

**LA « GRANDE VITESSE »  
DANS LES CONTES DE  
CESARE PAVESE**

**Ettore JANULARDO**

Né en 1908 à Santo Stefano Belbo, près de Cuneo, d'une famille petite-bourgeoise, Cesare Pavese étudie à Turin, où l'un de ses professeurs de lycée est Augusto Monti, grande figure d'intellectuel antifasciste. Ses études de littérature anglaise lui permettent de commencer une significative activité de traduction d'auteurs américains: Sinclair Lewis, Henry Melville, Sherwood Anderson. Directeur en 1934 de la revue *Cultura*, Pavese est condamné par le régime fasciste à la relégation en Calabre, où il passe une année et commence à écrire son journal, *Il mestiere di vivere (Le Métier de vivre)*, publié posthume en 1952. Rentré à Turin, il écrit en 1936 les poèmes de *Lavorare stanca (Travailler fatigue)*, continue de traduire des auteurs anglais et américains et collabore de façon intense avec la maison d'édition Einaudi, dont il devient l'un des principaux animateurs. À la fin de la guerre, il s'inscrit au Parti Communiste Italien. Il se suicide à Turin, en août 1950.

Parmi les œuvres de jeunesse de l'écrivain piémontais, une trilogie de contes -dominés par les thématiques de la vitesse, des machines et des paysages urbains- constitue un ensemble spécifique qui mérite notre attention.

La force évocatrice du vol et du monde de l'aviation est soulignée dans un récit de 1928, *Le Pilote malade*. Pavese y décrit les derniers mois de vie d'un homme qui « semblait être né tout exprès pour épouser les formes parfaites et nerveuses d'un aéroplane ».<sup>1</sup>

D'une manière cohérente au développement ultérieur de l'œuvre de Pavese, ce conte présente une interprétation mélancolique et décadente de l'existence du protagoniste, dont la maladie permet de mettre en scène une antithèse mortelle à son amour du vol et de la vitesse.

Les suggestions du futuriste Marinetti sur l'esthétique et l'éthique de la vitesse aérienne, qui trouvent leur définition théorique dans un manifeste collectif publié à Turin en 1929 -le *Manifeste de l'aéropeinture*<sup>2</sup>-, dans *Le Pilote malade* sont utilisées pour décrire l'itinéraire menant du succès professionnel à la défaite personnelle du pilote : « ... il était beau de voir surgir de dessus les flots le grément noirâtre d'un hydravion, de le suivre dans son vol que la distance faisait paraître plus lent, et soudain, dans le virage, de le voir exploser dans un éclaboussement de soleil pour s'éloigner aussitôt, immédiatement suivi, en un roulement de tonnerre, par un fracas de métal, de sifflements et de pétarades, venant de la première ligne droite, comme si l'engin allait plus vite que le son [...] Il lançait brusquement son appareil en

---

<sup>1</sup> C. Pavese, *Le Pilote malade*, dans *La trilogie des machines*, Paris, 1994, pages 35-51. Sauf indication différente, toutes les citations du présent article sont tirées de l'édition française de ces contes de Pavese.

<sup>2</sup> « Nous autres futuristes déclarons que :

- les perspectives changeantes de vol constituent une réalité absolument nouvelle, et qui n'a rien de commun avec la réalité traditionnelle des perspectives terrestres ;
- les éléments de cette nouvelle réalité n'ont aucune base ferme et sont construits par la mobilité même perpétuelle ;
- le peintre ne peut observer et reproduire qu'en participant à cette même mobilité ;
- peindre de haut cette nouvelle réalité impose un profond mépris du détail et une nécessité totale de synthèse et de transfiguration ;
- toutes les parties du paysage apparaissent au peintre en vol, écrasées, artificielles, provisoires, à peine tombées du ciel ;
- toutes les parties du paysage accentuent aux yeux du peintre en vol leur caractère: dense, dispersé, élégant, grandiose ;
- toute aéropeinture renferme simultanément le double mouvement de l'aéroplane et de la main du peintre qui manie le crayon ou le pinceau ;
- le tableau ou ensemble plastique d'aéropeinture doit être polycentrique ;
- on arrivera bientôt à une nouvelle spiritualité plastique extra-terrestre.

Signé par les futuristes Marinetti, Balla, Benedetta, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi et Tato, ce *Manifeste de l'aéropeinture* est publié dans la *Gazzetta del Popolo* de Turin le 22 septembre 1929.

altitude, en chandelle, comme pour une escalade, et il lui fallait lutter de toute la force de ses poignets. Il luttait contre le vent, contre les frottements de l'air, contre l'immense matière azurée qui, après l'avoir aspiré furieusement, le chassaient en une voltige étincelante dans le flanc d'un nuage ou semblaient le dissoudre dans son rayonnement» .

Le vol terminé, on peut remarquer dans le texte de Pavese d'autres indications dignes des mythes futuristes de la vitesse et du vol. C'est le cas de l'identification entre l'homme et sa machine, se traduisant en fascination mécanique et en reproduction à l'échelle humaine des fonctions et du « comportement » de l'avion : « on voyait s'agiter un instant et sauter à terre entre les ailes un être uniforme, vêtu de la tête aux pieds d'une matière semblable au corps de la machine [...] C'était, en quelque sorte, un fanatique du métier. Mais d'un fanatisme aussi discret qu'irrésistible, un fanatisme mécanique [...] Rafter reproduisait en lui-même tous les mouvements de l'aéroplane [...] Aussi s'efforça-t-il, au cours de ces séances d'entraînement, de se rendre de plus en plus machinal et précis, jusqu'à ce que son pouls batte au même rythme que son formidable et tout nouveau moteur ».

Dès les premiers symptômes de la maladie respiratoire qui marque sa vie, la phtisie, le pilote est invité à se reposer et à « passer l'hiver en ville »: la description aérienne -présupposant la présence d'un centre habité à admirer de l'avion -se métamorphose en perception terrestre du lieu urbain. Si Rafter n'arrive pas à supporter son inactivité forcée, il nous dresse un portrait significatif- mais générique, sans nom ni précisions-, de cette ville, qu'il perçoit avec l'œil de l'aviateur, encore capable par ses capacités perceptives de « planer » au-dessus de l'atmosphère urbaine : « En effet il adorait la vie nocturne et c'est seulement grâce à elle qu'il supportait l'inaction. Car en vérité, la ville n'est une ville que la nuit. La nuit, s'effacent toutes les contradictions, les petites provinces, le ciel libre sur l'océan des maisons, les détails dont l'implacable lumière solaire accuse exagérément les contours. La nuit, tout provincialisme, tout vestige de rusticité se dissolvent dans les ténèbres et la grande ville n'est plus qu'une mystérieuse succession de masses obscures, gigantesques, délimitées par des yeux lumineux et découpées en lignes droites où se répandent des torrents de lumière. Sur les places, dans cette brume légère qui est comme le souffle même de la ville, s'entrecroisent des constellations multicolores, transparentes, hurlantes comme l'éclair. Et à terre, au ras des asphaltes, ces grands fleuves silencieux et luisants, glissent les automobiles, masses obscures elles aussi, hormis leurs deux yeux écarquillés qui s'enfoncent dans la nuit comme dans un abîme. »

Et s'il ne s'agit pas d'un espace aérien, on peut contempler la ville comme un lieu nocturne et liquide (« La nuit, la ville offre l'aspect irréel d'un fond marin, ténébreux et brouillé de faibles lueurs, apparaissant un instant pour s'évanouir aussitôt ») où se déplacer rapidement, en reproduisant les perceptions multipliées dans l'espace préconisées par les futuristes : « ... à terre, il ne se sentait bien qu'en déplacement, à toute vitesse, ou dans les tourbillons de la vie citadine. [...] Après l'aviation, son paradis, c'était la nuit, la nuit dans la grande ville ».

D'autant plus qu'elles sont stéréotypées, ces images urbaines donnent d'une manière exemplaire le sens d'une confrontation nette entre le contexte citadin et la campagne. Essayant en vain de soigner avec décision sa phtisie, le pilote quitte la ville. Mais « cette campagne paisible et mesquine faisait croître en lui la désolation. Elle ne lui offrait aucunement le repos, car il ne pouvait le trouver que dans la ville qui prévenait la multiplicité de ses désirs ».

La conclusion du récit transforme cette histoire d'une maladie mortellement sous-estimée en parabole des forces physiques qui s'évanouissent d'une façon proportionnelle à la vitesse des moyens technologiques utilisés par le protagoniste: de l'avion survolant la ville, il descend à la voiture la traversant à toute allure, avant de mourir à la descente d'un train où il s'était laissé bercer.

L'œuvre narrative de Pavese est marquée par les thèmes de la solitude et de la confrontation entre les différentes cultures de ses personnages; mais le choix thématique qui peut bien caractériser sa production littéraire -dans la prose et aussi dans des poèmes à la forte structure narrative -est sans doute celui de la confrontation, et de l'opposition, entre la ville et la campagne. En partant de son horizon existentiel, et par la médiation de modules narratifs dépassant les limites du néo-réalisme, l'écrivain voit le monde rural comme un microcosme innocent et mythique qu'on perd à la suite de l'égarement dans le monde urbain, conçu en tant que lieu de pulsions fallacieuses et de défaites réelles.

Bien qu'il s'agisse de trois contes d'un jeune écrivain n'ayant que vingt ans, les pages de *La trilogie des machines* témoignent de cette attitude littéraire: le portrait de la solitude humaine se transforme en narration ayant recours aux images symboliques du contexte urbain et au thème de l'« ailleurs », identifié avec l'Amérique.

C'est sous le signe d'une aventure impossible, et d'une conclusion pathétique déjà inscrite dans le début de l'histoire, qu'on peut lire *L'aventurier manqué*. Après le séjour aux Etats-Unis du protagoniste, l'*incipit* du récit donne le cadre et le ton d'un retour au lieu d'origine qui est une défaite, marquée par la confrontation entre la «ville natale » et l'« autre ville » : « Il revint dans sa ville natale, vers la fin de l'automne, le corps et l'esprit défaits. Il avait vingt-quatre ans, et les siens, pendant qu'il était au loin, s'étaient installés ailleurs, dans une autre ville. Il n'eut pas le courage de les suivre. Il se sentait si las qu'il aurait voulu s'affaler dans une des rues de sa jeunesse et ne plus se relever.[...] Seulement, quelque chose était brisé en lui, il n'avait plus de ressort. Il loua une chambre misérable dans une habitation ouvrière de banlieue, sur l'autre rive du fleuve, là où tant d'usines noircissaient le ciel ».<sup>3</sup>

Mais cette ébauche d'un double endroit urbain -son lieu natal et l'« autre ville »- ne fait que préparer le contraste authentique, et irréductible, entre le contexte où vit le protagoniste et ce qu'il a vu et essayé de comprendre dans un autre continent : « A vingt ans, il était parti pour la jeune Amérique, plein d'ardeur et de fermes résolutions, fanatique des hommes qui vivaient là-bas, brûlant de vivre leur vie, de se l'assimiler et de l'exprimer dans l'art nouveau qui devait parer la nouvelle beauté du monde. [...] Autour de lui, il avait vu, dans le fracas de leur puissance, se construire les métropoles. Et des torrents humains se déverser sans arrêt sur ces terres ».

Avec un goût naïf pour la narration de l'échec du protagoniste, Pavese le montre incapable de s'intégrer dans le monde américain : « Un jour, après quatre années d'enfer, broyé par le désespoir, il voulut revenir. Un dernier voyage, épuisant, à travers tout le continent, réduit aux pires besognes, un dernier séjour dans la ville géante, sous le mépris des gratte-ciel vertigineux, et à la fin l'évasion désespérée ».

Le retour dans « la ville des premiers rêves » n'est que la confirmation de l'échec du protagoniste: il est « machiniste dans un théâtre quelconque » et habite « en banlieue ». L'immeuble est esquissé dans les termes d'un gigantisme auquel aura recours Moravia d'ici quelques années, dans les descriptions urbaines de ses romans entre 1929 et 1935, tandis que l'extérieur industriel et la grisaille de l'horizon annoncent les milieux défavorisés du néo-réalisme : « C'était une habitation ouvrière, bondée de locataires, qui dominait d'interminables avenues bordées, en ce mois d'octobre moribond, d'arbres touffus aux feuilles rousses. Et ces larges avenues fuyaient loin de la ville, par la plaine, à perte de vue. Au-delà, s'ouvraient par intervalles, entre les hauts immeubles isolés, des terrains vagues dominés par des usines aux

---

<sup>3</sup> C. Pavese, *L'aventurier manqué*, 1928, dans *La trilogie des machines*, édit. Paris 1994, p. 7.

cheminées gigantesques, puis c'étaient d'autres maisons, des mesures, des boulevards, des champs, des usines en béton armé, des arbres, des poteaux, à l'infini. Un ciel éternellement gris régnait sur cet horizon. Elle avait quelque chose de hagard, de crucifié, cette partie de la ville encore à moitié en construction ».

Tout en restant dans une dimension « piémontaise » de l'écriture, il est intéressant de comparer cette image de Pavese d'une ville « crucifiée » à la description quasi mystique de l'usine proposée par le critique Edoardo Persico. Dans *La Fiat : operai*, paru en 1927, l'intellectuel napolitain -vivant à Turin entre 1927 et 1929- dresse un portrait admiratif de ce qu'il appelle la logique productive des usines FIAT, « une construction incomparable aux formes claires, exprimant dans la simplicité de son aspect le principe de l'ordre ». La masse imposante de ces usines correspondrait, d'après Persico, à une image de l'homme et de ses peines, exprimées par des formes architecturales rappelant des cathédrales de l'industrialisation, tendues vers le ciel comme des bateaux en navigation et habitées par des ouvriers disciplinés après un « invisible drapeau » d'ordre et d'obéissance.

Dans *L'aventurier manqué* de Pavese, la séquence descriptive se poursuit en liant l'image constructive de la ville en chantier – comme dans les plans figuratifs proposés par le peintre futuriste Umberto Boccioni dans *La città che sale (La ville qui monte, 1910)* – à la noirceur de certains paysages urbains des années Vingt : « Les cheminées noyaient tout de fumée, les immeubles résonnaient des bruits des sirènes et des machines perpétuellement en action. Tout, jusqu'à l'habillage des murs latéraux, sans fenêtres, sans rien, des plus hauts immeubles, trahissait l'ouvrage en chantier: d'autres bâtisses pousseraient un jour à leur côté ».

Si les « cheminées toutes droites qui polluaient le ciel, toujours bas et brumeux en hiver, ces coups de sifflet inhumains, suraigus, qui au milieu du vacarme perçaient le brouillard imprégné de suie et de puanteurs mécaniques » constituent la réalité quotidienne que Pavese conçoit pour le protagoniste de son conte, la scène de banlieue peut tourner à l'hallucination psychopathologique : « Certains soirs, comme il rentrait dans le brouillard glacial, il voyait, dans le délire de son désespoir, dressée sur le crépuscule immense qui découpait les masses des usines dans un ciel de feu, la silhouette titanesque d'un gratte-ciel ».

Face à cette impossibilité de s'accoutumer à l'existence, l'ex-immigré aux Etats-Unis observe sans soulagement la « santé qui émanait de ces faubourgs, malgré le labeur inhumain de leurs habitants » et qui « ne cessait pas de le tourmenter » : « Il vivait plus pauvrement encore que les crasseuses familles ouvrières qui habitaient à côté ».

Machiniste dans le secteur du cinéma, le protagoniste continue de se référer au monde américain, qu'il revit par la médiation du spectacle: « Son métier était facile, il l'avait déjà longtemps exercé dans les studios, quand le cinéma le passionnait tant, en Amérique ». Si le jeune Pavese se montre conscient de l'importance culturelle et sociale de la cinématographie aux États-Unis, il ne peut s'empêcher de conclure ce récit pathétique par une scène tragiquement grotesque, calquée sur des films américains : « Il revivait maintenant avec une résignation lasse les plaisirs de sa jeunesse. Il pénétrait parfois, écœuré, dans un de ces petits cinémas de banlieue, remplis de fumée, de puanteurs, de crachats et de gars qui se passionnent en criant pour l'action. Et sur l'écran blême, où se succédaient nerveusement les images, il contemplait la ruine de ses rêves. Un jour, comme on passait un film américain, il revit en toile de fond, parmi les brumes de ce port qui avait été sa dernière escale, les grands navires indécis se balancer dans l'immensité grise, puis les jetées, les feux épars, le bourdonnement énorme et enfin, en un éclair, la multitude vertigineuse des gratte-ciel illuminés. Il sortit de la salle accablé sous le poids du souvenir, qui se

mit à lui déchirer le cœur, comme la première fois. Plongé dans ses pensées, il ne vit même pas la rue. Une automobile, dans un hurlement furieux, l'écrasa sur la chaussée ».

Le souvenir des scènes américaines, filtrées par une représentation narrative ingénue, témoigne de la fascination ressentie par Pavese vis-à-vis du nouveau monde. Par le biais des lectures et des traductions de l'écrivain de Santo Stefano Belbo, le mythe des États-Unis commence à intéresser les intellectuels italiens de l'époque fasciste. Dans ce mythe d'une nation « jeune » et vigoureuse -vue par les yeux attentifs ou décadents des auteurs italiens-, dans cette allégorie d'une société américaine libre, démocratique, ouverte, il y a le reflet d'une conception sociale renversée par rapport aux normes fascistes régissant une communauté sous l'emprise de la hiérarchie dictatoriale. Mais il y a également le désir d'un nouveau réalisme, la volonté d'approcher d'autres aspects de la vie: le dynamisme, les contrastes, les excès, les luttes de l'existence. La valeur politique de cette perspective anti-autarcique n'échappe pas au régime, dont la critique est prête à démythifier le monde américain, qui est le véritable objet de convoitise d'un regard littéraire et artistique potentiellement trop libre.

On retrouve le thème de l'automobile meurtrière -dans une acception qui en fait une tardive dérivation des images littéraires du début du XXe siècle- dans un autre conte de Pavese, *Le mauvais Mécanicien*, également écrit en 1928. Mais les références s'y multiplient. L'automobile a la valeur symbolique d'une femme: lorsque le mécanicien conduit -à toute « vitesse », Pavese nous parle d'une « orgie violente et salutaire » avec laquelle « il croyait s'être libéré de tous les doutes et de toutes les veuleries du passé ».<sup>4</sup> Préfiguration du suicide de Pavese à la suite d'une dernière déception sentimentale, la mort du mécanicien n'est qu'un suicide par la médiation de l'automobile, dont il reçoit une « divine caresse » :

« Un jour il se décida.

Ce fut une course solitaire. Pour la dernière fois il sentait sous ses roues la divine caresse des routes magnétiques. Ses rêves en lambeaux brûlaient dans son cœur, attisés par les rafales de vent.

Il déboucha entre les collines.

Il parcourut la longue route blanche qui menait à la maison où il était né et où il s'était rêvé poète. Il monta, en vrombissant, entre les ravins boisés et profonds de la colline.

Puis il tourna et donna toute sa puissance au moteur. Il se précipita dans le vide sur les pierres nues.

Quand on le retrouva, dans sa poitrine défoncée, l'axe du volant était fiché comme une lance ».

La mort de ce personnage confirme un côté mélodramatique dans l'œuvre de Pavese. Mais sa nature d'écrivain et d'intellectuel -en équilibre instable entre peurs et engagements, isolements et résistances- correspond à une personnalité sensible et fragile, incapable de s'adapter au « métier de vivre ». C'est en commentant la mort de l'écrivain que Georges Piroué remarque: « ce suicide interrompt moins une vie pleine de promesses qu'il n'achève une trajectoire. Grâce à lui, cette vie prend un sens, dévoile ses aspects cachés, de même que l'œuvre acquiert son unité, baigne dans son ambiance définitive. Cette mort fait tenir ensemble les vicissitudes de la biographie et l'apparent disparate des publications. Il y a ainsi chez Pavese une interprétation exemplaire des raisons de vivre et des raisons d'écrire -ou de ne plus pouvoir ni vivre ni écrire ».

---

<sup>4</sup> C. Pavese, *Le mauvais Mécanicien*, 1928, dans *La trilogie des machines*, édit. Paris 1994, p. 27.