes*, 2001, n° 4, p. 31-42.

Italo Calvino, « Pavese in tre libri », dans Id., *Saggi (1945- 1985)*, éd. M. Barenghi, 2 vol., Milan, Mondadori, 1995, p. 1199-1208.

Giuseppe Cocchiara, « Simboli e miti », dans *L'eterno selvaggio*, Palerme, Flaccovio, 1972, p. 279-293.

Muriel Gallot, « Pavese : paese et paesaggio », *Chroniques italiennes*, 2001, n° 4, p. 63-76.

Elio Gioanola, *Cesare Pavese : la poetica dell'essere*, Milan, Marzorati, 1971.

G. REMIGI

Pierre Laroche, « Le réel de l'écriture », *Chroniques italiennes*, 2001, n° 4, p. 77-88.

Salvatore La Tona, « Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese », *Cahiers d'études italiennes*, 2011, n° 12, p. 179-193.

Franco Pappalardo La Rosa, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Milan, Laboratorio delle arti, 1973.

Gabiella Remigi, *Cesare Pavese e la letteratura americana : una « splendida monotonia »*, Florence, Olschki, 2012.

#### IV. textes de littérature anglaise

Joseph Conrad, « Youth », dans *Youth, Heart of Darkness and The End of the Tether*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd, 1974, p. 3-33.

Joseph Conrad, « Jeunesse », dans *Jeunesse, suivi de Cœur des ténèbres*, traduit de l'anglais par G. Jean-Aubry et André Ruyters, Paris, Gallimard, 1948, p. 15-76.

Charles Dickens, *La storia e le personali esperienze di David Copperfield*, traduit de l'anglais par Cesare Pavese, Turin, Einaudi, 1939.

David Herbert Lawrence, « Sun », dans *The Complete Short Stories*, Londres, Heinemann, 1955, p. 528-545.

David Herbert Lawrence, « Soleil », dans *Le serpent à plumes et autres œuvres mexicaines*, traduit de l'anglais par Denise Clairouin, Paris, Stock, 1976, p. 472-490.

David Herbert Lawrence, « The Woman who Rode Away », dans *The Complete Short Stories*, Londres, Heinemann, 1955, p. 546-581.

David Herbert Lawrence, « L'amazone fugitive », dans *Le serpent à plumes et autres œuvres mexicaines*, traduit de l'anglais par Denise Clairouin, Paris, Stock, 1976, p. 418-455.