



HAL
open science

Le fleuve et la colline : la fonction du paysage dans quelques textes de Pavese

Claude Imberty

► **To cite this version:**

Claude Imberty. Le fleuve et la colline : la fonction du paysage dans quelques textes de Pavese. 2018.
hal-01851236

HAL Id: hal-01851236

<https://hal.science/hal-01851236>

Preprint submitted on 10 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le fleuve et la colline : la fonction du paysage dans quelques textes de Pavese

C. Imberty, Prof. Université de Bourgogne

Les termes utilisés par la linguistique ou par les méthodologies critiques dérivées de celle-ci comme la narratologie sont fréquemment liés par un rapport d'exclusion. Cette logique binaire permet de procéder à une taxinomie des éléments textuels dont l'utilité n'est plus à démontrer. Ainsi la distinction entre le récit et la fiction permet de dire si l'analyse porte plutôt sur l'énoncé ou plutôt sur l'énonciation. En même temps il faut admettre que la distinction des termes, pour utile qu'elle soit, peut être parfois partiellement abolie par la pratique de l'analyse des textes dans la mesure où, pour reprendre l'exemple cité, les marques de l'énonciation se trouvent dans l'énoncé et dans la mesure où, inversement, le sens de l'énoncé n'est jamais indépendant des formes de l'énonciation.

Les concepts de *description* et de *récit* sont fréquemment opposés parce que, le plus souvent, la narratologie se réfère implicitement au roman du XIX^e siècle dans lequel les descriptions peuvent apparaître parfois comme une sorte de paratexte, ou, au moins, comme des parties autonomes dont l'absence n'empêcherait pas la compréhension de la fiction. En outre, l'analyse des formes du récit a été faite d'abord à partir d'un corpus de contes populaires dans lesquels les descriptions sont souvent réduites à de simples notations, parfois tautologiques. Ainsi s'est formée la conviction que la description n'est pas nécessaire au récit, qu'elle constitue une catégorie distincte et un élément mineur par rapport à l'action des personnages et à la succession des événements.

Au début du siècle, la crise du roman puis l'apparition des diverses avant-gardes ont rendu beaucoup moins nette l'opposition entre la description et le récit. Dans l'œuvre de Tozzi, l'apparente insignifiance des descriptions peut manifester l'aliénation du personnage, son *estraneità* ou sa distraction¹. Le récit ne progresse plus indépendamment des parties descriptives car celles-ci témoignent de la façon dont le regard du protagoniste sur la réalité se modifie au fur et à mesure que progresse la narration. Dans *L'Étranger* de Camus le récit se confond avec la succession des descriptions qui se rapportent à un espace qui se vide, à une lumière blanche qui aveugle, à une perception du monde extérieur en relation directe avec le sentiment de l'absurde. Dans le Nouveau roman enfin, ce sont les variations descriptives elles-mêmes qui constituent l'essentiel de la fiction.

L'œuvre de Pavese est difficilement classable ; en particulier il n'est pas facile de dire quelle part, dans ses romans², revient au récit et quelle part à la description. Étant donné que Pavese écrit au moment où, en Italie, s'affirme le néoréalisme, il est tentant de lire ses romans comme des textes où la description aurait la fonction essentielle d'ancrer le récit dans un contexte régional et social spécifique. La description aurait alors une fonction mimétique, elle aurait pour but de créer un effet de réalité, elle signifierait aussi la volonté de l'écrivain de s'inscrire dans un mouvement littéraire régionaliste et populaire. Bien qu'une lecture de ce type soit possible, ou qu'elle puisse même être parfois utile, elle risque de réduire la description à un rôle auxiliaire par rapport à la fonction principale qui serait celle du récit. Elle a un autre inconvénient. En faisant de la description une source complémentaire d'information non indispensable au déroulement de la fiction, elle tend à exclure le paysage du récit proprement dit, ce qui ne correspond pas à l'idée que Pavese se faisait de la narration si l'on se rapporte aux pages théoriques dans lesquelles l'écrivain essaie de définir des catégories critiques pertinentes adaptées la spécificité de son œuvre. Or, ce que Pavese

¹ Marina FRATNIK, *Paysages, essai sur la description de Federico Tozzi*, Florence, Olschki, 2002, p. 25

² Il s'agit plutôt de nouvelles longues.

nomme « récit » n'est pas que la succession des événements à laquelle, généralement, on identifie la fiction et il est significatif qu'il utilise le mot non pas seulement à propos de textes à proprement parler narratifs, mais d'abord à propos de *Lavorare stanca* que Carocci fit publier par Solaria en 1936³.

En 1934, Pavese avait écrit une « étude », *Il mestiere di poeta*, qu'on peut lire aujourd'hui dans le volume *Poesie edite e inedite* publié par les soins d'Italo Calvino⁴. Ce premier texte fut suivi d'un second rédigé en février 1940. Ce sont des pages théoriques, difficiles, qui utilisent à la fois un vocabulaire abstrait et des formules qui semblent tirées de l'œuvre poétique ou encore de *Il Mestiere di vivere*. C'est là que Pavese utilise l'expression bien connue de « *poesia-racconto* » qu'il remplacera bientôt par celle d'« *immagine-racconto* »⁵.

***I mari del sud* prototype de la forme “poesia-racconto”**

Le texte qui, selon Pavese, est le premier exemple réussi de *poesia-racconto* est, comme on le sait, *I mari del Sud*. On reconnaît effectivement dans cette poésie des éléments constitutifs du récit : il y a un narrateur homodiégétique, un personnage principal, des dialogues, des interventions du narrateur qui commente sa fiction, une structure temporelle relativement complexe avec une rupture de l'ordre chronologique, une intrigue principale et de courts récits secondaires. La poésie enfin fait référence à quatre espaces : celui de la promenade qui conduit le narrateur et le personnage au sommet de la colline ; l'espace de la ville où travaille le narrateur ; celui la campagne, où vit sa famille ; et l'espace enfin qui est délimité par les voyages du cousin à travers les mers du Sud.

Le résumé que nous venons de faire utilise les catégories qu'on emploie habituellement pour analyser les textes narratifs. Mais il manque des éléments importants : l'histoire n'est pas celle d'une épreuve avec ses obstacles, ses opposants ou ses adjuvants. Ce qui constitue l'unité de la poésie, ce n'est pas les péripéties mais la structure spatiale du texte et la série des relations qui s'établissent entre les lieux et les personnages. Le récit est celui d'un parcours qui amène le narrateur et son cousin au sommet d'une colline. Ce schéma, utilisé dès 1930, à une époque où Pavese ne s'était guère essayé à la prose, sera réemployé dans plusieurs des œuvres majeures. On citera, entre autres, *La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline*, et *La luna e i falò*⁶. L'action, dans les trois romans cités, ne consiste pas tant en une succession d'événements qu'en un déplacement qui conduit le protagoniste vers l'intérieur de la campagne ou en direction du haut de la colline. Le récit met donc en jeu un changement du paysage et l'intrigue est plus centrée sur l'espace que sur la conséquentialité temporelle.

Dans le roman du XIX^e siècle, le dynamisme de l'intrigue résulte principalement des relations successives que le protagoniste entretient avec les événements. C'est le temps qui est à l'origine de l'évolution des personnages, de leurs succès ou de leurs échecs. L'espace est subordonné à la chronologie. Les romans embrassent de longues périodes : une époque, toute une vie, une succession de générations. Dans l'œuvre de Pavese, la durée sur laquelle s'étendent les récits est beaucoup plus courte : quelques semaines, quelques mois, une saison,

³ C'est l'année où fut écrite la nouvelle *Terra d'esilio*.

⁴ Cesare PAVESE, *Poesie edite e inedite*, a cura di Italo CALVINO, Torino, Einaudi, 1962.

⁵ Cf. Claude IMBERTY, *Immagine-racconto e rapporti fantastici nell'opera di Cesare Pavese*, in *Narrativa*, janvier 2002, p. 5-25.

⁶ On sait que le schéma narratif de *La Luna e i falò*, la dernière œuvre de Pavese, est étrangement semblable au récit de *I mari del Sud* écrit en 1930. Pavese a été très attentif à l'idée de répétition (répétition des événements, du destin individuel, du cycle des saisons). L'œuvre de Pavese est elle-même constituée de répétitions de thèmes ou de récits. Il nous paraît significatif que l'histoire racontée dans *I mari del Sud*, celle du retour au pays d'un homme qui a voyagé et fait partager son expérience à un personnage plus jeune, est également l'histoire de la nouvelle *Il Signor Pietro* qui associe scènes fantasmagiques et éléments autobiographiques.

parfois quelques jours seulement. La brièveté de la dimension temporelle est liée à l'importance que prend le cadre spatial. La dilatation de l'espace et celle du temps peuvent être inversement proportionnelles comme le montre l'exemple extrême de *La modification* de Butor.

L'intrigue de *I mari del Sud* consiste donc en un trajet⁷. Celui-ci s'ouvre à son tour sur d'autres espaces : celui de Turin qu'on peut voir du sommet de la colline, celui des Langhe où vit, depuis plusieurs générations, la famille du narrateur, celui des mers sur lesquelles le cousin a voyagé pendant de nombreuses années. Les espaces sont enchâssés les uns dans les autres comme les diverses unités temporelles du roman historique. De même que sur la chronologie des événements se greffent des retours en arrière, des développements annexes, des reprises, des anticipations, de même les paysages renvoient à d'autres lieux ou s'ouvrent sur d'autres espaces. Dans *I mari del Sud*, les deux personnages viennent de l'extérieur puisque l'un travaille habituellement à la ville (Turin) et que l'autre est revenu au pays natal après un très long périple. Les lieux disent donc que le narrateur et le cousin ont le même destin qui est de revenir dans les lieux de leur jeunesse et de leur enfance. Ce sont deux exilés à qui l'éloignement a enseigné le désir d'avoir des racines⁸.

C'est par l'intermédiaire des différents espaces de *I mari del Sud* que se nouent les relations entre les personnages. La promenade commune des cousins⁹ témoigne de leur amitié et de leur complicité. La dimension mythique du parent, « gigantesque au milieu de tous les autres »¹⁰, est due à sa très longue absence et à son retour inattendu. L'espace du voyage d'où le narrateur est exclu est le lieu d'une impossible maturité¹¹. Pour le narrateur enfant, les mers du Sud n'ont été que des noms d'îles sur un atlas ou des timbres étrangers sur une carte postale. Mais de la présence et de l'amitié de son cousin, le narrateur dit avoir tiré toute sa force. En d'autres termes, par son retour, l'ancien voyageur a donné corps à l'espace imaginaire que s'était créé l'enfant¹².

Dans *I mari del Sud*, les relations des personnages se font indirectement. Ce sont les différents lieux (la ville, la colline, le village natal, le voyage) qui donnent aux protagonistes leur identité. Les lieux ne sont donc pas que le cadre du récit, ils sont l'élément de la narration qui permet de définir le réseau des fonctions attribuées aux différents actants. Le narrateur, élevé au milieu des femmes, est le seul qui, dans le village, a cru au retour du cousin que tous ses parents croyaient mort. La promenade vers le sommet de la colline signifie que le narrateur et le cousin ont partie liée et qu'ils sont différents de tous les autres. La colline scelle une amitié masculine et établit entre les deux personnages une relation de type paternel¹³.

⁷ Le temps fictif de la promenade est d'une demi-heure.

⁸ Il serait intéressant de mettre en relation certains thèmes de l'œuvre de Pavese avec les thèses soutenues par *Strapaese* ou, plus simplement, avec la littérature de type régionaliste qui s'était développée pendant le fascisme. Nous pensons notamment à Cicognani ou au Palazzeschi des *Sorelle Materassi*. Une des poésies de *Lavorare stanca* est intitulée significativement *Antenati*.

⁹ L'un se considère âgé car il a quarante ans. L'autre dit n'être déjà plus jeune puisqu'il a trente ans.

¹⁰ « [...] Nell'ombra del tardo crepuscolo / mio cugino è un gigante vestito di bianco, / che si muove pacato, abbronzato nel volto, / taciturno. [...] Mio cugino è tornato, finita la guerra, / gigantesco, tra i pochi. E aveva denaro. » C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, cit., p. 11-12.

¹¹ Le cousin est un substitut du père mort comme cela apparaît beaucoup plus clairement encore dans la nouvelle inachevée *Il signor Pietro*.

¹² « [...] io penso alla forza / che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare, / alle terre lontane, al silenzio che dura. » *Ibid.*, p. 13.

¹³ Le narrateur a quelque similitude avec l'archétype de l'orphelin : il a une enfance solitaire ; il est élevé par des femmes, ce qui est une façon de rappeler que son père est mort. Il rêve, qu'adulte, il aura une vie faite de voyages et d'aventures. Il a mis sa foi dans le mystérieux cousin qu'on croit noyé dans une mer lointaine. Le retour du cousin (qui serait ainsi une sorte d'adjuvant) signifie la revanche de l'orphelin. Mais, il faut le

Dans *Il mestiere di poeta*, Pavese définit la *poesia-racconto* comme « uno sviluppo di casi, sobriamente e quindi fantasticamente esposto »¹⁴. L'expression « uno sviluppo di casi sobriamente esposto » définit la poésie comme un récit réduit à ses éléments essentiels. La dimension mythique des romans ou des nouvelles de Pavese tient au fait que ce dernier utilise des schémas narratifs récurrents fondés sur des modèles extrêmement simples : le retour, la fuite, l'impossible voyage, le trajet jusqu'en haut de la colline. C'est dans ces récits que Pavese identifie l'essence de sa poésie. En outre, comme ses textes mettent en scène la relation d'un personnage et de son territoire, ils ne peuvent être que « fantasticamente espost[i] », c'est-à-dire qu'ils ne peuvent être développés que sous forme d'images ou de descriptions qui deviennent ainsi une partie intégrante de la narration. C'est pour cette raison que Pavese va remplacer bientôt l'expression de *poesia-racconto* par celle d'*immagine-racconto*.

Paesaggio I et l'immagine-racconto

Pavese utilise le mot pour la première fois à l'occasion d'une analyse qu'il fait d'une de ses poésies intitulée d'abord *L'eremita* puis *Paesaggio I*. Le texte est centré sur le personnage d'un ermite qui vit dans la solitude et le dénuement au sommet d'une colline. L'auteur explique qu'il ne parvenait pas à donner à sa poésie une forme satisfaisante quand, ayant vu une exposition de peintures de son ami Sturani, il eut l'intuition que ce qui importait, dans un texte, c'était les « rapports » entre ses éléments :

[...] io scoprivo un *rapporto fantastico* tra eremita e felci, tra eremita e paesaggio (si può continuare: tra eremita e ragazze, tra visitatori e villani, tra ragazze e vegetazione, tra eremita e capra, tra eremita e sterchi tra alto e basso) *che era esso argomento del racconto*.

Narravo di questo rapporto, contemplandolo come un tutto significativo, creato dalla fantasia e impregnato di germi fantastici passibili di sviluppo; e nella nettezza di questo complesso fantastico e insieme nella sua possibilità di sviluppo infinito, vedevo la *realtà* della composizione.¹⁵

Le texte est donc « récit de rapports » : entre les lieux et les personnages, entre les différentes unités de l'espace, entre les hommes et la végétation etc. Il n'est donc plus possible de distinguer entre le récit et les descriptions car l'image n'est plus désormais « sovrapposta all'oggettività narrativa ». Elle est en effet « il racconto stesso »¹⁶. Significativement, Pavese changea le titre de sa poésie, le nouveau titre ne se référant plus au personnage (l'ermite) mais au paysage même.

Paesaggio I se compose de deux strophes correspondant à deux « vues » et, par conséquent, à deux descriptions. La première décrit le sommet de la colline auquel est associée la figure de l'ermite :

Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci
e la roccia scoperta e la sterilità.

souligner, il s'agit d'une revanche indirecte, par l'intermédiaire d'une figure adulte. Ce schéma est réutilisé par Pavese dans une nouvelle inachevée, qui contient des références autobiographiques, *Il Signor Pietro*.

¹⁴ *Il mestiere di poeta*, in *Poesie edite e inedite*, cit., p. 196.

¹⁵ *Ibid.*, p. 199.

¹⁶ *Ibid.*, p. 199. Le mot *rapport* est important car il indique qu'on ne peut pas séparer les éléments descriptifs de l'action des personnages. Cela signifie que la description, dans l'œuvre de Pavese, perd une de ses caractéristiques essentielles qui est sa relative autonomie par rapport aux autres éléments de la fiction. Cela signifie aussi que l'*ekphrasis*, dans l'œuvre de Pavese, ne peut pas être strictement définie comme se rapportant à des objets puisque ce qui intéresse l'écrivain, c'est d'établir des rapports entre le personnage et ce qui est décrit. Enfin, la définition du récit comme récit d'images ou récits de rapports a pour conséquence une fragmentation de la description dans le corps de la fiction.

Qui il lavoro non serve piú a niente. La vetta è bruciata
e la sola freschezza è il respiro. La grande fatica
è salire quassù: l'eremita venne una volta
e da allora è restato a rifarsi le forze.¹⁷

La seconde fait référence à la partie basse du coteau :

Coste e valli di questa collina son verdi e profonde.
Tra le vigne i sentieri conducono su folli gruppi
di ragazze, vestite a colori violenti,
a far feste alla capra e gridare di là alla pianura.
Qualche volta compaiono file di ceste di frutta,
ma non salgono in cima: i villani le portano a casa
sulla schiena, contorti, e riaffondano in mezzo alle foglie.¹⁸

Les deux passages n'ont de sens que l'un par rapport à l'autre. Et ils ont entre eux une relation d'opposition. Il y a une végétation rare au sommet de la colline alors que les pentes et les vallées sont cultivées et vertes. Le sommet est un endroit stérile alors que, dans les vallées, les paysans transportent des corbeilles de fruits. Le chemin qui mène au sommet est fatigant, il est brûlé par le soleil, les paysans, au contraire, restent à mi-pente le long de sentiers où s'entassent les feuilles. Chacun des paysages dépend de l'autre. Et de la même façon, les groupes de personnages n'ont pas de véritable autonomie. Le récit crée des séries distinctes : la cime et les vallées, l'ermite et les groupes de jeunes filles, les couleurs vives des robes et le brun terne de la peau de chèvre « del colore delle felci bruciate »¹⁹. La poésie ne contient pas de références temporelles, la description-récit enregistre des juxtapositions de lieux qui déterminent des catégories de personnages qu'on retrouve dans toute l'œuvre de Pavese : le marginal solitaire et les habitants du village, l'association de la marginalité et du sommet de la colline, celle de la société et du travail dans les champs²⁰. Cette organisation du texte ne coïncide pas tout à fait avec l'ordre progressif de la lecture parce que le sens ne résulte pas d'une conséquentialité (et donc de la diachronie) mais d'un réseau de relations qui doivent être appréhendées dans la simultanéité.²¹

Les paysages, dans l'œuvre de Pavese, constituent des blocs signifiants qu'on retrouve d'une œuvre à l'autre et qui marquent le destin des personnages. Ces blocs se composent d'éléments descriptifs et narratifs sans qu'on puisse vraiment parler, à leur propos, de description ni de narration. La cause en est sans doute que l'écriture de Pavese relève en grande partie du fantasme et que les productions de l'imagination, comme celles du rêve, se présentent sous la forme de « scènes » où l'intrication du récit et des lieux rend artificielle (voire erronée) toute distinction trop radicale entre narration et description. Dans le fantasme et le rêve, la surdétermination entraîne une démultiplication des relations entre les éléments signifiants, qu'ils appartiennent plutôt au récit ou plutôt aux images qui lui sont associées. L'expression *immagine-racconto* utilisée par Pavese souligne la difficulté de séparer le récit de la topographie, elle indique que l'image est déjà du récit et que le récit consiste le plus souvent en une succession de scènes. La brièveté des romans de Pavese et leur division en

¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ Dans la nouvelle intitulée *L'eremita*, le personnage de l'ermite qui vit seul « a mezza costa della collina sul fiume » a des similitudes avec le « gigante » de *I mari del Sud* : « Prima di fare l'eremita quello era stato marinaio e aveva girato il mondo, era stato ricco e aveva dato via i soldi. Queste cose le sapevano tutti in paese. » C. PAVESE, *Racconti*, Milano, Mondadori, 1969, vol. 2, p. 133.

²¹ Dans *Il mestiere di poeta*, Pavese défend l'idée qu'un texte, un groupe de textes, un recueil de poésies ou un roman doivent être construits. Les rapports mis en évidence par l'*immagine-racconto* constituent l'architecture (c'est-à-dire le dessin et la construction) à laquelle aspire Pavese.

chapitres très courts (parfois quelques pages seulement) sont cohérentes avec la théorie de « l'image-récit ».

La rivière et le poids du corps de la femme

Nous nous proposons de voir comment certaines « scènes » ou « situations » récurrentes concourent à la lisibilité de la fiction et annoncent le destin des personnages avant même que celui-ci n'ait été raconté. La méthode sera celle de la superposition des textes grâce à laquelle les éléments récurrents et leurs variations pourront être repérés et mis en relation avec le contexte narratif où ils sont insérés. Le corpus comprendra à la fois des poésies (dans la mesure où Pavese atténue l'opposition écriture lyrique / écriture narrative), des nouvelles (*La famiglia*, *Nudismo*) et deux des romans écrits après 1945. Les thèmes (avec leur double fonction narrative et descriptive) seront ceux de la rivière et de la colline.

Dans son analyse de *Paesaggio I*, Pavese met en évidence toute une série de « rapports » entre divers éléments du texte. En fonction des descriptions ou des schémas narratifs le rapport pourra être défini selon des modalités différentes. Mais dans tout système (et donc dans le système textuel) le rapport qui permet de distinguer les fonctions et de dégager les unités sémantiques est un rapport d'opposition. À l'opposition temporelle, typique de la narration, qui permet de définir un état antérieur et un état postérieur à un événement donné, Pavese préfère la contiguïté d'espaces définis pour signifier les rapports d'exclusion entre des types de personnages. Dans *Crepuscolo di sabbiatori*²², poésie écrite en 1933, l'écrivain oppose deux types de barques sur le Pô :

I barconi risalgono adagio, sospinti e pesanti:
quasi immobili, fanno schiumare la viva corrente.
È già quasi la notte. Isolati, si fermano:
si dibatte e sussulta la vanga sott'acqua.
Di ora in ora, altre barche sono state fin qui.
Tanti corpi di donna han varcato nel sole
su quest'acqua. [...] ²³

Les lourdes barges appartiennent aux dragueurs qui nettoient le fond de la rivière²⁴. La description est, dans un premier temps, objective : les barques s'arrêtent à la tombée de la nuit. Les ouvriers sont indiqués par une métonymie : ils sont la pelle qui creuse dans le lit de la rivière. Puis la description devient « récit » quand le texte fait allusion à ce qui pouvait être vu avant le crépuscule. Il y avait d'autres barques sur le Pô, d'autres embarcations sur lesquelles se trouvaient des femmes. Le point de vue, alors, n'est plus « objectif ». Le texte, au moyen d'une focalisation interne libre, reproduit les rêveries des ouvriers pour qui les jeunes filles aperçues au cours de l'après-midi appartiennent à un monde qui n'est pas le leur :

Quelle donne non sono che un bianco ricordo.
I barconi nel buio discendono grevi di sabbia,
senza dare una scossa, radenti: ogni uomo è seduto
a una punta e un granello di fuoco gli brucia alla bocca. ²⁵

²² C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, cit., p. 56.

²³ *Ibid.*, p. 56.

²⁴ Le mot *sabbiatore* suggéré par le titre n'apparaît qu'à la fin de la première strophe.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

La description de la position assise des bateliers et de la lueur rouge de leur cigarette a une fonction narrative : elle fait comprendre au lecteur l'accablement et le sentiment de solitude des ouvriers. Lorsque ceux-ci rentrent chez eux, ils se couchent parfois sans manger :

Qualcuno non pensa
che a attraccare il barcone e cadere sul letto
e mangiare nel sonno, magari sognando.
Ma qualcuno rivede quei corpi nel sole
e avrà ancora la forza di andare in città, sotto i lumi,
a cercare ridendo tra la folla che passa.²⁶

La focalisation interne révèle la solidarité du narrateur avec ces hommes qui sont exclus du regard des femmes et dînent en dormant. Le noctambulisme de certains d'entre eux en fait des doubles de Pavese dont on sait qu'il aimait se promener la nuit dans les rues de Turin. Le récit naît du chevauchement des descriptions. Il passe d'une embarcation à l'autre, souligne ce qui les distingue. Et c'est à partir de cette distinction que les personnages, à leur tour, sont définis. Les barges lourdes de sable et les barques lourdes du corps des femmes remontent et redescendent le fleuve le long d'itinéraires séparés.

L'écriture de Pavese parce qu'elle cherche à définir des rapports entre les éléments du texte n'est pas sans analogie avec l'écriture allégorique qui met en relation des personnages, des lieux, des actions et des objets et transforme la description en une courte narration au service d'un sens qui n'est pas explicité mais doit être déduit des relations qu'ont entre elles les différentes parties du texte. Il va de soi que « l'image-récit » de Pavese n'induit pas de sens philosophique. Mais la description n'est jamais gratuite ni indépendante de la fiction. Elle se réfère synthétiquement à la problématique développée dans les œuvres narratives.²⁷

La scène récurrente de la barque et de la femme constitue une introduction utile pour la compréhension du thème, complexe, chez Pavese, des relations homme-femme. Celles-ci,

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁷ Pavese réemploie dans le roman de 1948 (date de rédaction) l'épisode des *sabbiatori* écrit quinze ans plus tôt (en 1933). Le narrateur de *Il diavolo sulle colline* et son ami Pieretto décrivent la vie au bord de l'eau comme un jeu pour le corps et une joie pour les sens. C'est à ce moment qu'est inséré un paragraphe sur les ouvriers dragueurs : « Ma non giocavano i sabbiatori che, nell'acqua fino alle cosce, issavano ansando vangate di melma e le rovesciavano nel barcone. Dopo un'ora, due ore, questo scendeva ricolmo, a pelo d'acqua, e l'uomo, magro e annerito, con un panciotto sul torso nudo, governava lentamente col palo. Scaricava la sua sabbia in città, dopo i ponti, e risaliva lentamente, risalivano a gruppi sotto il sole sempre più alto. Nell'ora che io lasciavo il fiume, avevano già fatto due o tre viaggi. Tutto il giorno, mentre giravo in città, mentre studiavo, scorrevo, mi riposavo, quelli scendevano e risalivano, scaricavano, saltavano in acqua, cuocevano al sole. Ci pensavo specialmente la sera, quando cominciava la nostra vita notturna e quelli rientravano in casa, nelle baracche sul fiume, nei quarti piani popolari, e si buttavano a dormire. O all'osteria si scolavano un bicchiere. Certo, anche loro vedevano il sole e la collina. » C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, in *La bella estate*, Milano, Mondadori, 1965, p. 103. L'insertion du passage dans le chapitre VII a une fonction idéologique dans la mesure où *Il diavolo sulle colline* est écrit à un moment où Pavese revendique son appartenance au parti communiste. Le paragraphe oppose aux étudiants « bourgeois » les ouvriers obligés de travailler le long du fleuve. La solidarité entre l'étudiant « engagé » et les dragueurs est indiquée par la dernière phrase du paragraphe où il est dit que les ouvriers, comme le narrateur, voient le soleil et les collines. Mais ce passage descriptif et « autonome » par rapport au récit doit être mis en relation avec l'ensemble du roman qui présente différents types de rapports avec la campagne, avec l'eau et avec la colline : ceux du narrateur et de ses amis étudiants, ceux de Poli et de son entourage. Le travail et la richesse sont l'un et l'autre « aliénants » et ne permettent pas un contact authentique avec l'eau ou avec la colline. *Il diavolo sulle colline* ne raconte pas tant des tranches de vies que des modalités de relations avec le territoire. Il faut enfin remarquer que dans le roman de 1948, Pavese a supprimé la connotation érotique qui se trouvait dans la poésie de 1933 (les ouvriers pensaient aux corps des femmes qu'ils avaient vus pendant la journée sur les barques). Il est très probable que la suppression corresponde à une préoccupation idéologique : ne pas associer un thème érotique (et donc « décadent ») à la description de prolétaires. Mais la suppression du motif sexuel est liée aussi à la conviction du narrateur que seule la solitude rend possible la fusion de l'individu avec le fleuve et la colline.

dans les romans, ne sont pas analysées car l'écrivain n'est pas un romancier du « flux de la conscience » comme Svevo ou comme Virginia Woolf. Ses personnages se racontent mais ne s'introspectent pas vraiment. La durée, dans les œuvres de Pavese, n'est pas fragmentée en unités minimales ni reconstituée dans sa continuité. Le temps se donne à lire dans les rapports qu'entretiennent entre elles les scènes autour desquelles sont construits les chapitres. Le sens du texte naît des rapprochements que le lecteur établit entre des motifs ou des thèmes qui ne sont pas la cause du destin des personnages mais sa manifestation. C'est pourquoi la lecture de Pavese est souvent difficile parce qu'elle est non seulement presque toujours elliptique mais parce qu'elle est essentiellement synthétique. La psychologie attribuée aux personnages doit être déduite des situations dans lesquelles ceux-ci sont placés. Raconter une « situation », c'est, pour Pavese, décrire une scène (le plus souvent statique) dans laquelle le comportement du personnage tire sa signification des « rapports » de celui-ci et du paysage qui l'entoure.

On aura une idée de cette technique d'écriture en relisant la poésie *Tradimento*, dédiée à Tina Pizzardo, et écrite entre le 25 et le 30 juin 1932. Le récit est celui d'une promenade en barque sur le Sangone :

Stamattina non sono piú solo. Una donna recente
sta distesa sul fondo e mi grava la prua
della barca, che avanza a fatica nell'acqua tranquilla
ancor gelida e torba del sonno notturno.²⁸

Ce qui est décrit n'est pas une action mais une scène dans laquelle les éléments signifiants sont les positions respectives de l'homme et de la femme. Il n'est pas indifférent, étant donné l'importance du thème de la solitude dans l'œuvre de Pavese, que la poésie commence par la constatation que le narrateur n'est plus seul. Mais il est encore plus significatif que la cessation de la solitude et la présence de la femme ne soient pas jugées positivement puisque Tina « pèse sur la proue » et empêche la barque de glisser au fil de l'eau. La femme n'est pas à sa place dans ce paysage tranquille. Pour l'homme, elle est « en trop » et l'inadéquation de la femme et du fleuve signifie métonymiquement (par contiguïté) le malaise de l'homme devant le corps féminin²⁹. Les adjectifs du dernier vers se réfèrent à l'eau qui est « froide et trouble » après la durée de la nuit. Mais on ne peut s'empêcher de les rapporter également à « la compagne récente », elle aussi froide et trouble au sortir de son sommeil.

Quant'è goffa la barca in quest'acqua tranquilla.
Dritto a poppa a levare e abbassare la punta,
vedo il legno che avanza impacciato: è la prua che sprofonda
per quel peso di un corpo di donna, ravvolto di bianco.
La compagna mi ha detto che è pigra e non s'è ancora mossa.
Sta distesa a fissare da sola le vette degli alberi
ed è come in un letto e m'ingombra la barca.³⁰

La femme empêche la manœuvre et appesantit l'embarcation. Elle est à peine du voyage.

Altre volte, gocciante di un tuffo fra i tronchi e le pietre,
continuavo a puntare nel sole, finch'ero ubriaco,
e approdando a quest'angolo, mi gettavo riverso,

²⁸ C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, cit., p. 25.

²⁹ Le rapport narrateur-personnage est suggéré indirectement par la position de la femme dans la barque. On retrouve ainsi la fonction métonymique qui est celle de la plupart des descriptions. Cf. Michel BEAUJOUR, *Some paradoxes of description*, in *Towards a theory of description*, Yale French Studies, 1981, n° 61, p. 34.

³⁰ C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, cit., p. 25.

accecato dall'acqua e dai raggi, buttato via il palo,
a calmare il sudore e l'affanno al respiro
delle piante e alla stretta dell'erba.³¹

L'homme repense au bonheur qu'il avait de se promener seul sur les eaux du Sangone. Ce n'est pas la femme qui donne l'ivresse, mais le soleil et l'effort. Et c'est aussi le soleil qui aveugle et c'est l'étreinte de l'herbe qui apporte l'apaisement.

Valéry, dans *Degas, Danse, Dessin*³², dit que la description est à la littérature ce que le paysage est à la peinture, un genre mineur qui ôte à l'art sa part intellectuelle. Il estime que l'ordre d'une description est toujours réversible car il est soumis au hasard. Mais lorsqu'il formule cette critique, il pense surtout à la description qui vise à instruire et à apporter au lecteur une information indépendante du récit. Dans la littérature de fiction, la description a une autre fonction dès lors qu'elle participe de la cohérence de l'œuvre. Dans le cas de Pavese, elle ne sert pas seulement à ancrer le récit dans la réalité de Turin ou des Langhe. Et l'ordre d'énumération des éléments descriptifs n'est pas réversible dans la mesure où ce sont justement des rapports (et donc un ordre spécifique) que Pavese entend souligner. Il y a donc bien un travail intellectuel à l'œuvre dans la mise en récit des images.

L'organisation du texte transforme la situation décrite dans *Tradimento* en scène archétypale. L'analogie est à nouveau évidente avec le récit allégorique où les unités du texte sont organisées de telle manière que toutes ensemble elles constituent un sens. Si l'on met en relation *Paesaggio I* et *Tradimento* on s'aperçoit que, dans les deux cas, la fusion avec la nature (colline ou rivages du fleuve) n'est possible qu'à condition que la femme soit écartée. Cette condition n'est pas déclarée explicitement mais elle est déductible de l'organisation des « images-récits » c'est-à-dire de la position des personnages les uns par rapport aux autres et à l'espace de la scène qu'ils occupent. Ce sont ces replis de l'écriture que la superposition des textes permet de mettre en évidence.

Remonter la rivière, revenir à la source

Parce que la description pavésienne n'a pas d'abord un rôle mimétique et qu'elle est motivée par des raisons internes, il est logique que les mêmes paradigmes soient réélaborés dans les œuvres successives puisque celles-ci développent une problématique à peu près unique liée aux interrogations de l'auteur sur le mythe, sur le destin, sur le « sauvage » et surtout sur la maturité comme solitude et retour vers la colline.

Le paradigme de la promenade en barque réapparaît dans *Il diavolo sulle colline* et dans la nouvelle *La famiglia*. *Il diavolo sulle colline* est un récit initiatique (et une sorte de roman de formation) dans lequel trois personnages, le narrateur, Oreste et Pieretto sont à la recherche d'un mode de vie authentique qu'ils croient trouver dans un retour à la nature. Au début du roman, le narrateur raconte les dernières semaines de juillet qu'il a passées à Turin. Sa dernière tentation avant qu'il n'aille au sommet du Greppo (c'est-à-dire avant une montée qui est allégoriquement une ascèse) est celle d'une promenade en barque avec une amie invitée pour la circonstance :

Una ragazza la portai sul Po, verso la fine di luglio, ma non fu niente di stupendo o di nuovo. La conoscevo, era commessa di libreria, ossuta e miope, ma aveva le mani curate, un fare languido, e mentre guardavo i libri fu lei a chiedermi dove prendevo tanto sole. Promise, felice che sarebbe venuta quel sabato.³³

³¹ *Ibid.*, p. 25-26.

³² in *Œuvres*, Paris, Gallimard, vol. 2, p. 1219-20.

³³ C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 106.

La première phrase du récit (il ne s'agit pas ici d'une description) se caractérise par l'adversatif qui reproduit la déception contenue dans le texte archétypal. Le « mais » doit surprendre l'horizon d'attente du lecteur pour qui la présence de la jeune fille aurait dû ajouter au plaisir de l'eau. Le narrateur (comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Pavese) a un ton « blasé ». Il ne s'attend à rien d'extraordinaire, à rien de nouveau et voici comment il décrit la journée du samedi :

Venne con un costumino bianco sotto la gonna, e la gonna se la tolse voltandomi le spalle e ridendo. Si distese sui cuscini in fondo alla barca lagnandosi del sole e mi guardava remare. Si chiamava Teresina - Resina. Scambiavamo parole sul caldo, sui pescatori, sugli stabilimenti balneari di Moncalieri. Più che del fiume lei parlava di piscine. Mi chiese se andavo a ballare. Coi suoi occhi socchiusi sembrava distratta.³⁴

La superposition des textes montre à quel point le paradigme fait retour dans l'oeuvre à quinze ans de distance. Le vêtement est le même (le tissu est blanc), la jeune fille fixe la cime des arbres (*Tradimento*) ou a les yeux mi-clos et le regard absent (*Il diavolo sulle colline*). Teresina (c'est le nom de la femme) est insensible au fleuve. Elle ne fait pas de différence entre le Sangone et une piscine. Comme tous les personnages féminins (ou presque) de Pavese, elle est associée à des espaces qui se définissent par opposition à la colline, c'est-à-dire la ville, les cabarets, les dancings de banlieue, tous les endroits caractérisés par la promiscuité. Le narrateur conclut son récit en observant que la promenade en barque a été une erreur :

Sotto il sole, sull'erba, quel profumo e i nostri corpi stonavano; sono cose che vanno fatte in città, dentro una stanza. Un corpo nudo non è bello all'aria aperta. Mi dava noia, offendeva quei luoghi. Accettai di portarla alla piscina di uno stabilimento dove Resina felice scrutò le altre bagnanti e prese la gazzosa con la cannuccia.³⁵

Plus que dans *Tradimento* la misogynie est ici évidente. Le style indirect libre, grâce auquel le narrateur fait connaître son jugement, explicite le sens du texte archétypal : la présence de la femme est une insulte qui est faite « aux lieux ». La femme est expulsée de la nature. Le passage cité ne constitue pas à proprement parler une description. Il s'agit d'une « scène » mais elle a ceci en commun avec la description qu'elle a une certaine autonomie par rapport au récit si on définit celui-ci comme le programme narratif. En effet, la promenade en barque ne détermine pas la future excursion du narrateur dans l'arrière-pays et en direction du Greppo. On pourrait supprimer l'épisode sans que l'histoire en soit pour autant modifiée. La nécessité de la scène ne relève donc pas du récit. Pourtant il n'est pas indifférent que le narrateur, avant de commencer son parcours vers la colline, fasse appel au paradigme de *Tradimento* pour signifier que le rapport avec le « selvatico » exclut toute référence à la femme. La scène de la barque contribue à la lisibilité du roman (c'est-à-dire à sa cohérence) en synthétisant dans un épisode « pictural » ce qui est l'enjeu même de la narration.

La nouvelle *La famiglia* s'ouvre sur un souvenir du protagoniste, Corradino, qui se rappelle le temps où, avec un groupe d'amis et de filles, il passait les jours d'été sur l'eau. Le texte, que nous reproduisons en note³⁶, a la même tournure adversative que le passage cité précédemment. « Ci stavamo tutto il pomeriggio, » dit le narrateur, « ci portammo sovente compagnia, ma - come succede - ci stavamo male. » On observe à nouveau l'écart par rapport

³⁴ *Ibid.*, p. 106

³⁵ *Ibid.*, p. 107

³⁶ « Una volta, quando veniva l'estate, andavamo in barca. La si prendeva al ponte, ci si metteva in mutandine, e si arrivava fino ai boschi. Ci stavamo tutto il pomeriggio. Allora che eravamo giovani ci portammo sovente compagnia, ma - come succede - ci stavamo male, e ci volle qualche anno perché capissimo che all'aria aperta queste cose non si fanno. Adesso, ripensandoci, Corradino se ne vergognava. » C. PAVESE, *La famiglia*, in *Racconti*, cit., vol. 2, p. 50

à la norme qui veut que la compagnie de filles soit un des plaisirs du canotage. La présence d'une incise (« *come succede* ») qui signifie « comme cela arrive, comme il faut s'y attendre » souligne le rapport de causalité entre les présences féminines et le malaise ressenti par le narrateur.

À la différence de ce que nous avons observé dans *Il diavolo sulle colline*, la scène du canotage a, dans *La famiglia*, une relation étroite avec le récit du puisque c'est au cours d'une promenade sur le Pô que Corradino a connu Cate³⁷. Mais l'explication est superficielle car l'auteur aurait pu imaginer bien d'autres endroits pour les premières rencontres des deux protagonistes. En réalité la scène archétypale contribue à la surdétermination de la nouvelle en créant un rapport d'analogie entre les circonstances dans lesquelles Corradino a connu Cate et la fiction qui raconte l'histoire d'un abandon. La nouvelle *La famiglia*, écrite en avril 1941, est importante car Pavese y formule avec une extraordinaire netteté sa théorie du destin comme « répétition du même »³⁸. Corradino ayant quitté Cate une première fois, il ne pourra que répéter son comportement sept ans plus tard. Il est donc important que le récit débute par un rappel explicite de la scène archétypale décrite dans *Tradimento*. Du reste, c'est au cours d'une dernière promenade en barque que Corradino comprend, plus ou moins consciemment, qu'il abandonnera Cate pour la seconde fois³⁹.

Le mot *Tradimento* « condense » un des thèmes centraux de l'œuvre pavésienne. Le substantif refoule à la fois le sujet et l'objet de la trahison. « Qui trahit qui ? » est-on en droit de se demander. Il n'y a pas de réponse simple à l'interrogation. On a vu que la présence de la femme trahit le pacte implicite qui lie le protagoniste pavésien à la colline. Mais la trahison est aussi celle de qui cède à l'envie des compagnies féminines et peut-être celle aussi de qui finit par abandonner les femmes. Les réponses sont contradictoires entre elles, ce qui signifie que les questions qui sont au cœur de l'imaginaire et de l'œuvre de Pavese n'ont pas de solution logique, qu'elles peuvent donc être seulement représentées soit sous la forme extensive de récits soit sous la forme synthétique de scènes.

³⁷ « Cate non era per Corradino piú di un vago ricordo. S'erano conosciuti quando lui era studente, perché un'amica di Cate andava in barca con quel collega anziano di Corradino, e un giorno avevano fatto insieme la scampagnata con vino e fonografo e si erano molto divertiti. Per qualche mese, quell'anno, Corradino e l'impiegatuccia ch'era Cate avevano continuato ostinatamente a vedersi, a tentare la barca - Corradino s'imbestialiva perché voleva averci l'amica come l'altro - Cate l'aveva accontentato, una volta, due, tre volte, ma Corradino fu lui il primo ad averne abbastanza, né l'aveva cercata mai piú. Me ne parlò qualche anno dopo con un curioso rimorso, dicendo ch'era stata una sciocchezza, un misto di mania e di bestialità, cose che si fanno, ma non si dovrebbe. » *Ibid.*, p. 57.

³⁸ Les idées de Corradino sur le destin sont contenues dans une lettre qu'il écrit à ses amis partis en villégiature à la montagne : « Ho in mente al proposito idee chiarissime [...] Se tutti capissero come ho capito io - stamattina piangevo dalla rabbia - che cos'è questa condanna all'identico, al predestinato, per cui nel bambino di sei anni sono già scolpiti tutti gli impulsi e le capacità e il valore che avrà l'uomo di trenta, piú nessuno oserebbe pensare al passato e inventerebbero un detersivo per lavare la memoria. Nella vita giornaliera uno crede di essere diverso, crede che l'esperienza lo cambi, si sente giulivo e padrone di sé, ma pensati che venga una crisi, pensati che gli diano uno scossone e un calcio in faccia e la vita gli imponga "Su decidi", e lui farà infallibilmente come ha sempre fatto in passato, scapperà se vigliacco, resisterà se coraggioso. Sembra una stupidaggine, ma non è. Anche perché non si tratta soltanto di scappare o di resistere; le cose sono piú complicate. Si tratta di capire, di pesare, di valutare: è questione di gusti, e i gusti com'è noto non cambiano. Chi ha paura del buio, avrà paura del buio. » *Ibid.*, p. 56.

³⁹ « Scesero all'imbarco [...] e saltarono ridendo e incespicando nella barca; Corradino la [Cate] sostenne, fu sul punto di cadere, si sedettero. Cate rideva - rideva come tutte le donne in questi casi - e si raccoglieva la gonna alle ginocchia. In questo gesto, e nel viso beato dai denti scoperti, Corradino intravide l'inconscio passato di quand'erano ragazzi e capi che Cate veniva in barca per il capriccio di ritrovare, e giudicare al confronto, i suoi giorni lontani.

[...] Cate scosse il capo, senza smettere di guardarlo con quegli occhi ambigui. « Ecco - si disse Corradino cercando i remi a tentoni, - mi fa l'esame; pensa com'ero a quei tempi; si ricorda le sciocchezze che dicevamo. ». *Ibid.*, p. 70-71.

La source et la colline

Pendant la seconde guerre mondiale, mais surtout après celle-ci, Pavese chercha à dépasser les contradictions qui s'expriment dans le paradigme. Ses fictions ont alors une temporalité inversée par rapport à celle de *Tradimento*. Dans le fragment lyrique, le présent de l'énonciation est celui de la « donna recente ». Il est opposé au passé de ces « altre volte » où le narrateur

gocciante di un tuffo fra i tronchi e le pietre,
continuav[a] a puntare nel sole, finch'er[a] ubriaco,
[...] e si gettav[a], riverso, [...]
a calmare il sudore e l'affanno al respiro
delle piante e alla stretta dell'erba.⁴⁰

Dans la poésie, la présence de la femme dans la barque vient après les promenades solitaires le long des rives du Sangone. Dans *La famiglia* et dans *Il diavolo sulle colline* les deux moments du récit-type sont intervertis. Le protagoniste ou le narrateur se lassent des compagnies féminines et retournent à leur solitude primitive, aux après-midi passés dans les taillis et les sous-bois qui bordent la rivière :

Il giorno che [Corradino] tornò sul fiume, l'idea di mettersi a remare lo disgustò e, contemplate le barche dall'alto del ponte, risalì sulla bicicletta e tornò a casa. Andò invece il giorno dopo negli stessi boschi, per una lunga strada polverosa e, raggiunto il Sangone per dei sentieri molto più a monte che non fosse mai risalito con la barca trovò un ristagno chiaro e tranquillo, chiuso fra sterpi e cespugli. Il luogo gli piacque, e si spogliò in mutandine, si bagnò, si stese al sole, fumò guardando il cielo tra i salici - trascorse un'ora indimenticabile. Ci tornò con la biciletta ben presto, e se ne fece - era il mese di luglio - un'abitudine.⁴¹

Le passage, écrit en 1941, est important car il montre que l'imaginaire pavésien a changé au moyen, notamment, d'une superposition des thèmes du fleuve et de la colline. Ce ne sont plus vraiment les promenades en barque qui plaisent à Corradino mais les combes enfouies dans la végétation au fond desquelles s'élargit le lit d'un torrent ou se rassemblent les eaux d'une source. Le paysage ainsi transformé devient le lieu d'une régression. L'imaginaire privilégie désormais la solitude. Le parcours-type vers le haut de la colline, décrit dans *I mari del Sud* ou dans *Paesaggio I*, s'accompagne d'un itinéraire « en amont » (c'est-à-dire vers la source du cours d'eau) et à l'intérieur des collines.

[Corradino] viveva con un'ansia annoiata, nel lavoro e nelle occupazioni abituali, e rimandava di giorno in giorno le decisioni avendo come unico punto fisso quotidiano la scappata tra i salici. Ben presto il suo corpo cominciò ad abbronzare, e ciò gli pareva desse un senso a quelle giornate, come la muda di certe bestie dà un senso alle loro stagioni. Corradino in gioventù era stato malaticcio e si era guarito con le sudate e il gran sole delle gite in barca. Era convinto che il corpo che giunge all'inverno senza essersi abbronzato, è inerme di fronte ai malanni. Ma la muda di quell'anno - mi disse sovente - gli pareva qualcosa di più che un'igiene: era un ritorno, un ripiegamento su se stesso, condizione attiva di qualche avvenimento che lui sentiva imminente. Aveva di queste manie.⁴²

Le passage cité qui, par l'utilisation du style indirect libre, reproduit la manière dont Corradino interprète sa relation au paysage contient une contradiction. D'une part le protagoniste, avant même d'avoir retrouvé fortuitement Cate, a décidé de se replier sur soi et

⁴⁰ C. PAVESE, *Tradimento*, in *Poesie edite e inedite*, cit., p. 25-26.

⁴¹ C. PAVESE, *La famiglia*, in *Racconti*, cit., p. 50.

⁴² *Ibid.*, p. 51.

de retrouver son passé ; d'autre part il attend pourtant qu'un événement imminent bouleverse ses habitudes. C'est autour de cette tension qu'est construit le récit de *La famiglia* : pendant l'espace d'une semaine après qu'il a revu Cate, Corradino peut croire que sa vie est à un tournant. Mais alors qu'il doit prendre une décision il ne fait que « répéter » sa conduite de sept ans auparavant et il abandonne à nouveau la femme et son enfant. La scène qui raconte (représente ?) les longues heures pendant lesquelles Corradino, caché au milieu des saules, « régénère » son moi, anticipe sur la conclusion du récit. En réalité Corradino a déjà choisi d'être ce qu'il est et aucun événement ne modifiera plus le cours de sa vie.

Ce modèle de récit dans lequel est indiqué d'emblée, par l'insertion d'un « paysage », que le « destin » du protagoniste (c'est-à-dire « le retour du même »⁴³) est décidé avant le début de l'action, est reproduit dans *La casa in collina* où le premier chapitre annule à l'avance tout rapport de causalité entre les événements et la conduite de Corrado. Celui-ci, en effet, dit qu'il avait déjà décidé de retourner dans les collines de son enfance avant même que n'aient eu lieu les bombardements sur Turin et la crise politique de 1943⁴⁴. *La casa in collina* combine donc un schéma narratif relativement « classique » avec une suite d'événements (la guerre, l'arrestation de Fonso et de Cate, la clandestinité) qui poussent Corrado à fuir et à se réfugier dans le village de son enfance, et un schéma « pavésien » qui est le récit d'un trajet solitaire, vers l'intérieur de la colline définie non seulement comme entité géographique mais comme « une façon de vivre »⁴⁵. Les deux « récits » sont parallèles et celui qui prévaut est le récit pavésien, celui de la longue marche vers la campagne de Serralunga, celui de la régression vers une condition primitive qui est la destinée même de Corrado. La part de l'espace et du paysage, dans le texte, l'emporte donc sur la chronique des années 1943-1944.

Le chapitre VII de *Il diavolo sulle colline* est un de ceux où apparaît le plus clairement la progressive identification, dans l'œuvre de Pavese, des deux parcours paradigmatiques : celui qui fait remonter le fleuve et celui qui fait pénétrer dans l'arrière-pays. L'eau, la colline et l'enfance sont explicitement associées dans cette description de la rivière :

Si risaliva a forza di remo la corrente sotto i ponti, lungo le rive murate, e si sbucava tra gli argini e le piante, sotto il fianco della collina. La collina sovrastante era bella al ritorno, fumando la prima pipa, e per quanto fosse giugno, a quell'ora la velava ancora un'umidità, un fiato fresco di radici. Fu sulle tavole di quella barca che presi gusto all'aria aperta e capii che il piacere dell'acqua e della terra continua di là dall'infanzia, di là da un orto, e da un frutteto. Tutta la vita, pensavo in quei mattini, è come un gioco sotto il sole.⁴⁶

⁴³ « Le retour du même » se confond avec le parcours de Corrado qui le conduit des collines de Turin aux collines de Serralunga, de « celle » à « queste colline » qui sont deux modalités de la catégorie « colline ». Cela signifie que Corrado va du « même » au « même ». Il précise d'ailleurs qu'il n'y a pas de différence entre les collines de Turin et celles de l'arrière-pays : « non vedevo differenza tra quelle colline e queste dove giocai bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidenato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascine e burroni. » C. PAVESE, *La casa in collina*, in *Prima che il gallo canti*, Milano, Mondadori, 1962, p. 107.

⁴⁴ « Devo dire - cominciando questa storia di una lunga illusione - che la colpa di quel che mi accadde non va data alla guerra. Anzi la guerra, ne sono certo, potrebbe ancora salvarmi. Quando venne la guerra, io da un pezzo vivevo nella villa lassù dove affittavo quelle stanze, ma se non fosse che il lavoro mi tratteneva a Torino, sarei già allora tornato nella casa dei miei vecchi, tra queste altre colline. La guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore, e un bel giorno mi accorsi che Belbo, il grosso cane, era l'ultimo confidente sincero che mi restava. Con la guerra divenne legittimo chiudersi in sé, vivere alla giornata, non rimpiangere più le occasioni perdute. Ma si direbbe che la guerra io l'attendessi da tempo e ci contassi, una guerra così insolita e vasta che, con poca fatica, si poteva accucciarsi e lasciarla infuriare, sul cielo delle città, rincasando in collina. » *Ibid.*, p. 108.

⁴⁵ « Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere. » *Ibid.*, p. 107.

⁴⁶ C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 103

La remontée du cours d'eau conduit le narrateur au milieu des plantes. Le plaisir est celui « de l'eau et de la terre », un plaisir qui continue après l'enfance, qui ne s'arrête pas au mur du jardin ou du verger. Seul le contact de la rivière et de la colline donne le sentiment que la vie (comme au temps de l'enfance) est un jeu sous le soleil. La description énumère les éléments qui, dans d'autres textes, donnent lieu à la théorie pavésienne du mythe. C'est vers les lieux de l'origine (la rivière et la colline) que l'adulte revient car ils sont les territoires de son identité :

Le volte che sudavo sull'acqua, mi restava poi per tutto il giorno il sangue fresco, rinvigorito dall'urto col fiume. Era come se il sole e il peso vivo nella corrente mi avessero intriso di una loro virtù, una forza cieca, gioiosa e sorniona, come quella di un tronco o di una bestia dei boschi. [...]

« Uno che facesse tutti i giorni questa vita, » diceva Pieretto « diventerebbe un animale. » [...] « Un animale di salute e di forza... E di egoismo, » aggiunse subito « di quel dolce egoismo di chi ingrassa. »⁴⁷

Il diavolo sulle colline est un roman de formation. Pendant le cycle d'un été le narrateur observe différentes manières de vivre au contact de la nature et le passage cité constitue une étape sur le chemin de la vérité. L'image de l'ermite qui vit au contact du soleil et d'un sol dénudé réapparaît dans cette « description-conversation » où l'animalité est proposée comme une manière égoïste mais innocente de vivre. L'animalité est la forme la plus extrême de cette régression que le personnage pavésien recherche au contact du sol brûlant, des troncs d'arbre, des racines, dans l'odeur de la terre et des feuilles. Le narrateur de *Il diavolo sulle colline* a découvert dans l'arrière-pays un ravin au fond duquel se cache le petit bassin d'un cours d'eau⁴⁸. C'est dans ce lieu secret qu'il passe de longues heures avec ses amis, Oreste et Pieretto, parmi l'humus, les minéraux et les plantes dans cette zone où on ne distingue plus nettement les sources de la vie des rivages de la mort :

Ci pensai l'indomani, disteso nudo nella pozza sotto il sole feroce, mentre Oreste e Pieretto sguazzavano come ragazzi. Nell'afa estuosa della buca vedevo il cielo scolorito dal riverbero, e sentivo la terra tremare e ronzare. Pensavo a quell'idea di Pieretto che la campagna arroventata sotto il sole d'agosto fa pensare alla morte. Non era sbagliato. Quel brivido di starcene nudi e saperlo, di nasconderci a tutti gli sguardi, e bagnarci, annerirci come tronchi, era qualcosa di sinistro: più bestiale che umano. Scorgevo nell'alta parete dello spacco affiorare radici e filamenti come tentacoli neri: la vita interna, segreta della terra. Oreste e Pieretto, più avvezzi di me, si voltolavano, saltavano, discorrevano. Presero in giro anche i miei fianchi ancora pallidi, infami.⁴⁹

Le désir de nudité, de baignade et de colline est analogue du récit puisque *Il diavolo sulle colline* a pour thème la quête du « selvatico »⁵⁰. Le passage fonctionne comme une

⁴⁷ *Ibid.*, p. 103-104

⁴⁸ « Ci andammo l'indomani. Era un corso d'acqua nel bel mezzo della conca che divideva il nostro poggio da un altopiano accidentato, e si scendeva dai vigneti, fra campi di meliga fino a uno spacco scosceso, pieno di gaggie e ontani. Là dentro, un filo d'acqua formava stagni successivi e uno ce n'era in fondo a un pozzo, da cui non si vedeva che il cielo e il ciglione di rovi. Nelle ore bruciate ci batteva il sole a perpendicolo.

« Che paese, » diceva Pieretto « per mettersi nudi bisogna entrare sottoterra. »

Perché il gioco era questo. Partivano da casa sul mezzogiorno, e poi passavano laggiù un'ora o due, nudi come le bisce, a bagnarci e voltolarsi nel sole dentro la terra screpolata. Lo scopo era arrostiti anche l'inguine e le natiche, cancellare l'infamia, annerir tutto. Poi risalivano a pranzo. Il giorno del mio arrivo venivano appunto di là. » *Ibid.*, p. 115.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁰ « Adesso sapevamo ogni cantuccio della macchia, ogni luce, ogni strepito o fruscio del mattino. C'era il momento nell'afa quando passava un nuvolone bianco, che l'acqua diventava opaca, e le immagini capovolte della parete, di qualche fiore, del cielo, si facevano più intense sul risalto dell'ombra.

Quel bagno era adesso per noi quasi un vizio, benché fossimo ormai neri dappertutto. » *Ibid.*, p. 123.

allégorie c'est-à-dire comme un texte où la description n'est plus réductible à une énumération mais se fait le récit d'une autre fiction. Le passage exprime sous la forme d'un « tableau » le désir pavésien d'une vie primitive, solitaire, faite de nudité (c'est-à-dire aussi de pauvreté) et d'amitiés masculines. Le texte qui organise le mieux les thèmes liés à la régression vers l'état de nature est la nouvelle inachevée *Nudismo*⁵¹ qui est à peine un récit mais plutôt une longue description dans laquelle les éléments pertinents sont ceux qui se réfèrent à la nature, à la terre, la nudité et au regard des autres (hommes ou femmes) sur le corps. Nous reproduisons la fin (sans doute provisoire) de la nouvelle :

Intanto, cade il sole anche qui. Sento l'erba agitarsi e frusciare; uccelli passano; un ronzio più profondo assorda terra e cielo. La campagna appare nuda ma non è. Dappertutto il sudore la copre di caligine riarsa. Mi chiedo se c'è un fosso, una costa, un pezzo solo di terra che mani non abbiano scavato e rifatto. Dappertutto è segnato di sguardi e parole umane. Viene dai campi come un alito tranquillo, che non penetra qua sotto dove l'acqua e la mota il sudore stagnano e non dicono nulla. In ogni giorno ci trovo la vita, ma poi mi stendo, corpo nero, come morto.⁵²

Le paysage est vu par le regard du narrateur qui établit toute une série de « rapports » entre les diverses parties de la nature et sa propre nudité. Il y a le rapport entre la campagne cultivée et la nature sauvage, entre le corps vêtu et le corps dévêtu. À la fin du texte, le narrateur a quitté l'endroit écarté où il s'est baigné et remonte un étroit sentier qui le ramène vers les champs, vers les vignes, vers les premières maisons du village. Il s'arrête à la limite de la zone habitée, là où il doit se rhabiller. Et par un déplacement des traits signifiants antinomiques « nu / non nu » (c'est-à-dire par la mise en évidence d'un nouveau « rapport »), il constate que la nature cultivée est une nature vêtue, marquée par le regard et par les paroles des hommes⁵³. L'état « sauvage » recule en même temps que s'étendent les cultures et le narrateur de *Il diavolo sulle colline* se demande s'il y a encore un seul endroit sur la terre où l'homme n'ait encore jamais posé le regard ni travaillé la terre pour la cultiver⁵⁴.

La mise en relation des paysages et des récits, dans l'œuvre de Pavese, montre que les premiers ne sont pas véritablement subordonnés aux seconds. La raison en est que le paysage pavésien n'a jamais la forme d'une description si, par ce mot, on entend l'énumération ordonnée des parties d'un ensemble. Les paysages de Pavese apparaissent comme la synthèse organisée d'une partie des unités narratives qui constituent le récit. Il nous semble que l'expression d'« imagine-racconto » utilisée par Pavese dans la deuxième partie de *Il mestiere di poeta* est parfaitement adaptée à son écriture dans la mesure où, dans de nombreux passages, le texte se constitue comme description d'images qui sont aussi des ébauches de récits. C'est ce qui explique sans doute pourquoi les descriptions au sens strict du

⁵¹ Cf. Dominique FERNANDEZ, *L'échec de Pavese*, Paris, Grasset, 1967, p. 357-365.

⁵² C. PAVESE, *Racconti*, cit. p. 262-263.

⁵³ « Mi fermo al ciglione dei tronchi. Di qui riprendono i coltivi e le fatiche. Poche macchie d'ontano e gaggia sullo spacco dell'acqua facevano tutto l'incolto. Non posso procedere, poiché sono nudo. Stavolta ho capito perché per spogliarsi bisogna scendere allo spacco e perché i contadini si vestono per andare sul campo. Lavorare è vestire la terra. » *Ibid.*, p. 262.

⁵⁴ « Con Oreste ebbi una discussione [...] se esiste nelle campagne un cantuccio, una riva, un incolto dove nessuno abbia mai messo il piede, dove dal principio dei tempi la pioggia, il sole e le stagioni si succedano all'insaputa dell'uomo. Oreste diceva di no, non c'è un anfratto né un fondo di bosco che la mano o l'occhio dell'uomo non abbia disturbato. Almeno i cacciatori, e in altri tempi i banditi, sono stati dappertutto.

Ma i contadini, i contadini, dicevo. I cacciatori non contavano. Il cacciatore fa la vita della sua selvaggina. Volevo sapere se il contadino come tale era arrivato dappertutto, se dappertutto la terra era stata toccata con mano. Violata, via.

Oreste disse: « Chi lo sa » ma non capiva. » C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 123.

mot sont rares et pourquoi leur distribution est disséminée dans le récit. Une autre caractéristique du paysage est que, souvent, il relève en grande partie du fantasme. C'est pourquoi le paysage se présente sous la forme d'une « scène » dont la l'organisation résulte de déplacements, de condensations ou de relations métonymiques, c'est-à-dire de tous ces « rapports » qui sont la marque de l'écriture pavésienne.

En même temps, les récits de Pavese ont très souvent la forme d'un parcours dont le sens se dégage par la mise en relation des différents récits particuliers ou par l'analyse des unités textuelles qui constituent le paysage. Dès les premières « poesie-racconto » la colline est tout à la fois le terme d'un itinéraire et d'un récit qui permet au narrateur de se reconnaître dans son « double » (*I mari del Sud*) ou de s'identifier au « selvatico » (*L'eremita / Paesaggio I*).

Un autre réseau de thèmes est lié aux images de l'eau qui s'organisent autour d'une dissociation progressive aboutissant à la définition de rapports d'exclusion entre la femme et le personnage masculin, entre la femme et la nature alors que c'est un rapport d'inclusion qui s'établit entre le protagoniste (ou le narrateur) et le « selvatico ».

Les deux thématiques sont ensuite combinées pour donner lieu à l'image-récit de l'endroit écarté, du cours d'eau enfoui dans le profond de la colline. Le récit-type du parcours vers le haut prend alors un sens nouveau. Il est le récit d'une régression vers le passé, vers l'enfance, vers le « sauvage » vers un lieu non contaminé par le regard ou par la main des autres. Dans les romans d'après-guerre Pavese fait le constat que les territoires du retour ont tous été dévastés par les combats et les exécutions (*La casa in collina, La luna e i falò*) ou qu'ils ont été violés par de nouveaux modes de vie (*Il diavolo sulle colline*). Le protagoniste narrateur se sent alors exclu de son propre récit et de ses paysages puisqu'il ne lui est plus possible de s'abandonner à son destin, à savoir « girovagare su quella colline, / senza donne »⁵⁵

⁵⁵ C. PAVESE, *Antenati*, in *Poesie edite e inedite*, cit., p. 24.