

Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese

Salvatore La Tona



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/603>

DOI : 10.4000/cei.603

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2011

Pagination : 179-193

ISBN : 978-2-84310-190-8

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Salvatore La Tona, « Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/603> ; DOI : 10.4000/cei.603

ESPACE, DESCRIPTION ET RÉCIT DANS LA POÉSIE DE CESARE PAVESE

Salvatore La Tona
Université Stendhal - Grenoble 3

Il est inutile de souligner que le rapport de Pavese à la poésie est un rapport complexe. Ce fait est plus particulièrement visible à la lecture des deux études qui terminent *Lavorare stanca*¹ : *Il mestiere di poeta* (écrit en novembre 1934, pour l'édition Solaria de 1936) et *A proposito di certe poesie non ancora scritte* (étude composée en février 1940, et ajoutée à l'édition définitive de la même œuvre) marquent un écart évident que Pavese souligne par une note qui précède ces deux écrits :

*Unisco in appendice all'edizione definitiva di questo mio libro (che integra e sostituisce la prima edizione licenziata nell'ottobre 1935), due studi con cui cercai successivamente di chiarirmene il significato e gli sbocchi. Il primo, Il mestiere di poeta, lo scrissi nel novembre 1934, e ha per me un interesse ormai soltanto documentario. Quasi tutte le sue affermazioni e i suoi orgogli appaiono rientrati e superati nel secondo, A proposito di certe poesie non ancora scritte, composto nel febbraio 1940. Qualunque sia per essere il mio avvenire di scrittore, considero conclusa con questa prosa la ricerca di Lavorare stanca*².

1. Le recueil *Lavorare stanca* (*Travailler fatigue*) est publié pour la première fois début 1936 à Florence par *Solaria*, et réunit tous les poèmes écrits par Pavese à partir de 1931. En 1943, Pavese révisé le recueil, l'enrichit d'autres poèmes, en retire six des précédents, et paraît ainsi chez Einaudi une nouvelle édition composée de soixante-dix poésies, ordonnées différemment et avec un appendice de l'auteur composé de deux études : *Le métier de poète* et *À propos de certaines poésies non encore écrites*.

2. Notre édition de référence est : C. Pavese, *Poesie edite e inedite*, Turin, Einaudi, 1962. Les citations en français sont tirées de C. Pavese, *Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux : Poésies variées*, trad. de l'italien par G. de Van, Paris, Gallimard, 2002. Trad. : « J'unis, en Appendice à l'édition définitive de mon livre (qui intègre et remplace la première édition d'octobre 1935), deux études dans lesquelles j'ai successivement cherché à en éclaircir la signification et les débouchés. J'ai écrit le premier, le *Métier de poète*, en novembre 1934. Il n'a désormais pour moi qu'un intérêt documentaire. Presque toutes ses affirmations et ses orgueils apparaissent dépassés par le second, *À propos de certaines poésies non encore écrites*, composé en février 1940. Quelles qu'en soient les conséquences sur mon avenir d'écrivain, je considère avec cette prose la recherche de *Travailler fatigue* comme achevée. » (*Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux : Poésies variées*, p. 166.)

Quel est le sens de ces deux écrits ? Dans un des passages de *Il mestiere di vivere* – le journal de Cesare Pavese – l'écrivain dit que :

Ogni artista cerca di smontare il meccanismo della sua tecnica per vedere come è fatta e per servirsene, se mai, a freddo. Tuttavia, un'opera d'arte riesce soltanto quando per l'artista essa ha qualcosa di misterioso. Naturale: la storia di un artista è il successivo superamento della tecnica usata nell'opera precedente, con una creazione che suppone una legge estetica più complessa. L'autocritica è un mezzo di superare se stessi. L'artista che non analizza e non distrugge continuamente la sua tecnica è un poveretto³.

Dans cet extrait Pavese met en avant un aspect de son travail qui sera déterminant pour son activité intellectuelle : l'autocritique. L'analyse régulière de sa technique de travail et l'attitude critique qu'il développe par rapport à celle-ci, lui permettent d'établir les structures et les éléments cohérents de sa poétique et d'en définir le mode de fonctionnement particulier. Ces éléments, que l'on retrouve dans les deux textes que Pavese mentionne, établis sur la base de concepts comme par exemple celui de *poesia-racconto*, constituent les véritables principes structurants de sa production poétique. Pour Pavese, les résultats les plus objectifs, atteints par un écrivain dans son travail se résument en réalité à « *delle minime scoperte* »⁴ dont la progression détermine « *un rinnovamento impercettibil[e] et pacific[o]* »⁵ et marque les étapes effectives de l'évolution de son activité. Il considérerait que celles-ci ne sont jamais le fruit du hasard mais le résultat d'un exercice patient et monotone qui résulte de la pratique et de la technique inhérente à un métier :

Ma tutto nella storia è rivoluzione; anche un rinnovamento, una scoperta impercettibili e pacifici. Via quindi anche il preconetto oratorio del rinnovamento morale che ha bisogno (magari da parte di altri, gli attivi) dell'azione violenta. Via questo bisogno infantile di compagnia e di fracasso. Io devo contentarmi della minima scoperta contenuta in ogni singola poesia, e mostrare il mio rinnovam. morale nell'umiltà con cui mi sottopongo a questo destino, che è la mia natura⁶.

3. Notre édition de référence est : C. Pavese, *Il mestiere di vivere : 1935-1950*, M. Guglielminetti et L. Nay (éd.), Turin, Einaudi, 1990. Les citations en français sont tirées de C. Pavese, *Le métier de vivre*, traduit de l'italien par M. Arnaud, Paris, Gallimard, 1991. Trad. : « Tout artiste cherche à démonter le mécanisme de sa technique pour voir comment elle est faite et pour s'en servir, au besoin, à froid. Néanmoins, une œuvre d'art ne réussit que lorsqu'elle a pour l'artiste quelque chose de mystérieux. Naturel : l'histoire d'un artiste est le dépassement successif de la technique utilisée dans l'œuvre précédente, par une création qui suppose une loi esthétique plus complexe. L'autocritique est un moyen de se dépasser soi-même. L'artiste qui n'analyse pas et qui ne détruit pas continuellement sa technique est un pauvre type. » (*Le métier de vivre*, p. 200.)

4. *Ibid.*, p. 13. Trad. : « Moi, je dois me contenter de la plus minime découverte [...] » (*Le métier de vivre*, p. 23.)

5. *Ibid.* Trad. : « [...] un renouvellement, une découverte imperceptible et pacifique. » (*Le métier de vivre*, p. 23.)

6. *Ibid.*, p. 13. Trad. : « Mais tout, dans l'histoire, est révolution ; même un renouvellement, une découverte imperceptibles et pacifiques. Au diable donc, également, le préjugé oratoire du renouvellement moral qui a

La recherche poétique pour Pavese a comme fin de produire des solutions à des difficultés relevant de problèmes techniques. La résolution de ces problèmes, selon lui, mène, dans sa poésie, à ce que l'on peut appeler « des découvertes ». À cet effet, pour mieux expliquer ce que l'on vient de dire, on pourrait faire un parallèle avec un exemple pris dans tout autre domaine – qui intéressait particulièrement Pavese et dont l'activité en a conditionné le travail : le domaine des métiers. Selon Pavese l'activité littéraire est comparable à celle d'un artisan, dans le sens où l'écrivain et l'artisan travaillent de la même façon, c'est-à-dire que l'artisan – un cordonnier ou un maçon pour reprendre l'exemple de Pavese qui suivra plus loin –, comme l'écrivain, doit faire appel aux connaissances pratiques de son savoir-faire pour résoudre les problèmes relatifs à la construction ou à la réparation d'un objet. La solution aux problèmes qu'ils rencontrent tous deux se trouve dans leur bagage technique qu'ils possèdent :

*Ascoltare e accettare se stessi vuol dire non dibattersi in chiacchiere, ma attendere al proprio mestiere sapendolo un mestiere, umiliandosi in esso, producendo dei valori. Il calzolaio fa le scarpe e il capomastro fa le case - meno parlano del modo di farle e meglio lavorano [...]*⁷.

La nature de la construction d'une œuvre ainsi que celle de la construction ou de la restauration d'un objet dépendent de ce bagage par lequel s'exprime, tant pour l'écrivain que pour l'artisan, leur capacité réelle à résoudre des difficultés. La solution pour l'écrivain ainsi que pour l'artisan, selon Pavese, consiste dans la découverte de nouvelles applications des connaissances de leurs techniques de travail, c'est-à-dire dans leur plus grande compréhension des possibilités et des problèmes de leur métier. Comme il l'a écrit dans l'essai *Cultura democratica e cultura americana* :

[...] farsi una cultura è cosa almeno altrettanto seria e impegnativa che imparare un mestiere, una qualsiasi tecnica; una tecnica non s'impara sfogliando manuali e meno ancora racimolando notizie « condensate » sull'argomento – s'impara creandola, inventandola un'altra volta, producendo cioè lavoro in quel campo determinato. [...] la serietà e la cultura di un uomo si misurano dalla mole e dalla finitezza del lavoro che ch'egli sa produrre nel suo particolare campo tecnico. Ciò è come dire che le più svariate e peregrine cognizioni (tanto peggio se « condensate ») non fanno cultura se non in

besoin (fût-ce de la part des autres, les actifs) de l'action violente. Au diable ce besoin infantile de la compagnie et du bruit. Moi, je dois me contenter de la plus minime découverte contenue dans chaque poème pris isolément, et manifester mon renouvellement moral par l'humilité avec laquelle je me sou mets à ce destin qui est ma nature. » (*Le métier de vivre*, p. 23.)

7. Nous traduisons : « S'écouter et s'accepter soi-même signifie ne pas se perdre en bavardages, mais s'occuper de son propre métier, en se faisant humble à travers lui, et en produisant des valeurs. Le cordonnier fabrique des chaussures et le maître maçon construit des maisons – moins ils parlent de la façon de les faire, mieux ils travaillent [...] » (C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Turin, Einaudi, 1990, p. 220).

*quanto diventano sangue e carne di un mestiere, di una tecnica di lavoro in cui ciascun uomo fa consistere la sua giornata e la sua dignità. Una cultura che non costi fatica, che non sia, vale a dire, lavoro vivo, non significa nulla*⁸.

Pavese considérait son activité comme un véritable métier dont les instruments étaient finalisés à réduire à clarté les problèmes pratiques et techniques que l'exercice de son travail posait :

*Comunque, c'era un tempo che avevo ben vivo nella mente un ammasso passionale e semplicissimo di materia, sostanza della mia esperienza, da ridurre a chiarezza e determinazione organiche nel poetare. E ogni mio tentativo, sottilmente ma inevitabilmente, si riconnetteva a questo fondo e mai mi parve di sviarmi per stavagante che fosse il nucleo di ogni nuova poesia*⁹.

Dans sa poésie une découverte est avant tout la résolution « technique » d'un problème. Il est nécessaire, pour parler de découverte, de parvenir selon lui à une démarche technique qui explique, en termes clairs, en quoi consiste ce que l'on trouve, ce que l'on prend à l'inconnu, à l'irrationnel, afin que cela puisse être transformé en connaissance. Trouver quelque chose, la découvrir vraiment, dit Pavese, ne veut pas dire simplement repérer « *una somiglianza, il solletico di un misterioso rapporto, il bisogno di gridare ai quattro venti che si è notato*¹⁰ », mais « *comporre un ricco racconto di rapporti che equivalga abilmente a un giudizio di valore*¹¹ ». Découvrir vraiment quelque chose veut dire construire à partir de « ce quelque chose » une explication de ce qui a été trouvé, « une élaboration rationnelle¹² » qui corresponde à une expérience de connaissance. Le mot « découverte » a donc pour Pavese une connotation bien précise :

8. *Ibid.* Nous traduisons : « [...] acquérir une culture est une chose au moins aussi sérieuse et prenante qu'apprendre un métier, une technique, quelle qu'elle soit ; une technique ne s'apprend pas en feuilletant des manuels et encore moins en rassemblant des notices "condensées" sur le sujet – on l'apprend en la créant, en l'inventant une nouvelle fois, produisant ainsi un travail dans ce champ déterminé. [...] le sérieux et la culture d'un homme se mesurent à la dimension et à la finition du travail qu'il peut produire dans le domaine technique qui lui est propre. Ceci revient à dire que les connaissances les plus diverses et singulières (pire encore si elles sont "condensées") ne produisent de la culture que dans la mesure où elles deviennent la chair et le sang d'un métier, d'une technique de travail qui constitue pour tout homme son occupation journalière et sa dignité. Une culture qui ne demande pas d'effort, c'est-à-dire une culture qui ne soit pas un travail vivant, ne signifie rien ».

9. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 7. Trad. : « En tout cas, il y a eu un temps où j'avais bien vivant dans ma tête un stock passionnel et très simple de matériaux, substance de mon expérience, destiné à être amené par l'expression poétique à une clarté et à une détermination organiques. Et, imperceptiblement mais inévitablement, chacune de mes tentatives se rattachait à ce fonds et, si extravagant que fût le noyau de chaque nouveau poème, jamais il ne me sembla que je m'égarais. » (*Le métier de vivre*, p. 14.)

10. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 15. Trad. : « une ressemblance, un mystérieux rapport et crier aux quatre points cardinaux qu'on a vu ce rapport » (*Le métier de vivre*, p. 24).

11. *Ibid.* Trad. : « composer un récit riche de rapports, qui équivaut à un jugement de valeur » (*Le métier de vivre*, p. 24).

12. C. Pavese, *Littérature et société* ; suivi de *Le Mythe*, Paris, Gallimard, 1999, p. 197.

il signifie bien entendu évolution technique dans son métier, mais également, évolution artistique, c'est-à-dire progression dans la connaissance du produit de ce métier. Entre technique et contenu existe, pour lui, un lien très étroit. Les découvertes dans sa poésie sont attribuables aux découvertes techniques de son métier. Pavese associe souvent la notion de « découverte » à celle de progression, d'avancement, de creusement, de connaissance. Ainsi dans sa poétique ce mot, que l'on retrouve souvent dans ses écrits, a une connotation tout à fait pratique, comme dans un métier a une connotation pratique et réelle la série de connaissances qui permettent, dans leur progression, la mise en œuvre d'une technique et d'une plus grande compréhension et exploitation de la logique de son utilité. Car selon lui on découvre vraiment quelque chose seulement si l'on a un patrimoine d'informations, d'instruments et de « savoirs » derrière soi. On ne découvre pas des choses par hasard (de façon abstraite, dans l'absolu) mais par rapport à ce que « l'on sait déjà de ces choses ». C'est à partir de ce patrimoine constitué que nous allons nous expliquer et connaître ce que nous ne connaissons pas. C'est le mécanisme logique propre à ce que l'on sait qui, pour Pavese, nous permet précisément de « découvrir », c'est-à-dire de prolonger notre logique et d'en élargir l'utilité. Si la connaissance et la découverte pour Pavese sont si proches, c'est surtout parce qu'il considère que les dispositions qui découlent de la connaissance sont « durables et transférables. C'est pourquoi une fois apprises et intériorisées, ces dispositions peuvent facilement s'activer et être utilisées pour faire face à des situations inédites et tout à fait imprévues¹³ ». Elles deviennent, comme dans le cas du métier de l'artisan cité plus haut, un principe de continuité structurée (par les conditions de formation qui les précèdent) et structurante (parce que matrice de choix, de décisions). Pour Pavese il ne peut y avoir connaissance que s'il y a progression. Dans sa logique, la connaissance dérive d'une progression durable de reconstructions successives (le bagage d'informations possédées) qui construisent et reconstruisent des rapports de sens et de valeurs avec le monde, la réalité. Cela veut dire que, pour lui, ce que l'on connaît repose toujours sur une connaissance intériorisée, « incorporée » qui est – si l'on se réfère à ce qui a été dit plus haut – durable et transférable, mais aussi « principe de vision et de division du monde¹⁴ », et elle à effectivement à voir avec « le corps ». Cette histoire incorporée (qui est la connaissance) permet de re-connaître, de comprendre ce qui se situe dans le monde extérieur. La connaissance du

13. P. Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 45.

14. *Ibid.*

monde est donc pour Pavese d'ordre « physique » dans la mesure où, selon lui, même celle qu'un enfant a du monde, sa participation à la réalité, résultent de formes de connaissances incorporées de façon inconsciente. Ce qu'il garde du monde découle du rapport que ses sens entretiennent avec la réalité. Sur cette connaissance enfouie dans le corps – qui ne se construit pas à travers des repères ou points d'ancrages conscients –, (en tant qu'antécédent) commence l'intériorisation de « l'autre » connaissance (faite de repères et de rapports). C'est, selon M. Guglielminetti sa théorie

« del ricordo d'infanzia », che « nei due campi, l'attivo e il creativo », prevede una « prima » e una seconda modalità di « conoscenza », la quale continua a marciare gli ulteriori processi di percezione del reale. Esiste insomma, una sorta di 'primitività' nello sviluppo della persona, alla quale, sembra di poter capire, si dovrebbe poter accedere ancora. Pavese parla di « stampi » e segnala per sé la « vigna e la collina », aggiungendo che sono stagliati sul fondo della « conoscenza iniziale »¹⁵.

À cette connaissance il attribue une valeur unique du fait qu'elle marque nos sens de manière indélébile. Ce qui pendant l'enfance arrive pour la première fois dans nos sens, dit-il, demeure toujours. Cela veut dire que chaque expérience sensorielle que l'on accomplit par la suite ne peut être conditionnée que par cette première fois : on connaît quelque chose tout simplement parce que, dit Pavese, « *la riconosciamo una seconda volta*¹⁶ ». Cette deuxième fois active la connaissance primitive qui est en nous, dont la survie dans les sens continue à conditionner notre perception du réel. C'est certainement dans le but d'expliquer l'impact de cette « primitivité » qui inaugure notre rentrée dans la réalité et son conditionnement, en termes de création et construction de symboles et de mythes, sur notre démarche cognitive, qu'il applique le principe de l'« analyse » qui selon lui demeure « *il solo mezzo per superare se stessi*¹⁷ » – le travail de Pavese est marqué par une constante démarche analytique et auto-analytique. Lorsque Pavese parle de travail d'analyse, il entend par là l'opération de « reconnaissance » et de démantèlement des mythes personnels, qu'il faut

15. M. Guglielminetti, introduzione, dans C. Pavese, *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. L. Nous traduisons : « La théorie du souvenir d'enfance, qui "dans les deux domaines, l'actif et le créatif" implique une "première" et une deuxième modalité de "connaissance", laquelle continue à marquer les processus ultérieurs de "connaissance". Existe donc (en fait) une sorte de "primitivité" dans le développement de la personne, à laquelle, comme il nous semble pouvoir le comprendre, on devrait encore et toujours pouvoir accéder. Pavese parle de "moules" et pour ce qui le concerne il cite "la vigne" et la "colline", ajoutant qu'ils se trouvent sur le fond de la "connaissance initiale" ».

16. C. Pavese, *Stato di grazia*, in *Feria d'agosto*, Turin, Einaudi, 1945.

17. C. Pavese, *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. 165. Trad. : « Le seul moyen de se dépasser soi-même » (*Le métier de vivre*, p. 200.)

accomplir dans une vraie démarche intellectuelle afin de produire de la « connaissance ».

Pour essayer de comprendre le travail de Pavese pendant les années qui précèdent la réalisation de *Lavorare stanca* et pour en apprécier sa juste valeur, il faut au préalable comprendre et savoir quel a été son rapport à la poésie officielle et aux formes poétiques dominantes en Italie pendant la période fasciste, car la résistance qu'il a opposée à l'imaginaire véhiculé par celles-ci se révèle être un facteur déterminant pour la compréhension de sa poésie et en général de sa production. Dans les années 1930 l'hermétisme exerçait une très forte influence sur la poésie italienne. Pavese dans *Il mestiere di poeta* définit la pratique de celui-ci, qui en Italie avait donné lieu à une véritable codification, comme une « *astrazione introspettiva abituale, espressa in quel linguaggio, perché libresco, allusivo, che troppo gratuitamente posa a essenziale*¹⁸ ». Pour expliquer cette phrase et l'attitude de Pavese à l'encontre du mouvement hermétiste, attitude qu'en général il affichait face à la culture italienne, il faut situer les éléments qui organisent sa poésie et procéder à une analyse de ceux-ci pour tenter de saisir par quelle démarche et de quelle manière Pavese a opposé sa résistance au mouvement hermétiste et globalement aux pratiques culturelles dominantes de son époque. À titre d'aperçu on pourrait, à l'aide de quelques extraits, sans pour autant entrer dans des explications trop poussées, confronter un texte de « type hermétiste » avec un texte tiré de *Travailler fatigue*, pour en dégager les différences et surtout, comme on le verra plus loin, les éléments au travers desquels Pavese a construit son opposition aux formes et à l'imaginaire hermétiste :

*Anche questa notte passerà
Questa solitudine in giro
Titubante ombra dei fili tranviari
sull'umido asfalto
Guardo le teste dei brumisti
nel mezzo sonno
tentennare*¹⁹

Pour Pavese ce type de texte est « abstrait ». La connotation d'« abstraction » ou d'« abstrait » est une connotation technique qu'il utilise souvent

18. C. Pavese, *Lavorare stanca*, p. 194. Trad. : « abstraction introspective habituelle s'exprimant dans un langage allusif, parce que trop livresque, qui se qualifie trop gratuitement d'essentiel ». (*Travailler fatigue*, p. 169.)

19. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, 1969, p. 6. Trad. : « Cette nuit elle aussi passera/ Cette solitude tout autour/ ombre titubante des fils de tramways/ sur l'asphalte humide/ Je regarde les têtes des cochers/ qui dans le demi-sommeil/ vacillent » (G. Ungaretti, *Vie d'un homme. Poésies 1914-1970*, traduit par J. Chuzeville, Paris, Minuit-Gallimard, 1981, p. 20).

pour indiquer l'opposition avec ce qui, selon lui, dans le domaine poétique, désigne des formes « objectives » de poésie, c'est-à-dire des formes qui ont comme caractéristique essentielle celle de s'appuyer sur des structures « visibles » dans leur construction. L'aspect concret d'un texte « objectif²⁰ » résulte, selon Pavese, de sa capacité à raconter « *lo sviluppo di casi*²¹ », des faits, contrairement à la poésie hermétiste qui utilise des formes elliptiques et des liens analogiques purs (comme le précise dans les années 1920 Giuseppe Ungaretti), qui impliquent la contraction du vers libre et l'élimination de toute forme narrative et discursive possible. La poésie hermétiste, du moins dans sa première période, renonce à l'emploi de liens logiques et syntaxiques ; elle privilégie la subjectivité, l'inconscient du sujet, sa réalité intérieure, marqués par l'expérience du rêve, de la souffrance, etc. Le travail de Pavese se situe à l'opposé de celui qu'a emprunté la poésie italienne des années 1920 et 1930 ; une des priorités de celui-ci a été de construire sa poésie à partir de structures « objectives », c'est-à-dire, d'en organiser les textes autour du récit (ou plus exactement, comme on le verra plus loin, de descriptions). Sa poésie, depuis le début, est marquée par la volonté de vouloir « accéder », comme il le dit dans *Il mestiere di poeta*, à « *un'espressione essenziale di fatti essenziali*²² », ce qui en d'autres termes veut dire à une forme d'expression qui prend en compte le fait que la condition « *di ogni slancio di poesia, comunque alto, è sempre un attento riferimento alle esigenze etiche, e naturalmente pratiche, dell'ambiente che si vive*²³ ». Une poésie construite « objectivement » (le mot « objectif » est souvent opposé par Pavese à celui d'« abstrait », d'« arbitraire ») est avant tout pour Pavese un texte dans lequel « on raconte » :

[...] (*ecco il premio con cui avevo insistito sull'oggettività del racconto*) non la intendo più (l'immagine) retoricamente come traslato, come decorazione più o meno arbitraria sovrapposta all'oggettività narrativa²⁴.

20. C. Pavese, *Lavorare stanca*, op. cit., p. 196. Trad., *Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 172.

21. *Ibid.*, p. 194. Trad. : « [...] le vrai déroulement de faits [...] » (*Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 173).

22. *Ibid.*, p. 197. Trad. : « une expression essentielle de faits essentiels » (*Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 173).

23. *Ibid.*, p. 196. Trad. : « [...] que la condition de tout élan poétique, à quelque hauteur qu'il atteigne, est toujours de se référer attentivement aux exigences éthiques, et naturellement également pratiques, du milieu où l'on vit ». (*Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 172).

24. *Ibid.*, p. 199. Trad. : « [...] (voici le prix de l'obstination avec laquelle j'avais insisté sur l'objectivité du récit), je ne l'entendais plus rhétoriquement comme une métaphore, comme une décoration plus ou moins arbitraire se superposant à l'objectivité narrative » (*Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 176).

Les poésies de Pavese sont donc des textes qui présentent, au sens diégétique, un début et une fin ; début et fin d'une action, accomplie par un sujet (ermite, ivrogne, etc.), qui se déroule dans un cadre spatial bien défini. Les histoires qu'il raconte dans ces poésies ont toujours un fond concret : colline, campagne, ville du Piémont. La structure de cette poésie, que Pavese appellera *poésie-récit*, est donc selon celui-ci « objective ». Objectiver une action pour Pavese veut dire rendre cette action tangible, dans sa continuité et visible dans son déroulement, par la narration. Par conséquent les textes de *Lavorare stanca* se révèlent être de courtes histoires dont le déroulement consiste en un parcours encadré et contrôlé (celui d'une figure traversant un lieu et son action sur ce lieu) rendu « identifiable » par le contexte (topographique, urbain, etc.) dans lequel « l'action » des personnages se vérifie. Ce parcours, qui peut se dérouler sur le sentier d'une colline ou à travers les rues d'une ville, est un parcours où lieux et mémoire se nouent. La représentation des différents lieux (les coteaux des *Langhe*²⁵, Turin, etc.) que l'on retrouve dans les poésies de Pavese résulte d'une suite de descriptions qui, dans leur défilement, marquent les étapes de l'itinéraire, accompli par des figures généralement solitaires, dans lequel les lieux sont reconstitués et tracés à partir d'éléments qui renvoient au « souvenir », à la « mémoire » de celui qui les parcourt. Dans les descriptions de ces lieux il y a quelque chose que les figures qui les traversent « savent déjà d'eux ». Ce qui lie personnages et lieux, dans beaucoup de poésies de Pavese, est donc la continuité, entre présent et passé, de la mémoire dont les lieux témoignent et racontent par leur topographie. Une topographie qui maintient la mémoire et où les gens qui y vivent et travaillent, encore au temps de Pavese, apprennent leur métier, comme le dit Pierre Bergounioux, « comme dans les sociétés sans écriture ou comme sous les corporations, en observant le maître²⁶ ». C'est la familiarité, l'héritage qui est gravé dans les *Langhe*, par le monde paysan – les vignes des coteaux de *Langhe*, leur impact sur le paysage, le profil qu'ils y impriment – comme une trace à suivre laissée par les hommes et leurs activités, dans leurs passages et la durée de leurs métiers, à la vue de tous – comme par une lente stratigraphie dont on peut en lire les couches –, qui permet aux personnages de Pavese (issus eux aussi de la tradition et du monde paysan de *Langhe*) de reconnaître les lieux et de les comprendre. C'est cette familiarité qui, dans sa poésie, fait l'acte de connaissance. Dans un passage de son journal, Pavese insiste sur l'importance du fait que parler d'un lieu implique une

25. Région vallonnée du Piémont, au sud-est de Turin, comprenant le village de Santo Stefano Belbo.

26. P. Bergounioux, *Les Forges de Syam*, Lonrai, Verdier, 2007, p. 74.

justification « physique », une présence matérielle prolongée presque « biologique » des rapports entretenus avec celui-ci. Il dit :

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 come assorbirle in un'immagine e dar loro un significato. Che viene a dire come il primo fondamento della poesia sia l'oscura coscienza del valore dei rapporti, quelli biologici magari, che già vivono una larvale vita d'immagini nella coscienza prepoetica²⁷.

La valeur de ces rapports s'exprime dans les textes de *Lavorare stanca* souvent par la structure spatiale dans laquelle ils sont installés. Dans ces textes, c'est le cheminement au travers des lieux qui construit la poésie, mais pendant le déroulement de celui-ci il n'y a pas de moments d'extase ou de stupéfaction. Pavese considérerait que l'on peut concevoir « l'étonnement », en poésie, seulement en tant qu'expression de réduction de l'arbitraire, de « découverte » qui désigne la mise en lumière d'une nouvelle réalité justifiée par des rapports de valeurs et de sens (on s'est déjà arrêté sur l'argument et sur la définition pavésienne de découverte). Il disait à ce propos :

Ogni poeta s'è angosciato e ha goduto. L'ammirazione per un gran passo di poesia non va mai alla sua stupefacente abilità, ma alla novità della scoperta che contiene. Anche se proviamo un palpito di gioia a trovare un aggettivo accoppiato con riuscita a un sostantivo, che mai si videro insieme, non è stupore all'eleganza della cosa, alla prontezza dell'ingegno, all'abilità tecnica del poeta che ci tocca, ma meraviglia alla nuova realtà portata in luce²⁸.

Pavese utilise dans ses textes la technique de la *poesia-racconto* que l'on retrouve dans les poésies de *Lavorare stanca*. L'aboutissement de ce procédé est identifié par Pavese avec la structure de la poésie des *Mari del Sud*, dont il disait : « *Dal giorno dei Mari del Sud, in cui per la prima volta espressi me stesso in forma recisa e assoluta, cominciai a costruire una persona spirituale che non potrò mai più scientemente sostituire, pena la negazione*

27. C. Pavese, *Il mestiere di vivere, op. cit.*, p. 10. Trad. : « Pourquoi est-ce que moi, je ne puis pas parler des rouges rochers lunaires? Mais parce qu'ils ne reflètent rien qui soit mien, en dehors d'un trouble régionalisme sans chair, lequel ne devrait jamais justifier un poème. Si ces rochers étaient en Piémont, je saurais bien les absorber en une image et leur donner une signification. C'est qui revient à dire que le premier fondement de la poésie, c'est l'obscur conscience de la valeur des rapports, au besoin même des rapports biologiques, qui vivent déjà une vie larvaire d'images dans la conscience pré-poétique. » (*Le métier de vivre*, p. 18.)

28. *Ibid.*, p. 8. Trad. : « Tous les poètes se sont tourmentés, se sont étonnés et ont connu la joie. L'admiration pour un grand passage en poésie ne va jamais à sa stupéfiante habileté mais à la nouveauté de la découverte qu'il contient. Même quand nous éprouvons une palpitation de joie à trouver un adjectif accouplé avec succès à un substantif, un adjectif et un substantif jamais encore vus ensemble, ce qui nous émeut, ce n'est pas de la surprise devant l'élégance de la chose, mais l'étonnement devant cette réalité nouvelle mise en lumière. » (*Le métier de vivre*, p. 15.)

*sua e la messa in questione di ogni mio futuro ipotetico slancio*²⁹. » Pavese considérait que son œuvre véritable commençait à partir de cette poésie qu'il place au tout début de *Lavorare stanca*. L'image centrale de *I Mari del Sud* est celle de deux figures – le narrateur et son cousin – qui gravissent le flanc d'une colline :

*Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
[...]
Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto
se salivo con lui
[...]
E cammina per l'erta
con lo sguardo raccolto [...]*³⁰

Le sens de la narration correspond à celui de la marche de deux personnages qui, du bas de la colline, montent vers le haut :

*Stasera mio cugino ha parlato. Mi ha chiesto
se salivo con lui
[...]
Camminiamo da più di mezz'ora. La vetta è vicina [...]*³¹

La relation bas-haut est le premier rapport que Pavese installe dans son récit. Cette marche mène jusqu'au sommet (le haut) de la colline :

*Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
[...]
Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto
se salivo con lui: dalla vetta si scorge
nelle notti serene il riflesso del faro
lontano, di Torino
[...]
Camminiamo da più di mezz'ora. La vetta è vicina [...]*³²

29. *Ibid.* Trad. : « Depuis le jour des *Mers du Sud*, où, pour la première fois, je me suis exprimé sous une forme précise et absolue, j'ai commencé de construire une personne spirituelle que, sous peine de la nier et de mettre en question tous mes futurs et hypothétiques élans, je ne pourrai plus jamais sciemment remplacer » (*Le métier de vivre*, p. 15).

30. C. Pavese, *Poesie edite e inedite*, p. 11. Trad. : « Un soir nous marchons le long d'une colline, / [...] Ce soir mon cousin a parlé. Il m'a demandé/ de monter avec lui/ [...] et il gravit la côte/ avec ce regard recueilli » (*Travailler fatigüe; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 27).

31. *Ibid.*, p. 11-13. Trad. : « Ce soir mon cousin a parlé. Il m'a demandé/ de monter avec lui [...] Nous marchons depuis bientôt une heure. Le sommet/ est tout près; [...] » (*Travailler fatigüe; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 27-29).

32. *Ibid.*, p. 11-13. Trad. : « Un soir nous marchons le long d'une colline [...] Ce soir mon cousin a parlé. Il m'a demandé/ de monter avec lui : du sommet on distingue,/ au loin, quand la nuit est sereine, le reflet/ du phare de Turin [...] Nous marchons depuis bientôt une heure. Le sommet/ est tout près; [...] » (*Travailler fatigüe; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 27-29).

Le parcours de la marche est créé par des séquences de rapports que le cousin du narrateur et le narrateur expriment par leur progression vers le sommet de la colline. Ces rapports n'ont d'autre fonction que de former un bloc, un volume d'identification, de mémoire, de construire et d'enraciner des symboles au moyen de deux sortes de mouvements (ou techniques) qui s'alternent : le rapprochement – la proximité de la colline et l'approche de son sommet – et l'éloignement de la colline. L'identification de la colline comme enracinement se fait par le rapport intérieur (tout ce qui est colline dans l'immédiateté de la colline, donc à l'intérieur de celle-ci)/extérieur (tout ce qui n'est pas colline, donc enracinement, et qui par conséquent se situe en dehors de celle-ci), ce qui est une façon de reconnaître, d'enraciner, par exclusion, ce qui dure, donc ce qui est symbole, c'est-à-dire le silence de la colline, les *Langhe* et le dialecte. Voici ce qu'on lit dans le poème *I mari del Sud* à propos du *silence de la colline* :

*Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
in silenzio
[...]
Tacere è la nostra virtù.
Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
– Un grand'uomo tra idioti o un povero folle –
per insegnare ai suoi tanto silenzio.
[...]
E cammina per l'erta
con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino,
usare ai contadini un poco stanchi³³.*

des *Langhe* :

*[...]
« Tu che abiti a Torino... »
mi ha detto « ... ma hai ragione. La vita va vissuta
lontano dal paese: si profitta e si gode
e poi, quando si torna, come me a quarant'anni,
si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono ».
[...]
Mio cugino è tornato
[...]
Spiegò poi a me,
Quando fallì il disegno, che il suo piano
era stato di togliere tutte le bestie alla valle*

33. *Ibid.*, p. II. Trad. : « Un soir nous marchons le long d'une colline,/ En silence [...] le silence c'est là notre force./ Un de nos ancêtres a dû être bien seul – un grand homme entouré d'imbéciles ou un malheureux fou –/ pour enseigner aux siens un silence si grand. [...] Et il gravit la côte/ avec ce regard recueilli qu'enfant j'ai souvent vu/ dans les yeux des paysans un peu las. » (*Travailler fatigue; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 27-28).

*e obbligare la gente a comprargli i motori.
«Ma la bestia» diceva «più grossa di tutte,
Sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere
Che qui buoi e persone son tutta una razza»³⁴.*

et enfin du *dialecte* :

[...]
*Tutto questo mi ha detto e non parla italiano,
ma adopera lento il dialetto, che, come le pietre
di questo colle, è scabro tanto
che vent'anni di idiomi e di oceani diversi
non gliel'hanno scalfito*³⁵.

Ainsi, dans ce rapport rapprochement-éloignement (rapprochement vers le haut du coteau, du narrateur et de son cousin, éloignement de la colline du narrateur et de son cousin vers la ville, Turin, et le Pacifique, l'Australie), la reconnaissance, donc l'identification, se fait à l'intérieur du lieu, des lieux, et par rapport à l'extérieur. Le dialecte et le silence appartiennent aux ancêtres, à l'héritage qu'ils ont laissé, à leur métier et à leur regard, qui, comme les pierres, comme ce visage recueilli du cousin, dans lequel le narrateur reconnaît celui «las des paysans», s'est fait au contact et sur «les lieux» de la colline. Le silence, l'héritage, le dialecte appartiennent à la colline, se trouvent à l'intérieur de la colline. Le dehors construit aussi le bloc, l'espace extérieur (la non-colline) depuis lequel le cousin du narrateur et le narrateur reviennent aux *Langhe* :

[...]
*Vent'anni è stato in giro per il mondo.
Se n'andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne,
e lo dissero morto. Sentii poi parlarne
da donne, come in favola, talvolta;
ma gli uomini, più gravi, lo scordarono.
Un inverno a mio padre già morto arrivò un cartoncino
con un gran francobollo verdastrò di navi in un porto
e auguri di buona vendemmia. Fu un grande stupore,
ma il bambino cresciuto spiegò avidamente*

34. *Ibid.*, p. 12-13. Trad. : «Toi qui habites à Turin ...»/ m'a-t-il dit, «tu a raison. Il faut vivre sa vie/ loin de chez soi : profiter, jouir de tout/ et puis, quand on revient comme moi à quarante ans,/ plus rien n'est pareil. On n'oublie pas les *Langhe*»./ [...] Mon cousin est rentré [...]/ Plus tard il m'expliqua,/ quand son plan échoua, qu'il avait projeté/ de faire disparaître toutes les bêtes de la vallée,/ et d'obliger les gens à lui acheter des moteurs./ «Mais la plus grosse bête, disait-il, c'était moi,/ qui ai eu cette idée. J'aurais dû m'en douter/ qu'ici gens et bœufs sont une même race» (*Travailler fatigue; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 27-28).

35. *Ibid.*, p. 11. Trad. : «Il m'a dit tout cela et il ne sait pas l'italien,/ mais il parle lentement le dialecte qui, comme les pierres/ de cette colline, est tellement rugueux/ que vingt ans de langages et d'océans divers/ ne l'ont pas entamé» (*Travailler fatigue; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 27-28).

*che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania
circondata da un mare più azzurro, feroce di squali,
nel Pacifico, a sud dell'Australia. E aggiunse che certo
il cugino pescava le perle. E staccò il francobollo.
Tutti diedero un loro parere, ma tutti concluderono
che, se non era morto, morirebbe.*

Poi scordarono tutti e passò molto tempo.

[...]

La città mi ha insegnato infinite paure:
una folla, una strada mi han fatto tremare,
un pensiero talvolta, spiato su un viso.
*Sento ancora negli occhi la luce beffardadei
lampioni a migliaia sul gran scalpaccio.*
Mio cugino è tornato, finita la guerra,
gigantesco, tra pochi³⁶.

La colline est l'espace et le lieu du retour (vers le *Langhe*) construit à travers tout ce qui n'est pas colline : la ville, les lumières, les automobiles, le Pacifique, l'Australie. Cet espace est construit au moyen d'un détour qui des *Langhe* reconduit le cousin du narrateur et le narrateur aux *Langhe*, la région de l'identification, là où tout se concentre, où le silence, les gens et le dialecte sont des signes qui durent, toujours les mêmes. Dans ce rapport d'espaces, intérieur-extérieur n'ont de sens que l'un par rapport à l'autre, chacune des deux parties dépend de l'autre. Le récit, loin de suivre les événements dans leur chronologie, se construit, au moyen de descriptions, par une structure spatiale à travers laquelle se trace le chemin de la reconnaissance à l'intérieur des lieux de cette structure et à l'intérieur de ceux qui la parcourent. La marche indique, par les adjectifs et les adverbes qui marquent le gravisement de deux personnages (calme, taciturne, seul, lentement, recueilli), le trajet que le narrateur et son cousin doivent suivre :

*Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo*

36. *Ibid.*, p. 11-12. Trad. : « [...] Pendant vingt ans il s'est baladé par le monde. Il partit quand j'étais un enfant que les femmes portaient/ et ont dit qu'il était mort. Puis j'entendis parfois/ les femmes en parler sur un ton de légende;/ Mais les hommes, plus graves, l'oublièrent./ Un hiver, pour mon père déjà mort arriva une carte/ nous souhaitant une bonne vendange, avec un grand timbre verdâtre/ qui montrait de bateaux dans un port. La surprise fut grande/ mais l'enfant qui avait grandi expliqua avidement/ que le mot provenait d'une île appelée Tasmanie/ qu'entoure une mer plus bleue, aux féroces requins,/ dans le Pacifique, au sud de l'Australie. Il ajouta que le cousin/ pêchait certainement des perles. Puis il ôta le timbre./ Tous donnèrent leur avis, mais tous, ils conclurent/ que s'il n'était pas mort, il mourrait./ Puis tous ils oublièrent et bien du temps passa. [...] La ville m'a appris des terreurs infinies :/ une foule, une rue, m'ont donné le frisson,/ parfois une pensée, épiée sur un visage./ J'ai encore dans les yeux la lumière railleuse/ des milliers de réverbères sur la cohue des pas./ Mon cousin est rentré, gigantesque, à la fin de la guerre./ un de rares survivants » (*Travailler fatigué; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 28-29). Nous soulignons.

*mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. Tacere è la nostra virtù.
Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
– un grand'uomo tra idioti o un povero folle –
per insegnare ai suoi tanto silenzio.
[...]
E cammina per l'erta
con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino,
usare ai contadini un poco stanchi³⁷.*

Cette marche vers le sommet sert à activer la série de rapports qui lient la figure du narrateur et de son cousin à la colline, lieu d'un fait essentiel, où leurs sens ont reçu leur identité pour la première et dernière fois. Dans cet espace, comme l'explique Gérard Genette citant Vladimir Jankélévitch, ce qui arrive « pour la première fois, dans la mesure même où l'on éprouve intensément sa valeur inaugurale, est en même temps toujours (déjà) une dernière fois, ne serait-ce que parce qu'elle est à jamais la dernière à avoir été la première, et qu'après elle, inévitablement commence le règne de la répétition³⁸ », de la reconnaissance. Cet espace du retour, dans lequel le narrateur et son cousin reviennent, tient ensemble – par une forme de repérage que les deux personnages accomplissent dans leur marche vers le sommet (leur rapport aux « choses » de la colline) –, les signes qui d'un côté identifient « ce qu'est pour eux la colline » et de l'autre définissent l'étendue de « la reconnaissance », de « l'appartenance » du narrateur et de son cousin à celle-ci. La *poesia-racconto* de *Lavorare stanca* est la réitération de ce schéma dont la relation entre personnages et lieux est centrale. L'action du récit des poésies de Pavese résulte de la série de rapports que ses personnages entretiennent avec ce qui est décrit. Ces rapports font partie intégrante de la narration (dans les poésies de Pavese, il est difficile de dissocier le déroulement de l'action de la description), ils constituent le récit autour duquel Pavese organise les textes de *Lavorare stanca*.

37. *Ibid.*, p. II. Trad. : « Un soir nous marchons le long d'une colline, / En silence. Dans l'ombre du crépuscule qui s'achève, / Mon cousin est un géant habillé tout de blanc, / Qui marche d'un pas calme, le visage bronzé, / Taciturne. Le silence c'est là notre force. / Un de nos ancêtres a du être bien seul / – un grand homme entouré d'imbéciles / ou malheureux fou – / pour enseigner aux siens un silence si grand. / [...] Et il gravit la côtel avec ce regard recueilli qu'enfant j'ai souvent vu dans les yeux des paysans un peu las. » (*Travailler fatigue ; La mort viendra et elle aura tes yeux*, p. 27-28.) Nous soulignons.

38. G. Genette, *Figures III*, Paris, coll. « Poétique », Seuil, 1972, p. 110.