Le contexte peut-il tuer ?

Le cas Pavese, ou comment la critique idéaliste de Croce congédie un poète décadent

Francesca Belviso
Université de Picardie – Jules Verne

Résumé : Pavese a fait partie, dans la première moitié du XX^e siècle, d'une cohorte d'intellectuels turinois rompus à l'antifascisme et imprégnés des valeurs de l'idéalisme de Croce. Par le biais de son professeur Monti, sa formation s'est avérée hétéroclite : d'un côté les exigences de la philosophie de l'histoire idéaliste crocienne, de l'autre l'influence « pernicieuse » du poète du décadentisme italien D'Annunzio. Aussi, le contexte historico-culturel de la ville de Turin, hostile aux courants irrationalistes, aurait-il joué un rôle considérable dans la parabole existentielle et créatrice de ce poète qui a mis fin à ses jours en 1950.

Mots-clés : culture italienne, Pavese, Croce, Monti, D'Annunzio.

Selon l'historien de la littérature de formation crocienne, Carlo Dionisotti, le contexte géographique et historique constitue l'un des paramètres essentiels dans l'interprétation de la vie et l'œuvre d'un artiste [1]. Cette assertion paraît particulièrement probante lorsqu'on l'applique au parcours existentiel et artistique de l'un des auteurs majeurs du XX^e siècle italien, Cesare Pavese, qui a mis fin à ses jours le 27 août 1950, à l'âge de 42 ans [2]. Notre étude propose une analyse circonstanciée du *cas* Pavese, car elle s'avère porteuse de l'une des problématiques les plus épineuses dans l'histoire littéraire de l'Italie moderne : le conflit entre l'éthique et l'esthétique. En effet, le clivage entre le caractère irrationnel de la création artistique et la vocation éthique d'une « poésie pure » gît au cœur de l'esthétique idéaliste prônée par le critique et philosophe

1. Carlo Dionisotti (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, p. 33.

2. Pavese a été narrateur, essayiste, poète et auteur de l'un des plus grands journaux d'écrivains du XX^e siècle, *Le Métier de vivre* ; il a également été l'un des traducteurs de l'anglo-américain les plus prolifiques pendant et après la dictature fasciste. Il fut l'auteur de maintes traductions d'ouvrages de Melville, Joyce, Whitman, Steinbeck (pour n'en énumérer que quelques-uns), mais également l'un des piliers de la maison d'édition turinoise Einaudi depuis sa fondation, en 1933.

Benedetto Croce dont l'*idéalisme* aurait affirmé l'une des exigences les plus dignes et honorables de la culture italienne du *Novecento* [3].

L'évocation d'un panorama culturel qui marque d'un sceau indélébile la ville de Turin de la première moitié du XX^e^ siècle s'avère primordiale afin de dégager les traits distinctifs de la production narrative et poétique de Pavese. La capitale piémontaise de l'entre-deux-guerres, véritable ville de la modernité, accueillait à l'époque les esprits brillants d'une nouvelle génération d'intellectuels. Des personnalités surprenantes se sont côtoyées dans l'ancienne capitale du royaume d'Italie : des poètes et écrivains tels que Cesare Pavese et Primo Levi ; des historiens et critiques littéraires tels que Carlo Dionisotti et Norberto Bobbio ; le grand spécialiste de littérature russe mort dans les geôles fascistes en 1944, Leone Ginzburg [4]. Ces jeunes intellectuels, éduqués selon les valeurs de l'idéalisme professé par Croce, vont former l'une des sociétés les plus vivaces de l'Italie moderne dont l'esprit plus ou moins ouvertement antifasciste était sans nul doute la marque de reconnaissance. Le maître à penser de ce groupe de jeunes intellectuels turinois au sein duquel Pavese joua un rôle de premier plan, était donc le philosophe et député Croce, passé ouvertement à l'opposition depuis 1925, trois années après la naissance officielle de l'état fasciste.

Pendant la période qui nous occupe, Croce publia quelques ouvrages d'histoire [5] mais surtout d'importantes études de philosophie et de critique littéraire [6] qui eurent une influence déterminante et durable sur les jeunes pousses de cette future intelligentsia italienne. La parution, tous les deux mois, du fascicule de *La Critica*, la revue de Croce, était l'un des événements les plus attendus par ces intellectuels engagés. Croce (son épouse était une Turinoise) venait de temps à autres dans la capitale piémontaise ; si Pavese ne le connaissait pas personnellement, Ginzburg réussit à obtenir de lui un article paru dans le n° 9 des *Cahiers* de « Giustizia e Libertà », un organe antifasciste clandestin. Comme en a témoigné l'un des plus insignes représentants de cette génération turinoise, Norberto Bobbio, être du côté de Croce signifiait à cette époque se placer au cœur même de l'Histoire. L'adhésion inconditionnelle à ce penseur signifiait également s'ouvrir à de nouveaux horizons de recherche, tout en assumant une position fortement polémique vis-à-vis d'une large partie du monde académique caractérisé par un assentiment aveugle à l'autarcie culturelle du régime fasciste [7].

En ce qui concerne Pavese, l'influence de l'auteur de *Poesia e non poesia* fut certes très importante, notamment dans la rédaction de ses premiers travaux critiques. Les essais sur Sinclair Lewis, Lee Masters, Dreiser et Whitman s'avèrent tous bâtis sur un schéma commun d'ascendance crocienne. Le jeune critique commence d'abord par énumérer et analyser les différentes interprétations, pour ensuite les démonter pièce par pièce, et se lancer à la quête de la véritable valeur poétique et éthique des ouvrages

3. Eugenio Garin (1962), *La cultura italiana tra '800 et '900*, Bari, Laterza, p. 20-21.

4. Pour un éclairage saisissant du rôle de Leone Ginzburg intellectuel engagé dans une perspective comparée avec Cesare Pavese, voir Angelo D'Orsi (2001), *Intellettuali nel Novecento italiano*, Torino, Einaudi.

5. *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928) ; *Storia dell'età barocca in Italia* (1929) et *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932).

6. *Etica e Politica* (1931), *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933) ; *Ultimi saggi* (1935) et *La Poesia* (1936).

7. Norberto Bobbio (2002), *Trent'anni di storia della cultura a Torino*, Torino, Einaudi.

abordés. Il est indéniable que les premières approches critiques du jeune Pavese, telles qu'elles se dégagent dans plusieurs passages de ses lettres et dans ses premiers essais critiques, portent les traces d'une influence certaine de la critique crocienne [8]. Il n'est par ailleurs pas oisif de rappeler que le mémoire de maîtrise de Pavese portant sur la poésie de Walt Whitman reçut un accueil défavorable de la part de son directeur, le professeur de littérature anglaise Federico Olivero, justement à cause de son orientation ouvertement crocienne. Ce fut ensuite grâce à l'intervention de son ami Leone Ginzburg, nommé « Agence Tass » (pour ses amitiés dans les milieux culturels de la ville les plus différents), que Pavese put obtenir sa maîtrise sous la direction de Ferdinando Neri, professeur de littérature française, fasciste militant et fier de l'être [9]. En même temps, Pavese n'a jamais exprimé un jugement particulièrement positif sur l'approche idéaliste prônée par la philosophie de l'histoire crocienne. La célèbre distinction entre « poésie » et « non-poésie » fit d'ailleurs l'objet d'une critique particulièrement virulente de la part du jeune poète [10].

Le médiateur de la pensée crocienne auprès de Pavese fut Augusto Monti, son professeur de littérature italienne au lycée D'Azeglio, lui-même critique littéraire et écrivain ouvertement antifasciste. Selon Monti, véritable incarnation pédagogique de l'*homme crocien* [11], Pavese ne se serait jamais suicidé en 1950 si seulement il n'avait pas été arrêté en 1935 par la milice fasciste le jour même où il devait passer son concours de l'enseignement secondaire ; si le sort ne lui avait pas joué ce triste tour, lui aussi aurait eu le privilège d'atteindre la maturité et de connaître « la paix et la vieillesse [12] ». Cette assertion de Monti, écrite à plus d'une décennie de la mort de son élève, rend compte de l'écart qui séparait ces deux intellectuels dans leur approche de la vie et de l'art. Les échanges épistolaires entre Pavese et Monti [13] revêtent un intérêt particulier dans la perspective de notre travail non seulement par leur qualité stylistique particulièrement soignée [14], comme cela a été déjà souligné à juste titre [15], mais également par leur contenu. Ces lettres permettent en effet de mettre au jour l'orientation du parcours pavésien par rapport à sa conception de l'art dans sa jonction avec la morale et l'engagement politique. L'une des lettres à travers lesquelles il semble apercevoir le nœud gordien d'une différence essentielle entre le maître et l'élève date du mois de mai 1928 ; elle est presque entièrement consacrée à la conception de l'activité artis-

8. Voir, à ce propos, Anco Manzio Mutterle (1970), « Miti e modelli della critica pavesiana », in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, p. 711-743.

9. Voir Angelo D'Orsi (2010), « Pavese e Ginzburg. Due modelli di intellettuale », in Giorgio Brandone, Tiziana Cerrato (éds.), *Incontro con Cesare Pavese. Un giorno di simpatia totale*, *Atti del convegno di studi Convitto Nazionale Umberto I – Liceo Classico D'Azeglio, Torino, 23-24 ottobre 2008*, Torino, n° 3, Liceo Classico « D'Azeglio », p. 129.

10. Voir la lettre de Pavese à Monti du 3 janvier 1929, in Attilio Dughera (1992), *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, p. 142.

11. Voir Elio Gioanola (2001), « La Narrativa », in *La cultura del Novecento in Piemonte : un bilancio di fine secolo*, *Atti del convegno San Salvatore Monferrato 5-6-7-8 maggio 1999*, San Salvatore Monferrato, Edizioni « Piemonte e Letteratura », p. 197-214, puis dans une version partiellement revue et corrigée in *id.* (2003), *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, p. 151-163.

12. Augusto Monti (1965), *I miei conti con la scuola. Cronaca scolastica italiana nel secolo XX*, Torino, Einaudi, p. 261.

13. Les trente-cinq lettres publiées par Attilio Dughera en 1992 (s'ajoutant à celles du recueil canonique présenté par Italo Calvino et Lorenzo Mondo) s'avèrent d'une importance capitale à ce sujet.

14. Dans une lettre de 1926, Monti tisse des éloges enthousiastes des lettres de son élève qu'il définit « des petits chefs-d'œuvre ». Voir Attilio Dughera (1992), « Monti e Pavese : storia di un'amicizia attraverso le lettere », in *id.*, *Tra le carte di Pavese*, *op. cit.*, p. 70-71.

15. *Ibid.*, p. 49-103.

tique. Si, pour Monti, il faut laisser jaillir naturellement l'œuvre d'art de l'âme du poète, pour le jeune Pavese l'activité artistique correspond précisément à l'activité la moins naturelle d'entre toutes les activités humaines. L'œuvre d'art aurait plutôt besoin, pour fleurir, d'un travail acharné s'étalant sur plusieurs années de tentatives, la plupart du temps infructueuses. À une conception de l'art comprise comme activité saine, naturelle, spontanée et « pure », Pavese oppose une vision du travail poétique comme labeur harassant, comme *maladie* de l'âme [16].

L'opposition entre santé et décadence est au cœur du différend entre l'élève et son maître. En effet, le rapport de Pavese à la tradition montienne et crocienne, faite de rigueur, de droiture morale, d'optimisme de la volonté et de l'action, s'avère profondément problématique. Si Pavese a été défini comme un Piémontais à la trempe alfiérienne [17], obligé de s'entêter dans une posture d'auto-flagellation pour arriver à réaliser pleinement son rêve d'accomplissement artistique [18], il est également vrai que le rapport de l'écrivain au milieu culturel turinois se fondait sur une ambivalence profonde. La dichotomie entre « être et faire [19] » plongeait sans doute ses racines dans le rapport d'attraction-répulsion à l'égard d'un univers culturel à la fois stimulant et extrêmement sévère sur le plan des valeurs morales et de l'engagement humain qu'il semblait exiger. L'échange épistolaire avec Monti (qui n'hésitait pas à définir Pavese comme l'un de ses premiers véritables disciples [20]) devint le terrain de lutte de cette contradiction de plus en plus exacerbée. Monti suivit le parcours de formation de Pavese et l'accompagna de près tout au long de son activité d'éditeur, de traducteur, puis d'écrivain et de poète ; en signe d'estime profonde pour son élève, il lui soumit plusieurs passages de son ouvrage le plus important, *I Sansôssì* [21]. Chez Monti, il n'y eut jamais une dichotomie entre l'éthique et l'esthétique dans la mesure où l'art se devait d'avoir une visée morale et pédagogique ; dans la même perspective crocienne la connaissance du passé devait se fonder sur une base strictement historiciste [22]. L'Histoire se résumait d'ailleurs pour lui en une lutte perpétuelle entre le bien et le mal, autrement dit, elle se fondait sur une vision fortement manichéenne [23]. La correspondance Monti-Pavese révèle la valeur hautement symbolique que le maître donne à ses échanges avec l'élève : le maître n'abdique jamais son rôle d'éducateur, rôle qu'il semble d'autant plus urgent et nécessaire d'assumer dans la tourmente des années troubles de l'entre-deux-guerres [24]. L'*âme saine* de Monti semblait pourtant démasquer l'*âme malade* de Pavese : son jugement le plus sévère fut formulé à l'occa-

16. Cesare Pavese (1966), *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino, p. 93-94.

17. Voir Armanda Guiducci (1967), *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, p. 65-104.

18. L'image de Vittorio Alfieri poète volontariste, obligé de s'enchaîner à sa chaise pour s'infliger des heures de travail acharné constitue l'un des *topoi* de la littérature italienne moderne.

19. Italo Calvino (1995), « Pavese : essere e fare », in *Opere*, t. I, Milano, Mondadori, « I Meridiani », p. 78.

20. Augusto Monti (1965), *I miei conti con la scuola*, *op. cit.*, p. 232.

21. Augusto Monti (1963), *I Sansôssí*, Torino, Einaudi. Ce roman parut d'abord en trois parties : *I Sansôssí* [Milano, Ceschina, 1929] ; *Quel Quarantotto* [Milano, Ceschina, 1934] ; *L'iniqua mercede* [Milano, Ceschina, 1935], puis une deuxième fois sous le titre de *Tradimento e fedeltà* [Torino, Einaudi, 1949].

22. Augusto Monti (1968), *Scuola classica e vita moderna*, Torino, Einaudi, p. 22.

23. Voir Massimo Mila, « Appendice » à Monti, Augusto (1993), *I Sansôssì,* Cuneo, Araba Fenice, p. 815-816.

24. Pour un portrait saisissant du rôle de Monti en tant qu'éducateur de plusieurs générations d'intellectuels, voir Massimo Mila (1949), « Augusto Monti, educatore e scrittore », in *Il Ponte*, V, n° 8-9, p. 1136-1148.

sion de la parution de *Dialogues avec Leucò*[25], l'un des ouvrages les plus complexes et cryptiques de Pavese. Ce recueil de dialogues, se détachant de manière incongrue du reste de la production pavésienne, ne pouvait que soulever des doutes sur la validité morale d'une expérimentation littéraire qu'il n'hésita pas à taxer d'hermétisme, une définition forcément péjorative dans ces années difficiles[26]. L'incompréhension entre le maître et l'élève toucha à son comble dans la lettre de janvier 1949 dans laquelle Monti faisait preuve d'une lecture pour le moins partielle du roman *La Maison dans les collines*[27]. Dans ce roman, l'écrivain aurait donné trop de relief à un personnage totalement emmuré dans un solipsisme affligeant ; le protagoniste, Corrado, serait le prototype de l'homme négatif, plongé dans un nihilisme radical impardonnable[28].

Enfin, pour Monti, l'art n'aurait pu atteindre son objectif ultime de régénération de la conscience qu'à travers un travail patient d'analyse des faits historiques contenant une haute valeur morale et civique. À la base de l'esthétique crocienne[29] se trouve en effet le concept fondateur de *poésie pure,* le fruit d'un art qui est la manifestation authentiquement saine et vitale de l'esprit et ne peut que jaillir d'un alliage harmonieux entre l'intuition et l'expression. Dans cette perspective, Croce identifie chez Carducci le dernier modèle exemplaire de santé poétique, alors que D'Annunzio, le chantre du *décadentisme* italien, est défini dans sa célèbre note parue dans *La Critica* en 1904[30] comme un poète malade d'un « sensualisme réfléchi[31] » ; celui-ci ferait partie, dans l'histoire de la littérature italienne imposée par Croce à plusieurs générations d'intellectuels, de la cohorte des poètes décadents produisant une littérature malade de *spleen*, voire *négative*[32]. Monti décelait précisément au sein de l'écriture pavésienne une forme de « philosophie négative[33] » ; il reprochait à son élève de ne pas poser une nette distinction entre l'esthétique et la morale, entre personnages positifs et négatifs. Cette réprobation sévère qu'il infligeait à tout écrivain, dont le plus grave défaut aurait été justement de ne pas choisir son camp, proviendrait d'une approche de la littérature éminemment crocienne. Comme Croce, Monti était par ailleurs totalement imperméable aux nouvelles orientations théoriques du *Novecento* : l'existentialisme, la

25. Cesare Pavese (2008), *Dialogues avec Leucò*, nouvelle traduction de Mario Fusco *et al.*, in *id.*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 657-746.

26. Lettre de Monti à Pavese du 27 décembre 1947, in Attilio Dughera (1992), *Tra le carte di Pavese*, *op. cit.*, p. 93.

27. Cesare Pavese (2008), *La maison dans les collines*, in *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 833-946.

28. Attilio Dughera (1992), *Tra le carte di Pavese*, *op. cit.*, p. 95.

29. Giuliano Innamorati (1976), *Letteratura italiana. I critici, storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati.

30. Benedetto Croce (1904), « G. D'Annunzio », in *La Critica*, II, p. 1-28.

31. Selon Croce, l'art dannunzien se réduirait à un jeu de sensations s'appliquant à tous les aspects de l'existence et donnant lieu à un *Weltanschaung* fragmentaire. Le cœur du problème consiste à considérer ce sensualisme exacerbé de D'Annunzio comme une pratique ne visant aucunement l'exaltation d'un idéal de vie morale ; le sensualisme dannunzien serait simplement une forme d'abandon voluptueux au plaisir, dans une contemplation qui n'implique jamais une remise en question éthique. Même la représentation de l'héroïsme, chez D'Annunzio, ne se réduirait qu'à une posture d'esthète où la beauté du geste serait révélatrice d'un « art pour l'art » replié sur un solipsisme exaspérant. Voir, pour un éclairage, Mario Puppo (1964), *Croce, D'Annunzio e altri saggi*, Firenze, Olschki.

32. Voir, Mario Sansone (1956), *Benedetto Croce*, IV, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, Bari, Laterza.

33. Monti à Pavese, lettre du 22 janvier 1950, in Dughera, Attilio (1992), *Tra le carte di Pavese*, *op. cit.*, p. 100.

psychanalyse (que Monti étiquette négativement comme *freudisme*), ou encore l'anthropologie [34].

Tout au long de sa construction intellectuelle Pavese se référa en revanche à des modèles qui s'imposaient comme une fuite hors du réel offrant un refuge dans « l'art pour l'art », ultime valeur pour l'homme. Autrement dit, si Pavese, en bon élève de Monti, se devait de prétendre à un statut de crocien, ses premiers dieux tutélaires ne faisaient nullement partie de la pléiade littéraire tracée par Croce. Le jeune Pavese [35] était entièrement enchevêtré dans les mailles d'une esthétique inspirée non seulement par le poète D'Annunzio [36], mais également par l'un des acolytes dannunziens, Guido Da Verona [37]. Cette filiation fut par ailleurs revendiquée par le jeune poète lui-même, comme plusieurs passages de ses lettres de jeunesse l'attestent [38]. Or, le jeune Pavese, en parfait esthète dannunzien, aimait se complaire dans des poses de *surhomme* ; aussi voulait-il annuler le déterminisme historique afin de placer l'existence sous le signe d'une essence immuable, extraordinaire et unique. Dans cette perspective, la vie devait se métamorphoser par un effort suprême du poète-esthète en véritable œuvre d'art : voici la leçon esthétique des Sperelli, Cantelmo ou Effrena, les protagonistes des plus célèbres romans de D'Annunzio. Dans une lettre à son ami Tullio Pinelli, Pavese avoua son identité d'homme de lettres qui aspirait à vivre, à l'instar de D'Annunzio, au sein d'une littérature *effrénée* [39], car l'art serait la seule activité capable de rendre l'homme immortel [40]. Pour Pavese, le vrai poète devait se vouer entièrement à sa plume car l'art serait comparable à une amoureuse jalouse qui ne tolère aucune infidélité aux sirènes du quotidien [41]. Dans une autre lettre à Giorgio Curti, le jeune poète prolongea cette métaphore filée de la poésie-femme fatale en lui prêtant une coloration

34. Giovanni Tesio (1980), *Augusto Monti. Attualità di un uomo all'antica*, Cuneo, L'Arciere, p. 148-149.

35. Un intérêt renouvelé de la critique pour les premières années de la formation de l'écrivain est dû à la publication de plusieurs écrits et traductions datant des années 1920-1930. Voir, notamment Cesare Pavese (1989), *Le Poesie giovanili (1923-1930)*, a cura di Mariarosa Masoero e Attilio Dughera, Torino, Einaudi ; Attilio Dughera (1992), « Esercizi critici negli scritti giovanili diPavese », in *id.*, *Tra le carte di Pavese*, *cit.*, p. 115-145 ; Elena Solera (1999), « "Un tema per me. . ." I componimenti scolastici di Cesare Pavese », in *Levia Gravia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 239-258.

36. Dans une lettre à Tullio Pinelli du 12 octobre 1926, Pavese affirme se pencher sur les *Laudi del Cielo e del mare della Terra e degli Eroi* de D'Annunzio. Voir, Cesare Pavese (1966), *Lettere 1924-1944*, *op. cit.*, p. 39.

37. Guido Da Verona était l'un des écrivains les plus lus dans l'Italie des années 1930. Son roman, *Colei che non si deve amare* [Baldini e Castoldi, 1910], constitue l'un des plus importants succès éditoriaux du début du siècle en Italie, à côté d'un autre champion des ventes, *Mimì Bluette, fiore del mio giardino* [Baldini e Castoldi, 1916] dont plusieurs centaines de milliers d'exemplaires furent vendus en l'espace d'une décennie. L'œuvre de Guido Da Verona est un véritable *vadémécum* pour l'aristocrate sceptique et bon vivant qui s'entoure de femmes magnifiques, de chiens et de chevaux de race ; on y retrouve la même distinction dannunzienne entre les hommes supérieurs (les *aristoi*), qui vivent de leur art, et les inférieurs (la *plebe*), qui sont obligés de se « salir les mains » dans leur dur labeur quotidien.

38. Les lettres envoyées dans sa jeunesse à ses amis Mario Sturani ou Tullio Pinelli sont l'occasion pour le jeune écrivain apprenti d'exprimer ses jugements critiques, de rédiger des fiches de lecture et de tracer des programmes de traductions effectuées essentiellement du grec, du latin et de l'anglais. Ses textes ainsi que ceux de ses amis sont également soumis à un travail d'analyse critique concernant à la fois la forme (le style) et le contenu (les thèmes). Cette période commence dès 1923, lorsque l'écrivain entre au lycée D'Azeglio et plonge dans la stimulante « confrérie des *dazeglini* » qui aura une influence déterminante dans sa formation. Sur Guido Da Verona, voir notamment la lettre à Tullio Pinelli du 17 juillet 1927, ainsi que la lettre à Milly de décembre 1927, où l'on retrouve des références explicites au roman *Mimì Bluette, fiore del mio giardino*. Voir Cesare Pavese (1966), *Lettere, 1924-1944*, *op. cit.*, p. 65-66 et 90-91.

39. *Ibid.*, p. 67-76.

40. *Ibid.*, p. 26.

41. *Ibid.*, p. 35.

plus terne et nostalgique. En véritable petit esthète dannunzien, il affirmait regretter l'impossibilité de se consacrer uniquement à sa passion artistique et envisageait avec effroi l'éventualité de devoir se confronter à la dureté du labeur quotidien [42]. Dans une lettre de 1940 adressée à une femme aimée, Fernanda Pivano, l'écrivain dressa un portrait saisissant de lui-même en tant que poète doté du privilège d'exercer la seule activité humaine noble par excellence, la seule pour laquelle il eut valu la peine de perdre sa propre vie [43].

Cette conception de l'être artiste ne fut jamais remise en cause mais fit l'objet, quelques années plus tard, d'un approfondissement théorique fondamental. Le pivot de cette nouvelle orientation se situa dans les années 1940-1945, lorsque Pavese bascula définitivement de l'*immoralité* honteuse d'une vie d'esthète à l'*amoralité* lucide d'une vraie vie de poète. En 1940, dans une page éclairante de son journal intime, *Le Métier de vivre*, Pavese définit précisément la morale comme une affaire d'instants isolés alors que seule l'œuvre d'art serait capable de réaliser sur terre une forme de perfection accomplie. En définitive, Pavese comprit lucidement que sa vocation n'était nullement éthique mais éminemment poétique, donc forcément anticrocienne.

> *L'idéal moral est une notion collective. L'individu n'a pas d'idéal moral, parce que, dans son absolu (éternel présent), il ne se conforme pas à une norme mais est (Bergson,* Les Deux Sources*). Si la société ne peut pas réaliser l'absolu, dans la mesure où l'un de ses individus peut toujours se rebiffer, l'individu ne peut pas non plus le faire dans le temps, parce que, une fois l'absolu atteint dans un de ses moments, il peut cesser un instant après. [...] (De là, en attendant, le caractère individuel de l'œuvre d'art comme de l'acte moral : expériences non collectives à cause de leur nature, parce qu'absolues.) Il est facile de créer une œuvre d'art « instantanée » (le « fragment »), comme il est relativement facile de vivre un bref instant de moralité, mais créer une œuvre qui dépasse l'instant est difficile, comme il est difficile de vivre plus longuement que le temps d'un battement de cœur le royaume des cieux. L'art d'organiser le royaume des cieux par-delà l'instant (sainteté) est au même niveau que l'art d'organiser une œuvre de poésie par-delà le fragment ou, si l'on veut, des amas de fragments. Que tu aies défini le premier comme presque impossible (d'autant que tu considères en substance la moralité comme l'affaire d'instants isolés) et que tu espères au contraire en le second, provient du fait que ta vocation est poétique et non éthique. Content* [44] *?*

La formation pavésienne fut le résultat d'un ensemble hétéroclite d'apports culturels variés et, parfois, fortement contradictoires. Un dannunzianisme décadent d'un côté, une morale montienne – unie à l'esthétique crocienne – de l'autre, furent l'alfa et l'oméga de son parcours de formation. Selon Geno Pampaloni, Pavese reçut en même temps l'influence de Croce et Gentile ainsi que de Gobetti et D'Annunzio ; toutefois,

42. *Ibid.*, p. 38.

43. *Ibid.*, p. 573-574.

44. Cesare Pavese (2008), *Le Métier de vivre. 1935-1950*, édition intégrale établie sur manuscrit accompagnée d'un choix de lettres, traductions de Michel Arnaud et Gilbert Moget (nouvelles traductions et révisions par Martin Rueff), in *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1542-1543.

comme tous les intellectuels italiens non marxistes, il n'opéra jamais un choix définitif entre Gentile et Croce, donc entre fascisme et antifascisme [45].

Dans cette perspective, il n'apparaît pas étonnant que la recension de Monti au roman *Le Camarade* [46] fût la seule véritablement enthousiaste : il s'agissait enfin du vrai roman *positif* de Pavese dans lequel ses postures nihilistes et velléitaires semblaient désormais révolues. Ce jugement ne fut pourtant qu'une parenthèse dans cette joute éthique et esthétique entre le maître et l'élève. La critique faite au roman *Le Bel Été* [47] fut loin d'être aussi élogieuse. Les jugements qui avaient accompagné *Le Camarade* tombèrent, implacables : l'accusation d'esthétisme décadent était implicite dans le rapprochement que Monti formula entre ce roman et l'œuvre de Pastonchi, un écrivain reconnu pour être un dannunzien [48]. La réaction de Pavese fut extrêmement virulente, comme en témoigne sa lettre de réponse de janvier 1950, qui scella l'éloignement définitif entre l'élève et son maître [49].

Norberto Bobbio a parfaitement condensé en une formule lapidaire l'esprit de la culture turinoise de l'entre-deux-guerres solidement incarné par Monti : « Fais ton devoir et crève [50]. » Il s'agissait, comme Bobbio le soulignait, d'une sorte de pastiche, voire d'une traduction vulgarisée de l'impératif catégorique kantien. Cette formule exprimait à souhait l'essence de cette morale laïque et sévère qui était à la base de la tradition positiviste de la ville de Turin. Plus particulièrement, tout un pan de cette culture incarné par Monti – largement tributaire, nous l'avons vu, de l'esthétique et de l'éthique crociennes – constituerait un cas frappant de ce que Freud a appelé un *refoulement réussi* [51].

Comme cela a été déjà analysé par une abondante littérature critique, au fond de la poétique pavésienne gît l'exigence de saisir le mystère, une perplexité face à l'irrationnel, comme l'écrivain lui-même l'explique dans un passage éclairant de son essai *La poésie est liberté* : « La source de la poésie est toujours un mystère, une inspiration, une perplexité émue devant un irrationnel, une terre inconnue [52]. » Toutefois, la conscience aiguë de ce mystère devait se traduire, pour l'*homme montien* parfaitement réussi, dans une approche critique sévère. L'intellectuel ne pouvait plus s'emmurer dans sa *turris eburnea,* mais devait s'engager dans un rôle plus actif dans la société de son temps.

45. Geno Pampaloni (1962), « Cesare Pavese », *Terzo programma*, n° 3, p. 67.

46. Cesare Pavese (2008), *Le camarade,* traduction de Pierre Laroche, in *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 517-649.

47. Cesare Pavese (2008), *Le Bel Été*, traduction de Michel Arnaud révisée par Claude Romano, in *id.*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 949-1023.

48. Monti, lettre à Pavese du 16 janvier 1950, in Davide Lajolo (1960), *Il « vizio assurdo ». Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, p. 344, puis in Cesare Pavese (1966), *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, p. 461.

49. Cesare Pavese (1966), *Lettere 1945-1950*, *op. cit.*, p. 460-461.

50. Norberto Bobbio (1980), « La cultura a Torino nei primi anni del secolo », in *Piemonte e letteratura nel '900*, *Atti del convegno di San Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979*, Comune di San Salvatore Monferrato, Genova, p. 11.

51. Giuseppe Zaccaria (1989), « Il Piemonte ela Lombardia nell'età dell'industrializzazione », in Alberto Asor Rosa (éd.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea,* Torino, Einaudi, p. 145-152 (147).

52. Cesare Pavese (1999), « La poésie est liberté », in *id.*, *Littérature et société* suivi de *Le mythe*, traduit de l'italien par Gilles de Van, Paris, Gallimard, « Arcades », p. 187.

Pour Pavese, comme il l'explique dans un autre texte dans lequel il analyse les enjeux de l'art narratif, la poésie jaillirait en revanche d'un germe irrationnel que le poète n'éclairerait jamais entièrement par la lumière de la raison.

> *Bien que l'art et la mythopoeïa soient des choses différentes, nous ne croyons pas qu'un récit puisse être vivant sans un fond mythique, sans quelque chose d'insaisissable dans sa substance. La raison ultime – c'est aussi la première – pour laquelle on en vient à composer une fable, c'est le besoin d'amener à la clarté l'indistinct-irrationnel qui couve au fond de notre expérience. Cette clarification n'est jamais totale*[53].

La tension qui motive la lutte du poète contre les ténèbres de l'irrationnel ne conduit jamais à une clarification absolue ; le poète ne ferait que produire des schématismes, des abstractions conceptuelles ; autrement dit il ne ferait que de la science ou de la philosophie[54]. Si le rôle du poète serait celui de travailler ce fond de mystère pour qu'il atteigne un niveau de compréhension raisonnable, il est également vrai que la beauté de la joute poétique viendrait justement de cette *résistance* que le réel oppose.

> *Un vrai narrateur, fût-il vériste, explique et justifie dans la mesure de ses moyens, mais ce qui est étonnant de force symbolique, c'est justement la résistance du fond, la dureté plus ou moins impénétrable des choses, qui font que la narration [...] devient un intense et implacable corps à corps avec l'ombre, le monstre, avec le néant de l'indistinction. C'est justement ce qui demeure inexpliqué et inexplicable dans le récit vériste qui en détermine le style, le jeu d'écumes et de couleurs symboliques*[55].

C'est sans doute dans ce rapport problématique entre l'éthique et l'esthétique, entre le caractère fortement irrationnel de la poétique pavésienne et celui foncièrement rationnel de la tradition culturelle turinoise, fortement empreinte du sceau laissé par le critique et philosophe napolitain, que Pavese constitue donc un exemple frappant d'une sorte de *refoulement freudien manqué*[56]. Peut-on pour autant concevoir, comme certains critiques l'ont suggéré, que l'un des mobiles du suicide de l'écrivain viendrait non pas d'une énième déception amoureuse mais, bien plus sérieusement, de son incapacité à reproduire un modèle culturel trop éloigné de ses véritables aspirations esthétiques[57] ?

Pavese écrivit dans un passage de son journal : « On ne se tue pas par amour pour une femme. On se tue parce qu'un amour, n'importe quel amour, nous révèle dans notre nudité, dans notre misère, dans notre état désarmé, dans notre néant[58]. » Quatre mois plus tard, il se suicida avec une dose massive de somnifères. La relation fusionnelle que l'écrivain entretint avec le milieu culturel turinois se fonda sur une dichotomie insoluble entre *être* et *devoir être ;* on pourrait fort raisonnablement songer que le nœud

53. Cesare Pavese (1999), « Raconter est monotone », in *Littérature et société*, *op. cit.*, p. 193-194.
54. *Ibid.*, p. 194.
55. *Ibid.*, p. 196.
56. Voir Elio Gioanola (2003), *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, *op. cit.*, p. 151 *sq.*
57. *Ibid.*, p. 156-157.
58. Cesare Pavese (2008), *Le Métier de vivre. 1935-1950*, *op. cit.*, p. 1795.

gordien entre morale positive et immoralisme décadent se délierait définitivement avec ce geste ultime.

Toutefois, à côté de toute supputation, ne devrait-on pas garder toujours à l'esprit les derniers mots que Pavese a laissés en guise de testament ? « Je pardonne tout le monde et à tout le monde je demande pardon. D'accord ? Ne faites pas trop de commérages [59]. » Cette phrase était écrite dans le frontispice de son ouvrage le plus honni, celui que les critiques ont longtemps taxé d'irrationalisme irréfléchi et décadent, *Dialogues avec Leucò* ; le livre fut trouvé sur la table de chevet de sa chambre d'hôtel, pour l'accompagner sans doute, comme viatique, dans son dernier voyage.

Références bibliographiques

Bobbio, Norberto (2002), *Trent'anni di storia della cultura a Torino*, Torino, Einaudi.

——————— (1980), « La cultura a Torino nei primi anni del secolo », *Piemonte e letteratura nel '900*, *Atti del convegno di San Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979*, Comune di San Salvatore Monferrato, Genova, p. 1-13.

Calvino, Italo (1995), « Pavese : essere e fare », *Opere*, t. I, Milano, Mondadori, « I Meridiani ».

Croce, Benedetto (1904), « G. D'Annunzio », *La Critica*, II, p. 1-28.

Dionisotti, Carlo (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

D'Orsi, Angelo (2010), « Pavese e Ginzburg. Due modelli di intellettuale », in Giorgio Brandone, Tiziana Cerrato (éds.), *Incontro con Cesare Pavese. Un giorno di simpatia totale*, *Atti del convegno di studi Convitto Nazionale Umberto I – Liceo Classico D'Azeglio, Torino, 23-24 ottobre 2008*, Torino, n° 3, Liceo Classico « D'Azeglio », p. 123-142.

——————— (2001), *Intellettuali nel Novecento italiano*, Torino, Einaudi.

Dughera, Attilio (1992) *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni.

Garin, Eugenio (1962), *La cultura italiana tra '800 et '900*, Bari, Laterza.

Gioanola, Elio (2003), *Cesare Pavese.La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book.

——————— (2001), « La Narrativa », in *La cultura del Novecento in Piemonte : un bilancio di fine secolo*, *Atti del convegno San Salvatore del Monferrato 5-6-7-8 maggio 1999*, San Salvatore Monferrato, Edizioni « Piemonte e Letteratura », p. 197-214.

Guiducci, Armanda (1967), *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi.

Innamorati, Giuliano (1976), *Letteratura italiana. I critici, storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati.

Lajolo, Davide (1960), *Il « vizio assurdo ». Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore.

Mila, Massimo (1993), « Appendice », in Augusto Monti, *I Sansôssì*, Cuneo, Araba Fenice, p. 815-816.

——————— (1949), « Augusto Monti, educatore e scrittore », in *Il ponte*, V, n°8-9, p. 1136-1148.

Monti, Augusto (1968), *Scuola classica e vita moderna*, Torino, Einaudi.

——————— (1965), *I miei conti con la scuola. Cronaca scolasticaitaliana nel secolo XX*, Torino, Einaudi.

——————— (1963), *I Sansôssí,* Torino, Einaudi.

Mutterle, Anco Manzio (1970), « Miti e modelli della critica pavesiana », in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*,Padova, Liviana, p. 711-743.

Pampaloni, Geno (1962), « Cesare Pavese », *Terzo programma*, n° 3, p. 67.

59. Il s'agit d'une citation, presque littérale, des derniers mots laissés par un autre poète qui a mis fin à ses jours : Maïakovski. Pavese l'avait lu, fort probablement, dans une page de l'anthologie de la littérature russe de Renato Poggioli, *Il Fiore del verso russo*, qui avait particulièrement attiré son attention en 1949 au cours de son activité pour la maison d'édition Einaudi.

Pavese, Cesare (2008), *Œuvres*, édition établie et présentée par Martin Rueff, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

——————————— (1999), *Littérature et société* suivi de *Le mythe*, traduit de l'italien par Gilles de Van, Paris, Gallimard, coll. « Arcades ».

——————————— (1989), *Le poesie giovanili (1923-1930),* a cura di Mariarosa Masoero e Attilio Dughera, Torino, Einaudi.

——————————— (1966), *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi.

——————————— (1966), *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi.

Puppo, Mario (1964), *Croce, D'Annunzio e altri saggi*, Firenze, Olschki.

Sansone, Mario (1956), *Benedetto Croce*, IV, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, Bari, Laterza.

Solera, Elena (1999), « "Un tema per me…". I componimenti scolastici di Cesare Pavese », *Levia Gravia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 239-258.

Zaccaria, Giuseppe (1989), « Il Piemonte ela Lombardia nell'età dell'industrializzazione », in Alberto Asor Rosa (éd.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, p. 145-152.