



HAL
open science

Construction du personnage et de l'identité dans les romans de Pirandello et Svevo

Adama M'Bengué

► **To cite this version:**

Adama M'Bengué. Construction du personnage et de l'identité dans les romans de Pirandello et Svevo. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2011. Français. NNT : 2011MON30063 . tel-00678374

HAL Id: tel-00678374

<https://theses.hal.science/tel-00678374>

Submitted on 12 Mar 2012

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.

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY – MONTPELLIER III

Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales

ÉCOLE DOCTORALE Langues, Littératures, Cultures et Civilisations

Discipline : Études romanes

CONSTRUCTION DU PERSONNAGE
ET DE L'IDENTITÉ
DANS LES ROMANS DE
PIRANDELLO ET SVEVO



THÈSE DE DOCTORAT PRÉSENTÉE PAR
ADAMA M'BENGUÉ

sous la direction de
MM. PASCAL GABELLONE ET IBRAHIMA DIAWARA

Jury :

Mme CARMINATI Myriam, professeur, Université Montpellier 3

Mme BUFFARIA Pérette Cécile, professeur, Université de Poitiers

M. PALUMBO Matteo, professeur, Université Frédéric II de Naples

M. GABELLONE Pascal, professeur émérite, Université Montpellier 3

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

À mon mari Monsieur Niang Hamath

À mes enfants Bineta et Thierno Daouda, ma seule raison d'être

À ma grand-mère Rokhaya, sans qui je ne serais pas celle que je suis devenue

À mes deux oncles Ousmane Ndiaye et Médoune Ndiaye

très tôt rappelés à Dieu

À mes parents et à toute ma famille.

Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à Monsieur Pascal Gabellone, qui s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de cette recherche. Ainsi son aide et le temps qu'il a bien voulu consacrer à ce travail, ont permis à celui-ci de voir le jour. Il est pour moi un modèle, une source d'inspiration et une référence dans l'art de pratiquer le métier de l'enseignement.

Je remercie très sincèrement Monsieur Ibrahima Diawara pour son aide et ses encouragements.

Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury Monsieur Palumbo, Madame Buffaria, Madame Carminati pour avoir accepté de siéger dans ce jury et pour le nouveau regard qu'ils apporteront à ce travail.

Je remercie du fond du cœur mes parents pour leur soutien sans faille, tant sur le plan financier que moral.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance et ma gratitude envers mon époux pour cette longue séparation que je lui ai imposée et qu'il a su accepter dans la patience, la compréhension et la dignité. Ses encouragements, son soutien moral et financier m'ont été d'une aide précieuse.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis qui m'ont toujours soutenue et encouragée.

Résumé

Ce travail cherche à faire le lien entre deux « pensées » littéraires, celles de deux écrivains italiens majeurs du début du XX^e siècle, dont les ressemblances multiples mettent en valeur aussi les dissemblances. Il s'articule autour d'un problème précis, à savoir celui du personnage romanesque, de sa crise, de sa remise en question, rejoignant ainsi une des problématiques cruciales du roman du XX^e siècle dans la culture européenne. Ce type de personnage – exclu, exilé de la réalité – révèle la fragilité de l'accord entre l'être et le monde. Ainsi les auteurs étudiés – Pirandello et Svevo – posent la question de la construction, et à travers elle, de la déconstruction de ces « êtres de papier » que sont les personnages. Chez eux, en effet, les traits du personnage ne sont pas livrés d'emblée, mais ils sont construits par le déroulement du texte. Mais en même temps, leur aventure humaine les expose aux pires dangers, rendant incertaine leur identité, difficile, voire impossible leur rapport au monde. D'où un processus de dé-structuration et parfois d'anéantissement qui les frappe. C'est pourquoi (à l'exception des personnages féminins de Pirandello) ils trouvent refuge dans la maladie, la folie, les rêveries, voire dans la négation de la réalité.

Mots clés :

Identité – Personnage – Construction – Société – Monde – Maladie – Déconstruction

Centre de recherches LASI

(Littératures Arts et Sociétés en Italie, composante de l'équipe LLACS)

Université Paul Valéry Montpellier 3

Résumé en anglais

THE MAKING OF CHARACTER AND IDENTITY IN PIRANDELLO'S AND SVEVO'S NOVELS

This work tries to make a connection between two literary “thoughts” of two major Italian writers of the 20th century whose similarities bring out the dissimilarities. It presents us with a precise subject; that of the novelistic character, his crisis and the soul searching he does. Then, this matter emphasizes one of the crucial issues of 20th century novel in European culture. This sort of character – excluded, having cut himself from reality – reveals the fragility of the agreement between human being and the world. Thus, the writers we study – Pirandello and Svevo – raise the question of the making and through it, that of the deconstruction of these “men of paper” who are the characters. Pirandello’s and Svevo’s character is not disclosed at once but is gradually structured in the novel. Nevertheless, their human adventure put them at risk, turning their identity uncertain, making their relationship with the world difficult or even unbearable. That results in a process of deconstruction and sometimes of destruction of which they become the victims. That’s why (apart from Pirandello’s female characters) they take refuge in sickness, in madness, in delusion or even in the negation of reality.

Key words :

Identity – Character – Making – Society – World – Sickness –
Deconstruction

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p. 7
---------------------------	------

Première partie

ASPECTS SOCIAUX ET PSYCHOLOGIQUES DES PERSONNAGES

Introduction	p. 22
--------------------	-------

Chapitre 1 : *Le personnage romanesque : représentation d'une époque*

1.1 ✧ Le personnage romanesque moderne en Italie	p. 24
--	-------

1.2 ✧ Caractères généraux des personnages de Svevo et Pirandello.....	p. 31
---	-------

1.3 ✧ De la généralité aux particularités des personnages.....	p. 44
--	-------

Chapitre 2 : *La décadence psychologique des personnages*

2.1 ✧ L'inertie face à la découverte de la société et du monde	p. 79
--	-------

2.2 ✧ Le sentiment d'exclusion	p. 88
--------------------------------------	-------

2.3 ✧ La maladie comme « sens » de l'existence	p. 105
--	--------

Deuxième partie

QUÊTE D'IDENTITÉ ET QUÊTE DE LIBERTÉ

Introduction	p. 121
--------------------	--------

Chapitre 1 : *Apories de la quête identitaire*

1.1 ✧ La perception de l'identité	p. 125
---	--------

1.2 ✧ Le rêve, un autre moyen de s'identifier p. 127

1.3 ✧ Le paradoxe identité – liberté p. 140

Chapitre 2 : *Identité et multiplicité*

2.1 ✧ Les antagonismes du moi : unité et décomposition p. 152

2.2 ✧ L'étranger en soi p. 163

2.3 ✧ Le « jeu des masques » : de l'incommunicabilité à la solitude p. 174

Troisième partie

LE MONDE COMME CONSTRUCTION IMAGINAIRE

Introduction p. 185

Chapitre 1 : *Mensonge, folie, humour*

1.1 ✧ Mensonges et transformations de la réalité p. 186

1.2 ✧ Folie et fuite vers l'imaginaire p. 189

1.3 ✧ De l'humour pirandellien à la désillusion p. 211

Chapitre 2 : *Refus ou échec des personnages ?*

2.1 ✧ Adriano Meis : l'illusion d'une identité retrouvée p. 218

2.2 ✧ « L'éternelle dernière cigarette » de Zeno Cosini, représentation d'une vie « sénile » p. 230

2.3 ✧ *Uno, nessuno e centomila*, le roman de la maturité ? p. 237

Quatrième partie

STRUCTURES RELATIONNELLES ET STRATEGIES NARRATIVES

Introduction p. 249

Chapitre 1 : *Les structures relationnelles*

1.1 ✧ Sur la composition des romans p. 254

1.2 ✧ Le masculin et le féminin p. 263

Chapitre 2 : *Stratégies de la narration*

2.1 ✧ Subjectivité, objectivité : les binômes dans le récit pirandellien p. 269

2.2 ✧ Le discours : la représentation de la conscience du personnage p. 276

Conclusion p. 280

Bibliographie p. 288

Index des noms p. 307

INTRODUCTION

Tout roman exprime, directement ou indirectement, une conception de la personne et de son rapport aux autres et à la société, conception qui impose à l'écrivain de choisir certaines formes et confère à l'œuvre son sens le plus large et le plus profond. Si cette conception se modifie, l'art du roman se transforme.

La question du personnage romanesque, donc, ne peut être abordée qu'en relation à des contextes variables, au fil de l'évolution historique du genre – cet « enfant bâtard » de la littérature comme le définit Marthe Robert¹, et à des situations sociales elles aussi changeantes, produisant des formes et des styles narratifs nouveaux. L'essor de la bourgeoisie et l'affirmation de son idéologie au XIX^e siècle conduit, dans un premier temps, à l'élaboration d'un nouveau type de personnage, dont le « héros » balzacien est l'exemple le plus accompli, saisi dans la dynamique sociale selon des critères de vraisemblance, mais acquérant une stature peu commune au fil de la narration, jusqu'à devenir une sorte de géant qui domine la scène du monde. Toutefois, les indices ne manquent pas d'une tendance inverse, qui veut promouvoir au rang d'acteurs romanesques des types sociaux et psychologiques issus de la vie ordinaire et provinciale, comme Emma

¹ Marthe ROBERT, *Roman des origines, origines du roman*, Tel Gallimard, 1996.

ou Charles Bovary. Le « médiocre » sans destin cesse d'être exclu de l'horizon romanesque pour devenir un type nouveau de personnage. Avec le naturalisme, et notamment Émile Zola, tout procédé de typisation et d'emphase sera rejeté. Chez lui, comme chez Verga dans le cadre du *Verismo* italien, le personnage connaît une dévalorisation certaine (que l'on songe au cycle des « Vinti » chez ce dernier) et cette « réduction » permettra de concentrer toute l'attention sur la vérité du document humain. Si l'intrigue fait l'objet d'une banalisation et d'une dédramatisation, le « héros » est ravalé au rang d'un personnage quelconque.

Peut-on parler alors de crise du personnage ou de personnage de crise ? La seconde moitié du XIX^e siècle nous fournit de nombreux exemples de personnages en perdition, marginaux, excentriques, comme le Des Esseintes de Huysmans, l'Oblomov de Gontcharov – emblème de passivité et d'inertie –, le Bartleby de Melville. Quelque chose s'est cassé dans le beau mécanisme du héros de roman et la modernité s'annonce comme l'ère de l'« homme quelconque² », du personnage problématique, indécis, ontologiquement instable.

La découverte freudienne viendra porter le coup de grâce à toute emphase du « héros ». La psychanalyse, en révélant sous la construction identitaire du moi et de la conscience des profondeurs insondées, déconstruit la belle façade de l'apparence. L'homme inscrit dans l'évolution de la société moderne connaît une crise du sens touchant non seulement la conception du monde mais aussi celle de la personne humaine (aggravée par les expériences meurtrières des deux guerres mondiales et des horreurs génocidaires). Le roman du XX^e siècle sortira profondément changé de ces bouleversements, pressentis par les

² Sans aucune référence, ici, au mouvement politique du même nom apparu dans l'après-guerre en Italie – « L'uomo qualunque » –, fondé par Guglielmo Giannini et dont la « philosophie » s'apparentait à celle du poujadisme en France.

grands narrateurs de la *finis Austriae* comme Stefan Zweig, Robert Musil ou Joseph Roth, chez lesquels le déclin, puis l'effondrement de l'Empire austro-hongrois sera perçu, de façon parfois ambivalente, comme l'annonce d'un monde sans repères et d'un « homme sans qualité » (Musil). La notion traditionnelle de personnage en sortira aussi bouleversée. Il devient impossible d'envisager une conception globale du personnage comme entité cohérente, certes évolutive mais se construisant selon une logique constante dans le temps de la narration. Ce système cède la place parfois à des notations fragmentaires qui révèlent les désordres et les zones obscures de l'être. Exemple à cet égard la grande tentative proustienne, condensée dans les sept volumes de *À la recherche du temps perdu*, où la réalité extérieure se réfracte sans cesse dans une conscience analysante et remémorante.

Chez Franz Kafka, Virginia Woolf ou James Joyce, le personnage devient tantôt une sorte de « silhouette » affublée d'une initiale pour seul nom et lancée dans d'étranges quêtes sans issue (Kafka), tantôt un flux de pensée, de souvenirs et de petites perceptions que Joyce théoriserait dans la technique du *stream of consciousness* (flux de conscience) et du monologue intérieur. Pour Joyce, comme pour Virginia Woolf, toute « détermination » du personnage était un leurre : la réalité, la vérité d'un individu ne relevaient ni de son rapport à la société, ni de son caractère, mais des « myriades d'impressions », toujours fugaces, toujours imprévisibles, qui traversaient sa conscience. Exprimer un personnage, c'était traduire ce qu'il avait de marginal et d'impondérable.

La remise en cause de la notion de personnage se poursuivra et s'aggravera, en France, avec le Nouveau Roman, jusqu'à sa négation pure et simple. Tout le problème de l'identification du lecteur à un type romanesque, vu désormais comme un trompe-l'œil éloigné de toute réalité, s'en trouvera modifié : si l'illusion de réalité n'est qu'un leurre

et une approximation, l'authentique « vie » intime est faite, dira Nathalie Sarraute, de « tropismes » : à savoir, ces « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ». Ces mouvements révèlent des failles, des ruptures à l'intérieur de l'unité supposée du personnage, qui devient ainsi une sorte de filtre, une figure indécise, parfois indéterminée, marginale ou étrangère au monde, un monde devenu à son tour opaque, difficile à déchiffrer, voire hostile.

Dans la culture littéraire italienne, dont nous verrons certains aspects un peu plus loin, c'est le critique Giacomo Debenedetti qui aura porté le regard le plus aigu sur cette « métamorphose du personnage » :

« [... È cominciata], – rappelle-t-il – per il personaggio-uomo, una vita grama : lo si trova intatto solo nel punto in cui il circolo chiude il circolo e l'inizio coincide con la fine. Egli appare, gli viene imposto un nome e uno stato civile, poi si dissolve in una miriade di corpuscoli che lo fanno sloggiare dalla ribalta, è richiamato solo nel momento in cui serve incollare i suoi minutissimi cocci³. »

³ Giacomo DEBENEDETTI, « Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo », in *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, (a cura di Franco Brioschi), Il Saggiatore, 1977, p. 166.

(Pour le personnage-homme, a commencé une vie difficile : on ne le retrouve intact qu'en ce point où le cercle se referme et le début coïncide avec la fin. Il apparaît, un nom et un état civil lui sont imposés, puis il se dissout en une myriade de corpuscules qui le font disparaître de la scène, jusqu'au moment où il est rappelé lorsqu'il faut recoller ses menus morceaux.)

Dans cette perspective, très rapidement esquissée, un des problèmes fondamentaux concernant la nature même du personnage est celui qui a trait à la question de l'identité, de sa construction, de sa stabilité, voire, dans certains cas, de sa décomposition. En effet, la plupart des écrivains de ce siècle seront confrontés, de près ou de loin, à cette question, même si leurs démarches diffèrent parfois profondément. Le personnage romanesque, ainsi déconstruit et fragmenté, suscite chez l'écrivain et le lecteur une nouvelle manière de considérer le monde. Les écrivains du XX^e siècle mettront l'accent sur la recherche incessante et inquiète du « moi » personnel : le personnage se demande inlassablement qui il est, même si nulle réponse ne viendra l'éclairer. Mais avant d'aller plus loin, nous allons tenter d'en savoir un peu plus sur les termes d'identité et de personnage.

Si l'on s'en tient à la définition du dictionnaire Larousse, on peut voir que l'identité est définie comme étant « le caractère permanent et fondamental de quelqu'un », d'où son invariabilité.

Nous avons là, si l'on peut dire, une définition « classique » de l'identité en tant que permanence à travers la diversité et tous les changements contingents qui l'affectent. Bon nombre d'écrivains et de savants ont tenté de définir l'identité, et la plupart du temps leur point

commun est précisément l'invariabilité de l'entité à identifier. La question sera reprise par Voltaire (pour ne citer que lui) en ces termes :

« [L'homme] demeure le même à chacun des instants qui composent son existence et c'est là ce qu'on appelle identité⁴. »

Naturellement, ce *même* inaltérable pose problème, car une autre question, celle du *devenir*, vient le remettre en cause. En réalité, la question de la fluidité du devenir, et donc du *changement dans le même*, est très ancienne. On se souviendra en particulier du célèbre fragment d'Héraclite sur le devenir de toutes choses et de sa métaphore du fleuve dans lequel « on ne se baigne pas deux fois », que Michel Cassac commente ainsi :

« Un fleuve est composé d'une masse d'eaux constamment changeantes. Il est donc nécessaire, pour déterminer son identité, de privilégier la permanence spatiale du fleuve au détriment de la persistance dans le temps de ses composantes. L'identité du fleuve s'évalue en somme par l'unicité d'une même forme plutôt que par l'identité numérique qui désigne chacune des gouttes d'eau le composant⁵. »

⁴ VOLTAIRE, cité par Michel CASSAC, *Mélanges italiens autour de l'écriture du moi*, publication de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, p. 25-26.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

Ainsi, pour résumer les termes de la question, l'identité personnelle pourrait consister dans le fait que l'individu se perçoit comme le même et reste le même dans le temps, quelles que soient les variations contingentes qui peuvent l'affecter. Donc, l'invariabilité temporelle de l'identité rend l'individu « semblable » à lui-même et différent des autres. C'est ce par quoi il se sent exister – accepté, reconnu par les autres – et se reconnaît lui-même. Or, si nous essayons d'analyser les choses plus finement, nous nous rendrons compte que l'identité personnelle suit un itinéraire qui tend à se modifier avec l'âge, l'environnement et les sentiments. Un homme qui naît, grandit et vieillit n'est pas toujours le même, car en dehors des transformations physiques inéluctables, il y a aussi toutes les modifications qui touchent l'esprit, la sensibilité, l'affectivité, marquant en profondeur son existence. L'identité n'étant pas un *état* ou un *avoir*, elle se saisit dans la crise et trouve son appui dans un renvoi sans fin du « je » pour devenir « autre ». Alors, le désir d'être « un » à tout instant serait-il illusoire ?

Pour ce qui concerne le personnage romanesque, la question de l'identité ouvre une problématique parmi les plus complexes et, parfois, les plus troublantes de la modernité. La personnalité apparaît souvent comme quelque chose de tortueux, d'indécis, d'ambigu. Nous savons qu'en psycho-pathologie les troubles de l'identité sont définis comme étant les troubles de la conscience de soi, se manifestant par la conviction de n'être pas le même dans le temps. Ce qui nous ramène au personnage romanesque, dont la personnalité est souvent présentée, dans de nombreux romans modernes, comme morcelée. Alors le personnage, remis en question dans son fondement même, devient marginal et, au final, solitaire et voué à l'échec.

C'est le roman en tant que genre littéraire qui a véritablement donné naissance à la notion de personnage, même si celui-ci dérive de

la tradition théâtrale, voire de celle du poème épique. Le personnage de roman est un être, un individu qui a ses désirs, sa volonté, ses rêves et une certaine vision du monde, qu'elle soit explicite ou implicite. Cet individu peut être considéré parfois comme une projection du « moi » de l'écrivain, ou, le plus souvent, comme une création fictive, voire un compromis entre les deux postulats. Jean-Marie Schaeffer remarque, dans son *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*⁶, que le personnage représente fictivement une personne qui vit dans une société et une époque bien déterminées. Il s'agit là, bien évidemment, d'une définition *a minima* qui n'aborde pas la problématique du sujet romanesque dans la modernité. En ce qui nous concerne, le personnage romanesque du XX^e siècle représente à coup sûr un type d'homme différent de celui des siècles précédents, plus problématique et souvent en retrait, comme nous l'avons déjà souligné, par rapport au monde. Chez ce type de personnage, en effet, on peut constater un profond décalage entre sphère personnelle et sphère sociale, celle de son entourage proche, mais aussi celle de la société en général, de ses règles et conventions. Généralement, il considère l'existence à partir d'une position paradoxale de spectateur, absent et ironique, porteur parfois d'une révolte et d'un refus, ce qui fait qu'il a du mal à s'intégrer dans la société. Souvent, le personnage moderne est donc coupé du monde suite à des désillusions, mais son malaise ne provient pas forcément de l'extérieur car il n'est pas le fruit, par exemple, des inégalités sociales ou d'une fatalité naturelle, mais provient de son expérience la plus intime. En d'autres termes, le personnage romanesque du XX^e siècle a pour principal souci de lutter perpétuellement avec sa conscience, pour essayer de se reconnaître, à défaut de se connaître. Il traverse une

⁶ Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éd. du Seuil, coll. Point, 1999, p. 623.

véritable crise de la conscience, qui fait qu'il se situe au-dessus ou en dessous des hommes dits « normaux », mais presque jamais au même niveau. Ce qui le bouleverse et le met dans une situation d'« étrangeté » aux yeux des autres, est pourtant pour lui très évident : l'individu doit toujours remettre en cause ses certitudes.

On sait que le terme de « personnage » dérive de « personne », lui-même issu du latin « *persona* » (emprunt via le grec : masque que l'on revêtait durant les cérémonies du culte rendu à la déesse Perséphone), qui désignait à Rome le masque porte-voix des acteurs de théâtre. Dans tous les cas, le terme même de « personnage » nous donne un renseignement très important qui déterminera notre démarche tout au long de ce travail. En effet, la notion de « masque » apparaît très clairement dans la signification gréco-romaine du mot « personnage », ce qui nous laisse à penser que l'idée qui s'articule autour du terme « personnage » rejoint la thématique de notre recherche. Mais pour ne pas aller trop vite en besogne, nous proposons d'y revenir dans le corps de notre travail.

Les personnages des romans de Luigi Pirandello et d'Italo Svevo vivent à part, dans un monde où tout lien social semble inexistant ou mis entre parenthèses. Ils sont, comme le dirait Musil, des « hommes sans qualité », plus ou moins isolés de leurs semblables. À une époque où les exaltations vitalistes ne sont pas rares, tout se passe chez eux comme s'ils ne croyaient pas à la vie : les uns, passivement et tout en restant spectateurs, se laissent emporter et manipuler par autrui jusqu'à leur perte ; les autres s'entraînent tous seuls dans un abîme, soit par des réflexions stériles et interminables, soit par des actions incontrôlables et incohérentes. Dans tous les cas, le résultat reste le même : l'échec dans la vie sociale et sentimentale.

Les personnages de ces deux auteurs, assez représentatifs de la

nouvelle conception du personnage au début du siècle dernier, vivent une véritable crise de personnalité, voire d'identité, à l'origine du sentiment de vide qui les habite. Tout ce qui leur reste à faire (cela vaut notamment pour les personnages pirandelliens), c'est de se poser d'interminables questions sur leur « moi » et ses méandres tortueux. Ainsi commence une longue description de l'intériorité des personnages⁷.

À travers les romans de Pirandello et de Svevo, en suivant les indications précieuses de Renato Barilli qui voyait entre les deux auteurs des affinités importantes, jusqu'à parler d'une « ligne Pirandello-Svevo⁸ », nous tenterons de conduire un travail d'analyse textuelle et un essai d'approche critique, afin de faire apparaître précisément les contours de notre question – la construction du personnage – et en même temps faire ressortir l'image de l'homme moderne avec ses contradictions, ses ambivalences, ses doutes, à un moment historique à la fois plein de promesses – le progrès, la technique, l'idée générale d'un monde nouveau – et lourd de menaces – « décadence », mort des valeurs traditionnelles, règne sans partage d'une bourgeoisie affairiste, hypocrite et vouée au culte des apparences.

Tous ces thèmes, on le sait, viennent du grand roman européen, auquel la première formation de nos auteurs les a initiés, ainsi qu'aux problématiques philosophiques et psychologiques les plus récentes.

On peut noter en effet, chez les deux écrivains, une double dimension, qui en constitue le fond et pèsera sur leur création

⁷ Milan Kundera fait remonter à Flaubert cette transformation du roman ouvrant un espace intérieur : « ... pour Emma Bovary, l'horizon se rétrécit à tel point qu'il ressemble à une clôture. Les aventures se trouvent de l'autre côté et la nostalgie est insupportable. Dans l'ennui de la quotidienneté, les rêves et rêveries gagnent de l'importance. L'infini perdu du monde extérieur est remplacé par l'infini de l'âme. » (*L'art du roman*, Folio/Gallimard, Paris, 1986, p. 19).

⁸ Cf. Renato BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, Mursia, Milano, 1972.

ultérieure : l'appartenance à une aire géographique et à une culture bien déterminées, d'une part, et l'ouverture cosmopolite et européenne, de l'autre. Pour Pirandello, la Sicile est plus qu'un lieu de naissance, c'est une véritable matrice culturelle et un immense réservoir de personnages, de figures et traditions. Mais aussi un lieu de conformismes terribles et d'atroces lois coutumières qui, comme on le voit dans son premier roman, *L'esclusa* (1901, première version), empêchent toute libre éclosion de l'être humain. Sous l'influence de Luigi Capuana et de Giovanni Verga, qui étaient des Siciliens comme lui et considérés comme les chefs de file du Vérisme, le jeune Pirandello y dénonçait le repli méfiant des Siciliens sur eux-mêmes et leur monde fermé :

« Les Siciliens ont une peur instinctive de la vie, et c'est pourquoi ils sont renfermés, repliés sur eux-mêmes, se contentant de peu, pourvu qu'ils aient la sécurité. Ils observent avec méfiance le contraste entre leur caractère fermé et la nature, qui autour d'eux est ouverte et resplendissante de soleil et ils se replient encore plus sur eux-mêmes car ils se méfient de l'extérieur⁹ ».

Cependant, nous pouvons constater que Pirandello fait partie de ces Siciliens qui sauront surmonter cette « peur instinctive de la vie » et de l'extérieur, puisqu'il réussira à quitter sa ville et même son pays. En effet, une étape essentielle dans la formation de Pirandello sera son

⁹ Luigi PIRANDELLO, *Humour et autres essais*, traduit de l'italien par François Rosso, Paris, 1998, p. 435-436.

séjour de deux ans à Bonn¹⁰ (1898-1891), qui lui permit de découvrir la grande culture allemande, littéraire et philosophique, et devait influencer à la fois son œuvre future et sa théorie littéraire. C'est alors qu'il s'initia à la poésie allemande et surtout aux œuvres de Goethe, dont il traduisit les *Élégies romaines*. Mais nous pouvons reconnaître d'autres traits et d'autres influences, comme celle de Schiller, de Jean Paul (Jean Paul Richter) et de l'esthéticien Theodor Lipps, dont les thèses seront très présentes dans l'essai sur *L'Umorismo*.

Italo Svevo, pour sa part, relève d'une culture bien différente et, d'emblée, composite et hybride. En effet Trieste, qu'Angelo Ara et Claudio Magris définissent comme le véritable « laboratoire de l'Europe¹¹ », est le cadre constant de la vie et de tous les récits d'Italo Svevo. C'est une ville qui regarde à la fois vers l'Orient et vers l'Occident, une cité marchande et cosmopolite, mais dont les traditions culturelles, et notamment littéraires, sont assez faibles :

« Dans une ville privée de traditions culturelles, la littérature (...) ne possède pas la dignité d'une activité (...). L'écrivain est un clandestin, un commerçant qui se consacre à un vice solitaire et méprisé, comme ce sera le cas pour Svevo, mais cette clandestinité lui confère l'authenticité de l'écrivain moderne (...). Trieste (...) devient un fer de lance de la culture analytique qui naît de la crise de cette

¹⁰ À ces deux lieux il faut ajouter, naturellement, Rome où le jeune Pirandello fit ses études universitaires et où il vécut après son retour de Bonn.

¹¹ Les données historiques sont tirées de l'ouvrage d'Angelo ARA et Claudio MAGRIS, *Trieste, une identité de frontière*, traduit par H. Pastureau, Seuil, Paris, 1991.

civilisation unitaire (...). L'âme commerçante est en conflit avec l'âme italienne sur le plan économique, et avec la poésie sur le plan spirituel¹². »

C'est dans ce cadre que va naître le type de personnage svévien, qui est montré comme un individu amorphe, contradictoire, velléitaire.

La formation culturelle d'Italo Svevo, dont le vrai nom est Ettore Schmitz, a été elle aussi très composite. Il faut déjà rappeler qu'à Trieste, ville très cosmopolite sur le plan culturel comme nous venons de le voir, les influences de la culture de langue allemande sont plus fortes que partout ailleurs. Ensuite, étant donné ses origines allemandes (par son père, qui est un juif assimilé) et juives-italiennes (par sa mère)¹³ et sa première formation en Allemagne, près de Würzburg, il s'initia très tôt à cette culture, en s'imprégnant des écrits de Goethe, Schiller et Jean Paul, puis de Schopenhauer¹⁴ et Nietzsche. Plus tard, il explorera le domaine de Freud, et découvrira la psychanalyse, qui sera le moteur narratif de *La coscienza di Zeno*.

Ces quelques données rapprochent de toute évidence nos deux écrivains et leur donnent accès à des thématiques, notamment philosophiques, qui auront une grande importance dans la suite de leurs œuvres respectives.

¹² *Ibid.*, p. 92-93.

¹³ C'est pour cette raison, comme on le sait, que nous retrouvons cette double composante italo-germanique dans son pseudonyme.

¹⁴ L'influence de Schopenhauer sera peut-être la plus décisive dans la formation de Svevo, comme il le reconnaît dans ses Carnets : « Schopenhauer, le premier qui ait su quelque chose de nous » (I. Svevo, *Carnets intimes*, Gallimard, Paris, 1973, p. 254).

Notre corpus, pour des raisons évidentes, ne pourra pas inclure toute la production narrative de nos auteurs. Nous nous limiterons, pour l'écrivain sicilien, à quatre romans : *L'esclusa*, *Il fu Mattia Pascal*, *Suo marito*, *Uno, nessuno e centomila*, et pour Italo Svevo, à ses trois romans : *Una vita*, *Senilità*, *La coscienza di Zeno*, à l'exclusion des nouvelles, récits courts et pièces de théâtre, auxquels on ne fera référence que lorsque l'analyse en montrera la nécessité.

Notre étude conjuguera deux types de recherches, l'une d'ordre psycho-sociologique, portant sur la personne, l'autre de caractère esthétique – prenant pour objet la vie des formes.

Dans une première partie, nous analyserons les aspects psychologiques et sociologiques des personnages principaux, en essayant de les insérer dans le cadre du renouveau du roman italien au XX^e siècle et des problématiques liées à la volonté et à l'« *inettitudine* ». Nous aborderons ensuite, dans une deuxième partie, les questions liées à l'identité comme recherche, souvent vaine, d'un rôle et d'une vérité, recherche qui rencontre des difficultés insurmontables en raison de la complexité de la personnalité humaine et des multiplicités qui se révèlent dès lors que l'on tente d'analyser ses composantes, donnant lieu à des antagonismes et à des contradictions insolubles. Notre troisième partie interrogera plus précisément ces constructions imaginaires et ces dérives qui débouchent tantôt sur des rêveries, tantôt sur la folie, tantôt sur un véritable renoncement à la « vraie vie ». Et pour finir, dans notre quatrième partie nous chercherons à comprendre les relations entre les personnages – principaux et secondaires, masculins et féminins – ainsi que des structures narratives et axiologiques qui interviennent dans la construction des personnages et les déterminent.

Première partie

ASPECTS SOCIAUX ET PSYCHOLOGIQUES DES
PERSONNAGES PIRANDELLIENS ET SVÉVIENS

Introduction

Analyser un personnage, c'est travailler dans l'écart entre fiction et vie réelle, s'adonner à un subtil jeu de correspondances et différences, car souvent l'auteur, en construisant l'histoire de ses « êtres de papier », s'inspire de son propre vécu, ou du vécu humain en général, tout en y introduisant des éléments et des facteurs qui troublent l'adéquation entre réalité effective et invention narrative, qui tracent des destins comme enfermés dans une nouvelle logique, par laquelle des hasards et des coïncidences s'organisent et se lisent après coup comme placés sous le signe de la fatalité.

Les personnages que nous présentent Pirandello et Svevo ne sortent pas vraiment de l'ordinaire. Certes leurs histoires sont singulières, voire de l'ordre de l'invraisemblance (surtout pour certains personnages pirandelliens tels que Mattia Pascal ou Vitangelo Moscarda), mais ils peuvent être la représentation – quelque peu déformée – d'une certaine couche de la société. L'étude socio-psychologique de leur personnalité nous semble importante dans la mesure où, dans chacun des romans que nous étudions, nous voyons se former un petit groupe d'individus qui développent entre eux des relations sociales, parfois complexes, qui permettent d'entrevoir le comportement et la personnalité de chacun. Cela est d'autant plus déterminant, que notre étude porte principalement sur l'évolution psychique et sur l'ensemble des réactions, des actes conscients et inconscients des personnages.

La fin du XIX^e siècle coïncide avec la naissance d'un personnage romanesque présentant des traits typiques (ou si l'on veut, des symptômes psycho-sociologiques) parmi lesquels, comme nous l'avons vu, le repliement sur soi et le rejet du réel. La conception de ce genre de personnage est possible grâce non seulement à une implication de l'auteur, mais aussi à un processus d'auto-analyse et quelquefois même d'auto-dérision du personnage, dont les gestes et les actes trahissent un certain « chaos » intérieur que Pirandello expliquait en ces termes dans la revue *La nazione letteraria* :

« La conscience d'aujourd'hui est l'image d'un rêve d'angoissé, peuplé de fantômes tantôt tristes, tantôt menaçants ; elle est l'image d'une bataille nocturne, d'une mêlée désespérée ¹⁵ ».

C'est de cette observation pirandellienne que nous voudrions partir pour explorer l'intériorité des personnages. Ces derniers sont en continuelle confrontation avec un système qui, à première vue, est présenté comme une fatalité, mais qui pourrait être en réalité une sorte de « construction » du personnage lui-même, entre désir et insatisfaction, velléités d'action et passivité, qui déboucherait sur l'interdiction de toute perspective de bonheur. C'est en se confrontant à cette réalité que le personnage découvre que l'existence manque de signification réelle, que lutter pour survivre, suivant les préceptes darwiniens très à la mode au début du XX^e siècle, pourrait ne pas être l'essentiel. Malgré tout, le personnage ne méprise pas la vie, comme on pourrait le penser. Pour

¹⁵ L. PIRANDELLO, *La nazione letteraria*, anno I, n° 6, p. 100.

certains, l'issue serait la tentative de surmonter ce néant ; pour d'autres, la dimension temporelle de l'existence n'est valable que si elle est considérée comme un moyen transitoire permettant de traverser la vie en attendant peut-être un au-delà libérateur.

Chapitre 1

Le personnage romanesque : représentation d'une époque

1.1 ❖ Le personnage romanesque moderne en Italie

Dans les premières décennies du XX^e siècle, nous retrouvons chez plusieurs romanciers italiens le thème du personnage « sans volonté » au centre de leur œuvre. C'est ce que Norbert Jonard¹⁶ qualifie, à juste titre, de « maladie de la volonté ». Mis à part quelques différences, la typologie du personnage « sans volonté » est fondamentalement la même chez beaucoup d'écrivains italiens et même européens : il s'agit d'un personnage en crise profonde, en conflit avec lui-même et avec le monde. Mais en réalité ce changement s'opère avant la fin du dix-neuvième siècle, vers les années 1890. Cette période coïncide avec la remise en question du positivisme dans tous les domaines, surtout littéraire et philosophique : la raison n'est plus le moyen suprême d'accéder à la connaissance, la science ne semble plus garantir un progrès, le sort de l'homme semble lui échapper et le monde lui apparaît comme un système indéfinissable, aléatoire, donc mal maîtrisé. Face à ce déclin, les mots d'ordre sont le repliement sur soi, la négation du monde et, chez certains écrivains, le retour à l'enfance (avec l'exemple significatif de Giovanni Pascoli, chez qui le retour vers

¹⁶ Norbert JONARD, *Histoire de la littérature italienne*, Ellipses Édition, Paris, 2002, p. 104.

l'enfance est une sorte de refuge ou de consolation par rapport à la dureté de la réalité), voire à l'adolescence, comme nous le verrons.

Cette rupture avec le monde aura pour conséquence majeure de mettre à nu les limites de l'homme. Ce dernier, ayant compris sa propre faiblesse, de même que le caractère subjectif et l'irrationalisme de beaucoup de théories jusque-là inébranlables, se tourne vers d'autres visions et des sensibilités nouvelles qui vont modifier totalement le sens de son existence. C'est dans ce climat que l'ère du *decadentismo* s'ouvre en Italie avec ses premiers interprètes tels qu'Antonio Fogazzaro, Giovanni Pascoli (avec *Myricae* notamment) ou le tout premier Gabriele D'Annunzio, puis, selon quelques biographes, le D'Annunzio vieillissant. Même s'il n'est pas défini comme une école en référence aux autres systèmes et courants philosophiques ou esthétiques, comme par exemple le positivisme ou encore le symbolisme, le *decadentismo* a pendant longtemps, tant sur le plan esthétique (rupture avec un style de narration réaliste, pour procéder à une sorte de monologue intérieur qui permet au lecteur d'explorer les profondeurs du personnage) que philosophique, imposé une certaine vision de l'homme morcelé. Néanmoins, au sein même de ce *decadentismo* italien nous notons quelques tendances, pour ne pas dire contradictions (sans doute en fonction des générations d'écrivains). En effet, cette impossibilité de domination du monde réel pousse l'individu à créer un *autre* monde, disons *un monde esthétisé*, qu'il sera en mesure de maîtriser, d'où le mythe du « surhomme » d'abord défini par Nietzsche puis exploité par D'Annunzio, et de la vie comme *œuvre d'art*. Aux antipodes de cette suprématie humaine, nous retrouvons une attitude de repliement sur soi et de rejet du monde caractérisée par la non-acceptation de la réalité, comme nous le verrons avec Alfonso Nitti dans *Una vita* ou Vitangelo Moscarda dans *Uno, nessuno e centomila*. Le personnage évoluant ainsi

est en fait terriblement seul, car entre lui et le monde il existe une barrière quasi infranchissable :

« L'homme du XX^e siècle s'est retrouvé au cœur d'une solitude profonde ; tous les liens qui le reliaient au monde ont été soit rompus par la violence des événements historiques, soit par l'intransigeance de la pensée critique. Mais la conscience de la solitude ne suffit pas, sans le désir d'une fusion nouvelle : et dans le roman italien contemporain les deux moments ne sont jamais séparés, le moment de l'anxieux repli sur soi et le moment de généreux élans vers le monde¹⁷. »

Ces « moments de généreux élans vers le monde » dont parle Dominique Fernandez, se traduisent, chez certains personnages saisis d'une insatisfaction profonde, par un désir de recommencement (comme Mattia Pascal qui tente de recommencer une nouvelle existence en créant Adriano Meis), chez d'autres, par la volonté de bâtir une autre existence à partir de certitudes simples et élémentaires, comme Moscarda. Désormais, le personnage vit dans un état d'exil intérieur qui se manifeste par une impossibilité de composer avec le reste du monde, d'où ce sentiment d'étrangeté que nous pouvons percevoir dans l'histoire d'Alfonso Nitti. Malgré tout, cela n'empêche pas certains personnages, comme Silvia Roncella par exemple, d'accepter (peut-être

¹⁷ Dominique FERNANDEZ, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1958, p. 8.

par obligation) le dialogue social tout en refusant la réalité, c'est-à-dire en refusant d'abandonner une partie de leur moi authentique pour pouvoir être en accord avec le reste de la société.

Ce thème du refus de la réalité est présent, avec des développements et des variations que nous étudierons, aussi bien chez Pirandello que chez Svevo, mais cela ne fait pas d'eux des « décadentistes » à part entière, car le regard pénétrant et désenchanté qu'ils portent sur le monde, ainsi que la relative lucidité de leurs personnages face à la crise existentielle de l'homme moderne, sont les traits majeurs de leur vision, qui dépasse le cadre d'une simple constatation. Leurs personnages traduisent avec une certaine logique leur perception du monde, faite de distance et nourrie de conflits, d'où une représentation essentiellement subjective.

La prise de conscience des personnages de nos deux auteurs se traduit par une *crise* de la conscience, toute illusion étant désormais interdite. Pourquoi vivent-ils cette difficulté à faire correspondre le ressenti et le vécu ? En tout état de cause, ils n'arrivent pas à construire leur existence sur la base des compromis sociaux habituels (ou alors, si compromis il y a, c'est toujours un compromis en demi-teinte). La vision des deux auteurs est fondée, pour l'essentiel, sur la souffrance ou la douleur existentielle de l'homme, particulièrement de l'homme moderne, conséquence directe de la démystification de la suprématie humaine et de cette faculté de réflexion sur tout qui semble les habiter.

Toutefois, un contraste entre les deux visions est à souligner. Si chez Svevo le drame humain est constitué de cette capacité de prendre conscience de soi-même tout en refusant de vivre l'instant présent, car trop contraignant, chez Pirandello le tragique prend toute son ampleur parce que l'intégrité et l'intégralité du moi du personnage ne peuvent être protégées ; en d'autres termes, la fragmentation et l'aliénation du moi conduisent le personnage à s'auto-détruire ou à démissionner

parfois complètement de la vie. Inspiré en grande partie par son vécu et par la situation sociale de sa Sicile natale, Pirandello, pour essayer de comprendre l'homme et son impossible évolution dans le monde, passe par des thèmes assez ordinaires par rapport à l'enseignement extraordinaire que nous pouvons tirer de l'ensemble de son œuvre. Ses thèmes de prédilection sont souvent la folie, l'injustice, l'impossibilité de se connaître, de se voir vivre et d'être *un* pour tout le monde, la contrainte sociale. Mais ces thèmes que nous disons ordinaires, traités par Pirandello prennent une dimension « humoristique », car comme nous le verrons plus tard, chez lui, dans toute situation banale ou absurde il y a une sorte d'ironie tragique (exemplaire à cet égard l'histoire de Marta Ajala dans *L'esclusa*.)

Svevo, pour sa part, présente ses héros comme des anti-héros, puisqu'à côté d'eux sont mis en évidence d'autres personnages mentalement plus forts et souvent radicalement opposés, par exemple monsieur Maller dans *Una vita*, Stefano Balli dans *Senilità*, Giovanni Malfenti, Guido et Augusta dans *La coscienza di Zeno*. Malgré leur difficulté à vivre, ces anti-héros ne sont pas dupes ; bien au contraire, ils sont conscients de leur infériorité, ce qui fait qu'ils cherchent à s'accrocher par tous les moyens à une « métaphore » de l'existence, pour ainsi la substituer à la vraie existence, comme Emilio Brentani, qui, après la perte de la femme aimée, crée une image fautive mais compensatoire de celle-ci qui lui permettra de se réfugier dans l'imaginaire.

Aux côtés de Pirandello et Svevo, d'illustres écrivains marqueront également cette époque. Ils sont tous généralement rapprochés par cette volonté de fouille psychologique de l'intérieur du personnage et par leur capacité à dépeindre le malaise de l'homme moderne. Parmi eux, nous retiendrons Federigo Tozzi (mort très jeune, à l'âge de trente-sept ans), avec sa vision angoissée du monde. C'est encore à Debenedetti et

à sa clairvoyance que nous devons l'identification de Tozzi, même avant Pirandello, comme l'initiateur d'un mode de narration, notamment dans *Con gli occhi Chiusi*, qui rompait avec le naturalisme pour introduire, dit le grand critique, une sorte d' « expressionisme » :

« L'originalità di *Con gli occhi chiusi* – écrit-il – è di presentarsi come un resoconto del mondo quale esso appare a chi non possiede i criteri razionali e generalmente accettati per vederlo nei suoi motivi e concatenamenti naturalistici. Cosicché la sua oggettività, appunto perché irrefutabile e innegabile, si presenta spaventosa, perché l'uomo che la constata non ha imparato a regolarsi di fronte a quegli oggetti¹⁸. »

(L'originalité de *Con gli occhi Chiusi* est de se présenter comme un compte rendu du monde tel qu'il apparaît à celui qui ne possède pas les critères nécessaires et généralement acceptés pour le percevoir dans ses motifs et ses enchaînements naturalistes. Si bien que son objectivité, justement parce qu'elle est irréfutable et indéniable, paraît effrayante, car l'homme

¹⁸ Giacomo DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Quaderni inediti, con una Presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1987, p. 334-335.

qui la constate n'a pas appris à se conduire face à ces objets.)

Chez Tozzi, la mort des personnages à la fin de ses récits laisse apparaître une sorte de difficulté à vivre dans un monde où la réalité reste insaisissable. Nous pouvons citer aussi Giuseppe Antonio Borgese qui, avec l'histoire de la courte vie de Filippo Rubè, nous présente un exemple italien d'« homme sans qualités » exploré dans toutes ses profondeurs ; ou encore, dans le domaine de la poésie, un Eugenio Montale, qui avec sa vision « aride » et désenchantée du monde décrit l'aliénation et l'angoisse de l'homme : le monde étant naturellement absurde, l'homme est dans l'impossibilité de le connaître. Toutefois, à la différence du désespoir léopardien, chez Montale l'homme semble accepter stoïquement son mal de vivre. Et enfin le jeune Alberto Moravia avec ses *Indifferenti*. *Gli indifferenti* est certes un roman de jeunesse (à son achèvement Moravia avait à peine une vingtaine d'années), mais nous y retrouvons tous les thèmes fondamentaux de l'auteur, à savoir les convictions sociales et l'influence de celles-ci dans les relations sentimentales, qui ont été repris par la suite dans ses autres romans, comme il le précise lui-même :

« Toute mon œuvre était déjà contenue dans mon premier roman *Les Indifférents*¹⁹ ».

Ces auteurs et bien d'autres de cette époque ont donné au roman italien une dimension européenne et même universelle²⁰.

¹⁹ Alberto MORAVIA, *Le Roi est nu*, conversation en français avec Vania Luksic, Éditions Stock, Paris, 1979, p. 194.

²⁰ Nous n'allons pas citer tous les auteurs du XX^e siècle, puisque beaucoup d'anthologies de la littérature italienne de cette époque ont déjà fait ce travail. Nous

1.2 ❖ Caractères généraux des personnages de Svevo et Pirandello

Il est possible de déceler des traits communs aux constructions romanesques de nos auteurs : les personnages que nous rencontrons, et principalement ceux d'Italo Svevo, sont souvent des faibles, des êtres à qui la volonté fait défaut, et qui ont du mal à agir. Nous pouvons considérer avec Salvatore Guglielmino qu'il s'agit « d'un type d'homme malade dans sa volonté, qui a conscience de son incapacité à vivre, qui s'abandonne aux choses et aux événements et se laisse consciemment emporter par eux ²¹».

Tel est le trait de caractère principal d'Alfonso Nitti, d'Emilio Brentani et de Zeno Cosini, les protagonistes respectifs de *Una vita*, *Senilità* et *La coscienza di Zeno* (à la différence près que Zeno bénéficie d'une fin moins fatale que ses deux « frères »). Dans ses trois romans, Italo Svevo nous offre une analyse très remarquable de cette « maladie de la volonté », qui semble répondre, ironiquement, aux thèmes d'inspiration nietzschéenne de la « volonté de puissance » et du « surhomme », mis à la mode en Italie par les personnages de Gabriele D'Annunzio, dont le premier était D'Annunzio lui-même.

À première vue, on pourrait croire que les personnages des romans de Svevo ne sont pas très conscients de leur situation d'« ineptitude ». Ils se comportent comme des êtres affectés par des névroses subtiles et par là même incurables, finissant par être nuisibles pour les autres et pour eux-mêmes. Mais, vus sous un autre angle, ces personnages (nous pensons aux personnages masculins, en particulier) semblent animés d'une lucidité incontestable, ils sont conscients du

faisons seulement référence à quelques auteurs assez proches de Pirandello et Svevo, pour pouvoir mettre en relief la pensée et la philosophie de ces derniers.

²¹ Salvatore GUGLIELMINO, *Guida al Novecento*, Principato Editore, Milano, 1997, p. 171.

fossé qui les sépare des autres et font tout pour l'agrandir toujours plus. Leur médiocrité et leur « sénilité » (sénilité aussi bien en état de vieillesse que de jeunesse, comme c'est le cas d'Emilio Brentani) sont souvent à l'origine de leur comportement incohérent.

Les sujets des romans de Svevo montrent un déclin profond de la personnalité. Le monde moderne traverse une crise radicale et Svevo, à l'instar d'autres écrivains de son époque comme son ami James Joyce, Proust ou Musil, cherche à apporter un nouvel éclairage sur la situation de son époque et de la société triestine en particulier.

En 1892, Italo Svevo publie son premier roman intitulé *Una vita*. Mais avant d'être connu sous ce titre, *Una vita* s'intitulait *Un inetto*, titre assez significatif et explicite pour susciter chez le lecteur une approche thématique du roman sans même en parcourir les lignes. Ce titre parle de lui-même, et déterminera de manière générale la vision de Svevo, de telle sorte que les protagonistes de ses trois principaux romans se succèdent selon une espèce de lignée généalogique, comme un ascendant et ses héritiers. *Senilità*, le deuxième roman de Svevo publié en 1898, tout comme *Una vita* ne connaît pas un très grand succès ; ce n'est qu'à la publication de *La coscienza di Zeno* en 1923, que l'auteur commence à jouir d'une certaine notoriété. Dans ces trois romans, l'élément majeur qui réunit les trois personnages est leur inaptitude à vivre normalement, à se comporter comme des personnes mûres et non des éternels adolescents.

Nous devons considérer qu'au début du XX^e siècle le thème de l'*Inettitudine* est central chez beaucoup d'auteurs italiens. En effet, ce thème trouve son illustration chez les auteurs du *Decadentismo* et de la *Scapigliatura*. Le terme *inettitudine* est difficile, voire impossible à traduire en français, puisque les significations proposées par les dictionnaires paraissent plutôt simplistes et ne présentent pas la forte valeur sémantique du mot italien. Pour y voir plus clair, nous préférons

attirer l'attention sur l'adjectif *inetto* qui, aussi bien en français – « inepte » – qu'en italien, regroupe des significations assez pertinentes. De manière générale, les personnages dits *inetti* sont incapables de réaliser leurs projets, ils ne maîtrisent pas leur vie, encore moins leur destin. Toute leur vie est dirigée par une force extérieure, sans qu'ils puissent réagir, ou, disons plutôt, sans qu'ils aient la volonté de réagir ; c'est comme s'ils étaient soumis à une sorte de fatalité. Giacomo Debenedetti remarquait, dans son essai intitulé *Svevo e Schmitz* :

« Questi personaggi sono degli inetti consapevoli [...] distrutti, prima ancora che dai risultati, dalla intima coscienza della loro inettitudine²². »

(Ces personnages sont des « inetti » conscients de l'être [...] : qui, avant qu'ils ne soient détruits par les conséquences de leur « inettitudine », le sont par l'intime conscience de celle-ci.)

Cette remarque de Debenedetti montre que les personnages dits « *inetti* » ne sont pas de simples « victimes » de leur situation ; bien au contraire, ils cherchent à se détruire et à s'éloigner des hommes. Mais ce refus de participer à la vie, cette auto-marginalisation ne doit pas seulement être considérée comme un problème d'incompatibilité entre les personnages et leur entourage. Si nous essayons de pousser la réflexion un peu plus loin, nous pouvons imaginer que les personnages

²² G. DEBENEDETTI, « Svevo e Schmitz », in *Saggi critici*, seconda serie, Il Saggiatore, Milano, 1971, p. 74.

s'infligent cette torture pour montrer aux autres qu'ils ont compris les tumultes de la vie, et qu'ils ne se laissent pas emporter par le fatalisme ou le conformisme de la bourgeoisie, qui oblige les personnes à faire comme si tout était pour le mieux dans le « meilleur des mondes », alors que la plupart du temps elles vivent des vies dérisoires et étriquées. Les personnages se présentent comme des êtres avertis qui essayent de faire tomber les masques, pour qu'enfin tout le monde puisse voir la réalité telle qu'elle est, aussi dure soit-elle. Ils cherchent un remède (introuvable, certes) aux maux de leur société et de leur époque, même si cette quête est à priori vouée à l'échec. Ainsi cette position marginale serait-elle une échappatoire ? Nous verrons par la suite les conséquences que tout cela pourrait entraîner.

L'apparition du personnage romanesque en crise – « *l'inetto* », précisément – ne va pas sans une crise de la narration, puisque c'est autour de ce personnage sans « volonté » que s'articulent tous les événements du récit. Qu'en est-il alors du dynamisme narratif ? En effet, on s'attend à ce que le récit suive la même pente que la vie du personnage, car celui qui par sa « volonté », et donc par sa capacité d'action, est supposé enrichir la narration, demeure immobile. Cependant, le récit n'est pas pour autant « épuisé » puisque, chez Pirandello comme chez Svevo, l'écriture reste somme toute réaliste. Il est clair que le personnage apparaît comme un être fragile et passif, parfois même « malade », mais la vraie question est de savoir d'où vient ce mal. Pourquoi le personnage est-il plongé dans cet état d'inertie ou d'incertitude ? Qu'est-ce qui l'empêche de vivre comme tout le monde ? Y a-t-il une issue qui ne soit pas imaginaire ? On peut considérer que toutes ces questions constituent en quelque sorte le nouveau moteur romanesque.

La conscience de soi entraîne la conséquence inévitable que le personnage ne peut plus être « comme tout le monde » ; se rendant compte de la fragilité de l'existence humaine, il ne trouve d'autre solution que de se rendre et attendre que le destin se manifeste. Ce renoncement à la vie, même s'il est vécu souvent comme une échappatoire, ne va pas sans une certaine insatisfaction : le personnage est mal à l'aise dans l'existence, ce malaise étant la source d'une indécision et d'une « ruminantion » quasi permanentes. D'où l'importance du hasard dans son existence : en effet, chez Pirandello comme chez Svevo, le hasard n'est pas sans signification, l'on peut dire même que c'est lui qui remet leurs personnages dans le « jeu ». C'est par pur hasard que la vie de Mattia Pascal ou celle de Vitangelo Moscarda se transforme, mais c'est également par hasard que Zeno s'est marié avec Augusta, une femme sereine et équilibrée, tout son contraire (mais elle est aussi celle des filles Malfenti par qui il était le moins attiré), c'est encore par hasard qu'il réussit dans ses spéculations (il gagne beaucoup d'argent en bourse, ce qui est assez valorisant car il n'a jamais rien réussi dans sa vie), d'où une reconnaissance de la part de sa belle-famille. Donc, le hasard intervient à plusieurs reprises, souvent de façon ironique, dans la vie des personnages. C'est comme si Pirandello et Svevo voulaient obliger leurs créatures à s'apercevoir que, malgré leur désir de vivre en dehors de la comédie humaine, tout les poussait, d'une façon ou d'une autre, à « jouer leur rôle », car hors d'elle la vie est impossible. À moins de choisir, mais d'une façon radicale, de mettre fin à ce « jeu », comme le fera Alfonso Nitti. Même la tentation de Moscarda n'est pas un moyen suffisant pour le mettre « hors jeu », car il y a toujours la présence des autres pour lui rappeler qu'il est fou, d'où l'impossibilité de retrouver une seule et unique réalité.

Les personnages, chez les deux écrivains, présentent une certaine inadaptation ou incapacité à partager les valeurs communes d'une

société. Ainsi, bien qu'ils soient entourés, ils restent toujours des individus solitaires, car ils sont seuls à comprendre leur douleur. Ils sont éloignés de tout le monde, mais aussi et surtout de la vie, puisqu'ils ont compris ce que les autres ne veulent ou ne peuvent voir. Cet isolement est plus visible chez certains personnages de Pirandello, qui vont jusqu'à refuser les valeurs instaurées par leur communauté proche. Le monde matériel et social ne les intéresse plus (Vitangelo Moscarda va même jusqu'à ne plus vouloir porter son nom) puisque, pour eux, c'est le lieu même de l'aliénation, de la perte de soi. Vue sous cet angle, la solitude libère le personnage puisqu'elle lui permet de ne plus appartenir au même monde que les autres et de mener ainsi une vie extra-ordinaire, au sens où le personnage *sort de l'état ordinaire des choses*. Par ailleurs, ce n'est pas seulement ce monde matériel et social qui ne les intéresse pas, mais aussi tout ce qui tourne autour de la modernité. Cela ne signifie pas que le personnage est archaïque ou tourné uniquement vers le passé, mais la vitesse à laquelle les choses se font et se défont, le développement des grandes villes modernes, le manque de liberté (car tout semble être organisé et codifié) rendent l'existence encore plus hostile. Pourtant nous sommes convaincue que Pirandello reste l'un des auteurs les plus modernes de son époque. Les thèmes qu'il traite sont toujours présents dans notre horizon actuel et ils le resteront, puisqu'ils sont fortement liés à la condition humaine. Le personnage est à la recherche de valeurs fondamentales qui touchent la sensibilité existentielle de l'individu – par exemple la reconquête de soi – et par conséquent tout ce qui est en opposition ou qui s'éloigne de cet idéal de vie est à bannir, quitte à ce que le personnage soit considéré comme quelqu'un de narcissique et d'égoïste, ce qu'avait bien compris, avec son « amer savoir » et sa lucidité, Charles Baudelaire :

« En un temps où le monde s'éloigne de l'art avec une telle horreur, où les hommes se laissent abrutir par l'idée exclusive d'utilité, je crois qu'il n'y a pas grand mal à exagérer un peu dans le sens contraire. L'épouvantable monde où nous vivons donne le goût de l'isolement et de la fatalité²³. »

Afin de combattre le mal de vivre propre à l'époque moderne, Baudelaire propose ici un retour vers soi caractérisé par un isolement qui semble radical, ce qui pourrait conduire à une existence purement contemplative, voire cérébrale. Le rapport entre le combat et la solitude pourrait aussi être envisagé sous un autre angle : celui de l'écriture. C'est dans la solitude que l'écrivain peut écrire et dialoguer avec lui-même, certains écrivains comme Kafka allant même jusqu'à donner à l'écriture un caractère vital :

« J'ai souvent pensé que la meilleure façon de vivre pour moi serait de m'installer avec une lampe et ce qu'il faut pour écrire au cœur d'une vaste cave isolée. On m'apporterait mes repas, et on les déposerait toujours très loin de ma place, derrière la porte la plus extérieure de la cave. [...] que n'écriverais-je pas alors! De quelles

²³ Cité in Laurent TAILHADE, *Masques et visages*, Éditions du monde moderne, Paris, 1925.

profondeurs ne saurais-je pas le tirer! Sans effort²⁴! »

Pour se défendre contre un environnement « hostile », contre le « mal de vivre », cet individu d'un genre nouveau est né avec une caractéristique particulière et paradoxale, celle de n'être « personne », ou un *être perdu*. Cette négation ne veut pas dire qu'il est un non-être, mais plutôt un être qui ne veut jouer aucun rôle, qui ne porte aucun masque et qui représente en définitive et dans sa nudité absolue la malheureuse condition humaine, telle qu'elle est déterminée sans doute depuis la naissance :

« Arraché au sommeil peut-être par mégarde, et jeté d'un train sur le quai d'une gare de hasard, la nuit, sans rien avec moi... Je ne parviens pas à revenir de mon ébahissement... Je me trouve étendu à terre, seul, dans l'obscurité ténébreuse d'une gare déserte, et je ne sais vers qui me tourner pour savoir ce qui m'est arrivé et où je suis...²⁵ ».

Ainsi s'exprimait Luigi Pirandello à propos de sa propre naissance et de sa vie de manière générale, perçue comme un véritable cauchemar. Telle est peut-être la situation de l'homme moderne et du personnage pirandellien. Les personnages de l'auteur sicilien, plongés

²⁴ Franz KAFKA, *Lettres à Félice*, tome 1, traduit par Marthe Robert, Gallimard, Paris, 1972, p. 281-282.

²⁵ Cité in Andrea CAMILLERI, *Pirandello, biographie de l'enfant échangé*, Flammarion, Paris, 2002, p. 22.

comme malgré eux dans la vie, découvrent un monde où ils se sentent propulsés par une force extérieure vers l'inconnu. Ainsi, ils se retrouvent faibles et désarmés, et, par conséquent, ils sont tout entiers tournés vers les autres (les autres, ce sont les amis, les collègues de travail, l'époux ou l'épouse), se cherchant sans cesse dans le jugement des autres, sans jamais se trouver (bien au contraire, cette recherche se solde très souvent par des catastrophes).

Si pour certains personnages de Pirandello la prise de conscience est source et commencement d'un processus déterminé par la fatalité, pour ceux de Svevo elle conduit à un véritable renoncement. Dans *Una vita*, par exemple, l'auteur met l'accent sur l'insatisfaction du personnage, qui le mène jusqu'à une interdiction totale du bonheur, d'où son suicide à la fin du roman. Mais notons que cette insatisfaction a une cause qui est en effet le non-vouloir, la *noluntas*. Le personnage svévien est en quête de quelque chose, mais en réalité il fait semblant de chercher sans avoir réellement aucune volonté de trouver. Il agit tout simplement pour se sentir vivant et prouver aux autres qu'il est capable de quelque chose. Alors que chez Pirandello, l'individu, malgré sa vision angoissante de l'existence et sa régression vers le non-être, semble vouloir modifier l'organisation des choses.

Dans les premiers écrits de Pirandello, nous notons l'influence de Verga et de Capuana, due sans doute au fait qu'ils sont Siciliens comme lui et qu'ils partagent les mêmes valeurs ou tout au moins les mêmes réalités sociales. *L'esclusa*, le premier roman de Pirandello, est encore imprégné de vérisme ; le monde des paysans et des pêcheurs que dépeint Verga, vaincus d'avance, malgré tous leurs efforts pour échapper à la misère, est assez proche de celui où se déroule l'histoire de Marta Ajala, une pauvre femme accusée injustement d'adultère et

chassée du domicile conjugal et de la société, qui tente de sortir du chaos où elle est venue à se trouver.

Comme chez beaucoup de narrateurs véristes, nous avons l'impression que Pirandello, dans sa manière de présenter l'histoire de cette femme, éprouve une certaine sympathie qui, au fil du récit, se transforme en émotion et rend le personnage de Marta Ajala attachant. L'auteur la plaint et par moment la défend, comme le fait Verga avec ses *Vinti*. Mais le rapprochement avec le vérisme s'arrête au moment où Pirandello nous fait découvrir toute l'absurdité de cette situation, puisqu'à la fin du roman, Marta Ajala sera réhabilitée, mais seulement une fois qu'elle aura réellement commis ce dont on l'accusait auparavant, c'est-à-dire l'adultère. Pour un narrateur comme Verga, le drame peut aller parfois jusqu'aux frontières de la tragédie, mais il se limite à la dénonciation de la condition sociale du personnage et à la description de sa vaine lutte. En revanche, pour Pirandello la tragédie se situe au-delà de la lutte sociale, elle provient de l'ensemble des questions que soulève ce drame, à savoir la condamnation dans sa totalité de l'existence du personnage à cause d'un seul acte commis (l'exemple le plus éclairant de ce destin figé est celui du Père dans *Sei personaggi in cerca d'autore*). En d'autres termes, la situation devient « pirandellienne » dès lors que le personnage est jugé et condamné à être définitivement ce que les autres ont voulu ou ont cru qu'il était.

Svevo est assez proche de Pirandello du point de vue de l'approche thématique de son œuvre narrative ; en effet, ils cherchent l'un et l'autre à découvrir au plus profond du personnage ce « quelque chose » qui le fait souffrir et qu'il est lui-même, le plus souvent, incapable de comprendre et de définir. Mais il faut noter une différence significative dans le choix des personnages. Si pour Pirandello, la présence au premier plan de figures féminines dans certains romans va de pair avec une image plutôt positive, pour Svevo la femme reste

inscrite dans une idéologie plus conventionnelle qui en fait un être manipulateur, vaniteux, séducteur, ou bien, à l'opposé, un être soumis et effacé. Dans *L'esclusa* et *Suo marito*, Marta Ajala et Silvia Roncella, même si elles sont accablées, représentent une force mentale et une élégance intellectuelle qu'on ne retrouve pas chez Amalia Brentani, chez Ada, ni même chez Annetta Maller. Cette vision de la femme est peut-être liée, chez Pirandello à son vécu personnel, puisque plusieurs autobiographies²⁶ de l'auteur font référence aux rapports difficiles qui existaient entre son père et sa mère. Nous avons, d'un côté, la représentation d'un père trop autoritaire et arrogant, et de l'autre, celle d'une mère douce et aimante, mais également soumise. Comme en peuvent témoigner la plupart de ses romans, le père ne représente jamais la gaieté et l'amour, mais plutôt l'insatisfaction, la sanction et le pouvoir. Il est l'opposé même du fils : aucun personnage masculin de ses romans n'arrive à égaler son père, et parfois ce dernier ressent plutôt du mépris envers son fils que du respect, d'où le détachement et le refus de ressembler au père en quoi que ce soit. Les personnages féminins sont caractérisés par leur douceur, leur soumission, leur bonté, à l'exemple de la mère de Marta Ajala, qui supporte tout sans se plaindre. En revanche cette dernière, à l'inverse de sa mère, a la capacité de s'affranchir de cette existence uniforme et résignée d'épouse, pour vivre, comme le fera également Silvia Roncella, une relation extraconjugale qui pourtant est sans lendemain. Cette relation, nous la percevons plutôt comme le symbole de leur refus d'être opprimées que comme un simple moment d'égarement. Peut-être, à travers l'exemple de Marta et de Silvia, Pirandello cherchait-il à lutter

²⁶ Citons notamment celle de Leonardo SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia editore, Palermo, 1961 ; Federico V. NARDELLI, *L'uomo segreto*, Mondadori, Milano, 1932 ; Nino BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Bari, 2000 ; et Andrea CAMILLERI, *Biographie de l'enfant échangé*, cit.

pour l'amélioration de la situation de la femme au sein de la famille et de la société. Ce qu'il y a de surprenant chez ces personnages féminins, c'est cette recherche d'authenticité, cette envie de crier haut et fort leur soif de liberté, non pas pour ressembler aux hommes, mais pour revendiquer tout simplement leur statut d'êtres humains doués d'intelligence.

Chez Svevo, nous sommes dans un tout autre registre. Nous classerons les figures féminines en deux catégories. La première, composée de femmes telles qu'Annetta, Angiolina ou Ada, semble n'être intéressée que par les choses matérielles, les artifices de la vie. Ces femmes sont souvent sûres d'elles, d'où le rôle majeur qu'elles jouent dans le déroulement du récit, puisque c'est grâce à elles et à leur attitude envers le protagoniste que nous arrivons peu à peu à cerner la personnalité de celui-ci. Mais en dehors de ce cadre, elles représentent, dans leur fondement même, la banalité, voire la vanité. La deuxième catégorie représente une autre figure de femme svévienne qui contraste fortement avec celle que nous venons de voir : une femme presque sans défenses, sans aucune attirance physique ni intellectuelle, qui, au contraire des autres femmes, est mise en valeur par le protagoniste qui n'est pourtant que l'ombre de lui-même. Amalia Brentani, la sœur d'Emilio Brentani, représente le type de femme qui se conforme et se plie à toutes les exigences sociales, ce qui est assez réconfortant pour un individu fragile et irresponsable comme Emilio. Ainsi, ce dernier ressent-il le devoir de protéger cet être sans défense, de s'en occuper, ce qui lui procure un sentiment de supériorité, sentiment qu'il ne peut avoir aux côtés des autres personnages.

En vérité, nous ne retrouvons pas chez ces femmes, qu'elles soient de la première ou de la deuxième catégorie, cette rage et cette détermination à rechercher la valeur et le sens de l'existence qui caractérisent les figures féminines pirandelliennes et qui font d'elles des

femmes qui luttent. Si, chez Svevo, les femmes ont plus de vitalité que les hommes, il faut reconnaître que toute leur énergie est orientée vers un culte de l'apparence et non vers un approfondissement de la personnalité.

Même si Pirandello et Svevo appartiennent à la même époque, et s'ils cherchent à éclairer le fond de l'être en laissant le plus possible le soin au personnage de s'auto-analyser, les caractéristiques des personnages restent différentes. Les personnages svéviens (souvent masculins) sont dépourvus de volonté et totalement inaptes, ils ne sont que les reflets d'eux-mêmes dans une société qui semble être en avance sur eux. Ce manque de volonté, même si nous le retrouvons chez certains personnages pirandelliens, n'est pas chez ces derniers une généralité, ni un caractère dominant ; bon nombre d'entre eux veulent changer le cours de leur existence, bien que, parfois, ils le fassent avec naïveté et maladresse. Leur insatisfaction par rapport au sort de l'homme n'est pas toujours vécue comme une fatalité radicale, même s'ils sont conscients de la vanité de leurs tentatives de changement de direction. L'exemple de Moscarda ou de Mattia Pascal illustre parfaitement cette frustration à laquelle se heurtent leurs rêves d'évasion.

Ainsi voilà les types de personnages romanesques qui, dans une Italie encore mal unifiée, peuplent les récits des écrivains marqués par la problématique de l'homme moderne. Ces typologies sont encore sommaires et ne font qu'esquisser une carte générale des personnages, des traits majeurs et récurrents. Il s'agit à présent d'aller plus loin dans l'analyse et d'aborder des aspects plus particuliers.

1.3 De la généralité aux particularités des personnages

La *mediocritas* semble caractériser l'existence de tous ces personnages. Rien de doré, dans cette *mediocritas*, mais, bien plutôt, un état permanent de balancement, d'incertitude, une grisaille enveloppante, une absence d'éclat. Cette médiocrité de la vie des personnages pirandelliens et svéviens s'affiche dès la première approche des romans. Pourtant, certains de ces personnages tentent de la masquer, non sans difficulté. Elle apparaît néanmoins chez les personnages sous toutes ses formes ; en d'autres termes, il n'y a pas un seul domaine où les personnages excellent (mis à part les rêveries, les mensonges et leur aptitude à vivre en dehors des conventions sociales, thèmes que nous nous proposons de voir plus loin). Vivant pratiquement tous dans de grandes villes, il semblerait que cela ne leur convienne pas, du moins c'est ce qu'ils pensent. À cause de leur comportement, ils sont souvent rabaissés et considérés comme des êtres inférieurs par leurs collègues de travail ou leurs amis. Ils souffrent de cette situation et, malgré tout, ne cherchent pas vraiment à y remédier, ou s'ils tentent de le faire, c'est avec beaucoup de maladresse. Par exemple Alfonso Nitti, le protagoniste de *Una vita*, le premier roman d'Italo Svevo, avant même de prononcer une seule parole est jugé ainsi par Miceni, un de ses collègues de travail, à qui il apparaît d'emblée, rien qu'à son attitude corporelle, comme un être faible :

« [...] tenendosi con tutto il corpo
alquanto chino all'innanzi quasi volesse
assicurarsi dell'equilibrio, sembrava debole e
incerto²⁷. »

²⁷Italo SVEVO, *Una vita*, Mondadori, 1995, p. 6.

([...] à force de se tenir un peu penché en avant, comme pour garder son équilibre, il semblait faible et hésitant.)

Dans son lieu de travail et partout ailleurs, il n'a pas su se faire respecter à cause de son manque de confiance en lui-même. Cependant, Alfonso Nitti est loin d'être le seul à avoir des problèmes d'intégration et à en faire les frais. Emilio Brentani, tout comme Mattia Pascal, les protagonistes respectifs de *Senilità* et de *Il fu Mattia Pascal*, illustrent parfaitement ce caractère d'homme médiocre. Avec leur attitude subalterne et leur disposition à accomplir des actes qui sortent de l'ordinaire, ils provoquent l'étonnement de leur entourage. C'est pourquoi, avec eux la question de la normalité prend tout son sens, d'autant plus que, souvent, derrière leur médiocrité ou leur manque de vitalité se cache une certaine lucidité. Et nous verrons plus loin pourquoi ils semblent boîter quand tous les autres marchent normalement. Ces personnages occupent généralement des postes de travail sans grande importance, que même, parfois, à cause de leur manque de vitalité, ils n'arrivent pas à assumer. C'est le cas d'Alfonso Nitti qui, nous dit Svevo,

« [...] non sapeva scrivere presto. Gli toccava rileggere più volte prima di saper trascrivere una frase. Fra una parola e l'altra lasciava correre il suo pensiero ad altre cose e si ritrovava con la penna in mano obbligato a cancellare qualche tratto che nella distrazione gli era venuto fatto disforme dall'originale. Anche quando gli riusciva di rivolgere tutta la sua attenzione al lavoro, non procedeva con la

rapidità di Miceni perché non sapeva copiare macchinamente [...] a lui sembrava che tutto il mondo congiurasse contro lui e gl'imponesse quel lavoro...²⁸ ».

([...] il ne savait pas aller vite. Il lui fallait lire plusieurs fois chaque phrase avant de pouvoir la transcrire. D'un mot à l'autre, il laissait son esprit courir et se retrouvait la plume à la main, obligé de biffer un passage que dans sa discrétion, il avait déformé. Même lorsqu'il arrivait à se concentrer sur son travail, il n'atteignait pas la rapidité de Miceni, faute de savoir copier machinalement [...] Il avait comme l'impression que le monde entier conjurait contre lui et lui imposait ce travail...).

Ce qu'il est intéressant de voir ici, c'est que dès le début de son histoire, le lecteur dispose pratiquement de l'ensemble des données qui lui permettent d'identifier les traits distinctifs du personnage. De façon synthétique, on peut affirmer qu'il est l'un des personnages les plus sombres du monde de Svevo. En effet, en parcourant le roman, le lecteur se rend compte que c'est un sujet qui évolue dans une sorte de paranoïa qui l'empêche de s'engager ou de s'investir dans une quelconque aventure. Et le fait d'avoir quitté son village natal, où il avait tous ses repères, pour la grande ville ne fait qu'aggraver la situation. Trieste, ville cosmopolite comme nous l'avons vu, nous

²⁸I. SVEVO, *Ibid.*, p. 12.

semble être un choix stratégique de la part de Svevo. Dans cet univers où tout progresse à une grande vitesse, où se consume le déclin de l'Empire et s'ouvre une ère nouvelle, l'étude de la personnalité d'Alfonso Nitti met en relief quelques aspects majeurs : il s'agit d'un personnage médiocre qui a toujours évolué dans un petit village où tout le monde se connaît. Dans ce cadre de vie, tout est relativement simple pour lui : une mère aimante, un administrateur de biens qui gère tout (même s'il n'est pas vraiment honnête), en somme une paisible vie d'adolescent, voir d'assisté. Transplanté dans une grande ville, il se retrouve dans un milieu hostile où l'individualisme, l'égoïsme sont de rigueur.

C'est ainsi qu'il pense qu'il serait plus heureux s'il pouvait retourner dans son petit village, à côté de sa mère (qu'il supplie presque de le laisser revenir auprès d'elle) et mener une petite vie tranquille loin de « la vanité de ses collègues et de ses chefs²⁹. » Car avec un certain orgueil et une attitude plutôt hautaine, Alfonso s'indigne du fait que ses collègues ne le traitent pas avec beaucoup plus de considération. Au fond de lui, il lui arrive souvent de penser qu'il leur est supérieur, du moins dans le domaine de la culture. Il est notamment convaincu que devant une œuvre littéraire, ils ne peuvent pas rivaliser avec lui :

« [...] Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome³⁰. »

([...] S'ils me mettaient en main un classique latin, je le commenterai d'un bout à

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 4-5.

l'autre, alors qu'ils ignorent jusqu'au nom de cet écrivain.)

En effet, Alfonso Nitti et les autres personnages que nous étudions dans *Senilità* et *La coscienza di Zeno*, n'ont pas seulement en commun une existence médiocre et grise, ils partagent, en plus, le même intérêt pour la littérature. Leur rapport avec la littérature est très particulier, dans la mesure où il leur permet, d'une part, de s'évader et de se réfugier dans un monde qui, même s'ils ne le maîtrisent pas entièrement, ne leur est pas totalement inconnu ; et d'autre part, de se sentir un tant soit peu importants, valorisés par leurs connaissances. Mais comment expliquer le fait que des personnages aussi médiocres, sans ambition ni volonté, puissent être si passionnés par la littérature, au point de vouloir en faire une vocation ? La littérature serait-elle seulement utilisée comme un refuge ou comme un moyen de retrouver une paix intérieure ? Pourquoi dans ces romans la littérature est-elle le lot des « exclus » ? Tout cela est-il le fruit de ce bouleversement de fin de siècle, dont nous avons expliqué dans notre introduction quelques aspects ? La littérature serait-elle pour les personnages une autre façon de s'adapter ou de se réconcilier avec leur monde ? Nous tenterons d'aborder toutes ces questions et de leur trouver quelques réponses, fussent-elles provisoires.

La littérature paraît représenter pour ces personnages bien plus qu'un moyen de survie morale : elle est surtout un important facteur de compensation qui leur permet d'obtenir ce que leur travail et leurs amours ne pourraient leur offrir. C'est-à-dire que pour les personnages, et surtout pour Alfonso Nitti (car c'est chez lui que cet aspect est le plus visible et le plus explicite), la littérature (ou les « études » comme il dit dans certains passages) est vitale puisqu'elle stimule son esprit. Or, pour obtenir une harmonie de l'être tout entier, il faudrait que l'esprit et

le corps soient en parfaite symbiose. Mais, comme nous allons le voir plus loin, Alfonso est un personnage qui ne vit que de façon spirituelle ; en d'autres termes, tout ce qu'il a envie de réaliser, il ne le réalise que dans son imagination, car pour lui les actes sont irréalisables. La littérature le grandit et lui fait oublier l'existence pénible qu'il mène :

« Una sola ora passata su qualche difficile opera critica lo quietava per un'intiera giornata. Inoltre, in poco tempo, gli era venuta l'ambizione e lo studio era divenuto il mezzo a soddisfarla. Le cieche obbedienze a Sanneo, le sgridate che giornalmente gli toccava sopportare, lo avvilitavano ; lo studio era una reazione a quest'avvilimento. Dinanzi ad un libro pensato faceva sogni di megalomane, e non per la natura del suo cervello, ma in seguito alle circostanze ; si trovava ad un estremo, si sognava nell'altro³¹. »

(Une seule heure passée sur une œuvre critique difficile le reposait pour un jour entier. En outre, au bout de peu de temps, il lui était né de l'ambition et l'étude était devenue le moyen de la satisfaire. Son obéissance aveugle à Sanneo, les réprimandes qu'il devait supporter journellement l'humiliaient ; l'étude était une réaction contre cet avilissement. Face à un livre de penseur, il

³¹*Ibid.*, p. 67.

faisait des rêves de mégalomane, non que la nature de son esprit l'y portât, mais sous l'effet des circonstances ; condamné à une situation extrême, il s'imaginait à l'extrême inverse.)

Dans ce passage, Svevo nous montre clairement que le rapport qu'entretient Alfonso Nitti avec la littérature n'est pas basé sur un simple intérêt culturel, même s'il est vrai que presque toute sa connaissance de la vie, il l'a puisée dans les livres. En réalité, Alfonso utilise la littérature comme une armure, ou plutôt comme une arme qui lui permet de se protéger au quotidien contre les humiliations, puisque c'est grâce à elle qu'il va réussir, d'une part, à séduire Annetta, une fille hautaine et orgueilleuse, et de l'autre, à se sentir pendant un certain temps supérieur à Macario, son principal rival. Cependant, à cause de sa connaissance totalement livresque de la vie, il a beaucoup de difficulté en ce qui concerne la vie pratique, car n'ayant que des préjugés, il se met en porte-à-faux avec lui-même et surtout avec les autres. Dès lors, il aborde tout non seulement avec méfiance, mais aussi avec méconnaissance. Et c'est exactement dans cet état qu'il débarque à Trieste, avec l'esprit plein d'idées préconçues, comme nous le voyons dans ce passage :

« Alfonso era venuto in città apportandovi un grande disprezzo per i suoi abitatori ; per lui essere cittadino equivaleva ad essere fisicamente debole, moralmente rilasciato, e disprezzava quelle ch'egli riteneva fossero le loro abitudini sessuali, l'amore alla donna in genere e la facilità dell'amore.

Credeva di non poter somigliare loro e si sentiva ed era allora molto differente...³²».

(Alfonso était arrivé en ville en nourrissant un grand mépris pour ses habitants ; pour lui être un citadin était l'équivalent d'un être physiquement faible, moralement déficient et ce qu'il croyait être leurs habitudes sexuelles, l'amour de la femme anonyme en générale et les aventures faciles, le remplissaient de dégoût. Il croyait ne jamais pouvoir leur ressembler, il se sentait et il était alors très différent d'eux...).

Avec de telles pensées, la cohabitation avec les autres ne pourra qu'être difficile. Il méprise son entourage car, même s'il ne le dit pas clairement, sommeille en lui une certaine aristocratie de l'esprit, qui ne lui permet pas de se comporter comme les « *cittadini* ». Mais chez lui chaque chose est calculée ; s'il ressent le besoin de se différencier des autres, c'est plutôt parce qu'il n'a pas cette force de vie, cette capacité d'agir dont ils disposent. Par conséquent, ce n'est pas seulement l'hostilité des « *cittadini* » et de son milieu de travail qui le dégoûte et lui donne envie de fuir, c'est son propre manque de vitalité.

Mais il y a un autre aspect de sa personnalité qui apparaît au fur et à mesure que nous poursuivons la lecture du roman : Alfonso Nitti est, en effet, décrit comme un dépressif qui refuse totalement la vie. S'il ne veut pas travailler, c'est parce que, non seulement il n'y arrive pas, mais aussi parce qu'il ne veut pas se fatiguer pour gagner son pain :

³²*Ibid.*, p. 70.

« Credo che da studente io vi sia stato più contento perché c'era con me papà che provvedeva lui a tutto e meglio di quanto io sappia³³. »

(Je crois que je vivais plus heureux ici lorsque j'étais étudiant, car alors, il y avait papa qui subvenait à tout et mieux que je ne saurais le faire.)

Il l'avoue, il serait plus content de vivre en ville à condition qu'on lui enlève toute charge, qu'il n'ait pas à se soucier de quoi que ce soit, d'autant que tout ce qui leur reste comme fortune est administré par un notaire. Il a pris l'habitude de tout laisser entre les mains des autres ; en d'autres termes, il est incapable de prendre des décisions pour s'assumer. Du vivant de son père, puis sous la tutelle de Mascotti, son administrateur de biens, et de Macario, son ami qui lui prodigue des conseils en ce qui concerne la conduite à adopter avec les femmes, Alfonso Nitti vit dans une totale dépendance, une sorte d'état d'irresponsabilité que Svevo nomme précisément « sénilité ». Du début à la fin du roman, il est et restera un assisté, un homme qui a beaucoup de mal à assumer sa vie. Comme le dit très bien Mario Fusco :

« Le problème fondamental d'Alfonso Nitti reste toujours de s'affirmer, de s'imposer, et de réussir, afin de dépasser la situation

³³ *Ibid.*, p. 4.

médiocre dont il souffre tant³⁴. »

Mattia Pascal et Emilio Brentani sont des personnages apparentés à Alfonso Nitti. Tout comme ce dernier, ils occupent des postes modestes, qui non seulement ne sont pas gratifiants, mais ne leur apportent aucune reconnaissance sur le plan social. Mattia Pascal, dans sa petite bibliothèque communale, s'ennuie, car il ne reçoit aucun visiteur, à part les rats qui courent entre les étagères. À l'instar d'Alfonso Nitti, ce travail ne lui apporte qu'une petite paye à peine suffisante à entretenir sa famille. Emilio Brentani aussi vit la même situation :

« [...] egli traeva giusto il denaro di cui la famigliuola abbisognava...³⁵ »

([...] il gagnait juste l'argent nécessaire à l'entretien de sa petite famille...).

Vitangelo Moscarda et Zeno Cosini, protagonistes respectifs de *Uno, nessuno e centomila* et de *La coscienza di Zeno*, pour se faciliter la tâche ont choisi de ne pas travailler et de vivre de l'héritage laissé par leurs parents. Les seuls personnages qui travaillent réellement sont Marta Ajala, la protagoniste de *L'esclusa*, qui est enseignante, et Silvia Roncella, la protagoniste de *Suo marito*, qui est écrivain, et nous verrons par la suite que derrière le dynamisme de ces figures féminines se cache une volonté, voire une capacité de révolte qui fera basculer leur vie et

³⁴Mario FUSCO, *Italo Svevo: conscience et réalité*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1973, p. 164.

³⁵I. SVEVO, *Senilità*, cit., p. 15.

celle de leur entourage.

Le sort de ces personnages, principalement celui d'Alfonso Nitti, d'Emilio Brentani et de Mattia Pascal, semble être, sur le plan du travail, scellé ; ils sont comme accablés par une sorte de fatalité, et cela est d'autant plus frappant que nous les voyons se débattre sans cesse pour s'en sortir. Si ces personnages usent de moyens différents pour pouvoir échapper à un destin qu'ils jugent plutôt injuste, il n'en reste pas moins que l'essence de leur démarche est incontestablement la même. Mais qu'en est-il véritablement ? En réalité leur condition est, à une première lecture, le fruit de leur manque de volonté, d'ambition ; puisque, semble-t-il, ils ne veulent pas se fatiguer, il est normal qu'ils ne réussissent pas dans leurs entreprises. Alfonso Nitti va même jusqu'à se demander « pourquoi se sacrifier de cette manière³⁶ », quand il voit comment Sanneo, un de ses collègues de travail, s'investit dans sa tâche. Alfonso Nitti n'est pas apte au sacrifice, car c'est justement le courage, qui est un des éléments du sacrifice, qui lui manque. Mais la question pourrait être considérée autrement : les personnages agissent-ils ainsi parce que tout simplement ils ne veulent pas se fatiguer, ou bien ne ressentent-ils pas (ou plus) le besoin de se tuer à la tâche parce qu'ils ont entrevu le fond de vanité de l'existence ? Ont-ils déjà compris ce pessimisme de fin de siècle « où le personnage s'est retrouvé, écrit Norbert Jonard, dans un monde clos sans savoir qui il était ni où il en était...³⁷ ». Si tel est le cas, il est tout à fait légitime que les personnages, se présentant comme des êtres lucides, ne puissent pas se comporter comme tout le monde. Cela voudrait dire qu'ils ont perdu cette facilité que les autres ont de se masquer la réalité et de faire comme si tout

³⁶ I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 20.

³⁷ Norbert JONARD, *Introduction au théâtre de Pirandello*, Presses universitaires de France, Paris, 1997, p. 61.

allait bien, même si la situation se présente sous une forme définitivement négative. Cette prise de conscience qu'ils ont eue par rapport à l'existence est, comme le dit Vitangelo Moscarda, le commencement de leur malheur, puisque l'incompréhension et la solitude qu'ils vont devoir supporter tout au long de leur existence émane du fait qu'ils ont tout compris avant les autres.

« Cominciò da questo il mio male. Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene³⁸. »

(Ce fut le point de départ de tout le mal, ce mal qui devait bientôt me réduire à un état physique et mental si misérable et désespéré, que j'en serais certes mort, ou devenu fou, si je n'avais puisé en lui-même (comme on le verra par la suite), le remède destiné à m'en guérir.)

Au fond, l'existence est comprise comme une « maladie » incurable³⁹. Le désespoir et l'angoisse qui envahissent les personnages, justifient souvent leur comportement incompréhensible.

³⁸ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Edizioni Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 2001, p. 811.

³⁹ Nous aborderons ce thème dans la troisième partie de notre travail.

Ceux-ci se retrouvent alors seuls, abandonnés à leur propre sort, devant une réalité tellement hostile que seule la fuite vers l'imaginaire ou vers les rêveries pourrait permettre d'y échapper. Ainsi, malgré leur situation de *condamnés*, tout au long des romans, les protagonistes montreront une grande lassitude entrecoupée de quelques moments d'enthousiasme, très vite anéantis par leur manque de volonté. À part Vitangelo Moscarda, qui assume réellement et dans le vrai sens du terme sa « révolution », les autres protagonistes, comme par exemple Mattia Pascal, s'arrêtent à mi-chemin, tandis qu'Alfonso Nitti ou Emilio Brentani n'ont rien pu changer à leur vie, ce qui conduira le premier au suicide, alors que le dernier ne trouvera rien d'autre à faire que contempler sa triste vie solitaire.

Comme sur le plan professionnel, sur le plan de l'amour aussi les personnages peinent à s'affirmer et à conduire de façon convenable une relation. Presque toutes leurs aventures amoureuses se soldent par de véritables échecs. Emilio Brentani, dès le début du roman, donne l'impression de quelqu'un de serein, sûr de lui et surtout très prudent. Il n'hésite pas à prendre des dispositions par rapport à la relation amoureuse qu'il compte nouer avec Angiolina :

« [...] T'amo molto e per il tuo bene desidero ci si metta d'accordo di andare molto cauti...⁴⁰ »

([...] Je t'aime beaucoup et, dans ton intérêt, je désire que nous nous mettions d'accord pour agir avec une extrême

⁴⁰ I. SVEVO, *Senilità*, a cura di Angela Cerinotti, Demetra, Colognola ai Colli, 1995, p. 14.

prudence...).

Ces paroles semblent celles d'un homme responsable et le lecteur est loin de se douter que derrière tout cela se cachent en réalité une faiblesse et une inexpérience incommensurables. Emilio va même plus loin, en considérant Angiolina comme un simple jouet qu'il pourra utiliser et par la suite jeter sans avoir de comptes à rendre :

« [...] Mi piaci molto, ma nella mia vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo. Ho altri doveri io, la mia carriera, la mia famiglia⁴¹. »

([...] Tu me plais beaucoup, mais dans ma vie tu ne pourras jamais avoir d'autre importance que celle d'un jouet. J'ai des devoirs moi ! J'ai ma carrière, j'ai ma famille.)

Comme nous l'avons déjà dit, sa « carrière » consiste en un modeste poste dans une compagnie d'assurances, et s'il fait allusion à sa carrière littéraire, nous allons voir dans le chapitre trois qu'elle n'est pas brillante non plus. En ce qui concerne sa famille, elle est composée d'une unique sœur plus jeune et qui se consacre totalement à lui. Mais Svevo ne tarde pas à nous éclairer sur le vrai caractère d'Emilio Brentani, car l'auteur semble être excédé par les mensonges du personnage et comme pour se venger de lui, il nous révèle sur un ton mi-moqueur mi-ironique :

⁴¹ *Ibid.*

« [...] ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa, ma ciò non impediva a lui di parlarne come di un altro destino importante legato al suo e che pesava sul suo, e così, sentendosi le spalle gravate di tanta responsabilità, egli traversava la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli ma anche il godimento, la felicità. A trentacinque anni si ritrovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarrezza di non averne goduto, e nel cervello una grande paura di se stesso e della debolezza del proprio carattere, invero piuttosto sospettata che saputa per esperienza⁴². »

([...] elle ne vivait que pour lui, avec l'abnégation d'une mère. Néanmoins, quand il parlait d'elle, on sentait qu'elle occupait une grande place dans sa vie, que son sort était lié au sien, pesait sur le sien. Les épaules chargées de cette lourde responsabilité, il traversait l'existence avec précaution, évitant les périls, mais laissant aussi de côté les joies, le bonheur. À trente-cinq ans son âme était en proie, encore, à l'amertume de n'y avoir pas goûté ; il éprouvait une grande peur de lui-même et de sa faiblesse dont à vrai dire il avait plutôt conçu le soupçon qu'il n'en avait fait

⁴² *Ibid.*, p. 14.

l'expérience.)

Ainsi, au fur et à mesure que nous parcourons le roman, nous allons nous rendre compte, d'une manière évidente, que toutes les belles paroles qu'Emilio Brentani prononçait au début du roman, étaient sans aucun fondement. Ne maîtrisant pas sa vie, il sera très difficile qu'il puisse maîtriser celle des autres, puisqu'il ne dispose d'aucune expérience. L'expérience, c'est justement ce qui lui manque ; tout ce qu'il connaît de la vie, c'est, comme nous le révèle Svevo, « ce qu'il a lu dans les livres ». Sur ce point Alfonso Nitti, être « livresque » lui aussi, est plus honnête et plus modeste qu'Emilio Brentani, car même s'il utilise la littérature, de temps à autre, pour afficher une supériorité intellectuelle, au cours de son aventure avec Annetta Maller il se comporte plutôt comme un homme inexpérimenté. À la différence d'Emilio Brentani, il a vraiment conscience de son inexpérience et de son incapacité, bien que dans un passage il ait osé supposer que son seul tort consistât « à prendre trop au sérieux les choses de la vie... ». Mais, contrairement à ce qu'il pense, nous savons qu'il a toujours refusé de considérer les choses en face. Emilio Brentani est beaucoup trop fier, peut-être parce qu'il est relativement stable, en tout cas plus stable qu'Alfonso Nitti. Mais cette stabilité sera très vite remise en cause, puisqu'il sera déstabilisé et humilié par Angiolina, qui dispose de lui comme d'un jouet (par un renversement ironique de ce que Emilio avait projeté au début du roman). Cette inversion des rôles, Emilio Brentani ne s'y attendait pas, puisque, jusqu'au chapitre où Balli lui annonce qu'Angiolina n'est pas celle qu'il croit, il est persuadé que c'est lui le maître du jeu.

D'un autre côté, son comportement nous amène à penser qu'il n'a pas pleinement conscience de son inexpérience, sinon il ne se laisserait pas si facilement tromper par Angiolina. Et nous pensons que c'est là

que réside le drame d'Emilio : il se croit sage et fort, alors que son aventure a complètement bouleversé sa vie :

« Lungamente la sua avventura lo lasciò squilibrato, malcontento. Erano passati per la sua vita l'amore e il dolore e, privato di questi elementi, si trovava ora col sentimento di colui cui è stata amputata una parte importante del corpo...⁴³ ».

(L'aventure terminée, il ne retrouvait plus son équilibre. Longtemps il demeura insatisfait. L'amour et la douleur avaient traversé sa vie et, privé de ces éléments, il lui semblait avoir subi une amputation cruelle.)

Emilio Brentani va même plus loin, car il continue de croire qu'il est toujours aussi averti, aussi prudent, en tout cas plus qu'Angiolina, puisqu'il déclare à la mère de celle-ci :

« [...] aveva previsto tutto. Aveva tentato di correggere Angiolina e di segnarle la via retta. Non vi era riuscito e ne rimaneva scorato ; ma era ben peggio per Angiolina, ch'egli non avrebbe lasciata mai, se ella l'avesse trattato altrimenti⁴⁴. »

⁴³ I. SVEVO, *Senilità*, cit., p. 235

⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.

([...] il avait tout prévu. Il avait tenté de corriger Angiolina et de lui montrer le droit chemin. Il n'y avait pas réussi et il en était accablé de tristesse ; mais pour Angiolina, le malheur était plus grand encore, car si elle l'avait traité d'une autre manière, il ne l'eût jamais abandonnée.)

Ainsi Emilio agit comme un homme intelligent, alors que nous n'allons pas tarder à découvrir, et lui aussi d'ailleurs, qu'en réalité il est loin de ressembler à ce personnage qu'il a créé de toutes pièces. Il est en conflit avec lui-même, il croit correspondre à une réalité à laquelle il ne ressemble pas ; en quelque sorte, son désir se confond avec la réalité.

Ne sachant rien faire, il se laisse totalement guider par Stefano Balli, son unique ami, et surtout son opposé sur le plan de la personnalité. À côté d'Emilio, Stefano Balli est l'incarnation même de l'homme qui maîtrise tout. Il est présenté comme quelqu'un de serein et d'expérimenté, tout le contraire d'Emilio. Face à Stefano, celui-ci est presque insignifiant et sa médiocrité est encore plus accentuée. Ainsi, un homme tel qu'Emilio, qui a besoin de l'expérience et du savoir-faire des autres, un homme qui sans le soutien des autres manque de force, comment pourrait-il prétendre montrer le chemin à qui que ce soit, comme il l'a affirmé à la mère d'Angiolina ? Mais Angiolina est lucide, elle a très vite compris à qui elle a affaire, et sans aucun scrupule elle retourne la situation en sa faveur. Sachant qu'Emilio est absolument sensible à ses moindres réactions, elle n'hésite pas à jouer le jeu et à se faire passer pour l'innocente qu'Emilio Brentani a imaginée jusqu'alors. En effet, Emilio Brentani s'est créé sa propre Angiolina, très différente de la vraie, et il va même jusqu'à la surnommer « Ange ». Mais il va bien vite s'apercevoir qu'Angiolina n'est pas cet « Ange » qu'il s'est

fabriqué.

Tout comme Emilio Brentani, Alfonso Nitti est en admiration devant Annetta, la fille de son patron, dont il va tomber amoureux :

« [...] In Annetta gl'imponeva la mancanza di dubbi, la sicurezza, l'incuria dell'impressione che potesse produrre in altri il suo contegno, infine l'aspetto di superiorità da persona che non si sente diminuita da nessuna inferiorità e magari nella stessa cosa in cui vuole eccellere, inferiorità di solito avvilita⁴⁵. »

([...] Ce qui lui en imposait chez Annetta, c'était son assurance, sa manière de ne jamais douter d'elle-même et de ne pas se préoccuper de l'effet que son comportement produisait sur autrui, bref, ses allures d'être supérieur qui ne se sent diminué par aucune infériorité, même pas celle qui, se manifestant dans le domaine où l'on souhaitait exceller, est d'habitude si humiliante. »

Alfonso Nitti sait que le caractère d'Annetta n'est pas louable, et pourtant il ne peut s'empêcher de se trouver des excuses pour ne pas la considérer comme quelqu'un de grotesque et hypocrite :

⁴⁵ I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 123.

« Gl'imponeva o almeno così gli parve di dover definire il rispetto che gl'impediva di notare quanto di falso, di affettato ci fosse nel suo contegno⁴⁶. »

(Elle lui en imposait, ou tout au moins, c'est de cette façon qu'il crut pouvoir définir le respect qui l'empêchait de noter ce qu'il y avait de faux et d'affecté dans l'attitude de la jeune fille.)

Alfonso manque d'assurance dans la vie de manière générale et dans sa relation avec Annetta en particulier, et, ne faisant aucun effort pour s'en sortir, il finit par laisser sa vie là où elle a commencé. Même le fait de côtoyer une femme forte, déterminée et manipulatrice ne change rien à son caractère d'homme médiocre, qu'il restera d'ailleurs jusqu'à la fin de sa vie. Son aventure avec Annetta est le moteur du roman, car toute cette période de sa vie (une des plus importantes, sinon la plus importante du point de vue sentimental) tourne autour de cette histoire pleine de rebondissements. Or sa relation avec Annetta aurait pu être pour lui la porte de la réussite, puisqu'il avait réussi à conquérir la jeune fille. Cette conquête qui devait se faire facilement, puisque Annetta n'opposait pas beaucoup de résistance et semblait être ravie d'être courtisée, se transforme en un véritable calvaire pour Alfonso, qui, pour se libérer de cette existence tumultueuse et chaotique, ne trouve qu'une seule solution, mettre fin à ses jours. Seule la tournure que prend la fin des aventures d'Alfonso Nitti et d'Emilio Brentani diffère, car ils ont utilisé pratiquement des mêmes stratégies, pour ne pas

⁴⁶ *Ibid.*

dire des mêmes maladresses. Alors que tous les autres personnages secondaires des romans de Svevo et de Pirandello réfléchissent et agissent, eux, au contraire, passent le plus clair de leur temps à soliloquer, à rêver et à s'attarder sur des détails insignifiants, et qui pourtant ont sur eux un effet troublant. Dans leur monologue intérieur, ils sont très cohérents et très audacieux, mais à cause de leur crainte malade d'affronter les autres et la réalité, ils finissent toujours par perdre l'élan. Par conséquent, le saut ne se fera jamais ou sera repoussé à toujours plus tard.

Quant à Vitangelo Moscarda et Zeno Cosini, ils mènent l'un et l'autre une vie de couple plutôt monotone. À cause de leur indifférence, il nous est presque impossible de préciser s'ils restent avec leurs femmes par amour ou par nécessité, ou encore par besoin d'être accompagnés dans la vie, comme c'est le cas de Zeno Cosini, qui a depuis toujours mené une vie ennuyeuse, à tel point qu'il a senti le besoin de se marier pour en changer un peu la tonalité :

« La mia vita non sapeva fornire che una nota sola senz'alcuna variazione, abbastanza alta e che taluni m'invidiavano, ma orribilmente tediosa... Può perciò essere che l'idea di sposarmi mi sia venuta per la stanchezza di emettere e sentire quell'unica nota...⁴⁷ »

([...]) je ne pouvais tirer de ma vie qu'une seule note, sans la moindre variation, une note assez haute et que plus d'un m'enviait, mais

⁴⁷ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Mondadori, Milano, 1988, p. 66.

affreusement ennuyeuse... Il est donc possible que l'idée de me marier soit venue par lassitude, à force d'émettre et d'entendre cette note unique...).

Ainsi, il apparaît de plus en plus clair que Zeno s'est marié principalement pour échapper à la monotonie de sa vie et à l'ennui, ce qui marque son irresponsabilité et son manque de sérieux. Cela pourrait aussi expliquer pourquoi, en dépit de son acharnement sur Ada, l'une des filles Malfenti et la seule qu'il aime réellement, son mariage a été plutôt laborieux. Tour à tour, il demande à chacune des filles Malfenti de l'épouser : il commence par Ada, la plus belle, en passant par Alberta, et pour finir il se retrouve contraint d'épouser Augusta, la plus laide ; contraint car il ne l'aime pas :

« [...] non so cioè se sia dovuto alla sua furberia [di sua suocera] o alla mia bestialità ch'io abbia sposato quella delle sue figliuole ch'io non volevo⁴⁸. »

([...] je ne sais trop s'il faut attribuer à son habileté [de sa belle-mère] ou à ma sottise le fait que j'ai épousé celle de ses filles que je ne voulais pas.)

D'entrée de jeu, madame Malfenti observe, chez Zeno Cosini, une faiblesse qui lui a permis de le manipuler sans grande difficulté et surtout sans en montrer l'intention. Ne montrant aucune fermeté quant

⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

à son désir d'épouser la femme qu'il aime, Zeno préfère se laisser forcer la main, sans opposer aucune résistance ; même si, à un certain moment, les Malfenti ne cachent plus vraiment leur jeu, visant à lui faire épouser Augusta. La famille Malfenti, tout comme Miceni, le collègue de travail d'Alfonso Nitti, a compris très tôt la faiblesse de Zeno. Ils savent dès le début qu'il n'y aurait pas de résistance puisque la personne qui est censée se dresser contre eux est incapable de le faire. Cette attitude est aussi très présente chez Emilio Brentani et Alfonso Nitti, ce qui fait qu'ils perdent leurs moyens dès qu'une personnalité plus forte se présente devant eux. C'est ainsi qu'ils se sentent humiliés et vidés de toute force qui aurait pu leur permettre de s'imposer. Alfonso Nitti, par exemple, à sa première rencontre avec Annetta subit tellement d'humiliations de la part de cette dernière, qu'il décide même de ne plus aller la voir, mais cette résolution est momentanée, car à peine sorti de la maison des Maller, il sent le besoin d'y retourner sur le champ. Cette situation où se succèdent humiliations, bonnes résolutions et lâcheté, dure aussi longtemps qu'il fréquente les Maller.

Zeno Cosini, pour sa part, reconnaît que sa faiblesse est liée à sa timidité :

« [...] Quale diminuzione per me venir privato di quel mio secondo padre, ordinario, ignorante, feroce lottatore che dava risalto alla mia debolezza, la mia cultura, la mia timidezza. Questa è la verità : io sono un timido...⁴⁹ ».

([...] Privé de ce second père [monsieur

⁴⁹ *Ibid.*, p. 70.

Malfenti], ignorant, vulgaire, lutteur féroce qui mettait en relief ma timidité et ma culture, je me sentais amoindri. Car c'est la vérité : je suis un timide...).

Non seulement Zeno Cosini se présente comme quelqu'un de timide, mais en plus il se comporte comme si la vie dans le monde lui échappait totalement : il ne participe même pas à son propre mariage ; il est comme un spectateur à qui l'on présente une scène toute faite sur laquelle il n'a pas le droit de donner son avis. Non seulement il subit plus ou moins les pressions des autres, mais par moments il semble se complaire dans cette situation. Les autres pensent pour lui, agissent pour lui et prennent même des décisions concernant sa propre vie. Cette démission totale par rapport aux choses essentielles de sa vie, c'est-à-dire son mariage, le travail ou tout simplement le fait de vouloir arrêter de fumer, est un mode de vie chez Zeno, c'est sa manière de supporter le poids de la vie. À la différence d'Alfonso Nitti et d'Emilio Brentani, Zeno vit en dehors de tout, il n'est pas en conflit perpétuel avec le monde, il est quasiment libre de toutes contraintes sociales puisqu'il ne veut en aucun cas lutter pour quoi que ce soit ; par contre, son principal problème est de pouvoir s'affronter et se mesurer à lui-même. Mais la tâche est difficile, car sa personnalité se caractérise par le fait de fuir le face à face avec lui-même. Comme l'a souligné Mario Fusco :

« [...] on n'a pas du tout l'impression avec lui [Zeno] d'un homme qui lutte, qui fait effort pour telle ou telle chose, pour ne pas faire telle autre, comme, par exemple, pour cesser de fumer ; et il semble plutôt que Zeno

repousse à l'infini le moment où il devra adopter un parti et s'y tenir⁵⁰. »

Mario Fusco soulève un problème important chez Zeno Cosini, celui du temps. Avec Zeno, nous avons l'impression que le temps s'arrête et que rien ne presse, même s'il est conscient qu'il doit absolument accomplir quelque chose. Quand il trompe sa femme avec la jeune Carla, malgré la honte et le sentiment de culpabilité qu'il ressent, il a beaucoup de mal à mettre fin à sa liaison, et à chaque fois qu'il voit Carla, il se dit que ce sera la dernière fois. En réalité Zeno Cosini essaie de se leurrer lui-même, puisqu'il est parfaitement conscient que, malgré tout, il va continuer à tromper sa femme :

« [...] Ero avviato a tradire Augusta, ma pensavo che come nei giorni precedenti avevo potuto contentarmi di giungere fino al Giardino Pubblico, tanto più facilmente ora avrei potuto fermarmi a quella porta, consegnare quel libro compromettente e andarmene pienamente soddisfatto. Fu un breve istante pieno di buoni propositi...⁵¹ ».

([...] Evidemment j'étais en train de tromper Augusta ; mais je me disais que si j'avais pu, ces jours derniers, me contenter d'aller jusqu'au jardin public, je pouvais plus

⁵⁰ M. FUSCO, *Italo Svevo : conscience et réalité*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1973, p. 268.

⁵¹ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 174.

aisément encore m'arrêter à cette porte, remettre le livre compromettant et m'en revenir pleinement satisfait. Ce fut un court instant rempli de bonnes résolutions.)

Ce sentiment de culpabilité qu'il ressent en trompant sa femme ne dure pas très longtemps, car pour s'en sortir sans avoir l'impression d'avoir trahi son épouse, il s' imagine que c'est cette dernière qui l'a poussé involontairement dans les bras de Carla :

« Ma Augusta stessa fece precipitare gli avvenimenti... Mi domandò che cosa facessi e sentito che si trattava di un nuovo metodo, pensò fosse per violino e non si curò di guardare meglio. Io, quand'essa mi lasciò, esagerai il pericolo che avevo corso e pensai che per la mia sicurezza avrei fatto bene di non tenere nel mio studio quel libro. Bisognava portarlo subito al suo destino, ed è così che fui costretto ad andar dritto verso la mia avventura. Avevo trovato qualche cosa di più di un pretesto per poter fare quello ch'era il mio desiderio⁵². »

(Mais ce fut Augusta qui précipita les événements... Elle me demanda ce que je faisais, jeta les yeux sur le livre, crut que c'était une méthode de violon, et ne songea pas à

⁵² *Ibid.*, p. 173.

regarder mieux. Quand elle fut partie, je m'exagérai le danger que j'avais couru et je pensai que je ferais bien de ne pas garder chez moi ce traité compromettant. L'hésitation n'était plus permise : il fallait le porter tout de suite à l'intéressée. Et voilà comment je fus contraint de suivre ma destinée. J'avais trouvé mieux qu'un prétexte pour ne plus résister à mon désir.)

Ainsi, Zeno passe de bonne résolution en bonne résolution, ce qui lui permet d'avoir quelques moments de bonne conscience. Mais son irrésolution fondamentale, ontologique, demeure.

Pour Silvia Roncella et Marta Ajala, la situation se présente différemment, car étant privées de toute liberté, exister est pour elles un vrai combat. Mais de tous les personnages romanesques que nous étudions, chez Pirandello comme chez Svevo, elles sont les seules à revendiquer leur soif de vivre et de vérité. Avec elles nous avons la possibilité d'aborder le problème de l'identité et de l'oppression par les autres sous un angle différent. Elles se défendent avec ardeur, quitte à bafouer toutes les règles, ces règles, comme le dit Pirandello, qui masquent la réalité et condamnent les gens à être hypocrites. En effet, en Sicile le formalisme social est au-dessus de tout, et les Siciliens, toujours selon Pirandello, ont l'art de dissimuler les scandales qui remettent en cause les conventions sociales. Pour eux, le visible est plus important que ce qui est caché, et il ne faut en aucun cas dévoiler les choses qui peuvent heurter l'orgueil et ternir la dignité de la famille.

Avec un mariage mis à rude épreuve, Marta Ajala voit sa vie basculer, car elle est accusée à tort d'adultère. Chassée du domicile conjugal et condamnée par les autres, elle réalise à quel point l'être

humain peut être injuste et intolérant :

« [...] Vedeva addensarsi, concretarsi intorno a lei una sorte iniqua, ch'era ombra prima, vana ombra, nebbia che con un soffio si sarebbe potuta disperdere : diventava macigno e la schiacciava, schiacciava la casa, tutto ; e lei non poteva più far nulla contro di essa...⁵³ ».

([...] Elle voyait s'épaissir, se concrétiser autour d'elle un sort injuste, qui auparavant n'était qu'une ombre, une ombre vaine, une brume qu'un souffle aurait pu dissiper ; l'ombre devenait un rocher qui l'écrasait, qui écrasait la maison, qui écrasait tout, et contre lequel elle ne pouvait rien...).

Dès qu'ils en ont l'occasion, les autres personnages du roman, à commencer par son mari, n'hésitent pas à l'écraser, à l'enfermer dans une prison où, pour en sortir, il va falloir qu'elle commette la faute dont on l'accusait à tort. Même son propre père ne l'épargne pas, et, envahi par la honte, s'enferme doublement : en restant muet et en s'isolant dans sa chambre jusqu'à ce que mort s'ensuive. Marta se sent responsable de la mort de son père, mais elle n'est pas aussi coupable que les autres, dans la mesure où ce sont ces derniers qui ont créé une société où personne ne peut agir librement, où chaque être est obligé de prendre garde aux jugements de l'autre. Or, tout cela n'a d'autre effet

⁵³ L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 53.

que de rendre le père de Marta honteux et diminué. Face à cette situation, il n'a guère le choix, puisque pour lui il n'y a que deux possibilités : soit vivre et affronter le regard, le jugement et la moquerie des autres ; soit mourir avec sa dignité et sa fierté. Et comme tout bon chef de famille bien imprégné des mœurs de sa société, il choisit de préserver sa dignité et son honneur. Pour Marta, en revanche, il y a une troisième issue : c'est de partir très loin de toute cette injustice et essayer de construire une nouvelle vie avec ce qui reste de l'ancienne, pour ne pas dire ses ruines ; chose qui se fera avec beaucoup de difficulté, car cette injustice et cette douleur qu'elle ressent sont si fortes, qu'elles prennent le dessus sur tous les autres sentiments qui se bousculent en elle. Elle va jusqu'à en perdre sa sensibilité, à se « pétrifier » :

« [...] s'impetriava anche lei, ora, cominciava a non poter sentire più nulla : non cordoglio per la morte del padre, non pietà per la madre né per la sorella, né amicizia per Anna Veronica : nulla, nulla⁵⁴ ! »

([...] elle aussi devenait pierre, elle commençait à ne plus rien ressentir : plus de douleur pour la mort de son père, plus de pitié pour sa mère ni pour sa sœur, plus d'amitié pour Anna Veronica : rien, rien !)

Ce sentiment de pétrification dû à l'injustice qu'elle subit accable Marta Ajala, car elle perd tout au fur et à mesure, elle voit toute sa vie

⁵⁴ *Ibid.*

basculer, elle observe, impuissante, sa vie brisée, en se demandant si elle sera en mesure de s'en sortir :

« [...] Tutto morto, per lei? Viva solamente per fare vivere gli altri? Sì, sì, se ne sarebbe magari contentata se, esclusa così dalla vita, le avessero almeno concesso di godere in pace dello spettacolo dolce e quieto di quella casetta, ch'era come edificata sul sepolcro di lei... Ma che si parlasse almeno un poco, che si avesse qualche compianto almeno della sua giovinezza morta, della sua vita spezzata! Era stato pure un delitto spezzarle la vita così, senza ragione, stroncarle così la giovinezza⁵⁵!... »

(Tout était mort, pour elle? Elle ne vivait que pour faire vivre les autres? Oui, oui, elle s'en serait presque contentée, si, ainsi exclue de la vie, on lui avait au moins permis de savourer en paix le spectacle doux et paisible de cette petite maison, qui était comme édiflée sur sa tombe... Mais au moins, que l'on parle un peu, que l'on plaigne au moins sa jeunesse morte, sa vie brisée! La briser ainsi, sans raison, détruire sa jeunesse, avait bel et bien été un crime!)

⁵⁵*Ibid.*, p. 89.

Ainsi, nous voyons, dans cette partie du roman, combien le jugement des autres a modifié toute la vie de Marta Ajala. Elle-même se sent complètement métamorphosée ; c'est comme si sa vie ne lui appartenait plus et qu'elle était passée aux mains des autres, qui n'hésitent pas à choisir la direction qu'elle doit suivre. Bien que les autres semblent être en possession de sa vie, Marta vit séparée du monde, séparée parce que non seulement plus personne ne lui rend visite, mais en plus, qu'elle est la seule à ne pas comprendre cet acharnement des autres sur elle. Le pire c'est que plus personne n'a besoin de lui adresser la parole pour qu'elle se sente jugée, il suffit tout simplement d'un regard pour qu'elle soit troublée, et qu'elle comprenne ce qu'on ne lui a pas dit :

« Provava un turbamento nuovo, un incomprensibile timore, un'apprensione strana, adesso, nel vedersi sola, senza nessuno accanto, per le vie aperte, tra la gente che la guardava. Nessuno, è vero, l'aveva molestata ; ma si sentiva ferita da tanti sguardi ; le pareva che tutti la guardassero in modo da farla arrossire ; e andava impacciata, a capo chino, mentre gli orecchi le ronzavano e il cuore le batteva forte⁵⁶ ».

([...]) Maintenant, quand elle se retrouvait seule, sans personne à ses côtés, dans les rues largement ouvertes, parmi les gens qui la regardaient, elle ressentait un

⁵⁶ *Ibid.*, p. 81-82.

trouble nouveau, une crainte incompréhensible, une étrange appréhension.

Personne, il est vrai, ne l'avait importunée ; mais elle se sentait blessée par tous ces regards ; elle avait l'impression que tous la regardaient de manière à la faire rougir ; et elle marchait pleine d'embarras, la tête basse, les oreilles bourdonnantes, le cœur battant...).

Pourtant, malgré tout, au fond d'elle-même, il lui reste encore de l'énergie, elle a encore envie de vivre, de sortir de sa « pétrification », de surmonter tous ces obstacles qui l'empêchent d'accéder à un avenir meilleur. Marta Ajala est l'un des rares personnages de roman pirandelliens qui n'ait pas peur de faire face à la réalité et d'essayer d'y voir clair, même quand tout semble perdu. C'est l'envie de vivre qui s'affirme, envers et contre tout, jusqu'au cri :

« [...] Non vedeva l'uscita della sua vita ; ma sarebbe andata fino in fondo, a qualunque costo ; già in attesa e preparata a scagliarsi contro ogni nuovo ostacolo che volesse sopraffarla... Non era venuto anche per lei il tempo di rivivere ?... (Ecco il grido che mi è scoppiato dal cuore tra le tante cure inutili e vane e gli intrighi e le noje e i fastidii, le tristi arti della finzione e la falsità in quel pandemonio della Capitale. Vivere !

Vivere!)⁵⁷ ».

([...] Elle ne voyait pas d'issue, dans sa vie ; mais elle irait jusqu'au bout, à tout prix ; elle était déjà en alerte, prête à se jeter sur tout nouvel obstacle qui aurait cherché à l'écraser... Le temps de revivre n'était-il pas venu, pour elle aussi ?... (Voilà le cri qui a éclaté dans mon cœur, au milieu des soucis inutiles et vains, des intrigues, des tracasseries et des ennuis, des piètres comédies et de l'hypocrisie, dans la pagaille de la Capitale. Vivre ! Vivre !)

Dans les parties suivantes de notre travail, nous verrons comment Marta Ajala a pu tirer profit de sa mésaventure, comment elle a gagné en lucidité, car même si elle n'accepte pas tout de la vie, elle est sûre de pouvoir l'aborder avec beaucoup plus de simplicité et de conviction. Désormais, elle pourra se mettre à l'écart par rapport aux vérités toutes faites et profiter de sa double vie de spectatrice et d'actrice avertie.

Silvia Roncella aussi est amenée à surmonter des difficultés et des obstacles, comme Marta Ajala, mais chez elle la question de l'identité se pose de manière plus radicale et aiguë. En effet, Silvia vit dans l'ombre de son mari. D'ailleurs, jusqu'à un certain moment de sa vie, cette situation ne lui déplaisait pas car cela lui permettait d'échapper à la réalité, réalité qu'elle a toujours eu peur d'affronter :

« Ella aveva sempre rifuggito dal

⁵⁷ *Ibid.*, p. 89-93.

guardarsi dentro, nell'anima. Qualche rara volta anche ci s'era provata per un istante, aveva avuto quasi paura d'impazzire. Entrare in sé voleva dire per lei spogliar l'anima di tutte le finzioni abituali e veder la vita in una nudità arida, spaventevole⁵⁸. »

(Elle avait toujours eu horreur de regarder en elle, dans le fond de son âme. Et les rares fois où elle s'y était essayée, ne serait-ce qu'un instant, elle avait presque eu peur de perdre la raison.

Rentrer en elle-même cela voulait dire, pour elle, dépouiller son âme de tous ses habituels artifices et voir la vie dans son aride, son épouvantable nudité.)

Mais pourquoi tout à coup, au fond d'elle-même ressurgit le besoin de se détacher de ce mari qui jusqu'à présent était son seul repère, la seule « vitrine » à travers laquelle elle pouvait voir le monde ? Pourquoi veut-elle absolument voir la réalité telle qu'elle est ? Dorénavant, sortir du mensonge et briser l'illusion deviennent les seules motivations de sa vie. Pourtant, elle sait que c'est risqué, car en dehors du mensonge et de l'illusion, la vie est presque impossible, puisqu'elle devient vide :

« [...] Tutto, tutto quanto era un apparato di finzioni che non si doveva

⁵⁸ L. PIRANDELLO, *Suo marito*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 341.

squarciare, a cui bisognava credere, non per ipocrisia, ma per necessità, se non si voleva morire o impazzire. Ma come credere, se si sapevano finzioni ? Ahimè, senza un fine, che senso aveva la vita ? Le bestie vivevano per vivere, e gli uomini non potevano e non sapevano ; per forza gli uomini dovevano vivere, non per vivere, ma per qualche cosa fittizia, illusoria che desse senso e valore alla loro vita⁵⁹. »

([...] Tout, tout ce qui existait était un assemblage de fictions qu'il ne fallait pas déchirer, auquel il fallait croire, non par hypocrisie, mais par nécessité si l'on ne voulait pas mourir ou devenir fou. Mais comment croire en sachant qu'il s'agissait de fictions ? Hélas, sans but, quel sens avait la vie ? Les bêtes vivaient pour vivre, mais les hommes ne pouvaient et ne savaient en faire autant ; nécessairement les hommes devaient vivre, non pour vivre, mais pour quelque chose de fictif, d'illusoire qui donnât un sens et une valeur à leur vie.)

Mais Silvia a décidé de déchirer le rideau de cet « assemblage de fictions », ce qui fera d'elle un personnage tourmenté par une scission intérieure et profondément seul, car incompris de tous.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 343.

Suo marito est l'un des romans de Pirandello où le problème de la décomposition de la réalité et de la personnalité est le plus présent. L'auteur y décrit longuement comment la vision des autres sur nous peut altérer notre réalité et peut même nous faire douter de notre propre existence. Silvia Roncella et Mario Gueli, son amant, se trouvent dans cette impasse ; leur réalité étant travestie, ils se sentent étrangers dans leur propre corps. Pourtant, ils tentent l'un et l'autre, inlassablement, de s'en sortir, le seul refuge étant pour eux leur relation interdite, car ils semblent être les seuls à avoir compris qu'ils ont autant de réalités qu'il y a de personnes qui les connaissent.

Chapitre 2

La décadence psychologique des personnages

2.1 ❖ L'inertie des personnages face à la découverte de la société et du monde

À ce point de l'analyse, les contours psychologiques des personnages, notamment des protagonistes des romans étudiés, commencent à se dessiner plus nettement. Qu'il s'agisse d'Alfonso Nitti, d'Emilio Brentani, de Zeno Cosini, de Mattia Pascal ou des autres protagonistes, il apparaît à première vue que la découverte du monde et de la société dans laquelle ils vivent comporte un ensemble de crises plus ou moins varié selon le contexte, l'histoire et l'aventure des protagonistes. Si chacun d'eux a une approche de la vie assez singulière, il s'avère que ce thème de la découverte du monde les concerne et les bouleverse tous. Tous ces personnages se sentent mal à l'aise, ou plus exactement « malades », selon leurs propres termes. Mais d'où provient leur maladie ? Et de quelle maladie s'agit-il ? Est-ce une

maladie, une pathologie comme toutes les autres, qu'un médecin pourrait diagnostiquer et peut-être guérir ?

Les données que nous avons tirées de l'ensemble des romans étudiés nous permettent une compréhension plus spécifique et plus singulière de ce terme très souvent employé par les personnages pour décrire leur mal. En réalité, ce qu'ils appellent « maladie » n'est rien d'autre que leur rapport déséquilibré avec le monde dans lequel ils évoluent. En effet, n'ayant pu créer une harmonie entre eux et la société dans laquelle ils vivent, ils se sentent malades et désorientés. C'est comme s'ils vivaient dans un monde où les limites et les repères liés à l'existence étaient confondus, où rien ne serait fondamentalement défini. Mais pour mieux éclairer la suite de notre analyse, nous nous proposons de développer ce thème concernant la maladie des personnages dans la troisième partie de notre travail.

Pour revenir à cette question d'équilibre entre les protagonistes et leur propre société, la première question que nous nous posons est de savoir pourquoi il ne peut y avoir d'accord entre eux et le milieu dans lequel ils évoluent. Pour tenter d'y répondre, nous partirons de cette réflexion de Pirandello, extraite des *Saggi, poesie, scritti vari* :

« Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, [...] chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi ; ma chi non riesce più a ingannarsi, non può più prendere nè gusto nè piacere alla vita...⁶⁰».

(Je pense que la vie est une très triste

⁶⁰ L. PIRANDELLO, « Lettera autobiografica », in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lovecchio Musti, Mondadori, Milano, 1960, p. 1285-1286.

bouffonnerie, [...] celui qui a compris le jeu, ne peut plus se tromper ; mais celui qui ne peut plus se tromper, ne pourra plus prendre ni goût ni plaisir à la vie...).

Ici, Pirandello décrit son sentiment et sa conception de la vie. Pour l'auteur sicilien, l'existence est comme un jeu, et pour réussir à en sortir vainqueur, ou tout simplement à s'en sortir, il ne faut surtout pas avoir conscience d'être dans un jeu, car une fois cette conscience acquise, la vie nous apparaîtra sous un autre aspect, comme une réalité différente de celle que nous avons connue jusqu'à présent. Tout devient relatif, voire vain, et en premier lieu notre propre existence. Dès lors, l'illusion qui nous maintenait jusque-là dans l'ignorance est totalement perdue, et commence alors une longue série de remises en question, de doutes et de recherches permanentes de vérité. Par conséquent, la vie est mise entre parenthèses et l'échelle des valeurs change, car ce que jusqu'alors nous considérons comme important et essentiel, apparaît tout à coup dérisoire ; l'on se demande pourquoi travailler, pourquoi se marier et fonder une famille, pourquoi vivre tout simplement, des questions existentielles pour lesquelles nous n'avons pas forcément de réponse, ce qui provoque souvent un sentiment de frustration, un trouble fondamental.

En essayant de replacer nos personnages dans la perspective de cette problématique, nous pensons que la première chose à mettre en évidence, c'est leur point commun, c'est-à-dire le simple fait d'avoir tous conscience que « la vie est une triste bouffonnerie ». Cette conscientisation est donc la première cause de leur crise, qui les empêche d'accéder à une harmonie et un équilibre de vie, d'où leur difficulté à supporter l'existence. La réalité leur apparaît comme quelque chose d'inquiétant, une sorte de piège sans issue. Ils finissent

par perdre toute leur innocence, cette innocence qui jusqu'alors leur permettait de traverser la vie comme tout le monde, sans trop se soucier de certaines questions. Ainsi, ils n'ont plus la possibilité de se créer des illusions, car la barrière qui les empêchait de franchir les limites de la « réalité vraie » a été définitivement brisée. Désormais les personnages vivent uniquement pour vivre, puisqu'ils ne peuvent plus prendre « ni goût ni plaisir à la vie ». Pour eux, chaque situation mérite d'être analysée profondément ; en d'autres termes, ils prennent « trop au sérieux les choses de la vie... », comme le dit Alfonso Nitti. En se comportant ainsi, ils apparaissent comme des gens qui ont peur de vivre ou, mieux encore, qui ont peur de s'attacher à la vie, puisque pour eux l'absurdité de celle-ci est désormais évidente. Ils choisissent de se mettre à l'écart et d'endosser, comme nous l'avons déjà suggéré, le rôle de spectateur. De ce fait, ils ne s'engagent en rien, essayant ainsi de se préserver. Mais cette attitude ternit leur image, puisqu'ils seront considérés par les autres personnages comme des gens lâches et incapables. De plus, le fait de les mettre en relation et même parfois de les comparer avec les autres personnages, nettement plus actifs qu'eux, accentue leur singularité et rend leur situation d'infériorité plus frappante. Néanmoins, à un certain moment de leurs vicissitudes, nous avons l'impression qu'ils voudraient être comme tout le monde, cherchant à se réintégrer dans le « jeu », mais ce qu'ils semblent ignorer, c'est que la situation est irrévocable, car une fois sortis du « jeu », il n'est plus possible d'y retourner.

Cette impossibilité de retrouver le monde commun s'explique surtout par le fait qu'une fois certaines vérités découvertes, leur conscience reste prisonnière de cette découverte. Même s'ils le désirent, ils n'arriveront plus à avoir un regard détaché et innocent sur la vie et le monde. Par moments, ils envient leurs semblables, car ces derniers ne voient pas leur vie bouleversée par la conscience de certaines douleurs

liées à l'existence humaine. En d'autres termes, ils aimeraient avoir un peu plus de recul, de l'insouciance, et surtout, ils voudraient pouvoir se dire que les lois de la nature sont telles qu'ils ne peuvent les défier, et qu'il serait plus judicieux de les accepter et de vivre malgré la conscience de la douleur. Zeno Cosini, par exemple, est admiratif devant la quiétude de sa femme. Cette dernière, tout en connaissant la dureté de la condition humaine, les lois de la vie et de la mort, avance néanmoins d'un pas assuré sur la voie qui lui a été tracée. Elle a su mettre une distance entre sa conscience, qui lui rappelle à chaque fois que « la vie ne vaut pas la peine d'être vécue », et son droit de vivre et de profiter à chaque instant de la vie. Ce qui est loin d'être le cas pour Zeno, sa conscience de la précarité de la vie ayant pris le dessus, à tel point qu'il ne peut que regarder les autres vivre :

« [Augusta] da ogni sua parola, da ogni suo atto risultava che in fondo essa credeva la vita eterna. Non che la dicesse tale [...] Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura. Se anche la terra girava non occorre mica avere il mal di mare ! Tutt'altro ! La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme [...] Di domenica essa andava a Messa ed io ve l'accompagnai talvolta per vedere come sopportasse l'immagine del dolore e della morte. Per lei non c'era, e quella visita le

infondeva serenità per tutta la settimana⁶¹. »

(Augusta semblait vraiment croire que la vie ne devait pas finir. Non qu'elle affirmât rien de tel, mais cette conviction ressortait de toutes ses paroles et de tous ses actes [...]. Toutes les choses qui font mon désespoir, elle les savait comme moi, mais quand elle les prenait en main, ces choses-là changeaient de nature. La terre tourne : est-ce une raison d'avoir mal au cœur ? La terre tourne, mais tout reste en place. Et tout ce qui faisait partie de ce monde immuable avait pour elle une importance énorme [...] Le dimanche elle allait à la messe. Je l'accompagnais quelquefois pour voir comment elle supportait les images de la douleur et de la mort. Mais ces images n'existaient pas pour elle, et de sa visite à l'église elle emportait de la sérénité pour toute la semaine.)

Contrairement à Zeno, Augusta est profondément religieuse, elle croit fermement aux bienfaits de la religion et cela contribue à renforcer l'attitude sereine qu'elle a adoptée par rapport à la vie. L'optimisme d'Augusta est loin d'être partagé par Zeno, car pour lui toute question mérite d'être étudiée, et la religion n'échappe pas à cette règle. C'est l'une des raisons qui font que sa vision des choses est souvent

⁶¹ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 147-48.

différente de celle des autres. À la différence de Zeno, Augusta a une vision de la vie plutôt limitée, ce qui a pour conséquence qu'elle croit à la vie et surtout qu'elle s'y attache énormément. À cause de son insouciance et de son ignorance de certains détails qui au contraire préoccupent Zeno au plus haut point, elle s'adapte facilement au monde, ce qui laisse apparaître chez elle un tempérament calme. De temps à autre, Zeno tente de s'introduire dans cette réalité, mais sa « prise de conscience excessive » lui rappelle toujours qu'il ne peut pas totalement faire partie de cette réalité, puisqu'il a définitivement perdu l'innocence nécessaire à l'acceptation de la condition humaine :

« Compresi finalmente che cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi. Cercai di essere ammesso e tentai di soggiornarvi risoluto di non deridere me e lei, perché questo conato non poteva essere altro che la mia malattia ed io dovevo almeno guardarmi dall'infettare chi a me s'era confidato. Anche perciò, nello sforzo di proteggere lei, seppi per qualche tempo muovermi come un uomo sano⁶². »

(Je compris finalement ce qu'était la parfaite santé humaine quand je devinai que la vie présente était pour Augusta la réalité tangible où l'on peut se mettre à l'abri et se

⁶² *Ibid.*, p. 147.

tenir au chaud. Je cherchai à être admis dans ce monde clos et à y résider à mon tour, bien décidé à m'abstenir des critiques et des railleries qui étaient les signes d'une maladie dont je ne devais pas infecter celle qui s'était confiée à moi. Mon effort pour la préserver me permit d'imiter quelque temps les réflexes d'un homme sain.)

Ce passage nous montre clairement que pour Zeno la réintégration « dans ce monde clos » est fondamentalement impossible, et que donc, par la même occasion, il perd tout espoir de recouvrer « une parfaite santé humaine ». Même s'il peut de temps à autre « imiter » Augusta et tous les autres, cela n'est possible que pour un laps de temps très limité, et encore faudrait-il qu'il revête son manteau d'hypocrite pour pouvoir jouer plus facilement son rôle d'« homme sain » parmi les autres. Compte tenu de tout cela, serait-il possible pour Zeno de mener l'existence d'un être humain ? Existerait-il une nouvelle race d'hommes qui soit au-dessus de tout, capable de tout comprendre et de pénétrer les vérités les plus cachées et difficiles à supporter ? Si tel était le cas, cela pourrait justifier l'option d'abandon qu'ont choisie des personnages tels que Vitangelo Moscarda, Alfonso Nitti, Emilio Brentani ou encore Zeno Cosini. À supposer que cela soit vrai, alors leur lâcheté ne serait plus liée à leur incapacité ou à leur « sénilité », mais plutôt à leur degré de prise de conscience trop élevé par rapport à la norme, s'attachant aux événements les plus infimes et aux choses les plus banales et insignifiantes. C'est leur disposition à spéculer sur tout, par exemple une mouche qui vole ou un tableau représentant un chemin caillouteux, qui les a poussés à découvrir cette autre face de la vie (c'est-à-dire une vie éphémère, instable et vide), à sortir du « jeu »

pirandellien. À chaque fois qu'une situation ou une aventure se présente à eux, ils l'examinent dans tous les sens, dans toutes ses profondeurs, non parce qu'ils sont ingénieux, mais plutôt parce qu'ils sont hésitants, car, comme nous l'avons déjà avancé, ils sont absolument doués pour rater toute occasion d'agir.

Cette impression qu'ils donnent d'être des hommes avertis n'est donc que le fruit du hasard. Par conséquent, il serait difficile de les considérer comme des êtres « supérieurs », étant donné qu'ils sont dépourvus de cette capacité à retrouver une existence à peu près normale une fois que la prise de conscience de la douleur humaine est effective. Ils font une réelle fixation sur leur découverte, et restent paralysés devant le spectacle de la lutte humaine pour la vie, qui de toute évidence est la fonction première de l'homme. Tout cela pourrait expliquer ce « quelque chose » d'insupportable qu'Alfonso Nitti vit sans pouvoir le définir. En effet, ce dont il est sûr, c'est qu'il a profondément mal, à tel point que vivre lui est difficile, comme s'il n'avait pas sa place dans ce monde :

«Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere ; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose⁶³. »

(Lui au contraire se sentait incapable de vivre. Quelque chose que souvent en vain il avait cherché à comprendre la lui rendait

⁶³ I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 394.

douloureuse, insupportable. Il ne savait ni aimer ni jouir de quoi que ce soit ; dans les circonstances les meilleures il avait souffert davantage qu'autrui dans les plus douloureuses.)

Si Alfonso Nitti ne sait « ni aimer ni jouir », c'est parce qu'il y a ce « quelque chose » d'insupportable qui par ailleurs a failli faire perdre la raison à Silvia Roncella, provoquant une bouleversante perte d'illusions. Les protagonistes, contraints de prendre en compte à tout moment cette vérité froide, aride, vont malencontreusement traverser, chacun selon ses dispositions, les situations liées à leur existence. Alfonso, ne pouvant supporter de ne prendre ni goût ni plaisir à la vie, a préféré se suicider ; Emilio contemple sa vie à défaut de la vivre, Mattia Pascal s'enfuit à la recherche d'une autre identité improbable, Vitangelo Moscarda se fait passer pour fou pour pouvoir vivre son seul et unique rêve : être *un seul* pour tout le monde ; Marta reste lucide et se réintègre dans la société qui l'avait auparavant exclue, Silvia Roncella se révolte, mais elle ne peut aller plus loin, car elle aussi sera rattrapée par la réalité.

2.2 ❖ Le sentiment d'exclusion

L'un des processus qui mènent à l'exclusion ou à la marginalisation des personnages masculins chez Svevo et, de manière moins marquée, chez Pirandello, est leur état d'adolescence prolongé. Celui-ci provoque une détérioration des relations entre les personnages et la société, voire une rupture totale. Alors que ces personnages présentent déjà une certaine vulnérabilité, l'évolution de la société

souligne encore davantage leur inadaptation. De la sorte, ils subissent de manière négative cette évolution et tous les changements qu'elle entraîne. Mais cette rupture relève-t-elle de la responsabilité des personnages, parce que leur comportement et leur évolution sont différents de ceux des autres ? Ou bien est-ce la société qui est devenue incompréhensible ? Leur disqualification est-elle le fruit d'une situation de transition ? Leur état d'adolescence prolongé est-il un moyen pour eux de ne pas s'impliquer dans leur société ou est-il simplement un moyen de se protéger de celle-ci ?

Dans les six premiers chapitres de *Una vita*, Alfonso Nitti est présenté comme un personnage qui œuvre sans arrêt pour sa propre marginalisation. Mais dès le début du chapitre VII, Svevo nous révèle une autre dimension du personnage : il y est décrit, en effet, comme un adolescent, un être faible et délicat, qui arrive dans une grande ville avec la tête pleine de pensées idéalistes sur sa vie future et sur le monde en général : « A ventidue anni i suoi sensi avevano la delicatezza e la debolezza dell'adolescenza⁶⁴. » (« À vingt-deux ans, ses sens avaient la délicatesse et la faiblesse de l'adolescence. »)

Il faut noter toutefois que cette façon d'être du personnage n'est pas seulement liée à son âge, ni due uniquement à son « exil », mais aussi à son comportement de tous les jours, puisqu'il ne changera pas jusqu'à son suicide. Son état d'adolescence est donc plutôt lié à son attitude qu'au temps, car en devenant adulte, il ne modifiera pas son comportement, bien au contraire. Il restera jusqu'à l'âge de trente-cinq ans le même Alfonso Nitti, hésitant et incapable de réaliser quoi que ce soit. Ne sachant rien faire par lui-même, Alfonso, tout comme Emilio, a constamment recours aux conseils des autres pour s'en sortir. Bien

⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

qu'ils aient l'un et l'autre une assez bonne culture (essentiellement livresque), ils ne savent pas mettre en pratique leurs acquisitions ; dès qu'il s'agit d'affronter les autres, ils sont comme paralysés. Ils se sentent piégés, démunis, ce qui les conduit à se recroqueviller, sans jamais connaître l'espoir de s'ouvrir un jour au monde pour vivre pleinement leur vie. De même, par leur manque d'expérience, tous leurs projets ne se réalisent que de façon fantasmagorique, à l'intérieur d'eux, c'est-à-dire qu'ils deviennent des héros vaillants uniquement dans leur propre pensée.

En dehors de cette sphère intime et protégée, ils ne sont que des êtres « inférieurs », dont l'opinion n'a aucune importance pour autrui. Quand il s'agit de monologuer, ils sont très perspicaces, ils ne se lassent pas d'échafauder des plans, de dresser des stratégies, surtout à l'encontre des femmes dont ils sont épris. Pourtant, dès qu'ils se retrouvent en face d'elles, ils perdent tous leurs moyens et oublient toutes leurs bonnes résolutions, pour retomber dans le mutisme le plus complet. Et si par malheur ils arrivent à articuler quelques mots, c'est pour augmenter le malaise qu'ils ressentent. Alfonso devant Annetta ne peut ni parler ni réagir, même si, au fond de lui, il est réellement affecté par la grossièreté et l'arrogance de la jeune fille :

« Sentendosi sempre inferiore con la sua parola impacciata, Alfonso ebbe degli assalti violenti di gelosia, tempeste in un bicchier d'acqua. Al di fuori nulla trapelava per la forzata abituale sua riserva nell'espressione dei suoi sentimenti, la quale tanto maggiore diveniva quanto più forti erano⁶⁵. »

⁶⁵ *Ibid.*, p. 127.

(Réduit à un rôle inférieur par ses difficultés d'élocution, Alfonso éprouva de violents accès de jalousie. Tempêtes dans un verre d'eau dont rien ne transparaissait à l'extérieur, tant il était habitué et contraint à n'exprimer ses sentiments qu'avec une extrême réserve ; réserve d'autant plus grande que ses sentiments étaient forts.)

C'est tout particulièrement dans les relations amoureuses que se manifeste leur difficulté à exprimer des pensées et des sentiments. D'où l'existence d'un fossé, d'un décalage entre leurs actions et leur propre pensée. En effet, au lieu de convaincre les personnes aimées de leur bonne foi et des bonnes intentions qui les animent, ils inventent toutes sortes de mensonges, pour se convaincre eux-mêmes qu'ils sont sur la bonne voie, c'est-à-dire celle de la réconciliation, d'abord avec eux-mêmes et ensuite avec les autres. Par exemple, dans un passage de *Senilità*, Emilio Brentani, voulant rompre avec Angiolina, fait croire à Stefano Balli (et par là même au lecteur) que, cette fois-ci, il ira jusqu'au bout de sa résolution. Averti par Stefano Balli de la trahison et de l'infidélité d'Angiolina, Emilio mène une course folle à travers les rues, avec la ferme intention, une fois en face d'elle, de lui adresser « quelques mots brefs, froids et durs ⁶⁶» en guise de rupture. Au lieu de cela, et loin de mettre en pratique ces bonnes résolutions, Emilio trouve un moyen d'exprimer maladroitement et surtout timidement sa colère à Angiolina sans pour autant la quitter définitivement comme il l'a promis.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 97.

Mais en plus de leur « extrême réserve à exprimer leurs sentiments », ce qui caractérise des personnages tels qu'Emilio Brentani ou Alfonso Nitti, c'est leur difficulté à se séparer définitivement des autres (même s'ils sont souvent rabaissés par ces derniers). Ils essayent toujours de garder ne fût-ce qu'un infime lien, qui leur permettra de rêver et de maintenir l'illusion d'une existence « normale ». Bien qu'Alfonso Nitti soit conscient qu'Annetta se moque de lui (d'ailleurs cela n'est plus un secret pour personne), il continue toujours à la fréquenter avec cette même disposition à supporter les humiliations que lui inflige la jeune fille.

« La signorina [Annetta] parla magnificamente il francese ! fece quasi in tono di domanda Alfonso. Nessuno si curò di rispondergli ed egli tacque riconoscendosi sciocco e noioso. [...] Con Macario ella [Annetta] insistette che prendesse anche qualche cosa d'altro ; incaricò la cameriera di porgere una tazza ad Alfonso gli occhi del quale brillarono dall'ira. Cominciava a sentire il dovere di reagire ; quello che più di tutto lo preoccupava era il timore che Macario lo disprezzasse vedendolo subire tanto umilmente tali impertinenze. Avrebbe dato del suo sangue per trovare una parola acconcia, pungente.

Non prendo mai il tè, disse con accento cortese, quasi domandando scusa, irritato di non trovare altra frase e di non saperle dare

altra intonazione⁶⁷. »

(Mademoiselle [il s'agit d'Annetta] parle magnifiquement le français ! dit Alfonso presque sur le ton d'une question. Personne ne se soucia de lui répondre et il se tut, se reconnaissant bête et ennuyeux. [...] Elle [Annetta] insista auprès de Macario pour qu'il prît encore quelque chose d'autre, mais chargea la femme de chambre de tendre une tasse à Alfonso dont les yeux brillèrent de colère. Il commençait à se sentir dans l'obligation de réagir ; ce qui le préoccupait surtout, c'était la peur que Macario eût du mépris pour lui en le voyant supporter avec une telle humilité de pareilles impertinences. Il aurait donné son sang pour placer à-propos un mot un peu piquant.

Je ne prends jamais de thé, dit-il d'un ton poli, comme s'il s'excusait, irrité de ne pas trouver d'autre phrase et de ne savoir non plus en varier l'intonation).

Il ressort de ces lignes une opposition entre la réaction de fuite du personnage et sa propre pensée. Au fond de lui, il aurait aimé réagir, mais il en est incapable. Ce manque d'égards, Macario ou Stefano Balli ne l'auraient pas accepté, mais pour le lecteur habitué à voir comment Alfonso se laisse manipuler et humilier par son entourage sans mot

⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

dire, une telle situation devient presque anodine. Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, Alfonso se soucie beaucoup plus de sa réputation, c'est-à-dire de ce que Macario pourrait penser de lui, que de réagir face à l'humiliation qu'Annetta lui a infligée. Pourtant, malgré tout ce qu'elle lui fait subir, Alfonso continue à la voir et surtout à l'aimer. Il sait parfaitement que sa relation avec Annetta est dissymétrique, inégale, car, alors que lui s'implique totalement, pour Annetta leur relation n'est qu'un simple jeu qu'elle peut interrompre à tout moment.

Pourquoi alors continuer à accepter une relation qui provoque la souffrance et le rabaisse ? Peut-être pour ne pas se retrouver seul, mais aussi parce qu'il sait que sa relation avec Annetta a totalement modifié le cours de sa vie, car cela, dans un sens, le valorise, ayant parfois le sentiment, non plus de vivre ou de survivre, mais d'*exister véritablement*. Avec Annetta, sa vie est moins monotone et moins vide de sens, à tel point que s'il lui venait l'idée de rompre cette relation, « che cosa gli sarebbe rimasto? Sarebbe ridivenuto l'umile impiegatuccio di Maller e alle sue ire niuno avrebbe badato⁶⁸. » (que lui resterait-il ? Il serait redevenu l'humble petit employé de Maller, et personne ne prendrait garde à ses colères.)

Mais un autre aspect de l'incapacité d'Alfonso Nitti à exprimer ses sentiments nous semble devoir être souligné. Blessé par la vie, le personnage d'Alfonso a atteint un certain degré de détachement, peut-être pas au même point qu'un Vitangelo Moscarda, mais en tout cas assez pour abdiquer devant tant d'humiliations. Est-il, lui aussi, « très éloigné de toute chose qui pouvait avoir quelque sens ou quelque valeur pour les autres⁶⁹ » ?

⁶⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁹ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p.

Pour apporter une réponse à cette question, il est d'abord nécessaire d'analyser ce côté calculateur d'Alfonso Nitti. Il veut profiter de sa relation avec Annetta pour s'imposer, pour attirer l'attention des autres, mais aussi pour sa propre ascension sociale. Au fond de lui, aussi négatif et incapable soit-il, il nourrit des ambitions, même si elles restent à l'état de simples velléités. En gagnant l'amour d'Annetta, il voit déjà l'évolution de son statut dans l'entreprise Maller : il occuperait un poste plus valorisant, donc il gagnerait mieux sa vie. Par ailleurs, il pourrait entretenir sa mère et peut-être gagner l'estime des autres, car « l'opinion d'autrui le remplissait d'une grande confiance⁷⁰ ».

Alfonso apparaît donc ici comme quelqu'un qui n'est pas réellement détaché du monde, bien que son manque de vitalité, sa « sénilité » semblent attester le contraire. Cette ambiguïté foncière de sa personnalité est la source même de son malaise et de la complexité de ses rapports avec les autres. C'est comme s'il traversait des phases de doute, au cours desquelles il n'arrivait pas à se positionner face à la réalité. Par conséquent, l'inquiétude d'Alfonso Nitti n'est pas seulement liée égoïstement à la quête de la fortune ou de l'amour, mais se nourrit de l'idée que cette quête est désormais impossible, étant donné que la société dans laquelle le personnage évolue ne permet plus aucun rêve, que c'est le temps des « illusions perdues ».

Pour revenir sur l'aspect calculateur du personnage, il nous semble nécessaire d'examiner plus en profondeur la relation entre Annetta et Alfonso. Celui-ci, en effet, n'est pas le seul à essayer d'en tirer profit, elle aussi y trouve son compte, mais pour elle, le profit n'est pas matériel, il est d'une tout autre nature. Elle cherche à se divertir en faisant d'Alfonso sa *marionnette*. Elle est parfaitement consciente de jouer avec un éternel adolescent, bien que celui-ci habite un corps

⁷⁰ I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 244.

d'adulte. De ce jeu, elle n'a absolument rien à craindre, elle ne risque pas de se compromettre, puisque la faiblesse et l'incapacité d'Alfonso l'empêchent d'aller plus loin. Cette supériorité mentale dont Annetta jouit, est aussi une garantie pour elle, dans la mesure où elle est consciente que c'est elle qui mène le jeu :

« [Annetta] si sentiva di nuovo al sicuro accanto a quel ragazzo. Era stata proprio questa qualità di ragazzo che l'aveva portata con lui tanto innanzi. Che cosa aveva da temere da quella timidezza personificata ? [...] non aveva [Alfonso] tradito impazienza ed ella ingenuamente aveva creduto ch'egli non chiedesse altro...⁷¹».

([Annetta] se sentait de nouveau en sécurité auprès de cet adolescent. C'était justement cela, cette adolescence d'Alfonso, qui l'avait engagée à aller si loin avec lui. Qu'avait-elle à craindre de cette timidité personnifiée ? [...] il n'avait jamais trahi l'impatience ; elle s'était donc ingénument imaginé qu'il ne demandait rien d'autre...).

Annetta Maller, fille de grands bourgeois, recherche un moyen de se divertir afin de sortir de l'atmosphère bien lourde qui pèse sur son milieu social. Elle ressent donc le besoin de s'échapper de temps à autre d'un système de contraintes dans lequel elle est totalement intégrée.

⁷¹ *Ibid.*, p. 115.

Son aventure avec Alfonso Nitti est une forme d'évasion pour son corps, mais aussi pour son esprit. Même si Svevo ne le souligne pas explicitement, nous supposons qu'Annetta souffre de la limitation de sa vie. Non pas la limitation dans la durée, dans le temps (ce n'est pas la question ici), mais plutôt celle qui l'oblige à adhérer à sa classe sociale, avec toutes les valeurs qui lui appartiennent. Cette petite parenthèse dans le cours de son existence lui permet d'atténuer l'angoisse d'une vie bien tracée et sans aucune perspective de modification. Cela lui permet aussi de se projeter hors d'elle-même et peut-être aussi de prendre conscience d'une autre réalité distincte, voire d'être elle-même, tout simplement.

Sans rien laisser paraître, Annetta profite de ce divertissement qui s'offre à elle. Et Alfonso Nitti, loin de se douter de tout cela, considère son aventure avec la jeune fille comme la meilleure chose qui lui soit arrivée, d'où son attitude de soumission envers elle. Cette attitude pourrait être justifiée par le fait qu'il soit totalement impliqué dans leur relation. En effet, depuis qu'elle l'a autorisé à la courtiser, il vit une véritable idylle ; désormais tout ce qui n'est pas en rapport avec Annetta n'a plus d'importance. Cette période vécue auprès d'elle est pratiquement la seule qui lui ait permis de sortir pendant un temps de son rôle de spectateur. C'est pour cela que, lorsqu'il apprend que Fumigi allait demander la main d'Annetta, il entre dans une jalousie hystérique au point d'en perdre l'appétit et le sommeil. Il est parfaitement conscient que si la jeune fille le quittait, sa vie serait vide de sens :

« Se tutto era finito, molto ma molto era
perduto per lui. Lo scopo della sua vita ;
perché che cosa gli restava ? L'ambizione
l'aveva dimenticata in quell'amore e non

credeva che in lui potesse rivivere, e per il suo destino a casa Maller non valeva la pena di vivere⁷². »

(Si tout était fini, il perdait beaucoup, vraiment beaucoup. Le but de sa vie, car que lui restait-il ? L'ambition, cet amour la lui avait sortie de l'esprit et il ne croyait pas qu'elle pût revivre en lui ; quant à ce que lui réservait la maison Maller, cela ne valait pas la peine de vivre).

Alfonso Nitti est plutôt radical quand il affirme qu'en perdant Annetta, il « perdrait le but de sa vie », mais au fond, il n'a pas tout à fait tort, puisque l'arrivée de celle-ci dans sa vie a quand même fait naître en lui (même si c'est pour un bref moment) l'espoir de pouvoir vivre comme tout le monde. En d'autres termes, cette relation pourrait lui permettre de sortir de sa réalité qu'il est le seul à comprendre, pour enfin essayer de vivre dans celle de ses semblables, dont il ignore tout. Annetta est comme une « bouée de sauvetage » pour Alfonso, et jusqu'à un certain moment, il s'y raccroche autant qu'il peut pour échapper à un destin qui ne lui convient pas. Ainsi, pour la première fois, nous avons l'impression qu'il a le désir de changer le cours de sa vie, qu'il veut sortir de ce « chaos ». Mais son malaise est si profond qu'une simple aventure ne saurait le modifier. Cette fatalité qui caractérise l'existence d'Alfonso Nitti, place le personnage dans une sorte d'enfermement presque définitif, avec comme seul espoir le suicide. Suicide qui lui permet d'abord de s'affranchir de son corps, éternelle

⁷² *Ibid.*, p. 164.

prison du « moi », et ensuite de se libérer de cette existence trop délimitée.

Emilio Brentani, à l'instar d'Alfonso Nitti, voyait l'arrivée d'Angiolina dans sa vie comme un moyen d'échapper à une existence ordinaire qui avait toujours été dure et ennuyeuse, comme nous le rappelle Svevo dans ce passage :

« [...] A Emilio non era toccato mai niente di lieto, anzi neppure niente d'inaspettato. Anche la sventura gli si era annunciata da lontano, si era delineata avvicinandosi ; egli aveva avuto il tempo di guardarla lungamente in faccia, e quando ne era stato colpito, la morte dei suoi più cari o la povertà, egli vi era già preparato. Perciò aveva sofferto più a lungo ma con meno intensità e le tante sventure non lo avevano mai scosso dalla sua triste inerzia ch'egli attribuiva a quel destino disperatamente incolore e uniforme. Ed egli non aveva mai ispirato niente di forte, né amore, né odio...⁷³ ».

([...] À lui, Emilio, il n'était jamais rien arrivé d'heureux ; rien même d'inattendu, car dans sa vie le malheur s'annonçait de loin, se dessinait peu à peu. Il avait toujours eu le temps de le regarder longuement en face et quand, sous une forme ou sous une autre,

⁷³ I. SVEVO, *Senilità*, cit., p. 61-62.

pauvreté, mort des êtres qui lui étaient chers, il avait eu à le subir, il y était déjà préparé. Ainsi, il avait souffert plus longtemps mais moins intensément, et tant de revers n'avaient jamais secoué la triste inertie qu'il attribuait à cette destinée incolore, uniforme et désespérante. Jamais il n'avait inspiré un sentiment fort, amour ou haine...).

Grâce à sa relation avec Angiolina, sa vie cesse d'être « incolore, uniforme », du moins pour un moment. Mais à quel prix ? En réalité, durant toute cette période, il ne cesse d'accumuler les mensonges, les maladresses et les trahisons d'Angiolina, qui lui font perdre l'équilibre précaire de sa vie. Emilio ne se reconnaît que quand il reste dans sa bulle, c'est-à-dire qu'il s'est constitué un monde et une réalité qui sont totalement remis en cause par cette rencontre. Comme le remarque Mario Fusco :

« Le drame humain de Brentani réside dans cette étrange illusion d'un homme qui se croit un sage et un esprit fort, sans voir qu'il n'a pas vécu ; que, comme le dit bien Svevo, il ne vit pas réellement, et que, par conséquent, l'édifice sur lequel il prétend s'appuyer n'a besoin que d'une occasion pour montrer sa fragilité, et s'effondrer comme un château de cartes⁷⁴. »

C'est pour cela qu'à la fin de son histoire avec Angiolina, il décide

⁷⁴ M. FUSCO, *op. cit.*, p. 204.

de ne plus ressortir de *sa* réalité, c'est-à-dire qu'il choisit définitivement le paisible destin de spectateur. Ce destin est celui qui lui convient le mieux, puisque la paix et la sérénité auxquelles il aspire, il ne peut les trouver que dans cet état de « sénilité ».

Bien qu'au début de leur relation Emilio Brentani prétende vouloir tout juste se divertir, son comportement et ses actions montrent qu'en réalité ses propos n'ont pour but que de tromper son entourage et le lecteur. Sa faiblesse est de plus en plus dévoilée, et comme Alfonso Nitti, Emilio est conditionné par son environnement, en l'occurrence son ami Stefano Balli et sa maîtresse Angiolina. D'un certain point de vue, l'un comme l'autre ressentent le besoin de créer des liens assez forts avec les autres pour donner un sens à leur vie. Ce qui fait que dans leur relation avec les autres, ils occupent toujours la seconde place, et semblent s'y complaire, même si cela les révolte parfois. Mais comment expliquer ce besoin de s'accrocher toujours aux autres et surtout à des personnes de fort caractère, aussi bien dans leurs relations amoureuses qu'amicales ? En effet, ces personnes, sans être de véritables *antagonistes*, sont comme leurs *opposés*, des images vitales de la réussite. Annetta, par exemple, attire Alfonso Nitti par son assurance et sa désinvolture, des caractères que nous ne retrouvons guère chez lui :

«In Annetta gl'imponenza la mancanza di dubbî, la sicurezza, l'incuria dell'impressione che potesse produrre in altri il suo contegno, infine l'aspetto di superiorità da persona che non si sente diminuita da nessuna inferiorità e magari nella stessa cosa in cui vuole eccellere, inferiorità di solito avvilita⁷⁵. »

⁷⁵ I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 123.

(Ce qui lui en imposait chez Annetta c'était son assurance, sa manière de ne jamais douter d'elle-même et de ne pas se préoccuper de l'effet que son comportement produisait sur autrui, bref, ses allures d'être supérieur qui ne se sent diminué par aucune infériorité, même pas celle qui, se manifestant dans le domaine où l'on souhaitait exceller, est d'habitude si humiliante).

Il désire ressembler à Annetta, il aimerait savoir s'imposer et se faire respecter, car à chaque fois qu'il se trouve en confrontation avec les autres, il en est réduit à se défendre, mais lamentablement :

« Il suo maggior delitto fu di non saper conservare immutato il suo contegno con i terzi. Dinanzi ad altra gente egli ridivenne muto come altra volta per timidezza...⁷⁶»

(Sa plus grande faute fut de ne pas savoir garder son comportement normal en présence d'un tiers. Devant les autres, il redevint muet comme naguère, par timidité...).

Or Alfonso est parfaitement conscient que son comportement est anormal. Mais que fait-il pour y remédier ? À part des promesses

⁷⁶ *Ibid.*, p. 173.

perpétuelles de changement, il n'est doué que pour le soliloque. L'adolescent impénitent qu'il est pourrait être considéré comme l'une des conséquences de ce que Montale décrit comme un « dépaysement⁷⁷ ». En effet, le personnage semble se retrouver dans un monde clos sans savoir qui il est et où il en est. Il vit dans l'angoisse et avec le sentiment qu'il n'a pas sa place dans cette société nouvelle, où les valeurs classiques et traditionnelles ont laissé la place à d'autres valeurs moins importantes comme la course vers les richesses, la robotisation dans le travail... Le personnage est démuni, puisqu'il n'est plus au centre de l'univers ; il devient presque comme une silhouette dans ce monde contemporain qu'il considère comme vide.

À l'instar d'un jeune homme en pleine crise de reconnaissance, Alfonso vit donc dans un monde qu'il ne maîtrise pas. Pourtant, sa relation avec Annetta aurait pu lui servir à se familiariser avec ce monde. Mais après une tentative échouée, il reste sceptique. Parfois son attitude dépasse même le cadre du « dépaysement », car il y a en lui cette espèce de peur qui ressurgit sans cesse, à chaque fois qu'il veut faire un pas pour s'ouvrir aux autres et au monde.

Tout comme Emilio Brentani, il a constamment besoin de la lumière des autres, car sans cela ils n'ose pas avancer. Alfonso appréhende le monde dans lequel il évolue comme s'il ne se sentait pas à l'aise ; il est, comme le dit Mario Fusco, « [...] vaincu d'avance, condamné par la logique d'un monde dont il ne peut partager, ni même accepter les règles⁷⁸. » Dès lors, vivre devient une lutte perpétuelle, où l'on se débat pour exister et être reconnu en tant qu'entité, pour enfin remplir le vide créé par sa faiblesse et son manque d'assurance.

⁷⁷ Cf. Eugenio MONTALE, « Hommage et représentation d'Italo Svevo », in *Italo Svevo et Trieste*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Bonnet, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

⁷⁸ M. FUSCO, *op. cit.*, p. 161.

Mais le problème majeur d'Alfonso Nitti et d'Emilio Brentani, c'est qu'ils sont très souvent eux-mêmes à l'origine de leur souffrance, car ils aiment se compliquer la vie, même si parfois ils le font involontairement. À force d'hésiter et de reculer devant une décision à prendre, ils perdent les femmes qu'ils aiment, et en même temps voient leur bonheur leur échapper. À première vue, ils donnent l'impression de ne pas lutter pour garder les femmes qu'ils aiment. Ou s'ils le font, leur lutte manque d'intensité et de cohérence. La question est alors de savoir pourquoi cet accès à ce qu'on appelle la « normalité » leur est, semble-t-il, interdit. Est-ce seulement à cause de leur manque de maturité et de vitalité ? Ces questions pourraient susciter une double analyse, car y apporter une réponse unique et radicale ôterait toute objectivité quant à la perception de la personnalité des personnages.

Dans un premier temps, nous constatons que dans leur manière d'être, il y a comme un sentiment de fatalité, puisque la trajectoire de leur vie semble déjà tracée, et que, s'ils essayaient d'avancer en dehors de ce chemin tout tracé, ils chuteraient. Par conséquent, dans cette première approche du problème, les personnages sont mis hors de cause, puisqu'ils ne contrôlent absolument rien. Ce détachement qu'ils ont (ou qui leur a été imposé par une force extérieure) à l'égard de leur propre existence permet aux autres de pouvoir les envahir sans trop de difficulté. Pour eux, les événements doivent se succéder dans leur plus grande prévisibilité, et les remettre en cause signifie qu'ils doivent prendre des décisions, des initiatives, ce à quoi ils ne sont pas prêts. C'est pour cette raison que, n'étant pas maître de son destin, après son aventure avec Annetta, Alfonso Nitti, nous dit Svevo, « [...] poteva risparmiarsi altre deviazioni da quella via che la natura gli aveva imposta : una via aggradevole, facile e senza meta⁷⁹. » ([...] pouvait

⁷⁹ I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 349.

maintenant s'éviter de nouveaux errements hors de la voie que la nature lui avait tracée : une voie agréable, facile et sans but.)

Ainsi, Alfonso est-il convaincu que pour être en harmonie avec lui-même, il est obligé de se conformer aux lois que cette « nature » lui impose. Mais, d'un autre point de vue, il ne veut pas reconnaître sa propre faiblesse, il accuse la nature de l'avoir ainsi créé, dépourvu de force mentale, et de lui avoir tracé une voie qu'il est obligé de suivre, même si tout au long de son aventure avec Annetta, Svevo ne cesse de nous le présenter comme un personnage voué à l'échec et vaincu d'avance. Ce qui est frappant, c'est qu'il ne semble être nullement affecté par cette situation, ou, s'il l'est, c'est uniquement pendant les rares moments de révolte. Par ailleurs, il est heureux de mener une vie « tranquille, facile et sans but », car sa tranquillité d'esprit et sa sérénité se trouvent exactement dans ce mode de vie. La preuve en est que, dès lors qu'il a décidé de modifier sa trajectoire, il se retrouve dans l'impossibilité de s'adapter et même de vivre. Il décide alors de tout abandonner. D'autre part, ce n'est pas à cause de ses malheurs qu'Alfonso a décidé de baisser les bras, de contempler la vie et au final de se suicider. C'est plutôt parce qu'il a décidé de ne jamais lutter, comme si en lui n'existait pas cette disposition à se battre, comme si un défaut fondamental l'habitait depuis toujours.

2.3 ❖ La maladie comme « sens » de l'existence

Mais son « mal » vient de loin, et ce n'est pas seulement à cause de son aventure (ou de sa mésaventure) avec Annetta. En effet, dès les premières pages du roman, alors qu'il ne connaît pas encore Annetta, il présente déjà les symptômes de ce qu'il va appeler sa « maladie » (d'ailleurs le terme de maladie, comme nous l'avons vu, est souvent

employé par les personnages svéviens pour désigner leur malaise existentiel) :

« [...] Parlò commosso di una sua malattia che non sapeva definire, un'inquietudine che gli toglieva il sonno, il piacere allo studio, la gioia della vita ; tutto l'annoiava⁸⁰. »

([...] Il décrit avec émotion une certaine maladie dont il était atteint, indéfinissable, une inquiétude qui lui enlevait le sommeil, l'entrain au travail, la joie de vivre ; tout l'ennuyait.)

La maladie que décrit Alfonso Nitti dans ce passage, n'est pas celle que nous connaissons d'ordinaire, définie comme une altération de la santé et qui peut être guérie. En réalité, il fait allusion à une douleur beaucoup plus profonde, qui prend sa source à l'intérieur même de l'être humain (et nous verrons que l'expression « être humain » est très importante, ici, car cette maladie ne touche que l'homme). Souvent indéfinissable pour la personne atteinte, elle commence par un sentiment d'ennui et peut se transformer avec le temps en un mal-être, qui est un point de non-retour, puisque pour le malade tout espoir de guérison est désormais perdu. L'aspect fatal de cette maladie montre qu'elle a toujours existé, qu'elle remonte aux temps les plus anciens, et que chaque époque qui passe la découvre et la vit selon l'intensité qu'elle lui donne, la nommant autrement : *taedium*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 173-174.

vitae, acoedia, mélancolie, spleen, mal-du-siècle, ennui, etc. Il faut souligner que cette maladie n'est pas liée à un phénomène social puisque dans la littérature ou dans les écrits des philosophes, elle est décrite comme une maladie de l'âme qui ne commence véritablement que lorsque nous en prenons conscience. Dès lors elle devient source d'angoisse, de tristesse, qui trouve son terreau privilégié dans l'ennui ; « tout l'ennuyait » résume Svevo au sujet d'Alfonso Nitti. Ce sentiment d'ennui qu'il éprouve est défini par Paul Valéry comme « non l'ennui passager ; non l'ennui par la fatigue ; ou l'ennui dont on voit le germe, ou celui dont on sait les bornes ; mais cet ennui parfait, ce pur ennui, cet ennui qui n'a point l'infortune ou l'infirmité pour origine, et qui s'accommode de la plus heureuse à contempler de toutes les conditions, – cet ennui enfin qui n'a d'autre substance que la vie même et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant⁸¹. »

Cette vision pessimiste de l'existence a longtemps inspiré le discours littéraire, mais nous verrons que, avec des écrivains tels que Leopardi, et même parfois Sartre, cette « maladie » peut devenir aussi une source d'exaltation. Cette approche serait-elle une façon de supporter le mal ou est-elle purement esthétique ? Nous nous proposons de revenir sur ces questions et d'essayer d'apporter des réponses dans la troisième partie de notre travail.

Alfonso Nitti est donc condamné à vivre avec son mal-être qui l'empêche de vivre comme les autres. Tout ce qui est important pour ses semblables lui est indifférent, même si parfois il s'efforce de s'y intéresser, car il a perdu cette innocence qui lui permettait de garder ses illusions. Il est à sa manière un « clairvoyant », il est conscient de toutes ses faiblesses, au contraire d'Emilio Brentani. Ce dernier « croit avoir de

⁸¹ Cité par N. JONARD, *L'ennui dans la littérature européenne : des origines à l'aube du XX^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 7.

l'esprit », alors que tel n'est pas le cas ; il s'en rendra bien compte, mais il sera un peu tard. Pendant tout le temps que dure son aventure avec Angiolina, il se croit expérimenté, il n'a peur de rien, il ne se méfie de rien, il pense même pouvoir refaire l'éducation d'Angiolina, « l'innocente Angiolina », pour qu'elle apprenne la vie. C'est ainsi que, plus d'une fois, Emilio s'éloigne de sa « voie », puisqu'à chaque fois qu'il renoue avec Angiolina, le cours de sa vie change. Pourtant, malgré toutes les souffrances qu'elle lui inflige, cela éveille chez lui des sensations et des sentiments, qu'il ne ressent pas en temps normal. Même si le comportement d'Angiolina envers lui n'est pas des plus louables, cela lui permet tout de même de souffrir, d'aimer, de haïr ou encore de vouloir se venger de cette femme qui lui fait tant de mal, des sentiments qu'il ne ressent pas d'ordinaire. En d'autres termes, les rebondissements que lui réserve cette aventure lui permettent de sortir de son inertie habituelle, de changer un tant soit peu le cours de son existence, pour ne pas dire son « inexistence ».

C'est comme si la présence d'Angiolina dans sa vie le stimulait, et cela nous fait découvrir un Emilio Brentani profondément angoissé et troublé par la réalité. Un soir, où Angiolina est venue en retard à l'un de leurs nombreux rendez-vous chez la veuve Paracci, il se sent une fois de plus trahi, il entre dans une vive colère et se promet de ne plus s'approcher d'elle, mais il se rétracte très vite, car il sait que c'est dans cette tumultueuse aventure qu'il puise sa vitalité :

« [...] doveva respingerla subito e non rivederla mai più. Ma egli ora sapeva che cosa significasse *mai più* : un dolore, un rimpianto continuo, delle ore interminabili d'agitazione, altre di sogni dolorosi e poi d'inerzia, il vuoto, la morte della fantasia e del desiderio, uno

stato più doloroso di qualunque altro. Ne ebbe paura...⁸²».

([...] il devait la repousser tout de suite et ne plus la revoir, plus jamais. Hélas ! Il savait maintenant ce que signifiaient ces mots *plus jamais* : une douleur, un perpétuel regret, des heures d'agitation sans trêve suivies de rêves pénibles, puis de torpeur et d'inertie ; le vide, la mort de toute fantaisie, de tout désir, l'état le plus effroyable qui fût. Il eut peur...).

Le « jamais plus » définitif d'un regret interminable est le fantasme mélancolique par excellence, nourri du spectre de l'absence de sens⁸³. La vie d'Emilio Brentani est tellement insensée, qu'il s'accroche désespérément à sa passion pour Angiolina, puisque c'est le seul moyen d'éviter de retomber dans « le vide ». Angiolina n'ignore pas tout cela, elle est consciente que dans leur relation elle détient tout le pouvoir. Et c'est justement la position dominatrice d'Angiolina qui rend le personnage d'Emilio plus intéressant : tout d'abord il réfléchit, ce qu'il n'a pas l'habitude de faire, et ensuite il essaie d'agir, même s'il le fait avec maladresse. Mais comme il est totalement dévoué à Angiolina, cette dernière lui impose toutes ses volontés et jusqu'à la fin de leur relation, c'est elle qui décide de rompre et de quitter définitivement la ville.

Le fait que Svevo mette en confrontation deux personnages aussi

⁸² *Ibid.*, p. 136.

⁸³ Que l'on pense au *nevermore* du célèbre poème d'Egare Allan Poe, *The Raven*, revenant sans cesse comme une plainte lancinante.

différents nous permet de voir que l'existence d'Emilio Brentani n'aurait aucun sens si Angiolina, à un certain moment, n'avait pas fait partie de sa vie. Or, vue de l'extérieur son aventure avec Angiolina apparaît comme quelque chose de négatif. Et pourtant, longtemps après le départ de la jeune femme, Emilio considère cette période de sa vie comme l'une des plus riches en événements et en sensations. Jamais auparavant il n'avait ressenti de pareilles émotions dans la « triste inertie de sa vie » :

« Lungamente la sua avventura lo lasciò squilibrato, malcontento. Erano passati per la sua vita l'amore e il dolore e, privato di questi elementi, si trovava col sentimento di colui cui è stata amputata una parte importante del corpo [...]. Anni dopo egli s'incantò ad ammirare quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso. Ne visse come un vecchio del ricordo della gioventù [...] Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato⁸⁴. »

(L'aventure terminée, il ne retrouvait plus son équilibre. Longtemps il demeura insatisfait. L'amour et la douleur avaient traversé sa vie et, privé de ces éléments, il lui semblait avoir subi une amputation cruelle [...]. Des années après, il admira cette époque de sa vie : la plus importante, la plus

⁸⁴ I. SVEVO, *Senilità*, cit., p. 235-236.

lumineuse. Il s'en enchanta. Il en vécut comme un vieillard du souvenir de sa jeunesse [...]. Elle représentait tout ce qu'il avait, à cette époque exceptionnelle, observé et conçu de plus noble.)

Après son aventure avec Angiolina, Emilio Brentani n'est plus le même homme. Désormais, nous sommes confrontés à un homme averti, qui semble avoir tiré beaucoup de leçons de cette liaison. Durant cette brève parenthèse de sa vie, qui pourrait être détachée de tout le reste et considérée comme singulière et unique, bien qu'ayant échoué dans sa conquête, Emilio a le mérite d'avoir vécu une autre vie, différente de celle qu'il avait menée jusqu'alors. Même s'il n'a pas su mener à bien sa liaison, il a, par ailleurs, acquis, à travers les obstacles et pièges que lui tendait Angiolina, une certaine conscience qui pourrait lui dicter une ligne de conduite à l'avenir. Après cette expérience, accédant à une sorte de maturité, il pourrait choisir le mode de vie qui lui convient le mieux : soit sortir de son état adolescence et le dépasser à tout jamais, soit choisir d'y rester éternellement. Mais pour Emilio le choix ne sera pas bien difficile ; il choisira une solution de facilité, une solution où il ne risque pas de se compromettre. Dans cette recherche d'un *modus vivendi*, il arrive à trouver son équilibre et même, si nous pouvons le dire ainsi, à devenir adulte ; adulte dans le sens où il a pleinement conscience de son *inexistence*. En réalité, cette certitude qu'il a acquise de la petitesse de sa vie et de l'existence de manière générale, lui permet de mieux se réconcilier avec lui-même et de se mettre à l'abri de la dureté de l'existence humaine. D'un autre côté, comme son évolution psychologique n'a pas réellement subi de modification, il reste l'inactif qu'il a toujours été, jusqu'à la fin du roman. Il ne prend aucun engagement par rapport à la vie, et tant mieux pour lui, car cela

lui permet d'accéder pour toujours au monde des rêves ; et comme nous allons le voir plus loin, chez lui, les rêves sont tellement mêlés à la réalité, qu'à un certain moment il n'arrive plus à les dissocier.

Parvenu à ce stade, le refus de vivre dans le réel n'est plus la seule cause de son inertie. En fait, il est comme pris à son propre piège, puisqu'il a toujours transformé la réalité à sa guise, et par conséquent il doit supporter le fait de vivre sans valeurs personnelles, même s'il arrive à y trouver une stabilité et une quiétude qui lui permettront de s'isoler. Emilio Brentani a toujours vécu hors de la vie ; en d'autres termes, tout est illusoire dans la paisible existence qu'il mène. Il a transformé à ce point toutes les choses qui l'entourent, que finalement elles sont devenues réelles pour lui. Et le fait d'en sortir pour un moment, grâce à sa relation avec Angiolina, et de se retrouver dans la vie réelle l'a complètement bouleversé, à tel point qu'il n'a pu s'empêcher de transformer la vie réelle, en essayant d'idéaliser Angiolina. Mais cette idéalisation échoue fatalement, et il se rend compte que dans le monde de ses semblables, les rêveurs ne sont pas admis. Donc, pour retrouver son ancien univers, il est obligé de quitter les réalités des hommes et de se reconstruire un nouvel univers compatible avec son caractère de rêveur.

En revanche, chez Zeno Cosini, ou encore chez Mattia Pascal, le problème est un peu plus difficile à déceler, car ils se cachent l'un et l'autre derrière leur univers relativement stable, pour mener une vie apparemment harmonieuse. Mais la réalité est tout autre : Zeno, par exemple, derrière ses allures de chef de famille modèle, cache des comportements plutôt enfantins, puisqu'il ne prend pas trop au sérieux les problèmes liés à sa vie. En effet, dès les premières lignes du chapitre intitulé « Il fumo », il manifeste sa volonté d'arrêter de fumer, mais cela ne se réalisera jamais. De ce fait, chaque cigarette fumée est pour lui la dernière, car il s'arrange toujours pour revenir sur sa décision, même

s'il n'ignore pas le mal que cela lui fait. Mais Zeno Cosini est un personnage assez spécial, il prend du plaisir à faire et surtout à défaire les choses, car pour lui, une chose qui est déjà réalisée ne procure plus aucun plaisir :

« Si dice con un bellissimo atteggiamento : « mai più ». Ma dove va l'atteggiamento se si tiene la promessa ? L'atteggiamento non è possibile di averlo che quando si deve rinnovare il proposito⁸⁵. »

(On prend une fière attitude et l'on dit : « plus jamais ». Mais que devient cette fière attitude si on tient la promesse ? Pour la garder, il faut avoir à renouveler le serment...).

Donc, « renouveler le serment » ne représente pas seulement, chez lui, un manque de volonté, mais cela traduit aussi un idéal de vie où le temps n'est ni précis, ni précieux. Pour son bien-être psychique, Zeno a sans cesse besoin de repousser les décisions à prendre, afin de mieux les observer et les analyser, pour enfin leur donner un aspect totalement vain. Même si la décision à prendre se présente à lui avec une évidence absolue, il la modifie jusqu'à en percevoir ce qu'elle contient de relatif. C'est ainsi qu'il se comporte en ce qui concerne le choix de son épouse ou encore son besoin d'arrêter de fumer. Avec une certaine subtilité, il enlève à la réalité tout ce qu'elle comporte de sérieux, pour ne laisser involontairement (et quelquefois volontairement) entrevoir que ce qu'il

⁸⁵ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 38.

y a en elle de ridicule. En proposant tour à tour aux filles Malfenti le mariage, non seulement il remet en cause la notion de l'amour, mais en plus il soulève la question de l'utilité du mariage. En effet, dans le chapitre « histoire de mon mariage », en épousant celle des filles Malfenti qu'il n'aimait pas, il nous dévoile l'absurdité de son mariage et du mariage de manière générale. Ainsi, le mariage apparaît comme quelque chose de tout à fait banal, qui ne nécessite ni réflexion, ni engagement. Pour lui ce n'est qu'une question de formalité, le choix du futur partenaire, et les pourparlers ne sont pas vraiment importants.

Chez Zeno, il y a une sorte de provocation, de moquerie envers l'existence et toutes ses valeurs, qu'elles soient morales ou sociales. Il ment et transgresse les règles établies sans arrêt, afin de s'attirer la sympathie de ses semblables. Il joue avec tout, mais il le fait d'une manière assez ingénieuse ; en réalité il se cache derrière son aspect d'homme incapable et stupide pour faire croire à ses semblables qu'il agit par pure naïveté, alors qu'il est parfaitement lucide. Par rapport aux autres personnages du roman, Zeno a un niveau de conscience de la douleur existentielle et de la complexité des conditions sociales beaucoup plus élevé, ce qui fait qu'il est nettement plus détaché de la vie que les autres. Il ne veut s'engager à rien et surtout il ne peut accepter quoi que ce soit d'imposé par le monde extérieur, puisqu'il est conscient de la vanité de tout. Par ailleurs cette façon qu'a Zeno de percevoir les choses liées à la vie, lui permet de mener une existence quasi linéaire où ne sont admis ni difficultés ni obstacles.

D'ailleurs, c'est ce qui va se produire quant à sa conception du temps. Pour cela, Zeno Cosini s'approprie le temps, le simplifie et en fait un moyen incontournable pour surmonter les péripéties de la vie. Il met en place une stratégie qui consiste à vivre constamment dans un temps présent, en imaginant un temps circulaire, un « éternel retour du même » d'évidente inspiration nietzschéenne, mais adapté à une vision

certainement moins « héroïque » :

« [...] Il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna⁸⁶ ».

([...] Le temps, pour moi, n'est pas cette chose impensable qui ne s'arrête jamais. Pour moi, pour moi seul, le temps revient).

Zeno peut donc revivre le même présent autant de fois qu'il le désire, sans se soucier du futur et du passé, ces dimensions du temps qui font que nous regrettons, apprécions, attendons ou redoutons des moments de notre vie. « Le temps qui revient » est donc à la base de sa vie, ce qui fait que celle-ci est sans variations importantes et surtout sans urgence. Puisqu'il maîtrise le temps, il pourra toujours décider à quel moment il doit accomplir tel acte ou prendre telle décision. C'est ce qui le pousse à remettre toujours à une date ultérieure sa décision d'arrêter de fumer :

« [...] avevo tutto il tempo per curarmi lentamente. Anche mio figlio che dormiva nelle stanza vicina non s'apprestava certamente ancora a giudicarmi o ad imitarmi. Assolutamente non v'era fretta⁸⁷. »

([...] j'avais devant moi tout le temps

⁸⁶*Ibid.*, p. 12.

⁸⁷*Ibid.*, p. 28.

nécessaire pour une cure lente. Mon fils qui dormait dans la chambre voisine n'était pas encore près de me juger ou de m'imiter. Non il n'y avait absolument pas besoin de se hâter.)

Cette vision lointaine du futur est une autre façon, pour Zeno, de maîtriser le temps ou de s'en détacher. Ce qui lui permet de trouver des solutions – toutes imaginaires – aux différents problèmes sans pour autant compromettre ses rapports avec les autres. Tant que son fils ne sera pas en mesure de le juger, il aura toujours le temps de changer. Mais il oublie qu'au moment où il vit dans le présent, son fils grandit et se confond au bon déroulement du temps. Bien évidemment, comme pour chacune de ses résolutions, il trouvera un prétexte qui lui permettra de ne pas respecter son engagement sans perdre pour autant l'estime de son fils.

Se maintenir le plus possible dans le présent est donc son objectif, puisqu'en dehors du présent sa vie pourrait être compliquée :

« [...] In fondo io sono l'uomo del presente e non penso al futuro quando esso non offuschi il presente con ombre evidenti...⁸⁸ ».

([...] Au fond je suis l'homme du présent ; le futur ne me préoccupe que s'il jette sur le présent une ombre trop noire...).

Mais est-il possible pour Zeno de vivre dans un éternel présent ?

⁸⁸*Ibid.*, p. 102.

Que fait-il des souvenirs, des projets d'avenir ou tout simplement des aléas de la vie ? Nous trouvons quelques réponses à ces questions dans le chapitre intitulé « La morte di mio padre ». À la mort de son père, Zeno Cosini est comme arraché à sa paisible existence où il se réfugie dans le présent pour échapper aux tourments de la vie. Il est donc propulsé dans la réalité qu'il a toujours voulu fuir ou ignorer. Il se rend compte que, désormais, il est impossible de figer le temps ; par le déroulement des choses, il a vu son père vieillir, puis mourir sans qu'il puisse repousser cet événement. Le fait de tomber brutalement dans la réalité du temps le déstabilise et lui montre la précarité de la construction qu'il a faite de son existence. Alors, il prend conscience qu'en se cachant dans le présent, il existe sans réellement vivre, il est, comme il le dit lui-même, « spectateur passif de ce que faisaient les autres⁸⁹ ». Jusqu'à ce moment, il s'était cru invincible, d'autant plus invulnérable qu'il ne s'était jamais mesuré à lui-même. Mais la mort de son père lui rappelle que le temps passe, et qu'il y a dans son déroulement des « catastrophes », des ruptures, des événements cruciaux. Que le sentiment du passé peut faire irruption dans une vie paisible. Il a alors comme l'impression d'avoir raté toute sa vie :

« [...] la morte del mio padre fu una vera, grande catastrofe. Il paradiso non esisteva più ed io poi, a trent'anni, ero un uomo finito. Anch'io ! M'accorsi per la prima volta che la parte più importante e decisiva della mia vita giaceva dietro di me, irrimediabilmente [...] Fino ad allora io ero passato di sigaretta in sigaretta e da una

⁸⁹ *Ibid.*, p. 30.

facoltà universitaria all'altra, con una fiducia indistruttibile nelle mie capacità. Ma io credo che quella fiducia che rendeva tanto dolce la vita, sarebbe continuata magari fino ad oggi, se mio padre non fosse morto. Lui morto non c'era più un domani ove collocare il proposito⁹⁰. »

([...] la mort de mon père fut une vraie, grande catastrophe. Le paradis n'existait plus et moi, à trente ans, j'étais un homme fini. Moi aussi ! Pour la première fois je m'aperçus que la partie la plus importante, la partie décisive de ma vie gisait derrière moi, irrémédiablement [...]. Jusqu'alors je passais de cigarette en cigarette et d'une faculté universitaire à l'autre, avec une confiance indestructible en mes capacités. Mais je crois que cette confiance qui me rendait la vie bien douce, je l'aurais encore aujourd'hui si mon père n'était pas mort. Mais, lui mort, je n'avais plus un demain où situer ma résolution.)

Cette lucidité avec laquelle il se découvre est assez terrifiante pour lui. La mort de son père, qui symbolise le monde réel, est perçue comme un drame, vivre dans la *vraie vie* devient source d'angoisse.

Si pour Zeno se maintenir dans le temps présent est nécessaire

⁹⁰ *Ibid.*

pour supporter les péripéties de la vie, il en va tout autrement pour Mattia Pascal. Celui-ci a toujours besoin de fuir le présent, en l'occurrence sa vie actuelle, pour se réfugier dans un futur, même s'il est incertain. Victime et prisonnier de son mariage, le déroulement du temps est pour lui essentiel puisque cela détermine sa souffrance et en même temps lui permet d'espérer à l'avenir d'accéder à la liberté. Et c'est justement dans cette quête de liberté que va se dérouler tout son drame. Ayant été identifié par erreur par sa femme et sa belle-mère comme étant l'homme qui s'est suicidé dans le moulin, il profite de cette occasion inespérée et entame une série de transformations, dans le but de se créer une autre identité. Mais cela est-il possible, surtout s'il n'a pas encore résolu les problèmes liés à son existence ? Mattia Pascal rate son départ, et cela ne sera pas sans conséquence pour la suite des événements. En effet, son problème est beaucoup plus compliqué qu'il ne le croit, ses souffrances conjugales n'étant que l'un des éléments qui constituent l'ensemble de ses souffrances. La preuve en est que, lorsqu'il décide de fuir le milieu familial, et où qu'il aille, d'ailleurs, il est toujours poursuivi par les mêmes problèmes. Méthodiquement, Mattia Pascal aurait dû commencer par se réconcilier avec lui-même, en cherchant à résoudre ses difficultés liées à son malaise existentiel, avant d'entreprendre sa quête de liberté et de bonheur, mais pour cela il faudrait d'abord, tout comme Alfonso Nitti ou Emilio Brentani, qu'il prenne réellement conscience de ses maux. Ainsi, durant toute cette période de quête, Mattia Pascal va se rendre compte que vivre dans un monde qu'on ne maîtrise pas et qu'on a tendance à mépriser, n'est pas chose facile.

Deuxième partie

QUÊTE D'IDENTITÉ ET QUÊTE DE LIBERTÉ

Introduction

Étymologiquement le mot quête signifie « recherche », « action de rechercher ». Cela sous-entend qu'il y a une démarche physique et intellectuelle à faire avant d'atteindre le but que l'on s'est fixé. Cette démarche se présente sous la forme d'une épreuve, qui fait intervenir le plus souvent les notions de lutte, de gloire et de courage. En ce qui nous concerne, la quête de l'identité ne doit pas être conçue comme une simple action héroïque à la manière des récits traditionnels, qui aurait pour objectif de mettre en lumière le succès du héros, comme à l'époque médiévale où le personnage devait dépasser ses propres limites pour prouver son engagement envers son souverain, sa société et envers lui-même. Pour le héros des temps modernes, la quête de l'identité ou du bonheur, ou tout simplement de la fortune et de la réussite sociale, est doublée parfois d'une angoisse, d'une crainte, d'une inquiétude nouvelles, à tel point que la quête se métamorphose en une sorte d'errance, où le personnage est souvent présenté comme un *voyageur sans bagage*, et dont la destination demeure entourée d'ombres et de mystère. Le personnage en quête d'identité se trouve tout d'abord « jeté » (comme le disent les philosophes de l'existence) dans un monde qu'il semble ignorer et qui l'ignore. Il ressent un manque, une insatisfaction personnelle, parfois incompréhensible pour lui-même, et qui trouve son explication dans son inadaptation au monde, dans une incertitude ontologique. Il s'agit, autrement dit, d'une quête de soi-même. Tourmenté, le personnage s'engage dans une lutte sans merci pour découvrir son être intime, intérieur, celui qu'il croit être le plus authentique (c'est le cas de Vitangelo Moscarda). Mais est-ce que le

personnage sera capable d'atteindre l'« objet » tant convoité, étant donné que toutes les « conditions de l'impossibilité » sont réunies, pour emprunter les termes de Jean-Michel Gardair ? En réalité, le personnage vit une forme d'*exil intérieur*, selon l'expression de Kafka, qui trouve tout son sens dans ces propos de Pirandello, dans la préface de *Sei personaggi in cerca d'autore* (Six personnages en quête d'auteur) :

« Les tourments qui pendant tant d'années ont été ceux de mon esprit : le leurre de la compréhension réciproque fondé irrémédiablement sur la vide abstraction des mots ; la multiple personnalité de chacun de nous ; et enfin le tragique conflit immanent de la vie qui se meut et change sans cesse, et de la forme qui la fixe, immuablement⁹¹. »

Dans ce passage, Pirandello traduit exactement ce que ressentent ses personnages « en souffrance » ; et nous allons voir plus loin comment toutes ces difficultés évoquées par l'auteur bouleversent leur vie.

En outre, ce sentiment de détresse s'accompagne d'un sentiment de division intérieure. Dans une de ses lettres à Benjamin Crémieux, écrite en 1927, Pirandello écrivait à propos de la vie et de ses personnages :

« La vie, ou bien on la vit ou bien on l'écrit [...] Vous désirez quelques notes

⁹¹ L. PIRANDELLO, *Préface à Six personnages en quête d'auteur*, traduit de l'italien par Claude Perrus, Flammarion, Paris, 2004.

biographiques sur moi : je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir et cela, mon cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que, si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : "Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon sujet." Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux ; ce sont presque tous des gens insociables qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie⁹². »

Cette lettre nous éclaire sur le fait que la crise de la personnalité est profondément vécue par les personnages. On peut étendre partiellement cette conception à l'écrivain triestin également, car nous verrons, tout au long de cette analyse, que les personnages d'Italo Svevo et de Luigi Pirandello se retrouvent et se séparent sans cesse, selon les sujets abordés. Selon Pirandello, à l'intérieur de notre être il y a « un autre être insoupçonné » que nous ne pouvons pas percevoir de manière automatique et qui peut surgir à tout moment :

« Ce que nous connaissons de nous-

⁹² Cité in Dominique BUDOR, *Les récits de Pirandello, in Genèse du « Je » : manuscrits et autobiographie*, sous la direction de Philippe Lejeune et de Catherine Viollet, CNRS Éditions, Paris, 2000, p. 117.

mêmes n'est qu'une partie, peut-être une infime partie de ce que nous sommes⁹³ ».

Donc, cette volonté de retrouver une identité intime est un exercice périlleux. Elle peut détruire toutes les illusions et tous les projets du personnage qui, jusque-là, lui permettaient de vivre sans trop se soucier des complications de l'existence. Dès lors que le personnage devient serein et croit avoir retrouvé une identité personnelle authentique, il est confronté à une dure réalité, qui est de tenter de sauvegarder cette nouvelle identité afin qu'elle ne soit ni aliénée, ni travestie par la vision d'autrui et par ses propres désirs. Cependant « trouver une image de soi dont on ne s'écarterait plus⁹⁴ » est comme une nouvelle façon de se retrouver prisonnier dans une forme unique. Autrement dit, l'acquisition de cette identité remet en cause la fonction libératrice de la quête d'identité. Que devient alors le personnage ? Doit-il renoncer à tout jamais à la découverte de lui-même pour conserver intacte sa liberté ? Nous essayerons de montrer par la suite comment chacun des personnages tente de préserver sa dignité, alors que la condition humaine remet en cause cette notion même de dignité.

⁹³ L. PIRANDELLO, *L'Humour et autres essais*, cit., p. 150.

⁹⁴ L. PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille*, cit., p. 49.

Chapitre 1

Apories de la quête identitaire

1.1 ❖ La perception de l'identité

« Il est, dans la langue, des mots étranges qui disent tout à la fois, une chose et son contraire. Identité est l'un de ces mots à deux visages, signifiant le semblable, le même, mais aussi l'unique, l'irréductiblement autre...⁹⁵»

Cette définition de Claire Majola Leblond anticipe toute la difficulté que l'on rencontre quand on aborde ce sujet. Freud considérait que l'identité personnelle ne peut être unifiée, qu'elle a un caractère de *multiplicité* et *d'intériorité*. Si tel est le cas, cela voudrait dire que nous devenons la somme des représentations que les autres se font de nous, ou alors que nous sommes toutes les personnalités qui sont en nous. Toutefois, cette *multiplicité* identitaire sera insaisissable, car le personnage ne pourra que difficilement se connaître, ce qui provoque pour lui et pour les autres un réel décalage entre sa perception de lui-même et celle d'autrui. C'est à cause de cette incertitude que les personnages tentent de reconquérir une identité personnelle, certains, comme Vitangelo Moscarda, en répudiant ce qu'ils représentent pour les autres pour ne conserver que ce qu'ils croient être ; d'autres, comme

⁹⁵ Claire MAJOLA LEBLOND, *James Joyce et les Dublinois: entre je et il, l'autre*, in « Les identités culturelles de l'Europe », Actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin – Lyon 3, éditeur Didier Erudition, Paris, 1998, p. 99.

Mattia Pascal, en s'inventant d'autres identités, ou encore comme Alfonso Nitti en se réfugiant dans les rêves pour mieux se forger une réalité qu'il sera le seul à comprendre.

L'identité ne peut donc pas être perçue comme la simple représentation du « moi » de l'individu, indépendant de toute influence extérieure. Elle comporte aussi le refus de toute autre réalité « fausse » et « éphémère ». Chez Pirandello, rechercher, être en quête d'une identité, équivaut à essayer de résoudre un problème qui pendant longtemps nous a tourmentés et nous a fait douter de tout ce qui nous entoure. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, la question de l'identité comporte des difficultés majeures, comme nous l'explique Zygmunt Bauman dans ces quelques lignes :

« La problématique de l'identité surgit avant tout comme un questionnement, c'est-à-dire comme l'énoncé d'un problème, elle ne pouvait exister qu'en tant que problème, elle fut un problème dès sa naissance, elle naquit problème...⁹⁶».

L'identité, présentée sous cet angle, c'est-à-dire en tant que questionnement, ouvre la perspective d'une recherche de solutions plus ou moins poussées selon le degré de sensibilité de l'individu. Dans notre cas précis, c'est-à-dire celui des personnages que nous étudions, ce qu'il est intéressant d'analyser, c'est avant tout le procédé, le cheminement vers cette quête, et non le résultat en tant que tel. Cela n'exclut pas et ne minimise pas l'importance de ce dernier, mais nous

⁹⁶ Zygmunt BAUMAN, *La vie en miettes. Expériences postmodernes et moralité*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Édition du Rouergue, Chambon, Rodez, 2003, p. 34.

avons remarqué que le résultat obtenu après la quête de l'identité ne diffère pas beaucoup de l'état initial dans lequel le personnage se trouvait.

Chez le personnage pirandellien, ou même chez certains personnages svéviens, le problème se situe, nous semble-t-il, à trois niveaux : le personnage ressent d'abord le besoin d'effectuer une séparation entre son *moi* et le reste du monde, ensuite entre son *moi* et lui-même, et enfin entre son *moi* et tous les autres *moi* que les autres lui ont fabriqués. Une fois ces séparations faites, il peut procéder à la destruction de tous les autres *moi* qui existent en dehors du *moi* qui, pour lui est l'authentique. Certains personnages, comme Vitangelo Moscarda ou Silvia Roncella, arriveront avec une lucidité particulière au bout de ces expériences ; d'autres, comme Alfonso Nitti et Emilio Brentani, faute de pouvoir y parvenir, transforment leur quête d'identité en quête d'une fausse réalité idyllique.

1.2 ❖ Le rêve, un autre moyen de s'identifier

Cependant, cette réalité idyllique ne pourra être vécue qu'en imagination, car sa transposition dans le monde réel est totalement impossible ou source de problèmes. Les personnages imaginent et parfois s'inventent des histoires dignes d'un grand affabulateur. Mais ils s'introduisent régulièrement dans ces aventures et souvent ils occupent même le rôle de protagoniste. D'où la forte transformation du réel, chez eux, en une « fantasmagorie » subjective. En d'autres termes, la rêverie est la tonalité caractéristique de leur existence ou, si l'on veut, de leur non-existence. En se fixant dans le monde de la rêverie, ils pourront regarder avec une certaine distance cette réalité brutale et cruelle, qui est celle de l'homme. De plus, leur situation de rêveurs leur

permet de se projeter dans l'avenir et surtout de vivre le présent tout en ayant la possibilité de ne pas trop s'impliquer dans la lutte quotidienne, qui est le propre de l'homme (travail, responsabilité, engagement, projet d'avenir, défi...).

Mais avant d'aller plus loin et de voir comment le rêve peut devenir un moyen d'identification et d'accomplissement, nous pensons qu'il est nécessaire de définir le terme et de le situer dans le contexte qui nous semble le plus correspondre à l'orientation de notre analyse. Si l'on écarte la définition plus ou moins simpliste que nous retrouvons dans les dictionnaires (où le rêve est défini comme étant la production psychique survenant pendant le sommeil⁹⁷), la compréhension du rêve est un phénomène qui a beaucoup évolué avec la pensée philosophique, littéraire et surtout psychanalytique. Dans la pensée antique, le rêve était interprété comme un message divin à caractère prophétique, mais il prendra avec le temps une dimension plus philosophique, avec Montaigne, puis Descartes et Pascal. C'est ainsi qu'il devient un argument pour mettre en cause la fiabilité des perceptions. Les romantiques investirent le domaine du rêve de tous les prestiges. En effet, après Kant et sa philosophie de la raison, plutôt austère, les jeunes penseurs et artistes avaient besoin d'air libre. Les mots chers aux jeunes romantiques, notamment aux premiers romantiques allemands réunis autour de la revue *Athenaeum*, à Jena, étaient « sentiment », « imagination », « nostalgie »... Même s'il est vrai qu'ils s'inspirent de Kant, les jeunes poètes et théoriciens sont en quête de quelque chose d'éloigné et d'insaisissable. Ils pensent notamment que l'artiste, entendu comme « génie » au sens de Kant, est celui qui exerce librement ses facultés, et notamment son imagination créatrice, à tel point qu'ils vont même jusqu'à le comparer à Dieu, car il a le pouvoir

⁹⁷ Dictionnaire *Le petit Larousse*, 2008.

de créer son propre monde. Ainsi, donc, les romantiques proposaient-ils un monde où il n'y aurait plus de frontière entre le rêve et la réalité. La rêverie perdrait alors ses connotations premières qui sont l'évasion, l'éloignement, l'oisiveté transcendante. Plus tard, au début du XX^e siècle, les surréalistes français feront du rêve, du fantasme, du rêve éveillé et du hasard leur terrain d'expériences privilégié et comme la source de la poésie et de l'art.

C'est avec Freud que la dimension psychique prend véritablement forme, puisque son interprétation (il faut rappeler que Svevo traduisit en 1918 l'écrit de Freud *Über den Traum*) permet de comprendre et de considérer les rêves comme une expression indirecte de l'inconscient psychique. Ici nous retrouvons la théorie freudienne du refoulement, puisque le rêve est souvent reconnu par la psychanalyse comme l'accomplissement substitutif d'un acte souhaité, pendant notre état de sommeil. Le rêve peut être aussi abordé comme l'accomplissement en état d'éveil d'un désir que nous n'arrivons pas à réaliser.

Jean Starobinski, pour expliquer plus finement le sens du mot, commence par faire la distinction entre le rêve et la rêverie, opposant les deux termes dans leur fondement même, en se basant principalement sur la théorie psychanalytique :

« La rêverie est presque l'opposé du rêve tel que l'appréhende la psychanalyse : alors que, selon celle-ci, le rêve nocturne dissout la conscience au profit d'une langue de l'inconscient, la rêverie maintient la conscience à un certain niveau d'activité ; elle

se place dans un entre-deux où l'imagination créatrice pourra jouer à plein⁹⁸. »

L'opposition entre ces termes donne à la rêverie une dimension beaucoup plus intéressante que celle que nous lui connaissons d'ordinaire. Ici, comme nous l'avons dit plus haut, l'aspect négatif qui attribue souvent à la rêverie un caractère de désœuvrement est comme écarté pour laisser la place à une sorte de dynamisme de l'esprit. Ainsi, l'activité spirituelle de la rêverie devient presque indiscutable, féconde, créatrice. Mais il reste à analyser le contenu de cette activité et sa finalité, c'est-à-dire montrer en quoi cette activité pourrait être utile aux personnages, et tenter de comprendre pourquoi ils choisissent délibérément de substituer la rêverie à l'action.

Le fil conducteur de la rêverie étant celui de la non-rigueur et de l'illogisme, en faire quelque chose de purement fonctionnel est quelque peu illusoire. Mais si nous appliquons cette affirmation de Jean Starobinski aux aventures de nos personnages, nous nous rendons compte qu'il est tout à fait possible et même logique que cet autre aspect de la rêverie soit tenu en considération. En effet, dans leurs rêveries, les personnages créent ce que nous pouvons appeler des fantômes de représentation. Concrètement, cela veut dire qu'ils construisent des scénarios où ils représentent tout ce qu'ils sont incapables de vivre dans la réalité. Par exemple, Emilio Brentani s'imagine qu'Angiolina est une pauvre fille naïve à qui il doit apprendre la vie. Donc, dans son imagination, c'est lui le « clairvoyant », le « messie » qui est à même de sauver la jeune fille

⁹⁸ Cité par Daniel BERGEZ, « La critique thématique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, études collectives sous la direction de Daniel Bergez, Édition Armand Colin (deuxième édition), Paris, 2002, p. 125.

fragile et innocente. Svevo ne manque pas de souligner toute l'ironie involontaire qu'il y a dans cette attitude d'Emilio Brentani :

« [...] Già cieco, egli conservava tuttavia il contegno delle persone che vedono bene⁹⁹. »

(Il conservait toutefois, dans son aveuglement, l'attitude d'un homme qui voit clair.)

Ainsi donc, les rêveries et l'imagination ont pris une telle ampleur dans l'esprit du personnage, que cela lui permet d'évoluer et de s'épanouir sans se soucier de savoir s'il vit dans le réel ou dans l'irréel. Ce n'est pas la confusion qui règne dans son esprit, comme on pourrait le croire, mais plutôt une volonté de construction sur mesure d'un idéal de vie où « son attitude d'homme clairvoyant » ne prend sens que dans la rêverie.

La particularité de cette conception de la réalité est qu'elle donne au personnage le sentiment d'être au-dessus des autres. En quelque sorte, il se découvre une certaine valeur, il trouve une certaine estime de soi, qu'il ne rencontre pas forcément dans la vie de tous les jours. En effet, si dans la vraie vie, les personnages apparaissent comme des incapables et, pour certains, des êtres immatures, dans leurs rêves, c'est tout à fait le contraire. Comme d'ailleurs tout être humain, ils ont besoin de reconnaissance, et ils ne peuvent l'obtenir que dans leur propre imagination. Dès lors, leur principale préoccupation est de maintenir cette situation le plus longtemps possible, même s'ils doivent faire abstraction de certains de leurs principes, valeurs ou convictions.

⁹⁹ I. SVEVO, *Senilità*, cit., p. 35.

Rappelons, en guise d'exemple, l'attitude d'Emilio Brentani, dans le paragraphe où Angiolina, pour prouver son bon comportement et sa respectabilité, lui dit qu'elle va à l'église se confesser et se purifier. Ces simples paroles prononcées par Angiolina ont l'effet escompté dans l'imagination d'Emilio. Effectivement, il est réconforté à l'idée qu'Angiolina est une fille d'une noblesse de caractère incomparable, une fille proche de la pureté, même si pour Emilio la religion n'a jamais rien résolu :

« In Emilio rinacque la speranza. Oh, la dolce cosa ch'era la religione. Di casa sua e dal cuore d'Amalia egli l'aveva scacciata, – era stata l'opera più importante della sua vita, – ma ritrovandola presso Angiolina, la salutò con gioia ineffabile. Accanto alla religione delle donne oneste, gli uomini sul muro gli parvero meno aggressivi e, andandosene, egli baciò con rispetto la mano ad Angiolina che accettò l'omaggio come un tributo alla sua virtù. Tutti i documenti raccolti erano inceneriti alla fiamma di un cero sacro¹⁰⁰. »

(Dans le cœur d'Emilio l'espérance ressuscita. Quelle douce chose que la religion. Il l'avait chassée de son foyer et du cœur d'Amalia, ç'avait même été la grande tâche de son existence ! Mais la retrouvant chez Angiolina, il la salua avec une joie ineffable.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

Dans cette pieuse atmosphère, les portraits d'hommes pendus au mur lui parurent moins agressifs, et en se retirant, il baisa avec respect la main d'Angiolina, qui accepta cet hommage rendu, pensait-elle, à sa vertu. Toutes les preuves recueillies pour l'accabler étaient brûlées à la flamme d'un cierge.)

Ce manque de cohérence dont témoigne Emilio Brentani montre davantage le besoin et le désir du personnage d'exister et d'évoluer dans un monde idéalement construit par lui-même. Il se refuse toute autre réalité ou idée qui tendrait à l'éloigner de sa construction. S'il tient absolument à vivre ainsi, c'est parce qu'il est conscient qu'en dehors de cette atmosphère chimérique, il n'y a que la grisaille de son existence. Et les scénarios où Emilio Brentani lutte pour préserver son monde tout fait, le roman en regorge ; à chaque chapitre le personnage, tel un artiste, crée, modifie, planifie des actions qui le plus souvent ne verront jamais le jour. La scène où il prépare sa rupture est l'une des plus explicites et édifiantes, car nous y ressentons réellement à l'œuvre le dynamisme de la rêverie, qui devient inopinément le dynamisme de sa propre vie.

Pourtant, au fond de lui, Emilio se doute qu'Angiolina n'est pas la jeune fille vertueuse qu'il s'imagine, mais l'admettre ouvertement signifierait pour lui renoncer définitivement à l'histoire qu'il vit avec elle. Or l'enjeu de son aventure avec cette dernière est capital, dans la mesure où cela lui permet de se sentir vivant, même si ce n'est que dans son imagination. Le choix de Svevo, à propos de cet aspect du personnage, n'est pas gratuit car en vérité c'est cet aspect même qui permet de distinguer avec le plus d'évidence le caractère « sénile » d'Emilio Brentani.

Par ailleurs, il nous semble nécessaire de souligner un autre aspect de la rêverie comme accomplissement de l'identité personnelle. Sans vouloir trancher, ni synthétiser, on pourrait considérer qu'il s'agit là de l'un des objectifs majeurs du personnage¹⁰¹. La rêverie pourrait être perçue comme une stratégie de consolation permettant au personnage de se tenir à l'écart, d'exister en dehors de la vie réelle. Le rejet du réel, qui souvent symbolise un mal-être chez la plupart des personnages, apparaît ici comme une sorte de « revanche » sur la réalité même. Le personnage, tel un habile calculateur, peut sortir de la réalité et la réintégrer à chaque fois qu'il le désire (même si de temps à autre il l'intègre malgré lui, comme dans le scénario où Stefano Balli l'informe qu'il a vu Angiolina au carnaval en compagnie d'un autre homme. À ce moment, Emilio apparaît comme quelqu'un de particulièrement lucide et qui semble vouloir prendre du recul par rapport à la vanité de sa liaison).

Ce mouvement d'opposition entre le rêve et la réalité est accentué par le fait que les personnages sont souvent confrontés à d'autres personnages qui n'évoluent pas dans les rêveries. Là où Angiolina reconnaît et assume l'existence d'autres amants (ce qui évidemment fait d'elle une fille aux mœurs légères), Emilio, de son côté, tente de la sortir de cette réalité qui existe vraiment, pour la placer dans une autre tout aussi utopique, aussi fausse que son aventure avec Angiolina ; d'où sa relation « platonique » avec cette dernière. En effet, pour ne pas mettre en péril la réputation d'Angiolina, jusqu'au dixième chapitre du roman, il refuse de la posséder, même si la jeune fille ne s'est jamais montrée réticente, bien au contraire. Malgré tout, Emilio Brentani jouit du fait de transposer cette aventure dans l'irréalité ; leur relation, même « platonique », lui suffit largement :

¹⁰¹ Nous développerons ce thème dans la troisième partie.

« Eppure egli (Emilio) aveva una soddisfazione completa dal possesso incompleto di quella donna, e tentò di procedere oltre solo per diffidenza, per timore di venir deriso da tutti quegli uomini che lo guardavano¹⁰². »

(Il [Emilio] retirait une satisfaction complète de l'incomplète possession de cette femme, et il ne tenta d'aller plus loin que par méfiance, par crainte d'être tourné en dérision par tous les hommes qui le regardaient.)

Donc, Emilio Brentani est un individu qui s'identifie naturellement sur le plan de la rêverie ; tant qu'il peut se contenter de regarder, sans jamais agir, tout devient facile. Ce qui est assez significatif dans le comportement d'Emilio, c'est qu'il s'obstine à vouloir vivre ainsi, à tel point que même l'évidence de la réalité ne lui fait changer d'avis. À chaque fois qu'il se heurte à une nouvelle révélation sur le comportement d'Angiolina, il s'arrange pour la travestir à sa convenance, puisque, pour être en accord avec lui-même, il a besoin de l'inauthenticité de la réalité. Mais il faut dire que tout cela s'opère avec une spectaculaire lucidité du personnage, parfaitement conscient de vivre en dehors de la réalité :

« [...] Ma pensò con dolore : " Se l'avessi posseduta non soffrirei tanto." Se egli avesse voluto, voluto energicamente, sarebbe stata

¹⁰² *Ibid.*, p. 41.

sua. Invece era stato solo intento a mettere in quella relazione un'idealità che aveva finito col renderlo ridicolo anche ai propri occhi¹⁰³. »

([...] Il pensa avec douleur : si je l'avais possédée, je ne souffrirais pas tant. S'il l'avait voulu, voulu énergiquement, elle aurait été à lui. Mais au contraire, il n'avait été attentif qu'à mettre dans cette relation une dimension idéale, qui avait fini par le rendre ridicule même à ses propres yeux.)

Mais la démystification de son rapport avec Angiolina ne dure pas longtemps, car passer de son rêve à la réalité est une expérience redoutable. Si, après sa première rupture avec Angiolina, il prétend retrouver une clairvoyance qui lui permettrait de mieux se comporter à l'avenir avec la jeune fille, cela ne lui apporte aucune satisfaction, puisqu'en réalité Emilio Brentani n'aime pas la « vraie » Angiolina, il préfère de loin celle qu'il s'est construite lui-même, étant donné qu'elle répond plus à ses aspirations :

« [...] Aveva posseduto la donna che odiava, non quella ch'egli amava¹⁰⁴ ».

([...] Il avait possédé la femme qu'il haïssait, non pas celle qu'il aimait.)

¹⁰³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

En effet, celle qu'il aime est une « sainte » et partager son existence avec la vraie Angiolina est source d'insatisfaction et même de tourment pour lui. Donc, cette possession de la femme pourrait être vue ici comme une forme de dépossession, dans la mesure où, dans son imagination, ce n'est pas l'être qu'il désire le plus au monde qu'il a possédé, mais son « autre ». Ainsi pousse-t-il ses rêveries jusqu'à un point extrême, c'est-à-dire même dans ses relations les plus intimes avec la jeune fille. C'est aussi, bien évidemment, une façon de montrer la coexistence en la personne d'Emilio de ce que Svevo a appelé *deux individus incompatibles* « qui vivaient tranquillement l'un à côté de l'autre, et qu'il ne se souciait pas de mettre d'accord entre eux¹⁰⁵. » Il y a donc un décalage considérable entre la vision d'Emilio Brentani et la réalité qu'il s'obstine à maintenir.

Emilio a choisi de faire de sa vie une illusion. Pendant toute la période qui concerne son aventure avec Angiolina, et même après le départ de la jeune fille et la mort de sa sœur, où il fait le deuil de ces deux femmes qu'il a aimées et de tous les chagrins qui avaient marqué leurs relations respectives, une étrange métamorphose s'opère en lui, qui réunit une dernière fois deux êtres que tout opposait :

« Anni dopo egli s'incantò ad ammirare quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso. Ne visse come un vecchio del ricordo della gioventù. Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità d'Amalia che morì in lei una seconda volta.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 45.

Divenne triste, sconsolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido ed intellettuale. Egli la vide davanti a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato¹⁰⁶. »

(Des années plus tard, il s'enchantait en admirant cette période de sa vie, la plus importante, la plus lumineuse. Il en vécut, comme un vieillard du souvenir de sa jeunesse. Dans son esprit de lettré oisif, Angiolina subit une étrange métamorphose. Elle conserva, inaltérée, sa beauté, mais acquit également toutes les qualités d'Amalia, qui mourut en elle une seconde fois. Elle devint triste, d'une inertie inconsolable, et elle eut le regard limpide et intellectuel. Il la vit devant lui comme sur un autel, personnification de la pensée et de la douleur, et l'aima toujours, si l'amour est admiration et désir. Elle représentait tout ce qu'il avait pensé ou observé de noble au cours de cette période.)

Et cette image composite, qui synthétise curieusement ses deux objets d'amour, assume une dimension symbolique : « Quella figura di-

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 236.

venne persino un simbolo. Ella guardava sempre dalla stessa parte, l'orizzonte, l'avvenire da cui partivano i bagliori rossi che si riverberavano sulla sua faccia rosea, gialla e bianca. Ella aspettava ! L'immagine concretava il sogno ch'egli una volta aveva fatto accanto ad Angiolina e che la figlia del popolo non aveva compreso¹⁰⁷. » (Cette figure devint même un symbole. Elle regardait toujours dans la même direction, vers l'horizon, l'avenir d'où partaient des lueurs rouges qui se reflétaient dans son visage rose, blanc et ambré. Elle attendait ! L'image concrétisait le rêve qu'un jour il avait fait auprès d'elle, et que la fille du peuple n'avait pas compris.)

C'est bien pourquoi l'image finale du roman replonge définitivement Emilio dans un domaine de rêveries vaines et autistiques, où il peut contempler à son gré cette figure imaginaire qui n'a plus aucun rapport avec la réalité mais qui, à ce titre, se plie docilement à ses aspirations :

« Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per divenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì ! Angiolina pensa e piange ! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell'universo e della propria esistenza ; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un *Deo gratias* qualunque¹⁰⁸. »

(Ce symbole, haut, magnifique, se ranimait parfois pour redevenir femme

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 236.

aimante, mais toujours aussi femme triste et pensive. Oui ! Angiolina pense et pleure ! Elle pense comme si le secret de l'univers et de sa propre existence lui avait été expliqué ; elle pleure comme si, dans ce vaste monde, elle n'avait pas même trouvé un quelconque Deo gratias.)

1.3 ❖ Le paradoxe identité – liberté

Certes, le fait de retrouver une identité laisse entrevoir la possibilité d'accéder à une certaine liberté : celle de représenter une personne pour tout le monde. Mais qu'en est-il réellement ? Au sens où Pirandello aborde le problème de l'identité, le fait de la retrouver (si véritablement cela est possible) est aussi problématique que la quête elle-même, car cette fonction libératrice qu'on lui attribue *a priori* est plutôt contradictoire. Retrouver une identité, c'est devenir quelqu'un dans sa totalité et dans son authenticité. C'est également associer le *je* et le *moi* sous une forme unique préétablie. Or, chez Pirandello cela est vivement contesté, car ces deux éléments, même accordés dans la plus grande harmonie, ne peuvent être considérés comme une unité non modifiable. Son œuvre est donc le lieu par définition où la notion d'identité revêt toutes les formes : derrière chaque identité, il en existe une autre, qu'elle soit réelle ou irréelle. Convaincu que le devenir de l'homme subit perpétuellement des changements, Pirandello pose avant tout la question de savoir comment il serait possible pour l'homme de demeurer matériellement et formellement immobile. Par là aussi, il tente de dénoncer le mythe d'une identité immuable, car pour lui en dehors de l'être social (ce qui revient à dire que l'individu est constamment soumis au regard et aux jugements des autres), que reste-

t-il réellement à l'individu pour se déterminer ? Silvia Roncella a voulu rompre avec l'image que tout le monde lui a toujours connue, pour ne plus écouter que l'autre *moi* qui est en elle et qu'elle a toujours considéré comme l'authentique. Mais cela a-t-il suffi à la réconcilier avec elle-même? Se sent-elle plus libre qu'auparavant, même en se débarrassant de tout ce qui jusqu'alors l'empêchait d'avancer dans la voie qu'elle avait toujours voulu emprunter ?

« Fuori di tutte le cose che davan senso alla vita degli uomini, c'era nella vita delle cose un altro senso che l'uomo non poteva intendere : lo dicevan quegli astri col loro lume, quelle erbe coi loro odori, quelle acque col loro murmure : un arcano senso che sbigottiva. Bisogna andar oltre a tutte le cose che davan senso alla vita degli uomini, per penetrare in questo arcano senso della vita delle cose. Oltre alle meschine necessità che gli uomini si creavano [...] dare voce a tutte le cose inesprese del suo spirito, a quelle che sempre finora le avevano incusso sgomento, e lasciar la fatuità dei miseri casi dell'esistenza quotidiana, la fatuità degli uomini che, senz'accorgersene, vàgolano immersi nel vortice immenso della vita¹⁰⁹. »

¹⁰⁹ L. PIRANDELLO, *Suo marito*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 453.

(En marge de toutes les choses qui donnaient un sens à la vie des hommes, il y avait dans la vie des choses un autre sens que les hommes ne pouvaient saisir : c'est ce que disaient ces astres avec leur lumière, ces herbes avec leur odeur, ces eaux avec leur murmure : un sens secret déconcertant. Et il fallait aller au-delà de toutes ces choses qui donnaient un sens à la vie des hommes, pour pénétrer dans les arcanes de la vie des choses. Au-delà des mesquines obligations que se créaient les hommes [...] donner la parole à tout ce que son esprit n'avait osé exprimer, à tout ce qui jusqu'à maintenant lui avait fait peur, abandonner la vanité des misérables gestes de la vie quotidienne, la vanité des hommes qui, sans s'en apercevoir, se laissent emporter par l'immense tourbillon de la vie.)

Cette quête de liberté à travers l'identité ne peut, tout d'abord, se faire sans effort. Pirandello, au travers de la pensée de Silvia, suggère aux hommes de dépasser les limites de leur conscience, d'aller au-delà même des préoccupations vitales, pour finalement n'y trouver que le non-sens de la vie. Non-sens parce qu'en vérité, ce sont ces « mesquines obligations » qui nous empêchent de découvrir la vanité de la vie ; non seulement elles nous maintiennent dans une illusion, mais elles nous permettent aussi de supporter le poids de notre existence en nous faisant croire à l'importance de la vie et de tout ce qu'elle englobe. D'après Pirandello, la vie est dans son essence même dépourvue de sens. C'est ce qu'avait affirmé avec force Leopardi, qui allait même plus

loin, jusqu'à l'accuser d'être à l'origine de toute notre souffrance. L'homme pense être privilégié par rapport aux autres créatures, par exemple les animaux (une comparaison bien léopardienne), mais en réalité il est le plus mal loti, car sa faculté de comprendre et connaître les mystères de la vie fait de lui un être vulnérable, bien qu'il essaie par de nombreux artifices de se soustraire à cette vérité ou de l'oublier. L'animal se contente de manger, de dormir, de se reproduire, mais l'homme, avec sa faculté de se voir vivre, qu'il n'a d'ailleurs pas vraiment demandée, possède en effet ce qu'il y a de plus important et de plus dangereux : la conscience. Cette conscience qui nous permet, entre autres choses, de mesurer la complexité de l'existence et de pouvoir en dépasser les limites naturellement instaurées et les lois imposées, symbolise chez le personnage pirandellien et, dans une moindre mesure peut-être, chez le personnage svévien une véritable *condition de vie* et, de manière générale, peut-être celle de l'homme moderne. En effet, la vie de ces personnages est rythmée par des réflexions tantôt sur eux-mêmes, tantôt sur l'existence et à la recherche de son sens : de ce fait, ils en oublient même de vivre ou, tout au moins, de vivre selon une norme sociale donnée.

Cette quête de liberté peut être également source de bouleversements, comme dans le chapitre de *Suo marito* où Silvia rencontre Maurizio Gueli. Nous avons vu comment ce désir de se libérer de tout les pousse à commettre ce qu'au fond d'eux-mêmes ils ne voulaient pas. Pris d'une pulsion incontrôlable (presque inconsciente) de s'affranchir de tous les liens qui les relient à leur inauthentique *moi*, Silvia et Maurizio en oublient même cette conscience que leurs conjoints leur ont créée de toutes pièces, servant à les maintenir dans une culpabilité permanente par rapport à l'acte qu'ils ont commis ou qu'ils pensent commettre. Le tourment moral qu'ils subissent est particulièrement angoissant, même quand ils sont innocents :

« Era infatti per lui [Gueli] eccesso, atto inconsulto, compromissione grave ciò che per ogni altro sarebbe stato innocuo e comunissimo atto senza conseguenze: una visita, un biglietto di congratulazione... Egli doveva considerarli delitti, e tali in fondo ritenerli veramente nella mostruosa coscienza che quella donna gli aveva fatto, per cui avevano peso di piombo anche i più lievi e innocenti atti della vita... Maurizio Gueli si sentì sollevare da un impeto di ribellione, da una prepotente foga d'orgoglio...¹¹⁰ ».

(En effet, il considérait comme un excès, un acte inconsidéré, une grave compromission ce qui pour n'importe qui d'autre aurait été un acte des plus ordinaires et des plus innocents, sans la moindre conséquence: une visite, un mot de félicitation... Il devait les considérer comme des délits et les retenir comme tels dans la monstrueuse conscience que cette femme lui avait fabriquée et pour laquelle les actes les plus anodins et innocents de la vie prenaient un poids de plomb... Maurizio Gueli se sentit emporté par un accès de révolte, par un puissant mouvement d'orgueil...).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 421.

Mais pour Gueli, tout comme pour Silvia, se libérer équivaut à créer ne fût-ce qu'une autre image d'eux-mêmes capable de remplacer toutes celles qu'ils ont eues avant leur rencontre ; ainsi la création donne à la liberté un autre caractère, aussi essentiel que le sentiment d'évasion et d'indépendance. Dans ce cas précis, le rapport liberté-identité ne présente pas de réelles contradictions, mais comporte plutôt des difficultés et des mutations de la personnalité. En réalité, la démarche de ces deux personnages consiste d'abord à s'affranchir de leurs partenaires avant de tenter de se libérer de tous les autres *moi* qui leur ont été attribués. Ainsi ils pourront choisir de vivre libres, mais seuls.

En revanche, c'est avec l'histoire de Mattia Pascal, et plus précisément celle de sa transformation en Adriano Meis, que les contradictions se révèlent. Convaincu qu'en changeant d'identité et en fuyant sa famille et son village il pourrait se libérer de son mal et de tous les liens qui l'unissent au passé, le personnage pirandellien ne s'était pas rendu compte que son mal n'était pas seulement lié à sa difficile condition de vie. Son problème se situe à un niveau beaucoup plus complexe ; en réalité, ce dont il souffre, c'est l'existence même, que naturellement les difficultés familiales n'ont fait qu'aggraver. Ainsi, dans un premier temps, la motivation de Mattia Pascal est de pouvoir vivre normalement, comme tout le monde, c'est-à-dire travailler, avoir une vie de famille stable et sans violence, ne pas être opprimé par une belle-mère trop présente... Ce suicide est donc ce qui va lui permettre d'accéder à une première liberté, qui le pousse à changer d'identité et devenir un autre, condition nécessaire pour vivre pleinement cette nouvelle liberté inespérée. Mais ce changement n'est-il pas trop radical ? En effet, c'est quand il deviendra un « autre » que son existence sera le plus bouleversée, car c'est à ce moment-là qu'il constate la non-consistance et l'absence de fondement de beaucoup de choses de

la vie. En dehors du fait qu'il ne peut pas être *quelqu'un* parce que, administrativement, Adriano Meis *n'existe pas*, il est conscient que son existence est non seulement une fiction, mais aussi un leurre. Au fur et à mesure qu'il avance dans la vie avec sa nouvelle identité, il se rend compte que c'est justement cette identité qui l'empêche d'accéder à cette liberté tant convoitée. Les limites de sa nouvelle vie lui apparaissent comme la fin de toutes ses illusions, même celle d'exister.

« E libera dunque era rimasta lei, mia moglie ; non io, che m'ero acconciato a fare il morto, lusingandomi di poter diventare un altro uomo, vivere un'altra vita. Un altro uomo, sì, ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque ? Un'ombra d'uomo ! E che vita¹¹¹ ? »

(Si quelqu'un était resté libre, c'était elle, ma femme, et pas moi qui m'étais astreint à faire le mort, m'imaginant que je pourrais devenir un autre homme, vivre une autre vie. Un autre homme, certes, mais à condition de ne rien faire. Et quel homme, donc ? Une ombre d'homme ! Et quelle vie ?)

En étant un autre il devient « l'ombre » de lui-même, c'est-à-dire que le personnage éprouve désormais un sentiment de non-appartenance à cette vie, d'où sa réponse assez inattendue quand on lui

¹¹¹ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 277.

demande, à la fin du roman, qui il est réellement : « je suis feu Mattia Pascal » Cette vie de *défunt* qu'il mène et ce sentiment de nullité qu'il ressent en permanence sont les conséquences de sa lucidité, lucidité qui justement devait, dans son esprit, le rapprocher de la liberté tant désirée, l'affranchissant de toute croyance et de toute illusion. Si l'on peut penser à un moment donné qu'il est libre, ce n'est pas dans le sens propre et objectif du terme, mais dans un sens beaucoup plus subjectif, car le fait de se débarrasser de tout ce qui jusqu'alors l'avait aidé à donner un sens à sa vie, condamne à tout jamais le personnage à une sorte de non-vie. Certes, il a la chance de ne plus appartenir à cette vie commune et banale, de ne plus avoir à vivre comme les autres, de ne plus avoir les mêmes préoccupations matérielles que ses semblables, mais peut-on vivre simplement en spectateur, hors des lois et des sentiers battus par les hommes ? Même s'il est désormais différent des autres et s'il a pu garder ses distances par rapport au monde, il a en lui cette passion « négative » qui le pousse à ne plus croire à rien et lui ôte toute possibilité de revenir dans le monde de ses semblables. Son existence devient celle de quelqu'un qui n'a plus rien à attendre de la vie, car ayant déjà vécu sa part de vérité.

Dans le cas de Mattia Pascal, liberté ne rime ni avec existence, ni avec identité. Bien au contraire, elle est une cause d'isolement pour lui, voire peut-être d'étrangeté, d'abord pour lui-même, et ensuite pour tous les autres qui le reverrons à Miragno. La seule véritable liberté qu'il a pu acquérir lors de cette aventure, c'est de n'être plus qu'avec lui-même, de ne plus être lié, ne fût-ce que superficiellement, à cette vie. Mattia Pascal ne peut plus glorifier la vie puisqu'il n'a plus foi en elle ; l'évidence et la suite logique des choses qui permettent à tout être « normal » de ne pas s'effondrer, cette innocence, comme diraient certains, a complètement disparu de son esprit. Nous pensons que l'épilogue de son histoire ne pouvait être différent, car isolé

intérieurement et extérieurement, le personnage apparaît comme quelqu'un d'anormal et même parfois d'impuissant face à cette existence qui lui échappe peu à peu. Mais comme le pense Cioran, après tant d'expériences extraordinaires, l'existence devient elle-même extraordinaire et rester soi-même est désormais impossible :

« Que peuvent donc attendre de ce monde ceux qui se sentent au-delà de la normalité, de la vie, de la solitude, du désespoir ou encore, étant allé au bout de soi-même... il ne reste alors pour vivre que des raisons dénuées de fondement¹¹². »

Si l'expérience de vivre hors de lui-même et du monde ne lui a pas permis d'accéder à une certaine liberté mais seulement de s'éloigner de plus en plus de la réalité, Mattia Pascal prend conscience néanmoins d'une chose, à savoir que la loi des hommes est parfois infranchissable. La vie, si dénuée de sens soit-elle, a ses propres lois qui sont souvent l'œuvre des hommes ; les violer ou essayer de les ignorer pourrait donner raison à don Eligio Pellegrinotto, l'ami curé de Mattia et l'instigateur du livre, qui pense que l'existence est impossible en dehors des lois humaines. Pour lui, les hommes sont liés les uns aux autres à tel point qu'il est difficile de séparer le *moi* de l'individu de son *moi* social.

Pourtant, un autre personnage pirandellien tentera de le faire, Vitangelo Moscarda décide de vivre non seulement détaché des lois des hommes, mais sans plus répondre à aucune exigence, à aucune urgence

¹¹² CIORAN, *Sur les cimes du désespoir*, traduit par André Vornic, Éditions de l'Herne, Paris, 1990, p. 24.

de la vie. Tout devient absolument insignifiant pour lui, au point de se résoudre à vivre sans penser, sans s'émouvoir. Alors que l'existence perd toute sa signification aux yeux de Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda, dans sa quête d'une identité unique pour enfin se sentir libre, renaît à chaque instant toujours avec une sensation nouvelle. Mais cela ne signifie pas pour lui que l'existence ait une quelconque valeur (précisons que chez les personnages pirandelliens la perte de valeur de l'existence est d'ordre matériel) ; bien au contraire, son détachement est encore plus radical, puisqu'il se concrétise par une « mort perpétuelle ». Cette renaissance qu'il va chercher au-delà de lui-même, il la trouve paradoxalement dans les choses simples de la vie tels que le vent, les arbres... , et cela peut-être grâce à leur lien profond avec la notion de liberté, les mondes végétal et animal paraissant moins contraignants que celui de l'homme.

Pour arriver à cette étape de renaissance, il a fallu d'abord à Vitangelo plonger en lui-même, ce qui est finalement assez terrifiant puisque son regard sur la vie est devenu certes lucide, mais débarrassé de tout souvenir et de toute appartenance, comme livré à un dehors absolu :

« E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni. [...] perché muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi :

vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori di me¹¹³.»

(D'instant en instant, chaque chose se ranime pour apparaître. Je détourne les yeux de tout ce qui est appelé à s'immobiliser et à mourir. C'est à ce seul prix que je puis vivre désormais. Renaître d'instant en instant. Empêcher en moi le travail de la pensée qui échafaude le néant des constructions vaines. [...] car à chaque instant je meurs et renaiss, neuf et lavé de souvenirs ; dans mon intégrité et vivant, non plus en moi, mais en toutes les choses extérieures.)

Avec cette attitude, Vitangelo Moscarda a donc franchi la limite cruciale entre la réalité et l'illusion qui jusqu'alors l'avait maintenu dans le réel ; désormais il ne vit pas comme s'il était dans un état de crise intense, mais son existence exprime dans toute son intensité la condition de l'homme moderne qui a définitivement perdu foi en lui-même. Submergé dans un premier temps par la mélancolie, qui justement est le fruit de sa déception, de sa désillusion, c'est une nouvelle existence qui émerge en lui, bien différente de celle de ses semblables, mais tout aussi dépourvue de sens, puisque n'étant liée à rien. Était-ce le but de ses expériences, de se retrouver ainsi face au néant ? Son objectif premier était de se libérer de toutes les « fausses réalités » qu'on lui avait toujours attribuées, mais non de perdre tout, jusqu'à cette liberté même d'être *quelqu'un* (dans le sens où il ne

¹¹³ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 890-891.

posséderait qu'une seule réalité). Cependant, cette nouvelle situation est loin de lui déplaire puisque dans sa conduite, il y a une sorte d'idéalisation de sa nouvelle condition d'existence. Cela pourrait être considéré comme une forme de mécanisme de défense semblable à celui que nous avons déjà observé chez Emilio Brentani. Moscarda, dans sa totalité, s'est *dissout*. Il est vrai que son *moi* physique occupe matériellement une place, mais son *moi* intérieur a définitivement perdu toute consistance car ayant compris le néant de l'existence. Vitangelo Moscarda est en quelque sorte et inconsciemment partagé entre un *moi* prisonnier à jamais d'un corps et un autre aspirant à la liberté qui, à défaut de pouvoir être atteinte dans sa plénitude, s'est tout de même affranchie de cette pensée dont Blaise Pascal avait fait le caractère principal de l'être humain et sa plus grande dignité :

« L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. [...] Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il nous faut relever et non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser : voilà le principe de la morale¹¹⁴. »

Moscarda *ne pense plus*, ou du moins il ne veut plus penser : en perd-il pour autant son statut d'homme ? L'animal ne pense pas, mais cela ne compromet en aucun cas son existence, en ce sens où Pascal associe la pensée à l'existence même. C'est comme si vivre sans penser,

¹¹⁴ Blaise PASCAL, *Pensées* (1660), Fragments 347-348, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 1156-1157.

c'était vivre dans l'ignorance. Or Vitangelo Moscarda est loin d'être ignorant, il est simplement sceptique quant à la véracité de nos croyances. Si pour Pascal l'homme ressent fortement ce besoin de penser, de réfléchir, pour Moscarda, au bout du compte, la quête de liberté aboutit à cet incroyable privilège de ne plus ressentir ce besoin. Cela devient secondaire au même titre que devenir riche, se marier ou tout simplement être *quelqu'un*. N'est-il pas définitivement libéré?

Pourtant, il semblerait que la liberté telle qu'elle est pensée et désirée par les personnages soit inaccessible. Même s'ils parviennent à se libérer de tout ce qui pourrait hanter l'esprit de l'homme, ils ne pourront jamais échapper au jugement et à la perception des autres. Ce qui est à souligner, c'est le cheminement de chaque personnage dans cette quête de liberté à travers la quête corrélative d'une d'identité, cheminement qui est une fois de plus un processus de construction de l'intériorité du personnage.

Chapitre 2

Identité et multiplicité

2.1 ❖ Les antagonismes du moi : unité et décomposition

Dans l'œuvre de Pirandello, la croyance en un « moi » unique et déterminé est très rapidement remise en question ; cela semble même une illusion, et parfois une erreur. La plupart de ses personnages se cherchent, et essayer de leur attribuer une identité stable n'est que tentative vaine. Cette radicalisation de sa conception de l'identité trouve son explication dans ce que Pirandello désignait comme une

sorte de dualité, ou plutôt de lutte perpétuelle entre son « *Grand Moi* » et son « *petit moi* ». Très tôt l'écrivain sicilien a su identifier en lui cette cohabitation de deux « *moi* », cohabitation qui ne s'est pas toujours faite dans les meilleures conditions. D'ailleurs, dans une lettre écrite en 1894, à la veille de son mariage, à sa fiancée Antonietta, il expliquait :

« Il y a en moi comme deux personnes : Toi tu en connais déjà une ; l'autre, moi-même j'ai du mal à la connaître. J'aime à dire que je suis fait d'un grand moi et d'un petit moi : ces messieurs sont presque toujours en guerre l'un contre l'autre ; le plus souvent l'un est profondément antipathique à l'autre. Le premier est taciturne et continuellement plongé dans ses pensées, le second parle volontiers, plaisante, est toujours prêt à rire et à faire rire [...]. Je suis perpétuellement partagé entre ces deux personnes. Tantôt c'est l'une qui commande et tantôt l'autre. Moi je suis naturellement beaucoup plus attaché à la première, je veux dire à mon grand moi ; je m'adapte à la deuxième et je la prends en patience, au fond c'est un être comme les autres, avec les défauts et les qualités de tout le monde¹¹⁵. »

¹¹⁵ L. PIRANDELLO,

Ces deux « moi », l'un méditatif et solitaire, l'autre sociable et extroverti, représentent en quelque sorte une polarité du « personnage » Pirandello, et, sans vraiment recouper la scission entre inconscient et conscient, ils s'opposent comme un moi plus profond et un moi de surface, voué à l'apparence. Compte tenu de cette dissociation, l'identification de l'individu devient problématique. Mais ce n'est qu'un aspect de la pluralité de notre identité. L'explication d'Adriano Tilgher, dans ses *Études sur le théâtre contemporain*, nous montre qu'il y a une autre forme de pluralité identitaire, liée cette fois-ci à la condition existentielle de l'homme et qui ne se limite pas seulement à la particularité de l'individu. Cet autre aspect, qu'il décrit comme une dualité entre la *Vie* et la *Forme*, prouve une fois de plus cette difficulté pour le personnage pirandellien à s'approprier une réalité définitive :

« Toute la philosophie explicite de Pirandello tourne autour du dualisme fondamental de Vie et de Forme : la Vie perpétuellement mobile et fluide, qui se moule et ne peut pas ne pas se mouler dans une forme, tout en répugnant profondément à n'importe quelle forme ; et la Forme qui, en déterminant la Vie et en lui donnant des limites rigides et précises, glace et étouffe son inlassable frémissement¹¹⁶. »

La *forme* est ainsi représentée comme un barrage à la découverte de soi qui oblige l'individu à vivre en étant privé de liberté et à suivre

¹¹⁶ Adriano TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, cité par Gaspare GIUDICE, *Pirandello*, UTET, Torino, 1963, p. 388-389.

une voie déjà tracée. Dès lors, le personnage ne peut être confronté aux idéologies et aux obligations sociales *sans risquer la mort ou la folie*. Pourtant il y a toujours la vie qui, malgré tout, essaie de s'affirmer pour retrouver cette liberté qui est le moteur même de son mouvement. Cependant, en dehors de tous ces aspects, il y a celui de la représentation que nous imposent les autres, en d'autres termes la *forme* dans laquelle les autres ont fixé notre *vie*. Cet aspect est d'autant plus compliqué, que la représentation que les autres se font de notre réalité est très souvent éloignée de ce que nous sommes et est parfois liée à une action – une faute, une décision, une violence – que nous avons commise dans le passé et qui devient la marque décisive qui nous accompagnera toujours, donnant lieu à un jugement irrévocable.

Vitangelo Moscarda est, de tous les personnages pirandelliens, celui qui a le mieux compris que le *moi* n'a en vérité aucune réalité autonome. Il est toujours lié à quelque chose ou à quelqu'un, ce qui fait que le personnage éprouve beaucoup de difficultés à vivre en dehors de son être social. Pourtant, Vitangelo Moscarda va tenter de passer au-delà de ce *devenir social*, en se proposant de se débarrasser de cette multitude de réalités, de cette multitude de *formes* liées à des circonstances bien définies, dans lesquelles les autres fixent inlassablement sa vie. Ayant compris que la vie, avec son caractère mobile, est une suite illimitée d'actions momentanées, il ne peut accepter que les autres la façonnent une bonne fois pour toutes. Fils d'usurier et usurier lui-même pour certains de ses concitoyens, oisif et fainéant pour d'autres, le doux, l'affable et le complaisant Gengé pour sa femme, Vitangelo constate le décalage qu'il y a entre ce qu'il croit être réellement et l'identité que les autres lui accordent. Ce décalage est d'autant plus déroutant, qu'il en perd même sa faculté de reconnaissance intérieure. Pour celui qui ne se reconnaît pas et se

cherche sans se trouver, croire à l'existence d'une réalité qui ne serait construite que par l'imagination des autres et selon des points de vue différents, ne serait qu'une façon d'essayer de se maintenir dans la comédie humaine. Pirandello lui-même n'a pas cessé de nous rappeler que la vie sociale et relationnelle n'est qu'une vaste comédie et que chacun de nous y interprète un rôle. Ce rôle, nous essayons plus ou moins volontairement de l'adapter aux circonstances et aux moments de notre vie. Donc, à chaque fois qu'on est en contact avec quelqu'un, nous jouons un nouveau rôle, ce qui fait qu'en fin de compte nous allons acquérir autant de *moi* que nous construisons de représentations. Or Vitangelo Moscarda est persuadé qu'en détruisant tous les autres *moi*, il pourrait accéder à une réalité *non fixe*, qui lui permettrait d'être *insaisissable*, en somme « personne » :

« [...] E non solo alienato assolutamente da me stesso e da ogni cosa mia, ma con l'orrore di rimanere comunque *qualcuno*, in possesso di qualche cosa...¹¹⁷ »

« [...] non seulement j'étais détaché de moi-même et de toute chose qui était mienne, mais j'éprouvais l'horreur de rester *quelqu'un*, qui que ce soit, en possession de quoi que ce soit ».

En refusant de devenir *quelqu'un*, Vitangelo Moscarda crée une dissension parfois extrême entre les autres individus qui le *regardent vivre*. D'un côté, les hommes de l'église croient avoir en face d'eux un

¹¹⁷ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 889.

usurier repent, alors qu'il n'en est rien, et d'un autre côté, Quantorzo et Firbo croient que leur patron est heureux d'assurer ses fonctions tout en ignorant complètement tout ce qui se passe dans l'entreprise (pourtant celle-ci fait partie des réalités qui l'écœurent le plus). Ce *jeu de rôles* lui permet d'expérimenter jusqu'à quel point la perception de l'autre peut être altérée par un simple changement de conduite. Par exemple, en faisant ou en devenant le contraire de ce que les autres pensent de nous, comme nous l'explique Le Père dans *Sei personaggi in cerca d'autore*, pour se justifier, après qu'il a été surpris en train de commettre un acte peu estimable avec sa belle-fille prostituée :

« [...] nella coscienza che ho, che ciascuno di noi, [...] si crede « uno » ma non è vero : è « tanti », signore, « tanti », secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi : « uno » con questo, « uno » con quello – diversissimi ! E con l'illusione, intanto, d'esser sempre « uno per tutti », e sempre « quest'uno » che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero ! Non è vero ! Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi : ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto, e che dunque una atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse

assommata tutta in quell'atto¹¹⁸. »

([...] dans la conscience que j'ai que chacun de nous, [...] s'imagine « être un seul », alors que ce n'est pas vrai : il est « plusieurs », Monsieur, « plusieurs », selon toutes les possibilités d'être qui sont en nous : « un seul » avec celui-ci, « un seul » avec un autre – mais tous très différents ! Et avec l'illusion, pendant ce temps-là, d'être toujours « un seul pour tout le monde », et toujours ce « un seul » que nous croyons être en chacun de nos actes. C'est faux ! C'est faux ! Nous nous en apercevons bien lorsque, dans l'un de nos actes, par un hasard catastrophique, nous demeurons soudain comme accrochés et suspendus : nous nous apercevons, veux-je dire, que nous ne sommes pas tout entiers dans cet acte, et que ce serait donc une atroce injustice que de nous juger d'après ce seul acte et de nous maintenir accrochés et suspendus au pilori, pour toute une existence entière, comme si celle-ci se condensait tout entière dans cet acte !)

Ce qui nous intéresse, dans un premier temps, dans cette longue réflexion pirandellienne (en l'occurrence celle du Père des Six

¹¹⁸ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca di autore*, Oscar classici moderni, Mondadori, Milano, 1990, p. 58-59.

personnages), c'est de comprendre que nous sommes dans l'impossibilité de connaître l'autre dans sa totalité, en nous basant uniquement sur un acte qu'il a commis dans un temps bien déterminé. En d'autres termes, l'insuffisance de données relatives à l'autre restreint notre champ de perception, et par conséquent, quelle que soit la réalité que nous lui attribuons, elle restera toujours arbitraire. Dès lors, le Père sera toujours aperçu par la Belle-Fille comme un vieux pervers sans scrupules, puisqu'elle ne retient de lui que cette réalité. Cela voudrait-il dire que quoi qu'il puisse faire ou dire, l'image du Père ne pourra plus être séparée de cette réalité ? Supposons qu'à un autre moment il commette un acte glorieux, par exemple qu'il sauve la Belle-Fille d'un danger, cette dernière portera-t-elle toujours le même regard méprisant sur le Père ? Si tel était le cas, cela pourrait s'expliquer par le fait que le problème de la Belle-Fille n'est plus lié à sa perception de l'autre, mais plutôt à sa façon d'attribuer arbitrairement des réalités aux uns et aux autres. La Belle-Fille ferait une fixation sur cette première réalité et se sentirait liée à celle-ci à cause de l'empreinte psychologique qu'elle a laissée sur elle. Ou encore préfère-t-elle le voir ainsi, pour pouvoir le torturer et se venger de lui pour tous les malheurs qu'il lui a causés. Dans tous les cas, il semblerait que la Belle-Fille soit déterminée à maintenir le Père dans la réalité qu'elle lui a attribuée, sans perspective de changement, et cela malgré les protestations et les explications du Père. Pour elle, c'est cette réalité qui lui correspond le mieux.

Ce problème lié à la connaissance de l'autre et de soi-même, qui trouve son origine dans la mobilité de la vie, est un sujet cher à Pirandello. Nous le retrouvons pratiquement dans toute son œuvre, aussi bien narrative que théâtrale. Il a la singularité de transposer les tourments, les spéculations et les incertitudes de ses personnages en chacun de nous, c'est-à-dire que les *vicissitudes* de chacun de ses personnages particuliers concernent l'humanité dans son ensemble. Dès

lors, cela prend la forme d'une tragédie qui interpelle l'humanité tout entière. Que la prise de conscience soit totale ou inachevée, elle reste une fatalité chez le personnage en quête d'identité. Mais cette fatalité n'est pas seulement associée à une résignation, comme cela se produit le plus souvent ; au contraire, chez certains de ses personnages, l'acceptation de cette fatalité passe d'abord par une autodestruction, c'est-à-dire par la destruction de tous les *moi* du personnage, sachant toutefois que cela ne lui rendra pas pour autant son immuabilité. Bernard Crémieux nous l'explique :

« La fatalité qui, chez Pirandello, déclenche la tragédie est une fatalité intérieure. Elle éclate dans l'âme, elle est un miroir où l'homme est contraint de se regarder et de se reconnaître autre qu'il ne se voudrait. Elle se confond avec la vie qui chasse l'homme de la forme où il croyait pouvoir vivre. Et la tragédie s'affirme encore dans la lutte entre l'homme qui se veut permanent et la vie éternellement changeante. L'originalité de la tragédie pirandellienne, c'est d'avoir remplacé l'*action* de la fatalité par le *sentiment* de la fatalité¹¹⁹ ».

La fatalité décrite ici, nous la retrouvons dans le récit de Vitangelo Moscarda ; elle est la base même de ce récit. En effet, ce miroir où « l'homme est contraint de se regarder », c'est le même où Vitangelo,

¹¹⁹ Benjamin CRÉMIEUX, « La dramaturgie pirandellienne », in *Pirandello*, Éditions Joca Seria, Nantes, 2006, p. 68.

profitant de l'absence de sa femme, se regarde. Mais, ce *miroir* ne doit pas seulement être compris comme étant cette surface lisse qui lui renvoie son image, il est surtout la représentation, voire la révélation d'une vérité qu'il a toujours ignorée. Le fait de projeter son image sur ce *miroir* est en quelque sorte une façon de rechercher au plus profond de lui-même toutes les réponses liées à son *moi*, ou plutôt à ses *moi*. Ces réponses qui, au tout début, lui font peur et le déstabilisent, lui permettent dans un premier temps de comprendre pourquoi sa femme l'appelle Gengé et ensuite de s'amuser en détruisant rageusement le Moi qu'il était pour les autres.

« [...] Dovevo a volta a volta dimostrarmi il contrario di quel che ero o supponevo d'essere in questo e in quello dei miei conoscenti, dopo essermi sforzato di comprendere la realtà che m'avevano data: meschina, per forza, labile, volubile e quasi inconsistente¹²⁰. »

([...] Après avoir dû démêler qui j'étais ou me figurais être, pour telle ou telle de mes connaissances, il me fallait démontrer que la réalité, forcément mesquine, éphémère, changeante et presque inconsistante qu'on m'accordait était en contradiction avec ma véritable personnalité.)

Désormais Vitangelo Moscarda est conscient que, comme l'écrit

¹²⁰ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 834.

Marcel Proust, « [...] même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres...¹²¹ ».

Cette pensée proustienne est une sorte de réponse aux premières interrogations de Vitangelo Moscarda, elle va dans le sens de ses réflexions existentielles. Si son *devenir social* est une création des autres, c'est parce que la *forme* de sa vie est vide. Et il ne peut en être autrement, car c'est justement ce vide que les autres peuvent et doivent remplir. Mais une fois remplie, cette *forme* perd tout son sens, jusqu'à devenir même inauthentique. Étant donné que chacun la remplit à sa manière, Vitangelo se multiplie en *cent mille*, tous différents les uns des autres. Cette différence et cette multiplicité de réalités pourraient entraîner la perte de cette dernière, puisque nous ignorons laquelle de ces multiples réalités est authentique, laquelle est la vraie réalité de Vitangelo Moscarda. Dès lors tout espoir d'être *un* est définitivement perdu, Vitangelo Moscarda se résigne et accepte de n'être plus *personne*.

Ainsi ce personnage, l'un des plus originaux du monde pirandellien, répondrait-il à la célèbre loi balzacienne du réel qui énonce : « Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout est mosaïque¹²² ». En tous les cas, sa démarche le conduit vers un pessimisme, mais un pessimisme *tranquille*, comme le dit Alain

¹²¹ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, p. 19.

¹²² Honoré de BALZAC, Préface à *Une fille d'Eve*, in *La comédie humaine*, tome II, « Études de mœurs : scènes de la vie privée », sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, Paris, 1976, p. 265.

Sarrabayrouse¹²³, car le personnage, ayant une profonde conscience de son existence fragmentée, l'accepte tout en luttant et en cohabitant avec tous les autres êtres qui constituent sa personne. Participant volontairement au bouleversement de sa vie, il crée une situation d'isolement par rapport aux autres mais aussi par rapport à lui-même. Conscient de ne pouvoir être *un*, il tente de vaincre sa souffrance par une espèce de résignation « révoltée », en tuant à chaque fois et une à une toutes les réalités, toutes les formes qui emprisonnent sa vie, pour ainsi devenir *personne*.

2.2 ❖ L'étranger en soi

Si Vitangelo Moscarda a pu arriver à ce stade, que nous pourrions concevoir comme une délivrance, ce n'est pas le cas des autres personnages. Pourtant il semblerait que les personnages pirandelliens traversent les mêmes difficultés existentielles, bien qu'en vivant des épreuves différentes. Le cas de Silvia Roncella est aussi très significatif, dans la mesure où il représente le schéma type qui englobe toutes les *conditions de l'impossibilité d'un devenir*. Moulée dans une *forme* qu'elle ne reconnaît pas, Silvia Roncella, à la différence de Vitangelo Moscarda, tente de dominer les difficultés de son existence par le refoulement. Mais ce refoulement n'est possible que par intervalles de temps bien déterminés, car à chaque fois qu'elle est seule avec sa conscience, surgit au plus profond d'elle une vérité si bouleversante qu'elle ne se reconnaît plus. Le problème majeur de Silvia est qu'elle semble avoir toujours existé avec cette conscience, elle semble avoir toujours connu

¹²³ Cf. Alain SARRABAYROUSE, Introduction à *Feu Mattia Pascal*, Flammarion, Paris, 1994.

cette vérité, car dès la première approche de son récit, nous avons l'impression qu'elle a tout compris, à la différence de Vitangelo Moscarda, qui sans la remarque de sa femme n'aurait peut-être pas subi une métamorphose aussi radicale, bien qu'il présentât, avant même cet événement, quelques signes de fragilité.

Donc, Silvia Roncella est présentée comme un personnage qui a depuis toujours démasqué l'illusion. Elle ne croit pas à l'existence d'une réalité unique, qui offre ou promet un *moi* authentique et inaliénable. Cette impossibilité est profondément et totalement vécue par Silvia, car, mis à part son succès sur le plan littéraire, nous avons l'impression qu'elle a tout manqué : son mariage, son rôle de mère et même sa vie. Ce vide dans lequel elle évolue, lui montre de plus en plus l'absurdité de son existence et de l'existence en général. Absurdité car elle se sent obligée de jouer un rôle, de feindre et même d'accepter des choses qui, au fond d'elle-même, n'ont aucune valeur. Chez elle, toutes les actions sont dépourvues d'intention ; si elle accomplit tel ou tel acte, c'est parce que quelqu'un le lui a demandé, c'est pour répondre au désir des autres. Cette situation d'absurdité est justifiée par le fait que, très souvent, elle se sent totalement étrangère à ses actions. Elle est consciente qu'elle porte tel vêtement ou que son bras est fixé sur son corps, mais ce qu'elle ne peut surtout pas ignorer, c'est qu'elle ne se retrouve pas intégralement dans ce corps, ou du moins qu'elle n'est pas *seule* dans ce corps. Cependant, ce *rendez-vous manqué* avec elle-même pourrait trouver son explication tout d'abord dans le fait que Silvia Roncella « in verità, [...] non era mai riuscita a tenersi, a comporsi, a fissarsi in un solido e stabile concetto di sé, ella aveva sempre avvertito con viva inquietudine la straordinaria disordinata mobilità del suo essere interiore...¹²⁴ » (en vérité, [...] n'avait jamais réussi à se tenir, à se

¹²⁴ L. PIRANDELLO, *Suo marito*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 384.

composer, à se fixer dans un solide et définitif concept d'elle-même, elle avait toujours remarqué avec une vive inquiétude la mobilité extraordinaire et désordonnée de son être intérieur... »).

La *mobilité de son être intérieur* est aussi, d'une certaine façon, relative à sa quête d'elle-même. Ses interrogations tournent toujours autour de son *moi* et de ses diverses variations. Ainsi, nous avons une concentration presque totale sur ce *moi* ou ces *moi*, qui pourtant restent introuvables, et cela ne va pas sans créer, en retour, une sorte de frustration, voire un traumatisme chez le personnage. Ne pouvant accéder à ce *moi* authentique qui lui permettrait d'être elle-même, à cause justement de cette *mobilité*, alors inconsciemment elle se crée un autre *moi* de substitution, qui dans tous les cas pourra jouer ce rôle qu'elle a du mal à interpréter :

« [...] Pensava ci fosse in lei un'estranea che potesse far cose ch'ella non sapeva e non voleva, smorfie, atti anche illeciti, e altre pensarne, che non stavano proprio né in cielo né in terra; ma sì! Cose orride, talvolta, addirittura incredibili, che la riempivano di stupore e di raccapriccio. Lei! Lei così desiderosa di non prender mai troppo posto e di non farsi notare, anche per non avere il fastidio di molti occhi addosso¹²⁵ ! »

([...] elle pensait qu'il y eût en elle une étrangère susceptible de faire des choses

¹²⁵ *Ibid.*

qu'elle ne savait ni ne voulait faire : grimaces, actes défendus et autres mauvaises pensées qui n'étaient ni du ciel ni de la terre ; mais oui ! Des choses horribles, parfois même tout à fait incroyables, qui la remplissaient de stupeur et d'épouvante. Elle ! Elle si désireuse de ne jamais tenir trop de place et de passer inaperçue, ne serait-ce que pour éviter la gêne de tous ces regards sur elle. »)

Mais la *mobilité de son être intérieur* et la présence en elle de cette *étrangère* suffiront-elles à justifier tous les actes de Silvia Roncella ? Ne pourraient-elles être de simples prétextes ? Il y aurait alors une fuite de responsabilité de la part de l'authentique *moi* de Silvia Roncella. Son aventure avec Maurizio Gueli est un exemple qui nous permet de voir qu'il y a au moins deux possibilités d'interprétation pour comprendre cette lutte qui oppose la *vraie* Silvia Roncella à cette *étrangère*, qu'elle nomme parfois son *démon*. Cette appellation à son importance, car si on reconnaît la présence d'un démon chez un individu, les *actes défendus* que commet ce dernier sont mieux tolérés, dans la mesure où nous avons tendance à inculper le démon et à nous décharger de toute faute.

Donc, en premier lieu, nous pouvons supposer que Silvia Roncella, par mauvaise foi et pour tromper son entourage et le lecteur, cherche tout simplement à justifier ses actes en accusant cette *étrangère* d'être à l'origine de tous ses comportements et même des pensées qui ne sont pas conformes à la normalité. Dans ce cas, l'*étrangère* est coupable, uniquement parce que Silvia Roncella, qui contrôle tout ce qui se passe en elle, l'a décidé ; et qu'une fois le forfait accompli, elle reprend sa place initiale. C'est comme si, au moment où l'acte est commis, la vraie et authentique Silvia Roncella s'était placée en dehors

d'elle-même, c'est-à-dire qu'elle serait sortie de son propre corps pour pouvoir laisser place au *démon*. En d'autres termes, la présence du *démon* dans le corps de Silvia Roncella est volontairement calculée.

La deuxième supposition va à l'encontre de la première. Si toutes les actions accomplies par l'*étrangère*, le sont contre la volonté de Silvia Roncella, alors cette dernière s'est fait usurper sa place dans son propre corps par le *démon*. Celui-ci agit en toute circonstance à chaque fois que la conscience de Silvia Roncella ou son authentique *moi* ne le désire pas. Donc, cela voudrait dire que l'*acte défendu*, qui est d'aimer Maurizio Gueli alors qu'elle est mariée, est l'œuvre de ce *démon*, de cette *étrangère*. Dans cette situation, Silvia Roncella est mise hors de cause, puisque ce n'est pas elle qui tombe amoureuse de Maurizio Gueli, mais plutôt l'*étrangère*. Ici il n'y a aucune volonté de la part de Silvia Roncella de commettre l'acte défendu. En ce moment précis, elle perd le contrôle de son être et de tout ce qui le compose.

Mais ce « démon étranger » n'est-il pas, entre autres, cette *forme* dans laquelle Silvia Roncella voudrait se mouler réellement ? N'est-il pas la représentation de ce qu'elle a eu toujours peur de regarder au *fond de son âme* ? En réalité, Silvia Roncella, dans son for intérieur, désire, nous l'avons vu, « dépouiller son âme de tous ses habituels artifices et voir la vie dans son aride, son épouvantable nudité ». Et pour cela l'intervention du *démon étranger* est plus que nécessaire, car Silvia Roncella ne peut accéder à cette suprême vérité avec ses seules forces. Étant donné qu'elle tient compte de l'opinion et du jugement des autres, elle sait qu'elle ne peut dévoiler ses sentiments et ses raisonnements si inhabituels sans être considérée comme folle par les autres, comme l'a été Vitangelo Moscarda.

L'image de Silvia Roncella se singularise beaucoup par rapport aux autres personnages du roman, à l'exception de Maurizio Gueli, son amant, avec qui elle a beaucoup de ressemblances sur le plan

existentiel. Leur *moi* est perpétuellement bouleversé, d'abord par eux-mêmes, et ensuite par chacune de leurs connaissances respectives. En effet, tous les deux souffrent de la représentation que les autres se font d'eux. Et leur douleur est d'autant plus grande, que l'un et l'autre se sentent dans l'obligation d'assumer cette représentation pour ne pas subir l'injustice des autres. Maurizio Gueli, confronté à la jalousie maladive¹²⁶ de sa maîtresse, Livia Frezzi, voit tout son être s'évanouir, remplacé par l'inauthentique Gueli que cette dernière a fabriqué de toutes pièces. Par conséquent, Maurizio Gueli, ne se reconnaissant pas dans cette nouvelle réalité, se sent dépossédé de son être, et se considère dès lors comme un *fantôme* errant contraint d'habiter ce corps à chaque fois que le Maurizio Gueli de Livia Frezzi lui cède la place. Ce corps qui est le sien, il n'a même pas le droit de s'y loger en permanence ou en présence du Gueli de son amante, car dans ce cas, Livia Frezzi ne le reconnaîtrait plus et l'accuserait peut-être une nouvelle fois à tort. Ainsi, comme Pirandello, il ressent en lui la présence d'au moins deux *moi*, avec des différences notables ; deux *moi* dont un pour lui et un autre pour sa maîtresse :

« Manifestamente, egli era due : uno per sé ; un altro per lei. E quest'altro ch'ella vedeva in lui, carpando a volo, fantasma tristo, ogni sguardo, ogni sorriso, ogni gesto, il suono stesso della voce, non che il senso delle parole, tutto in somma di lui, e travisandolo e

¹²⁶ Cette jalousie nous rappelle celle de la femme de Pirandello, qui a rendu la vie de l'écrivain presque aussi difficile que celle de son personnage. Nous avons souvent le reflet de son propre vécu dans son œuvre, mais déguisé, détourné, masqué par une dialectique typiquement pirandellienne, qui en tire une signification universelle, le plus souvent paradoxale.

falsandolo agli occhi di lei, assumeva vita, e per lei viveva esso solo ed egli non esisteva più : non esisteva più, se non per l'indegno, disumano supplizio di vedersi vivere in quel fantasma, e solo in quello ; e invano s'arrovellava a distruggerlo : ella non credeva più in lui ; ella vedeva in lui quello solamente, e, com'era giusto, lo faceva segno d'odio e di scherno¹²⁷. »

(Manifestement, il était « deux » : l'un pour lui, un autre pour elle. Et cet autre qu'elle voyait en lui, triste fantôme lui arrachant au vol chaque regard, chaque sourire, chaque geste, jusqu'au son de sa voix et jusqu'au sens de ses paroles, en somme tout ce qui était lui, et le transformant, le falsifiant à ses yeux à elle ; cet autre prenait vie et lui seul vivait pour elle pendant que son « lui » à lui n'existait plus : il n'existait plus si ce n'est dans ce supplice indigne et inhumain de se voir vivre dans ce fantôme et uniquement en lui ; et c'est en vain qu'il tentait de le détruire : elle ne le croyait plus, elle ne voyait plus en lui que « l'autre » et le prenait à juste titre, lui, comme cible de sa haine et de son mépris.)

Maurizio Gueli tel qu'il se voit n'existe pas pour Livia Frezzi, il ne

¹²⁷ L. PIRANDELLO, *Suo marito*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 418.

peut même pas se considérer comme le reflet ou l'ombre du Gueli que Livia s'est construite, puisque son authentique *moi* est définitivement dissout. La « dépossession » de sa réalité vraie, de son *moi*, remet en cause son aptitude à vivre dans ce monde, qui pour lui, rappelons-le, est fait de fausses constructions. D'ailleurs comment serait-il possible de vivre dans de telles conditions, où la négation de son être est poussée à son extrême, où l'on perd la légitimité même de son propre corps ? Où, malgré toute tentative, la perte de son identité, de sa réalité vraie est définitive.

Tout comme Pirandello, Silvia Roncella et Maurizio Gueli ont conscience qu'ils évoluent dans une sorte de vide – « *campati sul vuoto* » –, que l'on peut considérer avec l'auteur sicilien comme un « chaos », où la vie perd irrévocablement son sens. La nullité dont est frappée l'existence les soustrait à la vie commune des hommes pour les plonger dans une réalité qui ne leur est pas familière, dans quelque chose de *unheimlich*, pour employer le concept freudien. Pourtant ce changement de réalité est nécessaire, car malgré le non-sens de la vie en général, il faut bien qu'ils trouvent un sens à leur *propre* existence, d'autant plus que les êtres humains ne peuvent espérer, ni même penser vivre la vie paisible des animaux, qui mènent une existence tranquille, sans se soucier du passé, encore moins du futur ; pour ces derniers, la vie se joue dans le présent et surtout sans se donner la peine de se *voir vivre*.

Ce changement de réalité est également nécessaire, puisque désormais, pour Silvia Roncella comme pour Maurizio Gueli, Vitangelo Moscarda et les autres personnages que nous analysons, la réintégration dans l'ancienne réalité est chose impossible, car c'est comme si l'on voulait revivre après la mort :

« In quell'attimo terribile ella si sentiva
morire, provava proprio tutto l'orrore della

morte e con uno sforzo supremo cercava di riacquistare la coscienza normale delle cose, di riconnettere le idee, di risentirsi viva. Ma a quella coscienza normale, a quelle idee riconnesse, a quel sentimento solito della vita non poteva più prestar fede, poiché sapeva ormai ch'erano un inganno per vivere e che sotto c'era qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire¹²⁸. »

(Dans ce terrible instant, elle se sentait mourir, elle éprouvait véritablement toute l'horreur de la mort et, dans un suprême effort, elle tentait de recouvrer la conscience normale des choses, de relier entre elles les idées, de se sentir à nouveau vivante. Mais cette conscience normale, ces idées recollées, ce sentiment familier de la vie, elle ne pouvait plus y croire, puisqu'elle savait désormais que tout cela n'était qu'une tromperie pour vivre et qu'en dessous il y avait quelque chose d'autre que l'homme ne peut regarder en face sous peine de mort ou de folie.)

Ainsi doivent-ils accepter leur « *involontario soggiorno* » dans ce monde, en essayant tant bien que mal de se mouler dans une forme quelconque qui leur permettrait de vivre et surtout de supporter leur

¹²⁸ *Ibid.*, p. 342.

existence. En se masquant la réalité, malgré eux, Silvia Roncella et Maurizio Gueli préservent ce que Henrik Ibsen désignait comme le « mensonge vital ». En effet, le fait de conserver une certaine illusion contribue en quelque sorte à surmonter cette douleur existentielle. Il faut alors faire semblant de mener une existence paisible, en formant des projets d'avenir, en fondant une famille, en se laissant surprendre par les aléas de la vie, tenter de sortir de l'isolement intérieur où la perception de la réalité vraie nous a contraints. Sur cette question, nous ne pourrions trouver meilleure référence que l'œuvre de Leopardi, dont les personnages, après avoir constaté la douleur humaine, qui réside principalement dans le fait de se *voir vivre*, après avoir pris conscience que leur existence ne pouvait être autre et qu'ils ne pouvaient rien y changer, continuent pourtant à avancer dans cette vie remplie en grande partie de maux, de misère, d'insatisfaction, de non-sens pour l'homme. Pour Leopardi, si nous voulons rendre plus supportable la souffrance humaine (souffrance, car il est inconcevable de vivre avec quelque chose que l'on n'accepte pas au plus profond de soi-même), les hommes doivent s'unir et accepter malgré tout leur destinée malheureuse, car si on est conscient qu'on n'est pas seul à vivre cette douleur, celle-ci devient moins pesante, donc plus vivable. Ainsi, comme le suggère Plotin à son disciple et ami Porphyre dans le dialogue des *Operette morali* dont ils sont les *dramatis personae* :

« [...] Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Sì bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel

miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve¹²⁹.»

([...] Vivons, Porphyre, consolons-nous ensemble et ne refusons pas de nous charger de la part de malheur que le destin nous a assignée comme à tout représentant de notre espèce. Veillons à nous tenir compagnie, à nous encourager mutuellement, et à nous prêter main-forte pour accomplir le mieux possible la tâche ingrate de l'existence, qui sans doute pour nous sera brève.)

Ces paroles de Plotin sont à la fois tristes et remplies de vérité, mais cette sagesse « stoïcienne » suffirait-elle à vaincre les forces qui habitent les personnages pirandelliens ou svéviens et à leur permettre de s'accepter ? Après le constat terrible de la vanité de tout effort et la prise de conscience douloureuse qu'aucune réalité n'est absolument vraie, peut-on entendre cet appel à la consolation ? À l'inverse de Plotin, certains de nos personnages se lancent dans une déconstruction du dispositif représentatif, prêts à tout démonter, à mettre en pièces même leur propre vie. Bien qu'ils soient parfaitement conscients que le mensonge est absolument vital, que maintenir une certaine illusion est chose nécessaire, leur inconscient – le *démon* ou l'*étrangère* – leur affirme toujours le contraire. En d'autres termes, malgré toutes leurs connaissances, il y a toujours cette *voix* qui leur rappelle qu'ils ne sont pas obligés de tout accepter et de vivre comme tous les autres.

¹²⁹ Giacomo LEOPARDI, *Operette morali*, in *Poesie e prose*, II, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1988, p. 208.

2.3 ❖ Le « jeu des masques » : de l'incommunicabilité à la solitude

Henri IV (ou celui qui se dissimule derrière ce nom de l'Histoire), dans la pièce éponyme de Pirandello, affirme que les gens de son village avaient peur qu'il ôte leurs masques pour voir leurs vrais visages. Ce masque qui, par définition, est un faux visage en carton, en plastique, dont on se couvre la face pour se déguiser ou pour dissimuler son identité, nous donne une première indication sur les propos d'Henri IV. Si les gens de son village portent un masque, c'est parce qu'ils ont quelque chose à cacher. Un défaut physiologique ? Ou tout simplement ne veulent-ils pas être reconnus ? Certes le masque peut bien servir à cela, mais dans la situation qui nous intéresse, en l'occurrence celle d'Henri IV (et surtout celle des autres personnages romanesques que nous étudions), nous ferons plutôt référence au sens figuré et profond du mot masque. Ainsi il devient cette apparence trompeuse sous laquelle on s'efforce de cacher ses véritables sentiments, sa véritable nature. Ce deuxième sens du mot est celui qui correspond le mieux à notre analyse thématique de manière générale, puisqu'il traite en profondeur de la problématique du masque et de tout ce qui en résulte.

L'idée de masque prend souvent une connotation négative, puisque vraisemblablement nous ne masquons, nous ne cachons que ce qui, selon nous, pourrait nuire à notre réputation ou à notre image. Mais que la dissimulation de la réalité ou de la vérité soit intentionnelle ou pas, il importe de la considérer et de la comprendre comme quelque chose qui non seulement fait partie de notre existence, mais, parfois, qui nous est imposé. Le problème qui se pose avec le masque, c'est que, quand on croit qu'il dissimule une image, il en fait apparaître une autre qui souvent est erronée et falsifiée. Dès lors la personne qui reçoit cette image aura beaucoup de mal à être en accord avec ce qu'elle a reçu, car

l'inauthenticité de cette image va compromettre son jugement.

Pour illustrer concrètement cela, nous prendrons l'exemple de Vitangelo Moscarda. À partir du moment où il prend conscience qu'il porte un masque et que l'image, ou plutôt les images qu'il renvoie aux autres sont fausses, il décide de les éliminer radicalement pour créer une seule et unique image de lui, qui est censée correspondre à tout le monde. Mais ce qu'il n'a pas prévu, c'est que les autres, étant habitués et même quelquefois attachés à son ancienne image, (c'est-à-dire celle du Vitangelo Moscarda doux et bienveillant) ne puissent plus le reconnaître (comme sa femme qui n'hésite pas à retourner chez ses parents une fois que le plan de Vitangelo a été mis en place). À partir de ce moment, le dialogue devient impossible puisque les autres ne croient pas avoir en face d'eux le véritable Vitangelo Moscarda. Il s'ensuit une incompréhension totale et un désaccord absolu, qui vont le mener tout d'abord à un isolement, pour finalement le plonger dans une solitude intérieure irrémédiable. Pourtant Vitangelo et les autres parlent le même langage ; comment expliquer alors cette incompréhension ?

L'objet de la discorde entre lui et les autres ne se situe pas au niveau du langage, mais plutôt au niveau de l'entendement et de l'interprétation de l'information reçue. Effectivement, la parole (ou le langage) est l'une des principales sources d'incompréhension, même si sa fonction première est de nous permettre d'interpréter le plus fidèlement possible notre pensée. Les paroles que nous prononçons n'ont pas toujours le même sens pour la personne qui les reçoit et le sens peut varier autant de fois qu'il y a de personnes qui les reçoivent. En d'autres termes, entre l'expression et son sens il n'y a pas toujours une correspondance, d'où la difficulté pour le destinataire du message :

« [...] ma il guajo è che voi, caro, non
saprete mai, nè io vi potrò mai comunicare

come si traduca in me quello che voi mi dite...
Abbiamo creduto d'intenderci ; non ci siamo
intesi affatto¹³⁰. »

([...] mais le malheur est que vous ne saurez jamais (pas plus que je ne pourrai jamais vous le communiquer) comment j'interprète ce que vous me dites... Nous avons cru nous comprendre, mais nous ne nous sommes pas du tout compris.)

Cette impossibilité de communication est selon Pirandello liée à la difficulté de fixer la forme dans une réalité, à cause de la multiplicité même de cette réalité. Pour mieux comprendre cela, nous allons supposer cette relation de cause à effet. Prenons trois sujets A, B et C ; si la réalité du sujet A dépend des perceptions des sujets B et C, et si leurs perceptions respectives sont différentes, alors A est composé de deux réalités, il porte deux masques. Et donc par déduction B et C ne communiquent pas forcément avec A, mais plutôt avec la réalité qu'ils lui ont attribuée. Ainsi, l'accumulation de plusieurs réalités dans le sujet A, qui pourtant, physiquement, est un seul et unique individu, est à la base de l'incompréhension et de la non-communication dont nous avons parlé précédemment.

À partir de là, pouvons-nous conclure que nous portons tous un masque ? Parfois, sans en être conscients, ou d'autres fois sans y accorder une grande importance, jusqu'au moment où il devient, comme chez certains protagonistes, un problème existentiel ?

Le masque est souvent associé au regard ; l'individu qui regarde

¹³⁰ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 825.

et qui attribue une réalité à autrui, lui fait porter un masque, et l'individu qui fuit ce regard, il se masque à son tour. Le regard, et particulièrement celui de l'autre, est une forme de renvoi à soi-même, un « miroir », pour emprunter le concept de Pirandello. La figure du « miroir », qui est le premier moyen de reconnaissance physique de soi, est le point de départ de la prise de conscience de Moscarda. Le regard de sa femme joue le même rôle que la glace qui reflète son image, c'est-à-dire qu'il lui renvoie une image de lui qui n'est pas celle qu'il se connaît. Son regard est également semblable à celui d'un auteur qui crée des personnages et qui leur attribue des rôles. Pour elle, Moscarda ne peut pas être autre que ce doux Gengé qu'elle a créé, et d'ailleurs cette représentation est comme sa « propriété privée », il n'y a qu'elle qui en connaisse les codes.

Ce thème du miroir ou de la représentation est également très présent dans *L'esclusa*, car cette femme « adultère » que représente Marta Ajala est le fruit de la perception et de la fabrication des autres. Ce qui est à souligner dans ce roman, c'est que la représentation que de Marta nous donnent les autres prend le dessus sur sa vraie réalité, de sorte qu'elle devient ce que les autres veulent qu'elle soit :

« Era finito ! Dove tutti avevano voluto
ch'ella arrivasse, era arrivata [...] Che sono io
ora ? Mi vedi ? Che sono ? ... Sono ciò che la
gente, per causa tua, m'ha creduta e mi crede
ancora e sempre mi crederebbe¹³¹. »

(C'était fini ! Elle était arrivée là où tout
le monde avait voulu qu'elle arrive [...]. Que

¹³¹ L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 99 et p. 121.

suis-je, maintenant ? Tu me vois ? Que suis-je ?... Je suis ce que les gens, par ta faute, ont cru que j'étais ; et ils me croient encore telle et ils le croiront toujours.)

Pirandello, avec tout le fatalisme qu'il fait peser sur la construction de l'individu, démontre une fois de plus que l'on n'est jamais maître de son « devenir ». Quelle que soit la forme que cela peut prendre, notre réalité, ou bien une de nos nombreuses réalités, est toujours la création de l'autre. Pour comprendre le rapport entre notre « devenir social » et le regard de l'autre, nous avons besoin de voir quel lien existe entre la représentation du personnage et la structure même du roman. Une œuvre romanesque ne peut se construire sans une conception du personnage. Celles de Pirandello et de Svevo, malgré leurs différences, présentent quelques traits communs : ils cherchent à créer l'image d'un individu « existant » comme dans la vie réelle, avec des fonctions psychologiques et des liens sociaux, mais ils estiment nécessaire de transformer et quelquefois même de détruire les anciennes pratiques correspondant à une construction linéaire du personnage. Chez leurs prédécesseurs, les *véristes* (même si nous reconnaissons leur influence dans les premiers récits de Pirandello), le personnage est souvent construit entièrement dès le début du roman, ce qui ne laisse au lecteur aucune possibilité de découvrir en lui quelque chose de neuf. Le caractère formel du récit correspond au schéma prototype de narration dans les romans de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Tout est centré autour du rapport de l'individu à la société. L'écrivain dénonce ou peint la réalité telle qu'il la perçoit, en d'autres termes il en fait son modèle et non sa source d'inspiration. Chez Pirandello et Svevo, au contraire, les personnages surgissent de nulle part, leurs histoires et leurs aventures sont souvent le fruit du hasard, et avec eux, l'ordre que

reflètent les romans véristes tend à disparaître pour laisser la place à un jeu de situations, de faux-semblants, d'interrogations, de circonstances où il n'y a plus de distinction entre le réel et le vrai. Les expériences et le vécu des hommes, l'évolution et les transformations de leur société sont uniquement considérés comme une *matière* leur permettant d'avoir des points d'appui pour leur récit. L'heure n'était plus à la simple étude sociale du personnage ; avec la fin de siècle et le début du siècle suivant, les écrivains veulent affronter et pénétrer, comme nous l'avons vu, l'image de l'homme en crise, en rendre compte jusqu'à privilégier des personnages banals, tout en en faisant le champ d'une analyse interminable, pour en montrer toutes les contradictions et tous les paradoxes. Effet tardif de la « révolution copernicienne » qui, depuis quelques siècles déjà, avait refusé à la terre tout « rôle privilégié dans l'univers », l'homme moderne perd de plus en plus sa position de centre symbolique de la Création, comme le rappelle Mattia Pascal :

« Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarsi anzi men che niente nell'universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni¹³²... »

(Désormais [...] nous nous sommes tous progressivement habitués à cette nouvelle idée de notre infinie petitesse, et même à nous considérer comme des moins que rien dans l'univers, avec nos toutes belles découvertes et nos inventions...).

¹³² *Ibid.*, p. 186.

Comme d'autres écrivains à la charnière entre les deux siècles, Pirandello et Svevo ont senti que, dans cette nouvelle atmosphère et en raison d'un relativisme de plus en plus radical, il était nécessaire de changer de discours et même de procédés de narration, de sortir de l'idée de personnages entiers et mûs par de fortes passions pour explorer les méandres complexes des consciences, les ambiguïtés et les zones d'ombre de toute existence. Est-ce la raison de l'étrangeté de l'histoire de Mattia Pascal, par exemple ? Dans tous les cas, Pirandello est conscient qu'il faut au récit de nouvelles formes, des aventures « extraordinaires » à l'intérieur même du monde ordinaire, des inventions plus déroutantes et troublantes concernant moins l'action de l'homme dans le monde, que, comme nous l'avons vu, des problèmes inhérents au statut ontologique des personnages.

L'histoire de Mattia Pascal, qui est racontée à la première personne, commence par la fin de son aventure. Le protagoniste retrace sa propre histoire, ce qui n'est pas tout à fait nouveau ; mais ce qui surprend le lecteur et par là même capte son attention, c'est que le personnage, tout en étant vivant, raconte sa propre vie comme celle d'un mort. Il emploie même l'imparfait : « Mi chiamavo Mattia Pascal¹³³ » (« Je m'appelais Mattia Pascal »). Mais comment peut-on être mort et pouvoir narrer son histoire ? Soulignons d'ores et déjà que derrière ce « je » qui se charge de la narration, se cache une multitude de personnages, car il est à la fois Mattia Pascal, Adriano Meis et Fu Mattia Pascal. Il est donc une source d'interrogation et, au fil de la narration, le lecteur a la possibilité de découvrir l'image d'un personnage en construction, qui mélange authenticité et inauthenticité et au sujet duquel la fin du roman laisse entrevoir même des perspectives d'évolution. Les premières pages du roman sont conçues

¹³³*Ibid.*, p. 186.

de telle sorte que le lecteur est dérouté : ainsi Mattia est mort deux fois et il exige que son manuscrit soit légué à la bibliothèque municipale où il travaillait, « con l'obbligo però che nessuno possa aprirlo se non cinquant'anni dopo la mia terza, ultima e definitiva morte¹³⁴. » (avec l'obligation toutefois que personne ne l'ouvre que cinquante ans après ma troisième, ultime et définitive mort.)

Tout comme Mattia Pascal, Zeno aussi trouve un prétexte pour écrire et nous livrer ses écrits. Sur le conseil de son médecin psychanalyste, le docteur S., Zeno écrit ses confessions qui devaient normalement rester au fond d'un tiroir, mais le médecin, pour se venger de lui, car Zeno n'est pas allé jusqu'au bout de sa thérapie, les publie. Pour les deux personnages, donc, l'écriture n'est plus un simple agrément : « Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo¹³⁵. » (« Cela ne semble plus être l'époque, aujourd'hui, d'écrire des livres, même par jeu »), disait Mattia Pascal : elle doit être sérieuse, presque nécessaire.

Les histoires de Zeno et de Mattia Pascal font découvrir des personnages singuliers et ambigus, très souvent différents de leurs semblables. Mais que représente cette ambiguïté ? Elle est avant tout à la base de la construction de leur personnalité. En effet, force est de reconnaître, dans un premier temps, qu'il est difficile de cerner leurs traits de caractère, peu affirmés et qui laissent transparaître, nous l'avons vu, une certaine médiocrité. Et pourtant, malgré cette évidente médiocrité, ils ont une capacité de discernement peu commune et s'attardent sur tout minutieusement. Certes, cela les empêche souvent d'agir, mais à travers leurs réflexions, ils arrivent à transformer une situation banale en quelque chose de presque surréaliste.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹³⁵ *Ibid.*

La singularité et l'ambiguïté de leur personnalité sont aussi à la source de leur marginalisation, même s'il paraît manifeste qu'ils sont seuls responsables de leur exclusion. Cependant, compte tenu de la crise que traverse l'homme durant cette période, le « devenir social » des personnages que nous avons évoqué plus haut est problématique. Le personnage étant lui-même représenté de mille façons différentes, il ne peut envisager une construction de soi sans risquer d'ajouter une nouvelle réalité à la multitude déjà existante. Donc, pour garder ses liens sociaux et avoir sa place dans la représentation collective, il se retrouve pris au piège et dans l'obligation de changer de masque à chaque fois qu'il s'adresse à une personne différente. Pourtant, chez certains personnages, en particulier ceux de Svevo, le port du masque n'est pas véritablement vécu comme un drame ; bien au contraire, c'est une arme redoutable dont ils n'hésitent pas à se servir pour s'imposer au niveau social. Zeno, par exemple, est particulièrement doué, car là où les personnages pirandelliens apparaissent comme des victimes, lui au contraire se réjouit de pouvoir représenter qui il veut quand il le désire. Cela est d'autant plus facile que son histoire est racontée par lui-même et qu'il est seul à avoir la parole. Par conséquent, nous ne savons rien de lui, mis à part ce qu'il nous livre volontairement ou bien ce qu'en réalité il n'a pas pu nous cacher.

À première vue, le « je » de ce roman autobiographique laisse entrevoir un personnage unifié, d'autant plus qu'il n'y a pas une *troisième personne* qui pourrait nous proposer un autre angle de vision, nous permettant de créer une certaine distance entre nous et le personnage. Le rapport de ce dernier avec le lecteur, les autres personnages secondaires et avec lui-même est équivoque, car il est difficile d'établir une cohérence entre l'idée que nous nous faisons de lui, celle que les autres se font de lui, celle qu'il a de lui-même et celle qu'il voudrait nous imposer. Zeno est un personnage problématique :

au fur et à mesure que nous parcourons le roman, nous nous heurtons à un mur : l'impossibilité de le cerner dans sa totalité. Tantôt nous doutons de sa lucidité, tantôt de sa bonne foi. C'est comme s'il refusait que l'on pénètre dans son univers pour le juger. Pourtant, en lisant entre les lignes, nous arrivons à déceler des vérités qu'il n'ose pas avouer ; par exemple, son amour pour sa belle-sœur est dissimulé sous l'amour prétendu pour sa femme, sous l'amitié apparente qu'il porte à son beau-frère se cache une haine profonde, ou encore (de loin le plus obsédant pour lui) sa stratégie d'auto-défense qui lui fait refuser avec acharnement et subtilité l'évidence de ses torts.

Troisième partie

LE MONDE DANS L'IMAGINAIRE DES PERSONNAGES

Introduction

Qui dit jeu de masques ou de miroirs, laisse entendre que la réalité est travestie, falsifiée ; que le rapport à soi et aux autres est soumis constamment à une sorte de perversion du regard qui ne voit jamais *ce qui est*, mais précisément le grand théâtre des apparences, et en même temps à une perversion de l'être, qui ne montre jamais que des faux-semblants. Le mensonge aussi fait partie de ces « stratégies » de l'apparence, avec ses nombreuses variantes : mensonge adressé à autrui, mensonge qu'on s'adresse à soi-même, mensonge dicté par les circonstances, mensonge fondamental portant sur son être-au-monde.

Souvent, tenter d'échapper à cette logique contraint le personnage à une fuite éperdue, dont la conséquence est la perte du sens de la réalité « partageable » et la construction de mondes imaginaires, de mondes-refuges en quelque sorte, où pouvoir donner libre cours à des fantasmes et des représentations « privées », secrètes, difficilement communicables. À son point le plus extrême, le système de références tout entier bascule dans « autre chose », dans une expérience-limite qui nous fait sortir du cadre admis pour livrer l'homme à une sorte de « dehors » absolu. C'est ce que nous nommons « folie », ou « aliénation ». Réalité, elle aussi, sanctionnée par le point de vue de la science, de la médecine, du discours diffus de la maladie, voire par l'opinion. Mais également expérience qui échappe à toute catégorie, forme paradoxale de la liberté. L'humour, dont Pirandello s'est fait le théoricien mais qui n'est pas absent chez Svevo, vient au secours de l'homme, pourrait-on dire, pour le sauver du désespoir et lui donner

l'intelligence profonde de mécanismes qui, au départ, semblent lui échapper.

Chapitre 1

Mensonge, folie, humour

1.1 ❖ Mensonges et transformations de la réalité

Chez la plupart des personnages que nous analysons, nous observons que le mensonge et la transformation de la réalité font partie intégrante de leur rapport au monde. Ces mensonges leur sont nécessaires car ils leur permettent de se construire un monde à part où ils sont les seuls à pouvoir accéder. Et de ce fait, ils peuvent s'isoler tout en ayant le sentiment de maîtriser leur existence. Cette sphère personnelle devient avant tout une sorte de refuge dont la fonction première est de les protéger des incontournables exigences sociales, tout en les maintenant dans l'ignorance, car sans elle, ils se retrouveraient dans l'obligation de faire face à la réalité. Donc, vivre dans l'ignorance, c'est pour eux une façon de se préserver de l'existence, de ses obligations, de ses contraintes. En créant leur propre réalité, ces personnages pourront contrôler et surtout maîtriser les événements liés à leur existence. Mais pour cela, il leur faudra accepter d'être des marginaux, voire des gens « bizarres » et même quelquefois « sans raison », qui n'ont rien à attendre de la société.

Transformer la réalité est pour eux plus qu'un choix, c'est un mode de vie tout à fait légitime (qu'ils revendiquent même parfois, comme c'est le cas avec Vitangelo Moscarda), qui en aucun cas ne leur pose un problème de conscience. Bien au contraire, ils vivent tous les événements liés à la transformation de la réalité avec une vraie passion,

à tel point que le lecteur se surprend quelquefois à adhérer à leur vision des choses, pris au piège de la narration.

Mais ces mensonges n'agissent pas de la même façon chez tous les personnages et nous devons, par souci de clarté, distinguer ceux qui transforment délibérément la réalité et ceux qui en subissent les transformations. Pour cela, il nous semble tout à fait naturel de les séparer en deux groupes, non pas pour les opposer les uns aux autres, mais dans le but de mieux identifier cet aspect de leur personnalité et tenter d'expliquer de quelle manière il est déterminant dans la construction identitaire du personnage.

Personnages qui transforment sciemment la réalité	Personnages qui subissent les transformations de la réalité
<p>1. <u>Emilio Brentani</u>: il invente sa propre Angiolina, très pure, sans souillure morale, qu'il surnomme Ange.</p> <p>2. <u>Alfonso Nitti</u>: dans ses rêves de mégalomane, il est en mesure de soulever des montagnes, mais dans la réalité il est un incapable, un lâche.</p> <p>3. <u>Mattia Pascal</u>: il invente de toutes pièces une autre réalité, un autre personnage, qui, en dehors de la différence physiologique, lui est semblable.</p> <p>4. <u>Livia Frezzi</u>: elle ne peut pas percevoir l'authentique Maurizio</p>	<p>1. <u>Marta Ajala</u>: elle est victime de la perception de la vérité de son mari, de son père et de toute la société.</p> <p>2. <u>Silvia Roncella</u>: elle apparaît dans une grande partie du roman comme la construction et la propriété privée de son mari. En quelque sorte elle vit la vie que son mari lui a choisie.</p> <p>3. <u>Maurizio Gueli</u>: à côté du Maurizio Gueli construit par Livia Frezzi, il n'est qu'un pâle reflet.</p>

Gueli, parce qu'elle en façonne un autre à sa guise.	
--	--

Ce tableau récapitulatif montre que la transformation de la réalité, qu'elle soit subie ou non, détermine, dans l'ensemble, l'évolution des personnages. C'est comme un piège qui se referme sur eux et qui les empêche de construire leur existence en dehors de cette réalité travestie. Mais il est important de souligner, avant tout, que ces personnages qui transforment la vérité ou la réalité se mentent d'abord à eux-mêmes, avant de chercher à tromper leur entourage.

Par exemple, Emilio Brentani, qui se croit un homme averti et d'expérience, se propose de refaire l'éducation d'Angiolina. « Cette nouvelle éducation » permettrait à celle-ci de profiter de la vie sans être abusée. Durant une bonne partie de son aventure avec la jeune femme, il croit pouvoir mettre à exécution cette volonté, mais il se heurte à une Angiolina plus rusée et plus avertie que lui. Vu le comportement d'Emilio Brentani et des protagonistes des autres romans, nous nous rendons compte qu'ils n'ont pas toujours conscience de vivre en dehors de la vie réelle, c'est-à-dire d'une vie de relation, de lutte, de souffrance, de bonheur... Ils sont tous de grands affabulateurs, car en mentant et en transformant la réalité, ils créent de petites histoires riches en inventions. Mattia Pascal, en décidant de changer d'identité, invente de toutes pièces un homme, avec un passé, des projets et même un nouveau visage. Dans la grisaille de son petit univers, Vitangelo Moscarda transforme lui aussi la réalité, mais pas de la même façon : lui, c'est la perception des autres qu'il ne supporte pas, car il pense que ce sont les autres qui transforment la réalité en refusant de voir les choses telles qu'elles sont. Il traduit le désespoir de quelqu'un qui vit sans illusions. Pour chacun des personnages, l'existence pourrait être recréée, sans aucun dogme et avec une liberté d'esprit complètement

nouvelle.

Mensonge et transformation de la réalité ne vont pas sans bouleversements, d'où l'apparition des grands thèmes pirandelliens et du « *decadentismo* » de manière plus générale : maladie, folie, solitude. Les personnages transforment la réalité pour trouver une forme de tranquillité, mais cela ne correspond pas à l'ordre de la nature, et parfois il se produit l'effet contraire, d'où l'aspect humoristique de certains passages des romans.

1.2 ❖ Folie et fuite vers l'imaginaire

« Qu'est ce qui nous permet de dire qu'un être humain est fou ? Ma femme est-elle vraiment plus folle que nous dans ce monde en folie où l'être qui semble le plus normal devient capable de commettre les actions les plus déraisonnables ? De quel droit pouvons-nous nous résoudre à aliéner un être, c'est-à-dire à le couper des autres hommes, à le déclarer différent de nous¹³⁶ ? »

Si nous partons de cette réflexion pirandellienne, qui revient à reconnaître que nous ne nous connaissons pas nous-mêmes, on pourrait penser *a priori* que cette reconnaissance est le point de départ de notre malheur existentiel ; et pourtant, selon Pirandello, elle est paradoxalement le remède destiné à nous en guérir. Puisque la vie n'est pour les personnages pirandelliens qu'une « triste bouffonnerie », une

¹³⁶ Cité in Gilbert BOSETTI, *Pirandello*, Présence Littéraire, Bordas, Paris, 1971, p. 22.

continuelle tromperie, avec la création d'une réalité pour chacun et jamais la même pour tout le monde, il est donc nécessaire de procéder à la destruction de toutes les vérités acquises et de repartir sur de nouvelles bases, ou tout simplement demeurer contemplatif et s'abstraire de la vie.

En ce qui concerne Pirandello, nous avons plutôt une quête perpétuelle d'une identité personnelle qui ne soit pas imposée par les autres. Les personnages pirandelliens sont aussi confrontés à une lutte inlassable entre la forme et la vie, le corps et l'âme, ou encore la réalité et l'illusion.

Pirandello ne donne pas à la folie sa signification courante de pathologie grave de l'esprit, où les notions de délire, de possession, d'aliénation ou encore de maladie mentale sont les maîtres mots. Il écarte d'entrée de jeu ces notions à cause de la relativité qu'il constate dans la question de la folie et de tout ce qui tourne autour de ce concept. Cela se comprend dans la mesure où la folie n'est pas perçue de la même manière à chaque époque, ni dans chaque société. Dans l'Antiquité, la folie était définie comme une « possession d'un être par une force extérieure », alors que pour le christianisme et même plus tard pour l'islam, le « possédé » est une incarnation du « diable ». Jusqu'au XIX^e siècle, c'est plutôt le côté négatif de la folie qui est mis en relief : aliénation de l'âme, privation de liberté civile et même parfois juridique, comme l'affirme Michel Foucault dans son livre intitulé *Maladie mentale et personnalité* :

« Le malade mental [...] est celui qui a
perdu l'usage des libertés que lui a conférées
la révolution bourgeoise¹³⁷. »

¹³⁷ Michel FOUCAULT, *Maladie mentale et personnalité*, P.U.F., Paris, 1954, p. 80.

Mais il ne manque pas des voix, et des plus éminentes, pour affirmer que la folie est une forme de sagesse, par un retournement ironique des valeurs. C'est le cas du grand humaniste Erasme, par exemple.

Dans les temps modernes, ce sera surtout la psychanalyse qui permettra de mieux comprendre les mécanismes psychiques conduisant à ces désordres de l'esprit que nous résumons hâtivement par le terme « folie ». Avec Sigmund Freud, la problématique s'affine par des distinctions plus complexes et nuancées, par exemple celle entre « névrose » et « psychose », par l'idée que la source peut être décelée en analysant le vécu le plus reculé et obscur du sujet, par la connaissance des mécanismes de défense et de refoulement à partir d'un conflit primitif.

Nous trouvons une explication de type freudien dans le livre d'Andrea Camilleri *Biographie de l'enfant échangé*, où l'auteur renvoie typiquement au conflit œdipien du jeune Pirandello, mêlant le désir de s'approcher de sa mère et celui de voir son père mourir, tout en redoutant ce désir même. En effet, Camilleri décrit le père de l'écrivain sicilien comme un tyran et la mère comme une femme douce et obéissante.

« À chaque fois que son père fait peur à sa mère, c'est sur lui que retombe l'infortune (il comprend qu'il est né avant l'heure, deux mois trop tôt, parce que son père a causé une grande frayeur à sa mère en débarquant après une longue absence tout maigri suite à la contagion du choléra; il comprend que sa mère n'a pu le nourrir de son lait, parce que son père lui a causé une seconde frayeur en

rentrant chez eux blessé grièvement)¹³⁸ ».

Si Pirandello, dès son plus jeune âge, nourrissait déjà ce genre de ressentiment envers son père, cela pourrait expliquer le fait, en premier lieu, qu'il ne se sentait pas à sa place au sein de cette famille, et ensuite, que dans la plupart de ses écrits l'image du père soit négative par rapport à celle de mère (négative dans le sens où le père est décrit comme sévère, autoritaire, parfois même méchant). En se basant sur les découvertes de Freud, on pourrait penser qu'entre Pirandello et le reste de la famille il y a décalage, et plus tard même entre lui et le reste du monde, tout comme ses personnages. Pirandello était-il hors de la normalité ? Ou bien avait-il tout simplement besoin de prendre une certaine distance pour se connaître et connaître tout ce qui l'entourait ? Suivait-il la conception de Nietzsche qui proclame que « l'individu ne devient vraiment soi que par la perte de son identité déterminée¹³⁹ » ? Mais une question se fait jour, alors : peut-on *se retirer de soi*, pour se voir, se connaître et même se choisir ? On pourrait être tenté de répondre en évoquant l'idée sartrienne selon laquelle l'homme aurait la liberté de « se choisir », mais cette hypothèse demeure ambiguë. Car si nous avons la liberté de nous choisir, une fois le choix fait, comment pourrions-nous revenir en nous ? Cela pourrait être difficile, voire contradictoire. Puisque le fait de nous retirer de nous-mêmes a une fonction première qui est de nous libérer de tout, en particulier de notre « identité déterminée », revenir vers soi en pensant être quelqu'un d'autre signifie la fin de cette liberté et le début d'une nouvelle forme d'oppression.

¹³⁸A. CAMILLERI, *Pirandello, biographie de l'enfant échangé*, cit., p. 27

¹³⁹Cf. Georges MOREL, *Nietzsche : introduction à une première lecture*, Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1971, t. III, p. 327.

Mattia Pascal a tenté l'expérience, mais elle s'est soldée par une perte définitive de son moi et l'exclusion du monde des vivants. Pirandello n'est certainement pas allé jusque-là, mais il a côtoyé de très près un individu souffrant de problèmes d'identité, de personnalité, de comportement et même parfois de folie, lit-on dans certaines biographies de l'auteur. En effet, sa femme souffrait d'une jalousie malade, ne comprenant pas le goût de son mari pour la littérature et peut-être pour bien d'autres choses (comme c'est le cas de Livia Frezzi dans *Suo marito*) sa vision de la réalité est travestie. Mais Pirandello, loin de la repousser ou de la cataloguer sous telle ou telle catégorie nosographique, cherchera plutôt à comprendre. Cette maladie, qu'il côtoie dans sa vie quotidienne et qui est pour lui source de souffrance, lui en apprend beaucoup sur la complexité de la psyché humaine ; sans doute son côté « humoriste » s'est-il instinctivement manifesté, car au lieu de constater tout simplement la maladie de sa femme et de la considérer comme folle, il se demande si elle l'est réellement et dans quelles conditions elle l'est, ce qui permet de le penser. Est-elle plus folle que nous autres qui nous disons normaux ? Nino Frank, dans un article sur ce sujet, écrit :

« Lequel est né d'abord, de l'œuf ou de la poule ? Pirandello est-il devenu Pirandello parce que sa femme était folle, ou vice versa ? Peu importe à l'heure qu'il est. Ce qui importe, c'est que ce cas familial conditionne désormais l'inspiration de l'écrivain¹⁴⁰. »

¹⁴⁰ Nino FRANK, article cité sur internet, site : http://fr.wikipedia.org/wiki/luigi_pirandello

Même si nous croyons que Pirandello a toujours eu des conceptions assez peu communes et même parfois étranges, nous pensons tout de même que la maladie de sa femme a beaucoup contribué à le conforter dans son idée que l'être humain est un sujet complexe et incohérent.

Pirandello voit dans la folie un refuge, une façon de fuir un monde que l'individu trouve horrible ou qu'il n'arrive pas à comprendre. L'individu ressent un certain vide caractérisé par l'impossibilité de séparer l'être et le paraître, la forme et la vie, et même, plus radicalement, par l'impossibilité de communiquer avec les autres. Les « fous » pirandelliens sont très différents des fous communément connus. Ils se distinguent en particulier par leur disposition à tout remettre en question, même si parfois cela est indépendant de leur volonté. Ainsi la prise de conscience caractérise leur folie apparente, mais cela exige que les personnages se mettent *hors d'eux*, ou qu'ils se séparent d'eux-mêmes pour pouvoir entreprendre une autoréflexion. L'emprisonnement de l'individu dans une identité que les autres lui imposent, le port d'un masque non choisi (ou seulement en partie), tous ces thèmes que nous avons déjà rencontrés, constituent souvent les points de départ de la folie des personnages pirandelliens, car ceux-ci se rendent compte de leur pluralité ; en d'autres termes, leur moi devient un ensemble instable et très relatif. S'il n'y a aucune possibilité de choisir, tout se mélange et se confond : le conscient et l'inconscient, le moi véritable et les autres moi qui leur sont attribués.

Uno, nessuno e centomila est sans aucun doute le roman de Pirandello où le thème de la folie est le plus clairement exposé. Vitangelo Moscarda, le protagoniste de ce roman, se trouve dans l'impossibilité de découvrir en lui une seule et unique réalité (ce thème a été d'abord largement développé par Pirandello dans la pièce de

théâtre *Ciascuno a suo modo*). La mobilité de l'individu, qui pourtant symbolise la vie, provoque chez le personnage une autre vision de son existence et du monde de façon générale ; il est hanté par le désir de connaître la vérité, d'ôter toute illusion, jusqu'à ne découvrir que la vanité des choses. Par conséquent le « miroir » ne reflète plus la même image ; là où les gens dits normaux voient une évidence, les fous pirandelliens voient le contraire.

Vitangelo Moscarda, ayant compris que l'existence est une comédie et que la vie est le lieu où doit se dérouler cette comédie, décide de ne plus se laisser prendre au jeu. Cette décision est d'une importance capitale. En effet, cela crée un désordre qui va ébranler toutes les vérités jusqu'alors acquises ; il commence à prononcer des paroles qui dépassent la compréhension de sa femme, de ses employés et même de toutes les personnes qui le connaissent. Ses paroles vont également avec les gestes, car aux yeux des autres, son comportement est irrationnel. Sa femme ne retrouve plus son Gengè habituel, ses employés ne reconnaissent plus en lui leur patron stupide et naïf, son beau-père, ne le comprenant pas, le traite de fou. Voyant la situation se dégrader de plus en plus autour de lui, l'incompréhension devenant de plus en plus grande, Vitangelo Moscarda décide de se séparer de tout, jusqu'à se séparer de lui-même, au point de ne plus être reconnu en tant que Moscarda l'insipide :

« Il est en effet certaines personnes qui n'ont plus ni le même aspect ni la même valeur une fois séparées des figures, des choses, des lieux qui leur servent de cadre¹⁴¹. »

¹⁴¹ *Balzac et la crise des identités*, sous la direction d'Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz, Boris Lyon-Caen, éditions Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2005, p. 18.

Toutefois il est soulagé, puisqu'en réalité son but est de ne plus être personne, de ne plus être rien, même si pour certains penseurs tel que Leopardi « tout est rien ». Moscarda sait qu'il ne peut avoir une identité vraie, car cette dernière est construite selon des points de vue variés. En devenant autre chose que lui-même, il veut montrer aux autres que la vie elle-même n'est pas stationnaire, qu'elle n'est pas réductible à la logique et à la raison : alors pourquoi la logique voudrait-elle tout figer, en commençant par nous-même. Cette mobilité de la vie humaine est reprise dans *L'umorismo*:

« L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi, la fortuna. Ora, la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido ; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo »¹⁴²

(L'homme n'a pas une idée, une notion absolue de la vie, mais un sentiment changeant et varié, selon les époques, les circonstances, le sort. Or, la logique, en abstrayant les idées à partir des sentiments, tend justement à figer ce qui est mobile, changeant, fluide ; elle tend à donner une valeur absolue à ce qui est relatif.)

Voilà le paradoxe entre la vie et les choses de la vie : étant donné

¹⁴² L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Carraba editore, Lanciano, 1908, p. 160.

que la vie elle-même est variable, comment pouvons-nous consentir à ce que les choses de la vie soient fixes ? Et peut-on atteindre à une « vérité » de la folie, qui la fixerait, elle aussi ? Vitangelo Moscarda, dans sa démarche déroutante, se comporte d'une manière inouïe, inattendue, qui dépasse la compréhension des autres, par exemple lorsqu'il décide de liquider la banque dont le beau-père lui-même est actionnaire, dans le seul but de tuer cet « usurier » que tout le monde l'accusait d'être. En effet, le changement produit ce sentiment de non-finitude et surtout détermine chez l'homme une absence totale de maîtrise. Les autres, en fixant Moscarda dans une forme de leur choix, pensent le connaître totalement, mais la liquidation de la banque familiale et son comportement étrange avec Marco di Dio lui donne une autre forme que tout le monde ignorait : « Perché avevo voluto dimostrare, che potevo, anche per gli altri, non essere quello che mi si credeva¹⁴³. » C'est sur cette démonstration éclatante de non-conformité que tous les gens qui le connaissent se basent pour lui attribuer la réalité de fou qu'il incarne désormais pour les autres : « Se n'era già scappato via, urlando a ogni mia parola : – Pazzo ! Pazzo ! Pazzo !¹⁴⁴ » (Il s'était déjà enfui en hurlant après chacun de mes mots : – Fou ! Fou ! Fou !)

L'ancien et le nouveau Moscarda s'opposent donc ; en quelque sorte, le « normal » et le « fou ». Mais qu'est-ce en fait la normalité de Moscarda ? C'est l'ensemble des points de vue que les autres ont de lui. Cela voudrait donc dire que dès lors qu'il consent à chercher une autre forme (même si elle est illusoire), il devient anormal. En d'autres termes la folie de Moscarda n'est pas caractérisée par une maladie qui lui aurait fait perdre toutes ses facultés mentales et le ferait agir sans aucune

¹⁴³ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 857.

¹⁴⁴ *Ibid.*

cohérence, mais elle est plutôt cette rupture entre l'ancien Moscarda et les autres. Il est fou parce qu'il n'a plus la même réalité, son nouveau Moi n'est plus apte à vivre en communauté étant donné qu'il suit sa propre logique au lieu de se conformer à la logique dominante, comme il a toujours fait. Sa folie est donc rattachée à la recherche de « l'informe », et non à la quête d'une autre forme. Là se situe toute la contradiction : certes il a démasqué toute illusion d'une réalité unique, mais cela ne signifie pas que toute forme est irréaliste.

Si Moscarda a su se défaire de son image d'usurier, et même peut-être de celle de Gengé, il n'a tout de même pas réussi à disloquer toutes les autres réalités que les autres lui ont attribuées ; il restera toujours fixé dans une réalité (puisque maintenant il devient pour les uns le repent, le charitable et pour les autres le fou). Mais ce qui est à noter chez le nouveau Moscarda, c'est qu'il semble ne plus accorder d'importance à tout cela : ayant compris l'illusion et la vanité de toute existence (y compris celle d'une réalité unique) il semble être définitivement libre au point de ne plus s'attacher à rien.

Nous pouvons donc penser que la « dispersion » de l'ancien Moscarda provoque dans le même temps la destruction du personnage, puisque toute identité individuelle est vaine. Le personnage, certes, n'est plus ce qu'il était au début de la narration (l'ignorant, l'insouciant) : une certaine forme de cohérence, voire de vérité, ou plutôt, pour rester dans une logique pirandellienne, « une vérité » apparaît dans sa démarche à travers ses expériences et ses théories. Paradoxalement la conscience de savoir qu'a acquise le personnage a dissipé toute forme d'illusion et toutes les grandes notions inventées par l'homme pour se consoler – l'amour, la justice, le bien, etc. Pour reprendre une pensée léopardienne qui indique l'horizon vide de tout savoir :

« Tout pas vers la connaissance et l'expérience est un pas vers la vacuité et la paralysie, puisque la découverte de la vérité n'est rien d'autre que la découverte du néant¹⁴⁵. »

L'attitude du personnage répond bien à cette pensée, car tout cela s'illustre par l'enfermement du personnage dans un hospice, qui est en effet l'ultime forme de détachement, dont Moscarda se sert pour creuser le mystère entre lui et les autres. À ce stade de son aventure, vivre ou mourir lui importe peu ; par exemple, il n'accorde pas une grande importance à l'acte d'Anna Rosa quand celle-ci tente de l'assassiner. Une nouvelle fois cette situation lui donne l'occasion de prouver tout ce qu'il a jusqu'à présent essayé de démontrer : même si l'acte est un, les jugements en rapport avec l'acte même sont multiples. Tout cela constitue, d'une part, un savoir qui éloigne Moscarda des autres personnages et, d'autre part, rend la communication entre lui et les autres personnages une communication à sens unique, car il semble être le seul à comprendre à la fois ce que disent et pensent les autres et ce à quoi il pense. Il se retrouve propulsé, malgré lui, au-dessus de tout le monde, au point de croire qu'il est le seul à ressentir la douleur liée à la « découverte de la vérité », d'autant plus qu'il ne manifeste plus aucune volonté de vivre comme le commun des mortels. Dès lors il s'abstient d'agir et s'abandonne à la contemplation de son existence et de tout ce qui la constitue, ou la défait.

Cependant, il est difficile, voire presque impossible de donner un sens à la folie de Moscarda, car on ne sait pas où elle s'arrête, à

¹⁴⁵ Giacomo LEOPARDI, *Discours sur l'état actuel des mœurs des italiens*, traduit de l'italien par Michel Orcel, Éditions Allia, Paris, 1993, p. 13.

supposer même qu'elle ait réellement commencé. S'agirait-il de ce « privilège de la folie » dont parle Hegel, pour qui la folie et la pensée sont étroitement liées, en ceci qu'elles sont le propre de l'homme : « C'est à l'homme seul qu'il est donné de se penser. – écrit-il – C'est ce qui fait qu'il a, pour ainsi dire, le privilège de la folie¹⁴⁶. » En quelque sorte, nous assisterions, avec Vitangelo Moscarda, à la naissance d'un homme véritablement humain, délivré de toute contingence et comme immergé dans le Tout indifférencié que l'admirable final du roman évoque.

D'après Gérard Genot, Pirandello affirmerait l'impossibilité de distinguer entre le « fou » et l'être raisonnable : « chacun ne [sent-il] pas souvent jaillir au-dedans de lui des pensées étranges, presque des éclairs de folie, des pensées inconséquentes, inavouables, comme surgies d'une âme différente de celle que normalement nous nous reconnaissons ? Puis ces lueurs s'éteignent, et reviennent l'ombre ennuyeuse ou le calme habituel¹⁴⁷. » Cela nous montre que chacun de nous a des moments de folie qui, bien qu'ils ne fassent pas basculer d'un coup notre existence quotidienne, sont à l'origine de l'inconsistance de notre personnalité. Il est vrai que, de temps à autre, nous réfléchissons de manière différente et que nous arrivons à voir les choses dans leur fond et surtout sous toutes leurs formes possibles. Souvent ces pensées se déclenchent dans les moments de solitude ou dans les moments de désespoir. Mais nous devons dépasser ces instincts et essayer de contenir notre passion, comme le dit Ciro, le mari de Stellina, dans le roman *Il turno* : « Un jour vient où l'homme fort sent le devoir de s'engager en une lutte supérieure, non plus contre les

¹⁴⁶ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques* (« Philosophie de l'Esprit »), traduit en français par Augusto Vera, Germer Baillière, Paris, 1867, p. 383.

¹⁴⁷ G. GENOT, *op. cit.*, p. 23.

autres mais contre lui-même ; vaincre, dominer sa propre nature, l'essence bestiale et acquérir sur elle une maîtrise absolue¹⁴⁸.»

Puisque nous sommes confrontés à plusieurs réalités qui sont souvent contradictoires, ne pouvons-nous pas dire, par paradoxe, que l'homme est par définition fou ? Dans la mesure où il vit perdu au milieu de toutes ces réalités dont il ne sait même pas laquelle adopter et qu'il lui est impossible de choisir, car chaque personne qu'il connaît lui impose une réalité.

Si on substitue à la notion de folie celle, plus étendue, d'aliénation, on peut tenter de pénétrer davantage dans la conception pirandellienne et ses méandres. D'après Pirandello, tout le monde est aliéné, c'est-à-dire, étymologiquement, potentiellement « autre », habité par une altérité parfois inquiétante. Cela peut signifier que chaque individu porte en soi des réalités qui lui sont propres, et que, s'il en venait à les dévoiler, il apparaîtrait sous un jour bien différent à ceux qui croient le connaître le mieux. Mais il n'est pas possible d'accepter de subir passivement l'éclatement de la réalité, il convient plutôt de l'accepter tout en l'adaptant. En d'autres termes, il faut faire naître en soi la passion du raisonnement, une sorte d'*excès* du raisonnement, typique de nombreux personnages pirandelliens. Mais ce raisonnement peut amener à avoir des comportements que l'opinion commune qualifie de déraisonnables. Dans ce cas, ne peut-on pas considérer la folie pirandellienne comme une inadaptation sociale, dans la mesure où, pour la société, est fou celui qui ne respecte pas les conventions sociales et morales sur lesquelles est fondée la vie de cette même société ?

D'une certaine façon, le fou pose les problèmes jusqu'au bout, sans réserve, alors que les gens dits « normaux » ne le font pas, érigeant des barrières pour ne pas se retrouver à découvert face à une vérité

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 27-28.

angoissante, qui très souvent peut être une simple vérité humaine, c'est-à-dire une vérité qui est liée à notre existence, et que nous ne méditons pas pour ne pas sombrer dans l'angoisse, ou pour éviter de troubler une existence paisible. On peut affirmer donc que la folie pirandellienne est caractérisée essentiellement par le désir de connaître la vérité. C'est pourquoi Vitangelo Moscarda dit :

« Seguitavo a camminare, come vedete, con perfetta coscienza su la strada maestra della pazzia, ch'era la strada appunto della mia realtà, quale mi s'era ormai lucidissimamente aperta davanti, con tutte le immagini di me, vive, specchiate e procedenti meco¹⁴⁹. »

(Je continuais à marcher, comme vous le voyez, avec une parfaite conscience, sur la grand-route de la folie, qui était justement le chemin de ma réalité tel qu'il s'ouvrait devant moi en toute lucidité, avec toutes les images de moi-même, vivantes, réfléchies et marchant avec moi).

Et sur cette même lancée il ajoute :

¹⁴⁹ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 850.

« Ma io ero pazzo perché ne avevo appunto questa precisa e specchiante coscienza...¹⁵⁰ »

(Mais j'étais fou parce que, précisément, j'en avais cette conscience exacte et réfléchie.)

Ainsi, les fous pirandelliens pénètrent-ils les apparences, déchirent les masques et, le plus souvent, violent les lois et les normes, dans le seul but de découvrir ou de dévoiler une vérité que nul n'osait regarder en face. En d'autres termes, ils devancent tous les autres dans la prise de conscience de notre condition. Bien qu'ils n'apportent pas de solutions immédiates et absolues, ils nous poussent à réfléchir et à choisir, parmi toutes les possibilités qui découlent de notre réflexion, celle qui nous convient le mieux.

Cette prise de conscience peut au début constituer une source de souffrance ; souffrance dans le sens où le personnage, n'étant pas habitué à sa nouvelle situation, c'est-à-dire à la découverte de sa nouvelle vérité, se sent isolé de son entourage, car celui-ci très souvent ne partage pas ses convictions. Mais nous pouvons dire que cette souffrance est positive, puisqu'elle nous permet de ne pas nous égarer au milieu des apparences parfois clinquantes du monde. Donc, cette découverte, même si elle est douloureuse, nous permettra de ne pas vivre dans l'ignorance, c'est-à-dire de ne pas vivre avec la croyance que nous sommes le même pour tout le monde et surtout à tout moment, alors que notre personnalité dépend le plus souvent de la conception que les autres ont de nous et non de celle que nous avons de nous-mêmes. La conception que nous avons de nous-même n'est valable que

¹⁵⁰ *Ibid.*

pour nous, tandis que celle qu'ont les autres de nous, nous permet très souvent de nous reconnaître, bien que sous différentes formes.

Si nous refusons d'ouvrir les yeux, si nous refusons de regarder la réalité comme le fait Vitangelo Moscarda, nous risquons de nous renfermer en nous-mêmes et de ne pas chercher la vérité. Mais Vitangelo Moscarda, qui est désormais conscient de sa pluralité, conscient du fait qu'il porte un masque qui change à chaque fois qu'il est en contact avec les autres, ne va plus confondre le mensonge et la vérité, même s'il ne connaît pas totalement la vérité ; au moins il aura réussi à échapper à l'illusion, à la vanité de la vie.

Chez Pirandello, le point de départ de la recherche de la vérité, c'est sans aucun doute le réveil de la conscience, c'est-à-dire la prise de conscience du personnage à propos de choses jusque-là ignorées. En effet, le personnage est plongé dans des réflexions qui peuvent ressembler quelquefois à une prison, car il est comme obsédé, embarrassé par ses découvertes, qui lui font surtout oublier la vision qu'il avait jadis de la réalité et de toutes choses de manière générale.

Malgré la tolérance, la liberté d'expression et d'autres acquis de la modernité occidentale, aucune communauté ne serait prête à accepter les théories d'un Vitangelo Moscarda, qui dans une certaine mesure s'attaquent aux fondements mêmes de la société. Puisque les autres ne sont pas encore prêts comme lui à soutenir des réflexions aussi angoissantes et aussi ambiguës, ils ne peuvent pas comprendre les comportements de Vitangelo Moscarda.

La logique tend à nous faire croire que pour qu'une chose soit normale, il faut au moins qu'elle soit cohérente, même si nous savons que cette cohérence seule ne suffit pas. Il faut en outre qu'elle (la chose) soit dépourvue de toute vanité. Pourtant le raisonnement de Vitangelo Moscarda comporte une certaine logique : tout ce qu'il veut, c'est détruire tous les autres « moi » qui lui semblent faux et pour cela il agit

de telle sorte que ces réalités dont les autres l'accusent n'apparaissent pas dans ses actions ; en d'autres termes, il fait tout pour ne pas être ce que les autres croient qu'il est. Seulement sa logique n'est pas partagée par l'opinion commune. Au moment où il vit et raconte son aventure, il n'y a que lui et son interlocuteur (le lecteur) qui puissent juger de la cohérence ou non de ses démonstrations.

Le fou pirandellien est nécessairement celui qui, ayant compris « la comédie de la vie », se met à l'écart pour la juger. Par conséquent, on pourrait considérer le fou pirandellien comme un sage, puisqu'il remet en cause la possibilité d'être soi-même dans une société où l'apparence se donne pour une réalité, où tout est vain et illusoire. L'attitude du fou pirandellien semble être très cohérente, car le personnage ne peut pas se connaître dans une société où rien n'est vrai. Soit il se sent perdu après avoir tenté de se retrouver, comme Mattia Pascal, soit il choisit de vivre dans un vide, un néant absolu, comme Vitangelo Moscarda.

La sagesse de Vitangelo Moscarda correspond à l'acte par lequel il se débarrasse de tous les autres « moi » qui empêchent le développement de son « moi » authentique. Cette action même, qui est de se débarrasser de tout ce qui l'encombre, est une sorte de purification pour lui.

Si l'on suit le raisonnement de Pirandello, la folie représenterait une possibilité plus qu'une condition, puisqu'il s'agit justement :

- d'avoir cette volonté de découvrir la vérité,
- d'avoir la volonté de remettre toutes choses en cause,
- de décider de ne plus vivre dans l'ignorance.

En dehors de cette possibilité, c'est aussi un choix que peut faire le personnage, et ce choix n'engage que lui. Il peut décider de ne plus être

ce que tout le monde croit qu'il est et, à ce moment-là, la société le considère et le classe parmi les fous.

Il est peut-être vrai que cette forme de folie est une sagesse, mais cette sagesse a un grand prix, comme nous l'avons vu dans *Uno, nessuno e centomila*, car pour l'atteindre il faut tout abandonner : le monde, l'amour, ses biens personnels...

Ainsi, pour réussir la « décomposition de son moi », Vitangelo Moscarda met en place une stratégie : il se comporte de manière étrange, il accomplit des actes incohérents, en d'autres termes il *décide* de devenir fou :

« Pazzie per forza. Perchè non avendo mai pensato finora a costruire di me stesso un Moscarda che consistesse agli occhi e per mio conto in un modo d'essere che mi paresse da distinguere come a me proprio e particolare, s'intende che non mi era possibile agire con una qualche logica coerenza¹⁵¹. »

Pour employer un style syllogistique, Vitangelo Moscarda est un homme : donc il est doué de raison ; s'il déraisonne, c'est qu'il l'a voulu et qu'il veut devenir un autre, qu'il veut devenir un étranger pour les autres et pour lui-même, et enfin, qu'il veut se couper du monde et d'une partie de lui-même. Dans ce cas, pouvons-nous le considérer comme un fou ? Dans la mesure où il y a une cohérence entre son comportement et sa conception de la réalité, il agit exactement en

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 834.

fonction de la compréhension qu'il a de la réalité. Seulement, sa compréhension de la réalité est différente de celle des autres, c'est pourquoi il apparaît aux autres sous la forme d'un possédé, d'un aliéné. Pourtant, pour lui ce sont les autres qui ne font aucun effort ou qui font semblant de ne pas regarder la vérité.

La folie de Vitangelo Moscarda semble indissociablement liée à la question de la représentation sociale. Ainsi, pour devenir vraiment lui-même, il doit impérativement commencer par la destruction et la négation. Entreprise clairvoyante et systématique, car, il est important de le souligner, la folie de Vitangelo Moscarda est une « folie lucide », comme nous avons tenté de l'expliquer plus haut ; tout ce qu'il veut, c'est essayer de convaincre le lecteur qu'il n'est pas fou, mais au contraire qu'il est en train de réfléchir de la façon la plus rationnelle qui soit. Il cherche à rectifier ses erreurs et ses illusions, c'est-à-dire qu'il démonte toutes les connaissances qu'il croyait avoir acquises une fois pour toutes, pour en faire l'objet d'une analyse critique qui lui permettra de se rendre compte qu'il a toujours vécu, précisément, dans la vanité, dans l'illusion. Cela peut provoquer une grande déception : vivre trente-cinq ans, pour ainsi se rendre compte, à partir d'une banale remarque, que notre vie n'a jamais été vraiment réelle, mais bien au contraire qu'elle fut un semblant de vie !

Mais, il faut bien le noter, Vitangelo Moscarda n'est fou que selon la logique des autres, ces autres qui n'acceptent pas la mise en discussion de la réalité et la mise en doute des certitudes jusqu'alors incontestables. De plus, nous ne sommes pas sans savoir que la réalité est un terme abstrait que chacun de nous peut concevoir à sa manière.

La réalité et la vérité sont des termes relatifs qui peuvent être considérés comme une adéquation entre notre perception et la chose perçue. Si nous disons que quelqu'un est un ami vrai, ce n'est pas l'ami en tant que tel qui est vrai mais notre croyance, notre façon de

concevoir l'amitié ; par exemple, nous croyons que nous pouvons compter sur lui si le besoin se présente. Cette croyance n'est malheureusement que notre réalité, qui, en effet, peut ne pas être valable pour un autre.

La vérité absolue n'est pas à notre portée, mais si nous voulons de plus en plus nous débarrasser de nos préjugés, nous devons la considérer comme un objectif, que nous pouvons appeler « un horizon lointain », vers lequel nous tendons sans jamais pouvoir l'atteindre.

Vitangelo Moscarda, après avoir constaté la difficulté de la condition humaine, et notamment de la sienne, commence à parler un autre langage, un langage que les autres ne comprennent pas, et à regarder le monde et les êtres avec des yeux différents. C'est justement ce nouveau regard critique qui suscite l'hostilité des autres et particulièrement de sa famille.

Cette forme de folie dont nous parlions plus haut est donc synonyme de liberté, de rébellion contre le poids des conventions. Le fou, alors, est cet homme libre qui, chemin faisant, ne se sent plus dans l'obligation de respecter ni les lois, ni les normes établies et imposées par la société, ni même les exigences universelles. D'autant plus qu'il considère que ces lois et normes sont des données qui changent selon les époques et les types de sociétés. La folie coïncide alors avec une totale et lucide connaissance du pluralisme de notre état. À partir de là, nous pouvons affirmer que le fou chez Pirandello est ce penseur qui veut comprendre et se comprendre toujours davantage.

Dès que l'individu s'aperçoit de la désagrégation de son moi, il n'est plus défini, mais cela s'aggrave davantage dès qu'il commence à prendre conscience et à comprendre pourquoi son identité est indéfinissable. Ainsi le personnage ne se reconnaît plus, ni à l'intérieur de lui-même, ni à l'extérieur de lui-même.

Mais le problème se situe à un autre niveau : comment pouvons-nous affirmer que quelqu'un est fou, si nous considérons que la folie n'est qu'une simple appellation, un simple point de vue de la société. Suffirait-il de prononcer des paroles incohérentes (incohérentes selon la logique des autres) pour être taxé de fou ? Et ces paroles, sont-elles vraiment incohérentes ? Ou est-ce encore un point de vue ? Tant de questions se posent dans la mesure où tout n'est, dans l'optique pirandellienne, que construction individuelle ou sociale.

D'une manière générale, les fous pirandelliens sont inoffensifs, tout ce qu'ils désirent, c'est de vivre leur vie à leur propre manière, sans être dérangés par les autres, sans que les autres leur dictent leur conduite, sans être obligés de se conformer aux lois et normes établies par la société et, enfin, sans s'attacher à une forme quelconque, car la pluralité des formes imposées par les autres engendre la confusion et la perte de l'individualité.

Le plus souvent, les personnages pirandelliens brisent l'évidence et la logique qui régissent notre conception de la réalité. Dans *Il fu Mattia Pascal* et *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello oppose trois réalités :

– l'image réelle du personnage, dont seul le lecteur pourrait avoir un aperçu : dans le cas de Vitangelo Moscarda, en tant que lecteurs nous sommes les seuls capables de témoigner qu'il n'est pas fou,

– l'image que la famille a du personnage, qui n'est pas toujours la bonne,

– et enfin, l'image que la société lui renvoie, qui est aussi diverse qu'il y a d'individus qui le regardent.

Donc, il y a une opposition entre masque et visage, mais de manière dramatique, car pour Pirandello cela implique que nous ne sommes plus dans la vie, mais au théâtre ; comme par exemple les

personnages de *Sei personaggi in cerca d'autore*, qui viennent jouer leur propre drame devant la scène. Les personnages nous montrent que tout est illusion, dans la mesure où la réalité du monde n'est pas plus réelle que les mises en scène de l'art du théâtre. Mais il nous arrive de nous poser la question de savoir si les causes de notre illusion ne doivent pas être cherchées dans la puissance de nos désirs, de nos passions et même parfois de nos imaginations souvent trop exaltées, si l'illusion n'est pas une simple croyance motivée par le désir. Comme nous le prouve l'histoire de Mattia Pascal, qui croyait pouvoir se forger une autre personnalité différente et opposée à celle qu'il avait.

Pour analyser la folie pirandellienne, il faut avant tout faire la distinction entre le « moi » et le corps, étant donné que le corps est considéré comme un objet parmi tant d'autres. Le « moi » semble vouloir détruire tout ce qui ne répond pas à ses aspirations, par exemple le *corps*, qui naturellement obéit aux pulsions vitales, le *nom* qui n'est qu'une simple appellation, et qui n'est pas en mesure de déterminer l'identité vraie, et, surtout, les responsabilités sociales, (le travail, le mariage...) qui nous imposent des limites et des conduites.

Pirandello cherche à rendre positive sa théorie sur la folie, dans la mesure où il nous fait comprendre que la folie est en réalité une recherche d'authenticité et de vérité qui a tendance à détruire toute illusion. C'est pourquoi les fous pirandelliens, par leurs paroles insoutenables suscitent en nous l'inquiétude, l'ambiguïté et surtout ils nous laissent avec des questions dont les réponses ne nous permettent pas une interprétation sans équivoque : chacun de nous est-il réellement dans le corps que les autres voient ? Pouvons-nous nous voir comme les autres nous voient ?

1.3 ❖ De l'humour pirandellien à la désillusion

Il est presque impossible d'analyser l'œuvre de Pirandello sans parler de l'« *umorismo* », que nous pouvons considérer comme la poétique de l'auteur, voire sa philosophie. Il fait partie des principes qui dirigent son œuvre, si ce n'est le fil conducteur principal. C'est en 1908 que l'auteur sicilien écrit un essai sur l'humour où il expose clairement son point de vue sur l'art, et surtout, où il donne une définition précise de l'« *umorismo* ». Il le définit tout d'abord comme le « sentiment du contraire ». Tout sentiment s'accompagne, selon lui, d'une réflexion sur ce sentiment même ; par exemple, si on met en face de l'écrivain humoristique une situation comique bien déterminée, celui-ci ne se contentera pas seulement d'enregistrer le rire que provoque cette situation, mais il va chercher à comprendre la raison même de cette situation. Son constat est toujours suivi d'une analyse, d'une réflexion sur ce qu'il a constaté. Il se demande pourquoi la situation provoque le rire. Pourquoi c'est ainsi et pas autrement ? Donc, l'humoriste ne s'intéresse pas seulement à la *constatation du contraire* comme le fait le comique, mais il cherche le *pourquoi du contraire*, ce que peut cacher cette constatation :

« [...] Tout sentiment, toute pensée, tout élan se dédoublent chez l'humoriste, en leur contraire [...]. Certes, l'humoriste peut s'en tenir à son premier mouvement : mais à l'intérieur de celui-ci, l'autre sentiment lui parle, qui de prime abord ne semblait pas avoir le courage de se révéler ; cette voix parle et commence à avancer tantôt une timide excuse, tantôt une circonstance atténuante qui

refroidissent l'ardeur du premier
sentiment¹⁵² ».

Dans cette définition de Pirandello, l'œuvre humoristique est à bien des égards différente de l'œuvre d'art traditionnellement connue, cette dernière étant plus ordonnée, cohérente. Chez l'humoriste, l'œuvre est fondée sur la décomposition, le désordre et même parfois le paradoxe. Elle tend à dissiper tout faux-semblant, toute illusion dans l'esprit de l'être humain ; ainsi, ce qui est drôle en surface pourrait s'avérer triste en profondeur.

La logique du dédoublement chez Pirandello ne se limite pas uniquement à la personnalité de l'individu, elle caractérise aussi ses sentiments. Malgré sa subjectivité, l'humour pirandellien aboutit toujours à une prise de conscience souvent dissimulée sous l'effet comique de la situation. Pour mieux comprendre ce « sentiment du contraire », nous allons nous référer à ce célèbre exemple de Pirandello, souvent cité, celui de la vieille dame qui, voulant garder l'amour d'un mari plus jeune qu'elle, s'habille, se coiffe et se maquille comme une jeune fille. Dans un premier temps, la vue de cette dame qui se fait passer pour ce qu'elle n'est pas peut provoquer le rire. Mais si nous cherchons à en savoir un peu plus sur cette femme, en essayant de ne pas la voir comme le « contraire » de ce que devrait être une femme de son âge, alors le ridicule qui en découle ne nous fera plus rire, ou du moins pas de la même manière qu'auparavant. En tenant compte de toutes les informations relatives à la situation de cette dame, il pourrait même naître en nous un autre sentiment : la compassion. En réalité la dame n'est peut-être pas heureuse de paraître ainsi et, au fond d'elle-

¹⁵² L. PIRANDELLO, *L'humorisme* in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduit de l'italien par Georges Piroué, Folio essais, Paris, 1990, p.131.

même, elle aurait préféré être comme toutes les vieilles dames de son âge ; elle est comme contrainte. Ce nouveau sentiment est le contraire de celui que nous avons éprouvé après avoir constaté l'apparence ridicule de la dame, il est le produit de la réflexion qui fait suite à cette constatation. L'humour pirandellien est donc constitué de deux phases : d'abord nous constatons, et ensuite nous réfléchissons. Pour mieux cerner une réalité, il faut aller jusqu'au bout et toucher le fond, il faut la « démasquer », pour voir tout ce qu'elle peut comporter comme variations. Dès lors que ce travail est accompli, il nous sera plus facile de comprendre la réalité sans porter de jugement sur elle, et surtout d'atteindre à ce que Kierkegaard considérait comme une « lucidité suprême » :

« [L'humour est] le degré suprême de la lucidité auquel l'homme puisse atteindre par ses propres moyens, sans recours divin ; autrement dit, la conscience de notre puissance, de notre misère. Lorsqu'au lieu d'en désespérer, nous en rions¹⁵³. »

Cette définition montre une autre approche de l'humour, qui n'est plus seulement, comme le voulait Hegel, cette « attitude particulière de l'intellect et de l'âme qui fait que l'artiste se met lui-même à la place des choses », mais devient un moteur essentiel du raisonnement et même de l'existence. Le personnage n'est plus un sujet simplifié qui accepte de vivre comme le commun des mortels, qui admet les choses telles qu'elles sont, prédéfinies. Autrement dit, il ne se contente plus d'une

¹⁵³ Cité par Gérald CAHEN, *L'humour. Un état d'esprit*, Éditions Autrement, Paris, 1995, p. 43.

seule réalité bien déterminée et conventionnelle, qui tend à le restreindre, mais il choisit plutôt de vivre une décomposition complète de la réalité, car désormais pour lui rien n'est plus simple et immédiat. C'est ainsi que nous découvrons chez le personnage cette volonté d'évoluer dans un « état d'irrésolution » de la conscience. En d'autres termes, le personnage ne peut plus se contenter de vérités toutes faites, il ressent le besoin de douter de tout et de tout remettre en question, sans pour autant prétendre accéder à la connaissance suprême. Parvenu à ce stade, la déstructuration de la réalité est plus que nécessaire pour le personnage ; elle pourrait même devenir, paradoxalement, source de bonheur, puisque plus aucune vérité n'est fixe et qu'il vit dans un monde et une réalité en perpétuel recommencement. Cette fluidité de la forme, dont nous parlions plus haut, gagne tout l'esprit de l'être. Il est désormais complètement détaché de tout, et se sent particulièrement libre, comme nous le rappelle Schopenhauer :

« [...] L'homme qui, après maints combats violents contre sa propre nature, est arrivé à une telle victoire, n'est plus que le sujet pur de la connaissance, le miroir serein du monde. Rien ne peut plus le torturer. Rien ne peut plus l'émouvoir ; car toutes ces mille chaînes de la volonté qui nous attachent au monde, la convoitise, la crainte, la jalousie, la colère, toutes ces passions douloureuses qui nous bouleversent n'ont aucune prise sur lui. Il a rompu tous ces liens¹⁵⁴. »

¹⁵⁴ Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Auguste Burdeau. Édition établie par Richard Roos, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, p. 490.

Cet état de symbiose entre l'être et son esprit semble écarter toute idée de souffrance que l'humour laissait apparaître. Prendre conscience d'une réalité ou d'une vérité pourrait dans certains cas être source de douleur, car l'innocence ou l'illusion qui entourait cette vérité n'y est plus. Les choses apparaissent alors dans leur nudité absolue. L'homme est en face de lui-même et cela ne lui fait plus peur car désormais, comme l'affirme Ionesco, il a pris « conscience avec une lucidité libre, de sa condition tragique ou dérisoire¹⁵⁵ ». On peut évoquer aussi l'écrivain Jean Paul Richter, l'un des grands « humoristes » du romantisme allemand, qui définit l'humour comme étant « la mélancolie d'un esprit supérieur qui parvient même à se divertir de ce qui l'attriste¹⁵⁶. »

Mais tout cela a un prix, car dans les textes humoristiques, en tout cas ceux de Pirandello, le personnage, pour atteindre cet état, a dû sacrifier bien des choses. Le personnage renonce à tout, même à son être le plus profond, comme c'est le cas de Vitangelo Moscarda. Une simple expérience pour tenter de retrouver ou plutôt de trouver son identité l'a conduit à un résultat des plus inattendus. En essayant de comprendre pourquoi il a autant de réalités que de gens qui le connaissent, il finit par ne plus en avoir. Et cette situation, loin de l'effrayer, fait de lui un homme singulier qui tous les matins décide d'être autre que ce qu'il était la veille:

« [...] non m'oppono a nulla, perché
remotissimo ormai da ogni cosa che potesse
avere un qualche senso o valore per gli altri, e

¹⁵⁵ Cité par N. JONARD, *Introduction au théâtre de Pirandello*, Presses universitaires de France, Paris, 1997, p. 81.

¹⁵⁶ L. PIRANDELLO, *Choix d'essais*, traduit de l'italien par Georges Piroué, Denoël, Paris, 1968, p. 53.

non solo alienato assolutamente da me stesso e da ogni cosa mia, ma con l'orrore di rimanere comunque *qualcuno*, in possesso di qualche cosa¹⁵⁷. »

([...] je ne m'opposais à rien, parce que désormais tout ce qui offrait un sens et une valeur pour autrui m'apparaissaient comme infiniment lointain; et non seulement j'étais détaché de moi-même et de toute chose qui fut mienne, mais j'éprouvais l'horreur de rester *quelqu'un*, en possession de quoi que ce soit.)

Vitangelo Moscarda semble mener une existence plutôt hors du commun, nettement moins contraignante que celle de ses semblables. La particularité humoristique de son histoire est qu'elle présente une fracture entre le personnage et le monde qui l'entoure. Est-ce là son objectif ? Nous serions tentée de répondre négativement, mais nous savons aussi que pour le personnage cette cassure est nécessaire dans la mesure où c'est le seul moyen dont il dispose pour se libérer de tout, en commençant par tous ses « moi » qui le rendent méconnaissable. Pourtant, dans cette « libération » nous pouvons déceler un certain pessimisme, qui, même s'il ne dérange pas le personnage, le conduit néanmoins vers une prise de conscience de la vanité de toutes choses.

Analyser le thème de l'*umorismo* sans passer par l'histoire de Mattia Pascal est presque impossible, d'abord parce que cet essai est dédié à la « *buon'anima di Mattia Pascal, bibliotecario* », et ensuite parce que, du début à la fin, l'humour est présent à chaque étape du roman.

¹⁵⁷ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 889.

Tout ce qui caractérise une œuvre humoristique est concentré dans cette histoire peut-être banale mais bouleversante ; cette banalité d'ailleurs que Pirandello considère comme un des leviers d'une histoire humoristique :

« Dans la vraie réalité, assure-t-il, les actions qui mettent un caractère en relief se détachent sur un fond d'histoires banales, si bien qu'en général les écrivains ne s'en servent pas ou ne s'en occupent que fort peu, comme si ces histoires étaient négligeables. L'humoriste au contraire en tire le meilleur parti. [...] [II] n'ignore pas que les histoires banales, les détails sans intérêt [...] contraignent à des actes, inspirent des pensées et des sentiments en totale opposition avec la logique harmonieuse des faits et des caractères tels que les auront conçus les écrivains normaux¹⁵⁸. »

L'œuvre humoristique est présentée comme incohérente, mais en est-il ainsi réellement? Ne part-elle pas de quelque chose de désordonné et d'imperceptible pour en faire quelque chose de logique, même si le paradoxe reste toujours déterminant? Dans ce sens, elle fournirait la clé pour comprendre toute l'œuvre de Pirandello, mais aussi pour nous rapprocher de celle de Svevo pour qui ce rapport entre incohérence et logique paradoxale est central.

¹⁵⁸ L. PIRANDELLO , *L'humorisme*, in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, cit., p. 161.

Chapitre 2

Refus ou échec des personnages ?

2.1 ❖ Adriano Meis : l'illusion d'une identité retrouvée

« [...] toute existence se révèle, à un certain moment, comme une existence ratée. Il ne s'agit pas d'un jugement moral qu'on porte sur son passé, mais d'un sentiment confus d'avoir manqué sa vocation, d'avoir trahi le meilleur de soi-même. Dans de tels moments de crise totale, un seul espoir semble salutaire : celui de pouvoir recommencer sa vie. Cela veut dire, en somme, qu'on rêve d'une nouvelle existence, régénérée, plénière et significative. Il ne s'agit pas du désir obscur, caché au fond de toute âme humaine, de se renouveler périodiquement, selon le modèle du renouvellement cosmique. Ce qu'on rêve et espère dans ces moments de crise totale, c'est d'obtenir un renouvellement définitif et total, une *renovatio* qui puisse transmuter l'existence¹⁵⁹ ».

Cet idéal de « régénération » dont parle le grand historien des

¹⁵⁹Mircea ELIADE, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1959, p. 281-282.

religions Mircea Eliade peut nous servir à illustrer l'histoire de Mattia Pascal et en définir la portée symbolique. En effet, face à son existence chaotique, à une vie conjugale proprement infernale et à une vie sociale médiocre, celui-ci décide de se recréer dans sa totalité. Son objectif n'est pas de prendre des résolutions pour un changement de l'orientation de sa vie, mais de substituer au personnage de Mattia Pascal un *autre*. Adriano Meis va alors naître de rien, ou plutôt des ruines de Pascal, un peu forcé par le destin, mais selon un plan minutieusement élaboré. Car, comme tout bon narrateur, Mattia Pascal, à l'image de son créateur Pirandello, tente de construire un personnage qui, dans son essence même, devrait être différent de celui qu'il incarnait lui-même. Avec un nom, une physionomie et une histoire personnelle qui lui sont propres, Adriano Meis se glisse dans la vie de ce « cadavre » retrouvé dans le moulin familial, avec la chance de pouvoir donner à cette existence le sens qu'il aura choisi. Mais comment Mattia Pascal développe-t-il et organise-t-il la naissance de ce second personnage ? Que représente réellement cette métamorphose ? Serait-ce la volonté, le désir de Pascal de devenir totalement un autre ? Ou encore, serait-ce le cri de révolte du personnage par rapport à une existence douloureuse ? Ce projet est-il l'illustration de la naïveté de Pascal ? Peut-on construire quelque chose de solide et de durable en faisant table rase du passé ? Notre futur dépendrait-il de notre passé ? Si tel est le cas, la tentative de reconstruire une nouvelle identité ne serait-elle pas utopique ? Et la mort, quelle place occupe-t-elle dans cette quête d'identité ? Autant de questions auxquelles nous tenterons d'apporter des réponses en tenant compte de la crise que traverse le personnage et, plus généralement, l'homme moderne.

Paru pour la première fois en 1904, donc antérieur à la Première Guerre mondiale, *Il fu Mattia Pascal* marque véritablement le passage à un nouveau siècle, époque à laquelle les premières inquiétudes de

l'homme face à l'émiettement de sa personnalité font surface. C'est ainsi que va naître, selon Pirandello, une angoisse qui ne trouvera refuge que dans la dérision, la folie et quelquefois même dans la mort¹⁶⁰. Le récit de *Mattia Pascal* commence par la fin, et nous allons vite comprendre que la personne qui dit « je » est faussement unitaire. Il y a en réalité plusieurs « personnes » distinctes sous ce même « je » : d'abord *Mattia Pascal* dans la première partie, bientôt *Adriano Meis* dans la seconde, et enfin, dans la troisième partie, « fu *Mattia Pascal* »

Au prime abord nous pouvons croire que *Mattia Pascal* cherche égoïstement le bonheur en profitant de ce suicide, mais au fur et à mesure que notre analyse du personnage s'éclaircit, nous nous rendons compte que cela traduit plutôt un certain mal-être et une certaine inquiétude liés à l'impossibilité du vivant à appréhender le monde, le bonheur et surtout son moi véritable. En d'autres termes, le personnage vit une crise profonde, qui le pousse à chercher refuge dans ce qu'il croit être une renaissance. Il convient néanmoins de souligner que *Mattia Pascal* a toutes les raisons de s'inquiéter, de se sentir inutile, mal aimé ou mal compris, et donc de vouloir changer d'existence, car sa disparition semble être un soulagement pour toute sa famille et tout le monde s'accommode bien de sa mort, en commençant par son épouse et sa belle-mère, qui sont les premières à l'avoir reconnu dans le cadavre d'un autre. Il faut tout de même reconnaître que *Mattia Pascal* est plus une charge pour elles qu'un soutien.

« Due povere donne non potevano aver
l'obbligo di mantenere un fannullone, un
pezzaccio da galera...¹⁶¹ ».

¹⁶⁰ Tous ces thèmes ont été déjà développés dans les chapitres précédents.

¹⁶¹ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 220.

(On ne pouvait obliger deux pauvres femmes à entretenir un fainéant, un gibier de potence...).

Le chapitre VII intitulé « *Cambio treno* » pourrait métaphoriquement signifier « *cambio vita* », car c'est dans le train que le protagoniste a appris la nouvelle qui va faire basculer toute sa vie. Et c'est aussi dans le train qu'il élabore et imagine toutes les transformations dont sa nouvelle identité aura besoin. L'image de ce train roulant à toute allure en laissant derrière lui des kilomètres de rail, pourrait être comparée à celle de son existence vécue avant le projet de métamorphose, existence qu'il souhaiterait d'ailleurs laisser derrière lui pour en entamer une nouvelle. Le train symbolise par ailleurs ce qu'il considère comme sa première mort (comme nous le verrons plus loin, il y en aura d'autres), qui apparaît non seulement comme une chance inespérée, mais aussi comme une sorte de libération définitive de tout son calvaire :

« [...] intravidi in un baleno... ma sì ! La mia liberazione la libertà una vita nuova !

Avevo con me ottentaduemila lire, e non avrei più dovuto darle a nessuno ! Ero morto, ero morto : non avevo più debiti, non avevo più moglie, non avevo più suocera : nessuno ! Libero ! Libero ! Libero ! Che cercavo di più ? »¹⁶²

([...] j'entrevis en un éclair... mais oui !

¹⁶² *Ibid.*, p. 222.

Ma libération, la liberté, une nouvelle vie !

J'avais quatre-vingt deux mille lires sur moi, et je ne devrais plus les donner à personne ! J'étais mort, j'étais mort : je n'avais plus de dettes, je n'avais plus d'épouse, je n'avais plus de belle-mère : personne ! Libre ! Libre ! Libre ! Que demander de plus ?)

Ici la mort, même si elle n'est pas réelle, est un élément essentiel de la dynamique narrative, et surtout l'allié principal de Mattia Pascal, car elle lui sert notamment de trait d'union, une sorte de passage transitoire entre le passé et l'existence qu'il tente de recommencer. De ce fait elle perd son aspect dramatique et douloureux. Il y a un réel jeu entre Mattia Pascal et la mort : on dirait que cette dernière n'apparaît dans le récit que quand lui le désire. Pourtant, à un moment donné et de manière assez poignante, il est pris au piège de son propre jeu, à tel point que son existence est devenue celle d'un mort.

Le personnage d'Adriano Meis ne représente pas seulement la libération, comme il s'en réjouit, mais il symbolise aussi cet « espoir salutaire » que Mircea Eliade décrit plus haut. Adriano Meis est le début d'un « recommencement », c'est comme si la vie lui offrait une nouvelle chance, chance en réalité qu'il s'offre lui-même. Ce qui nous apparaît comme un rêve, une fiction, comme un désir presque irréalisable, transporte Mattia Pascal dans un univers féérique que même la dure réalité de l'existence ne peut ébranler (mais seulement dans son imagination). Pour la première fois il croit avoir le dessus, car il ne se sent plus concerné par les problèmes des humains, il se retrouve hors du « jeu » social et n'évolue plus avec l'idée qu'il appartient à un groupe ou à une catégorie sociale à laquelle il doit obligatoirement s'identifier et vis-à-vis de laquelle il doit faire ses preuves pour se faire

accepter. Tout lien avec l'autre monde est désormais rompu, ce qui compte à présent c'est de donner un sens à sa nouvelle existence, mais avec le privilège de pouvoir le choisir lui-même :

« Recisa di netto ogni memoria in me della vita precedente, fermato l'animo alla deliberazione di ricominciare da quel punto una nuova vita, io ero invaso e sollevato come da una fresca letizia infantile ; mi sentivo come rifatta vergine trasparente la coscienza, e lo spirito vigile del mio nuovo io. Intanto l'anima mi tumultuava nella gioja di quella nuova libertà. Non avevo mai veduto così uomini e cose ; l'aria tra essi e me s'era d'un tratto quasi nebbiata ; e mi si presentavan facili e lievi le nuove relazioni che dovevano stabilirsi tra noi, poiché ben poco ormai io avrei avuto bisogno di chieder loro per il mio intimo compiacimento. Oh levità deliziosa dell'anima ; serena ineffabile ebbrezza ! La Fortuna mi aveva sciolto di ogni intrico, all'improvviso, mi aveva sceverato dalla vita comune, reso spettatore estraneo della briga in cui gli altri si dibattevano ancora...¹⁶³ ».

(Tout souvenir de ma vie précédente rompu net, déterminé à recommencer à partir de là une nouvelle vie, j'étais envahi et soulagé

¹⁶³ *Ibid.*, p. 228.

comme par une fraîche allégresse enfantine ; j'avais l'impression d'avoir retrouvé une conscience vierge et transparente, un esprit attentif et prêt à tirer profit de tout pour la construction de mon nouveau moi. En même temps mon âme s'agitait dans la joie de cette nouvelle liberté. Je n'avais jamais vu les hommes et les choses de cette façon ; entre eux et moi l'air s'était éclairci d'un coup ; les nouvelles relations qui devaient s'établir entre nous s'annonçaient faciles et légères, puisque j'aurais désormais bien peu à leur demander pour ma satisfaction intime. Oh ! Légèreté délicieuse de l'âme ! Sereine et ineffable ivresse ! Le Sort m'avait délivré de toutes les complications, soudainement, m'avait écarté de la vie commune, placé comme un spectateur étranger à la mêlée dans laquelle les autres se débattent encore...).

En se projetant hors de lui, Mattia Pascal non seulement « s'écarte de la vie commune », mais il échappe à l'angoisse de la finitude, c'est-à-dire au désespoir de n'être que soi. En effet, la vie humaine dans son ensemble est limitée, non seulement dans la durée (à cause de la mort), mais aussi par le fait qu'elle soit emprisonnée dans une seule réalité, ce qui est pourtant contraire à l'esprit humain qui a tendance à vouloir s'échapper pour vivre d'autres expériences.

Dans sa quête d'un futur différent et d'un ailleurs, Mattia Pascal commence par se débarrasser de son nom. En dehors des caractéristiques de l'être humain, le nom est l'un des éléments essentiels

qui définissent, mais aussi qui emprisonnent l'individu. Dès que le nom de Mattia Pascal est prononcé, toutes les personnes qui le connaissent savent déjà de qui il s'agit, il n'y a aucun doute possible. Le nom est une véritable prison pour l'homme, un cercle dans lequel il reste à jamais enfermé. Pourtant, même s'il a un aspect restrictif, le nom se fait le représentant et le garant de l'existence et de la connaissance de l'homme pour les autres comme pour lui-même. Par conséquent, dès lors que nous changeons de nom, nous risquons de perdre cette reconnaissance que les autres nous accordent et surtout cette stabilité qui permet l'intégration de chaque individu dans la société. Mais il est aussi facile de se tromper soi-même que de tromper les autres sur notre identité. En réalité, le résultat de ce parallélisme est sans appel dans la mesure où les autres n'ont accès qu'à la face externe de nous (et surtout la face que nous souhaitons très souvent leur faire voir), alors que ce qui se passe au fond de nous peut toujours être ignoré. Quant à la connaissance de soi, elle peut se prêter à toute sorte de leurres. Même si on parvient à changer son nom, cela ne va pas de soi pour le reste, car la tâche devient compliquée dès qu'il s'agit d'une métamorphose profonde de son être.

On peut considérer que dans toute volonté de changement de nom il y a une envie ou un souci de dissimulation, par exemple le désir de masquer une faute. Mais pour Mattia Pascal, la situation est totalement différente, car en abandonnant son nom, il s'abandonne aussi. Cependant, il ne s' imagine pas que toutes ces transformations pourraient avoir des conséquences néfastes, car il est convaincu que les modifications de son apparence suffisent à elles seules à lui redonner une existence différente et meilleure. Il a voulu croire qu'en s'isolant, il trouverait les réponses à ses questions, les solutions à ses souffrances. Il nourrissait beaucoup d'espoir en construisant Adriano Meis, et était enthousiaste à l'idée de pouvoir être un autre homme :

« ... mi trasformerò con amoroso e paziente studio, sicchè, alla fine, io posso dire non solo di aver vissuto due vite, ma d'essere stato due uomini¹⁶⁴. »

(... je me transformerai avec un soin amoureux et patient, si bien qu'à la fin, je pourrai non seulement dire que j'ai vécu deux vies, mais que j'ai été deux hommes.)

Ce qu'il pensait être un plan ingénieux, n'est en réalité que le début de ses difficultés. La naissance d'Adriano Meis signifie donc la mort de Mattia Pascal, mort dans le vrai sens du terme. En effet, en substituant le personnage de l'un à celui de l'autre, Mattia a décrété inconsciemment la disparition de son *moi* profond, et désormais plus rien ne sera comme avant, car il se retrouve au milieu d'un rêve, Adriano Meis symbolisant le fruit de l'imagination de Pascal. À un certain moment, il se sent poursuivi et même parfois freiné par Mattia Pascal ; il ne se reconnaît plus ni dans la peau de l'un, ni dans celle de l'autre, car la liberté tant espérée, qui aurait dû lui permettre d'accomplir son rêve, se heurte aux limites de la condition humaine. Il se rend compte qu'il est pratiquement impossible de vivre hors de la loi ; la preuve en est qu'il ne peut plus accomplir légitimement des actes simples : par exemple, il ne peut dénoncer Papiano qui lui a volé son argent, ni même épouser Adriana, pour qui il ressent un sentiment amoureux sincère et profond, alors que cet amour aurait pu compenser le désastre sentimental qu'il avait vécu auparavant, dans un autre monde et sous une autre identité. Ainsi la fiction et la réalité ne peuvent

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 226.

cohabiter. Pirandello montre de façon tragique que nos références extérieures, notre état civil, par exemple, sont en réalité plus liées à notre existence que nous ne le croyons. L'individu dépourvu d'identité devient tout simplement un non-être. Et Meis, ne possédant aucun papier justifiant son existence, finit par se sentir *inexistant* :

« [...] Io ero fuori d'ogni legge. Chi ero io ? Nessuno ! Non esisteva io per la legge. E chiunque, ormai, poteva rubarmi ; e io, zitto¹⁶⁵ ! »

([...] j'étais en dehors de toute loi. Qui étais-je, moi ? Personne ! Je n'existais pas, moi, pour la loi. Et n'importe qui, désormais, pouvait me voler ; et moi, je n'avais qu'à me taire !)

La négation de son être est le premier désarroi de Meis, car il constate l'échec de toute une vie. Pourtant, en créant Adriano Meis, Mattia pensait pouvoir vivre en ignorant ce qu'avait été sa vie antérieure. Malgré sa richesse, son oisiveté, l'absence de liens et de poids familial, il voit que sa liberté si chèrement acquise est une oppression. Cette liberté va même jusqu'à le dégoûter, et à le transformer, comme il dit, en une « *ombra d'uomo* » :

« [...] E libera dunque era rimasta lei, mia moglie ; non io, che m'ero acconciato a fare il morto, lusingandomi di poter

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 280.

diventare un altro uomo, sì, ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque ? Un'ombra d'uomo¹⁶⁶ ! »

([...] Et si quelqu'un était resté libre, c'était elle, ma femme, et pas moi qui m'étais astreint à faire le mort, m'imaginant que je pourrais devenir un autre homme. Un autre homme, certes, mais à condition de ne rien faire. Et quel homme donc ? Une ombre d'homme !)

Adriano Meis ne peut pas être un homme nouveau, c'est pourquoi il n'est que l' « ombre » de Mattia Pascal. Ce n'est pas seulement sur son aspect physique, sur son caractère ou encore sur son histoire personnelle que nous nous basons pour affirmer cela. Mattia Pascal représente le personnage typique du roman de la crise ; il représente aussi la situation de l'homme moderne face à la solitude, à l'irrationalité et à l'absurdité de la vie. Par conséquent, quelle que soit la forme où il voudrait se mouler, il restera toujours le même avec l'angoisse du mortel et avec l'émiettement de sa personnalité au moins en quatre éléments distincts : ce qu'il est (Mattia Pascal), ce que les autres croient qu'il est (le suicidé), ce qu'il voudrait être (Adriano Meis) et ce qu'il est devenu (Fu Mattia Pascal). Malgré sa tentative de devenir un autre, il est condamné à être – ou à redevenir – Mattia Pascal. Désormais il est redevenu ce qu'il était, un homme terriblement seul qui essaie de surmonter cette impression de se voir vivre (ou plutôt de se voir survivre).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 277.

Condamné à vivre en marge de la société, Adriano Meis, dans le désespoir tente une dernière action : commettre un meurtre, éliminer définitivement cette « *ombra d'uomo* ». En effet, Pascal perçoit Meis comme celui qui a détruit sa vie, celui qui l'a empêché de vivre heureux et tout simplement de n'être que lui-même. La naissance de Meis a mis fin à une vie difficile, celle de « fu Mattia Pascal » met fin au rêve et rappelle à la réalité, réalité qu'il a toujours voulu fuir. Le verbe au passé simple « *fu* » qui précède le nom de Pascal indique que quelque chose est définitivement fini et qu'il est impossible d'y revenir, qu'il ne peut plus réécrire l'histoire ; en d'autres termes, ce « *fu* » renvoie au néant, le néant d'une vie sans existence. Pour se libérer, il organise donc sa deuxième mort. Cette fois-ci il est le maître d'œuvre : à la fin du chapitre XVI, il est comme éclairé au sujet du véritable rôle qu'à joué Meis dans sa vie, et alors la sentence de mort est décidée :

« Ma sì ! Ma sì ! Io non dovevo uccider me, un morto, io dovevo uccider quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile ; quell'Adriano Meis dovevo uccidere, che essendo, com'era, un nome falso, avrebbe dovuto aver pure di stoppa il cervello, di cartapesta il cuore, di gomma le vene, nelle quali un po' d'acqua tinta avrebbe dovuto scorrere, invece di sangue : allora sì ! Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso ! Annegato, là, come Mattia Pascal ! Una volta per uno ! Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra, si sarebbe chiusa

degnamente, così, con una menzogna macabra ! E riparavo tutto¹⁶⁷ ! »

(Mais oui ! Mais oui ! Ce n'est pas moi que je devais tuer, j'étais mort, mais cette fiction insensée, absurde, qui m'avait torturé, déchiré pendant deux ans, cet Adriano Meis condamné à être un lâche, un menteur, un misérable ; c'est cet Adriano Meis qu'il me fallait tuer, lui qui, n'étant qu'un faux nom, devait avoir aussi une cervelle d'étoupe, un cœur de carton-pâte, des veines en caoutchouc, dans lesquelles un peu d'eau colorée devait couler, à la place du sang : alors, oui ! Qu'il parte donc, au plus profond, ce triste et odieux patin ! Noyé, là, comme Mattia Pascal ! Chacun son tour ! Cette ombre de vie, née d'un mensonge macabre, s'éteindrait dignement, comme ça, dans un mensonge macabre ! Et je réparerais tout !)

2.2 ❖ « L'éternelle dernière cigarette » de Zeno Cosini : la représentation d'une vie sénile

S'il y a un caractère qui détermine un personnage « sénile », c'est celui de l'inconsistance de ses résolutions. Pour les trois principaux protagonistes svéviens, Alfonso Nitti, Emilio Brentani et Zeno Cosini, cela

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 293.

est beaucoup plus qu'un caractère, c'est une problématique derrière laquelle se cache une grande souffrance qui va bouleverser le cours de leur existence. Trois personnages différents, avec des parcours différents, et pourtant nous retrouvons chez eux ce même manque de vitalité à des degrés plus ou moins importants. Ce trait commun de leur personnalité n'est pas seulement le fruit de leur passivité, de leur détachement vis-à-vis des choses de la vie, car ils semblent vivre dans un système qui n'est pas le leur et auquel ils ne peuvent accorder aucune signification. La « dernière cigarette », symbole des résolutions de Zeno, jamais tenues, de cesser de fumer, trahit un véritable drame, et même l'humour utilisé par Svevo parfois dans *La coscienza di Zeno* ne permet pas de dédramatiser totalement les difficultés existentielles que rencontre le personnage. Ce n'est pas un hasard si Zeno choisit son problème lié à la cigarette pour décrire au psychanalyste, à qui le récit est adressé, sa difficulté, voire son refus de concrétiser ses promesses. Le comportement du personnage laisse paraître l'un des principaux thèmes du roman : celui de la maladie. Zeno s'est toujours considéré comme un malade, mais derrière cette prétendue maladie ne se cache-t-il pas un vice, que le personnage lui-même n'identifie pas comme tel ? Parfaitement conscient de son incapacité, Zeno se cache derrière la maladie pour justifier le fait qu'il n'assume pas les engagements liés à sa propre existence. Tant qu'il a « un demain où situer sa résolution¹⁶⁸ », il a la garantie de ne représenter pour autrui qu'un personnage indéfinissable, insaisissable, donc non admis dans le cercle bien fermé des gens « normaux ». Pour cela Zeno pense avoir trouvé un allié de taille, le temps, et pourtant – ironie – c'est justement le temps qui détermine le caractère passager de la vie humaine. Il semble ne pas se rendre compte que les années passent, puisque pour lui le temps reste figé. Ou alors il

¹⁶⁸ I. SVEVO, *La conscience de Zeno*, cit., p. 52.

faut croire que son écoulement n'est pas suffisamment rapide pour qu'il comprenne et accepte l'urgence des choses.

« [...] avevo tutto il tempo per curarmi lentamente. Anche mio figlio che dormiva nella stanza vicina non s'apprestava certamente ancora a giudicarmi o ad imitarmi. Assolutamente non v'era fretta¹⁶⁹. »

([...] j'avais devant moi tout le temps nécessaire pour une cure lente. Mon fils qui dormait dans la chambre voisine n'était pas encore près de me juger ou de m'imiter. Non, il n'y avait absolument pas besoin de se hâter.)

Malgré son refus d'aller jusqu'au bout de ses résolutions, Zeno n'est pas totalement dépourvu d'ambition. Mais même s'il semble mettre en avant les intérêts de son fils, il se préoccupe d'abord des siens, car justement cela lui permet, d'une certaine façon, de vivre dans un éternel recommencement où nous notons l'absence de renouveau. Cela va de soi, car pour qu'il y ait renouveau, il faudrait un esprit dynamique, une certaine aisance et de la volonté dans chaque action entreprise, ce qui n'est pas le cas du personnage. En dehors du fait qu'il cherche toujours un moyen plus ou moins habile pour contourner les situations difficiles, son attitude révèle une fois de plus son comportement immature qui pourtant, paradoxalement, est lié à son niveau de prise de conscience

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

par rapport à l'existence humaine. Comparé aux autres personnages du roman, particulièrement à sa femme Augusta dont la vision assez élémentaire de la vie explique l'attitude apaisante et la facilité à s'adapter au monde (en réalité, elle se limite à considérer aussi bien la vie que la mort comme des *faits réels* dont l'aspect mystérieux nous oblige à rester des ignorants, à vivre et à suivre notre chemin sans essayer véritablement d'explorer les raisons profondes de la vie), pour Zeno les choses prennent un autre aspect ; derrière ses airs d'inaapte caractérisé se cache un véritable calculateur et même parfois un manipulateur qui, pour préserver égoïstement son monde, ne se limite pas à reconnaître et à accepter son déroulement, mais essaie d'en avoir le contrôle et de le transformer à sa guise, quitte à exister hors de la vie ou à n'avoir qu'un semblant d'existence. Totalement confiant en lui et en son organisation, Zeno cherche, malgré sa lucidité, à partager avec Augusta (et d'ailleurs avec tous les autres personnages) cette quiétude que ressent tout être humain non encore dépourvu d'illusions, d'ignorance et d'innocence. Il est parfaitement conscient que le système dans lequel il évolue ne lui convient pas, mais contrairement à Nitti et à Brentani, tout en se mettant à l'écart, il donne l'impression d'être toujours dans le « jeu ». Et pour cela, il faut, malgré les apparences, paraître plus malin que tout le monde. Il a perdu toute illusion, il est conscient de sa condition d'homme mortel, et pourtant il donne l'impression de ne pas être préoccupé par tout cela. La comparaison est encore plus pertinente entre Zeno et Moscarda : en effet, nous remarquons chez les deux personnages cette même capacité à plonger à l'intérieur d'eux-mêmes, tout en notant que chez Moscarda cela est beaucoup plus radical. En effet, là où ce dernier s'isole et s'enferme doublement : dans un hospice et dans son monde, pour montrer son détachement total par rapport à la vie, Zeno se mêle aux autres, et aux yeux de tout le monde, il est certes spécial, mais pas différent au point de susciter la stupéfaction comme Moscar-

da. Mais comment peut-il vivre ainsi, entre le réel et la fiction, entre la « vérité » et le « mensonge » ? « Comment mener une existence indolore dans un monde douloureux et absurde¹⁷⁰ », comme dit Maryse Jeuland. Le seul moyen dont il dispose, hormis la « stratégie » qui consiste à être un éternel malade, et donc le « maître du jeu », c'est semble-t-il de se réfugier dans un « univers » où les engagements non tenus ne peuvent pas interférer dans le bon déroulement des choses. Ce personnage svévien est le seul des trois à ne pas subir véritablement les conséquences de son comportement et de ses convictions ; jusqu'à la fin du roman, il apparaît comme quelqu'un qui avance paisiblement, loin des préoccupations de Nitti ou de Brentani. Nous avons donc une réelle évolution du personnage svévien, allant du suicide, passant par un état végétatif et arrivant à une troisième étape qui revient à dissimuler son mal-être. Ainsi, ce qui devait faire la faiblesse de Zeno est devenu finalement sa force aux yeux des autres. En ce vingtième siècle, où tant de zones de la conscience de l'homme ont été explorées, même les plus obscures, où la pathologie du personnage romanesque lié à son mal-être est devenue presque une « norme », Zeno n'échappe certes pas à cette règle, mais il reste un personnage qui, malgré tout, est capable de mener un « jeu » social assez subtil.

L'avenir et le présent sont des moments cruciaux pour Zeno, l'un lui permettant de repousser sans arrêt ses obligations et l'autre de se rassurer et de se dispenser de toute obligation, même celle de s'adapter aux contraintes de la vie. À première vue, Zeno est à plaindre, mais il reste un être privilégié puisqu'il réussit là où tout le monde échoue : à vivre simultanément dans la réalité et dans l'illusion. Il semble être le seul à comprendre le « jeu » tel que Pirandello l'expliquait, sans pour

¹⁷⁰ Maryse JEULAND-MEYNAUD, Introduction et notes à *La Conscience de Zeno*, Le livre de poche, Paris, 1994, p. 14.

autant être pris au piège comme le sont les autres protagonistes. Est-il plus intelligent que les autres ou plus rusé ? Dans tous les cas, paradoxalement, il « n'hésite pas à jouer une comédie continuelle, qui lui permet de rester en marge de la société, et c'est cette place qu'il réussit à sauvegarder même après son mariage, au milieu d'une famille conformiste et bienveillante, qui s'amuse de ses fantaisies et de ses conséquences sans jamais le critiquer sérieusement¹⁷¹. » Il s'arrange pour respecter les règles de vie de la société, pour paraître « normal », il se marie, il a des enfants, il travaille, mais le lecteur n'est pas sans savoir que tout cela fait partie de sa stratégie pour ne pas être exclu malgré son comportement névrotique et infantile. C'est donc dans ce sens que Zeno arrive à justifier son existence sans lui donner un quelconque sens.

Dans une première analyse, le personnage de Zeno représente une solution d'existence dans un monde hostile, qui permet d'éviter tout rapport direct et sérieux avec la réalité; progressivement entre lui, le monde et les autres s'installe une barrière qu'il est le seul à pouvoir franchir de temps à autre pour contempler non sans ironie l'univers dans lequel les autres se débattent. La manière dont il envisage l'existence consiste à être en accord avec le monde, mais surtout avec le moment présent, dont pourtant il semble si éloigné, car justement il se refuse à vivre comme les autres, négligeant toute urgence et ne voulant pas accepter les bouleversements du temps, qu'il soit présent ou non. Vue sous cet angle, l'existence du personnage paraît relever davantage de la fiction que de la réalité, puisqu'elle n'est pas basée sur le « réel » partagé des humains. Ainsi, même s'il *est* Zeno Cosini, au fond de lui il refuse de se mouler dans une forme quelconque qui le

¹⁷¹ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 103.

contraindrait à être *quelqu'un*, en l'occurrence à s'assumer. La formule qui consiste à dire que Zeno vit une fiction dans la réalité n'a de sens que dans la mesure où le personnage, dans son attitude d'être passif, qui ressent ce besoin d'abandonner sa vie (de manière consciente ou inconsciente) à l'appréciation des autres, ne cherche pas à être lui-même, ne semble pas être angoissé, à la différence d'autres personnages, par la quête d'un *moi* pouvant lui permettre de s'affirmer de façon autonome aux yeux de tous. Là où pour les autres personnages des romans que nous étudions, la présence d'autrui représente parfois une source de conflit et d'aliénation, pour Zeno autrui pourrait être considéré comme un repère, une référence, voire une protection. En effet, toutes les autres figures qui sont autour de lui, représentent d'une façon ou d'une autre à ses yeux un moyen de le consolider dans cette singularité qui le caractérise, celle qui consiste à vivre quand il le souhaite en dehors des obligations de la vie. Son père, en le considérant comme un irresponsable, lui a simplifié la tâche puisqu'il ne lui a jamais rien confié : la preuve en est qu'à la mort de son père, Zeno s'écroule non pas uniquement parce qu'il est triste et malheureux, mais surtout parce qu'il réalise le déséquilibre que va créer cette perte. De même sa femme qui l'a toujours connu comme un individu convaincu d'être atteint d'une maladie incurable, s'accommode de cette singularité sans en faire un obstacle pour leur bonheur commun.

Dans toutes les circonstances, Zeno est animé d'un sentiment d'égoïsme, ce qui fait que dans tout événement bouleversant, il cherche d'abord à se protéger et surtout à protéger son monde qu'il sait très fragile. Cette égoïsme ne traduit pas seulement son égocentrisme, mais une autre façon d'éviter d'être-lui même, d'être comme les autres, de rester éternellement hors de lui (de toutes les façons, à chaque fois qu'il rentre en lui, c'est de manière involontaire.)

Au fond, le personnage de Zeno est également une façon pour Svevo de constater l'absurdité, le caractère imprévisible et illogique du monde, et du même coup la maladie qui semble le définir est vue comme la condition même de l'homme moderne, considérée comme une donnée fondamentale de la vie humaine

2.3 *Uno, nessuno e centomila* : la conscience de soi

Vitangelo Moscarda est persuadé que l'homme « n'est pas » mais « paraît » ; et que ce qui rend complexe sa situation dans le monde, c'est que ses apparences sont multiples et très souvent éloignées de la réalité. Par son relativisme psychologique, il fait partie des nombreux personnages pirandelliens qui soulèvent la question de la personnalité (dédoublement, morcellement) sans y apporter réellement de réponses. En observant pour la première fois le cas de Moscarda, la question qui nous vient à l'esprit est la suivante : pourquoi un personnage qui, durant toute sa vie, ne s'est jamais soucié de découvrir qui il est, de se connaître, est-il parvenu à réveiller en lui une conscience aussi puissante, au point de faire basculer toute son existence et celle de ses proches ? Cette prise de conscience est d'ailleurs capitale pour Pirandello, puisque c'est le seul moyen pour que le roman existe, car si Moscarda était resté le même, son histoire ne susciterait pas le même intérêt pour les lecteurs, et au fond elle n'aurait aucune raison d'exister.

À une première approche, le lecteur pourrait penser à une simple crise liée aux nombreuses questions que l'individu se pose très souvent sur l'existence, son essence, ses origines. Sans en avoir l'air, le personnage nous fait redécouvrir la pensée de Pirandello. Les questions qu'il soulève sont alors, dans leur fondement même, identiques à celles que l'auteur se pose à une époque de sa vie, notamment au moment de

la maladie de son épouse. Dans une période où tout devient relatif chez Pirandello, mais également chez beaucoup d'autres écrivains et penseurs, l'auteur voit en Moscarda le personnage idéal pour lui permettre d'explorer l'intérieur, les profondeurs de l'être humain. L'objectif de notre auteur est de nous présenter la vie dans sa nudité la plus absolue, au point de se retrouver dans une solitude métaphysique, que même la compagnie des autres ne peut atténuer. Le sort de l'homme semble être scellé : même s'il est libre de tous ses mouvements, il est désormais un être condamné à vivre avec la déformation de son esprit face au réel.

Le personnage est présenté comme un révolté, qui s'oppose à tout en commençant par les formes que les autres lui ont attribuées jusqu'alors. De ce qui faisait sa faiblesse, il tire toute sa force, jusqu'à faire de lui-même un « lieu » d'expérimentation : puisqu'il est né avec un corps qui ne le satisfait pas, autant prouver au monde entier qu'il n'est qu'un élément, une chose parmi les choses, pas plus importante que « l'arbre », « le livre » ou « le vent » :

« Forse anch'esse, le bestie, le piante e tutte le cose, hanno poi un senso e un valore per sé, che l'uomo non può intendere, chiuso com'è in quelli che egli per conto suo dà alle une e alle altre, e che la natura spesso, dal canto suo, mostra di non riconoscere e d'ignorare¹⁷². »

(Peut-être bêtes, plantes et choses possèdent-elles aussi, pour leur compte

¹⁷² L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 829.

personnel, un sens spécial et une valeur qui échappent à l'homme prisonnier des formules qu'il leur a assignées aux unes et aux autres, et à l'égard desquelles la nature à son tour manifeste une ignorance profonde...)

Au terme de ses premières observations et spéculations, Moscarda pose une donnée essentielle : la quête du sens de son existence, qu'il n'hésite pas à rechercher dans tout ce qui l'entoure. Dans cette aventure, le personnage se perd, mais comme le dit le personnage d'Anne Garréta dans *Sphinx* :

« Se perdre pour mieux se retrouver, telle était ma feinte qu'aujourd'hui j'entends comme celle d'un mysticisme qui s'ignorait et s'ignora si longtemps qu'au moment où je le compris ma vie avait déjà pris le tour de l'attente vaine d'une mort toute aussi vaine¹⁷³. »

Bien que n'appartenant pas à la même génération, leurs théories sur la quête du sens sont proches. Rappelons toutefois que la quête de l'homme par lui-même n'est pas un fait nouveau. Les premières théories concernant la connaissance de soi font leur apparition dans la pensée grecque, avec Socrate notamment (qui ne faisait, en fait, que rappeler la célèbre inscription du temple d'Apollon, à Delphes : « connais-toi toi-même »). Cependant, nous nous garderons de faire l'histoire de la conscience de soi. Nous nous contenterons de voir

¹⁷³ Anne F. GARRÉTA, *Sphinx*, <http://cosmogonie.free.fr/identite.html>

comment Pirandello, à travers son œuvre et plus particulièrement à travers *Uno, nessuno e centomila*, a su mettre en évidence l'illusion d'une forme stable, d'un moi unique et individuel : nous sommes le produit des autres. Le récit de Moscarda est rythmé par l'angoissante et complexe question que formule André Breton au début de *Nadja*: « qui suis-je? ¹⁷⁴ » Allant à la recherche de soi, le personnage non seulement est inquiet, mais il est bouleversé, car il a définitivement perdu ce pour quoi il s'accrochait à la vie : l'innocence de son ancien état et l'indifférence vis-à-vis de tout ce qui pouvait lui arriver : « Il fallait détruire cet organisme qui ne connaissait pas le repos, qui, vivant, aurait continué à l'entraîner et à lutter, puisque telle était sa fonction ¹⁷⁵. »

Qui ne s'est jamais posé cette question ? Mais pouvons-nous toujours y répondre ? La réponse est d'autant plus imprécise et relative que la question est d'une clarté irréprochable. Répondre à cette question, pour Moscarda, veut dire mettre en évidence la difficulté « d'être », qui a pour conséquence l'impossibilité de s'adapter au monde et d'y trouver sa véritable place. Si tous les autres tentent de pénétrer le monde, le personnage se sauve, comme s'il voulait se cacher pour échapper à un mal. En réalité, il n'a plus de racines ni d'objectifs qui lui permettent de se raccrocher au monde. Pour lui tout est faux ou presque, donc l'existence ne se justifie pas, même s'il ne peut s'empêcher de vivre. En dehors de la présence physique, intérieurement le personnage n'est plus, il est le pâle reflet de lui-même, voire un inconnu :

« Io non ero più un indistinto io che

¹⁷⁴ André BRETON, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1964 (1928), p. 9.

¹⁷⁵ L. PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille*, cit., p. 197.

parlava e guardava gli altri, ma uno che gli altri invece guardavano, fuori di loro, e che aveva un tono di voce e un'aspetto ch'io non mi conoscevo. Ero per il mio amico quello che egli era per me : un corpo impenetrabile che gli stava davanti e ch'egli si rappresentava con lineamenti a lui ben noti, i quali per me non significavano nulla¹⁷⁶ . »

(Je n'étais donc plus un *moi* au contour imprécis qui parlait et regardait les autres, mais au contraire « quelqu'un », que les autres regardaient de l'extérieur, et dont les inflexions de voix et l'aspect me demeuraient inconnus. J'étais par rapport à un ami comme lui par rapport à moi : un corps impénétrable, dressé devant lui, qu'il se représentait sous des traits familiers, mais qui, pour moi ne correspondaient à rien.)

Avec ce que nous pourrions appeler, de façon quelque peu paradoxale en l'occurrence, la « conquête de soi », le personnage paraît inquiet et bouleversé, même s'il semble se réjouir du fait qu'il ne se laisse plus duper. Pourtant, si l'on quitte volontairement le « jeu », et que l'on décide de prendre sa vie en main, c'est en ce moment même que le drame se produit : la volonté du personnage n'agit plus sur le destin, puisqu'il est dans la négation absolue et que pour lui tout devient leurre. À première vue, *Uno, nessuno e centomila* est un roman

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 835.

où le pessimisme prend tout son sens ; le narrateur, victime des ses considérations, se retrouve confronté à un vide. En effet, que lui reste-t-il après la perte de son identité ou du moins de ce qui lui tenait lieu d'identité ? Que lui reste-t-il après s'être débarrassé de tout ce qui l'empêchait d'y voir plus clair ? La seule chose qu'il n'a jamais pu supporter : exister par la réalité des autres. Pourtant, le roman n'est pas « noir », puisqu'à la fin le personnage, bien que n'étant plus animé par l'espoir qui maintient encore les autres dans le « jeu », vit une renaissance permanente qui lui permet de se sentir exister dans n'importe quelle chose.

Tout comme l'« inepte » Zeno, Vitangelo trouve refuge auprès de sa conscience, l'une des rares choses qui ne puisse être saisie par les autres, cette même conscience qui le pousse à ne pas admettre cette existence. En quittant le « monde des autres », le personnage marque la fin de son oppression et de son aliénation, mais cette vérité est relative, car il est seul à se comprendre ainsi. Sa position et sa vision du monde par rapport aux autres personnages sont-elles le fruit d'une maturité ? À notre niveau, il nous semble difficile de donner à cette question une réponse catégorique et sans équivoque, c'est pourquoi nous avons décidé de la traiter comme s'il s'agissait d'une hypothèse. Dans une première réflexion, nous considérons que l'attitude du personnage à la fin du roman pourrait être interprétée comme celle d'un personnage mature : en effet, ayant compris la misère humaine, l'impossibilité d'être *quelqu'un*, la vanité qui se trouve dans chaque chose, dans chaque réalité, il abandonne tout, jusqu'à son propre nom, son corps et même son esprit, pour ne citer que les variantes de son intériorité, les biens matériels ayant perdu toute leur valeur depuis le début de ses spéculations. La dépossession de son identité n'a d'autre but que de prouver le non-sens de l'existence ; d'ailleurs les deux semblent inséparables, car c'est la quête du sens qui a mené le personnage à

vouloir se connaître et connaître tous les autres qui sont en lui, d'où la perte de son identité. C'est dans ces conditions, pour ne pas sombrer dans la folie, qu'il prend une décision qui lui semble sage : se retirer définitivement du « jeu » et rejoindre le camp de ceux qui s'arrêtent pour observer leur vie. En faisant cela, il rompt le lien qui l'unissait aux autres et au monde, mais en même temps il montre que la nature pourrait être maîtrisée. Il met en cause et montre la fragilité de cette dernière et de toutes les constructions de l'homme, qu'elles soient spirituelles ou matérielles. Dans une seconde perspective, le personnage pourrait être considéré comme un immature, ne pouvant pas contrôler ses émotions. Ayant conscience de la difficile condition de l'homme, il décide de baisser les bras et de ne pas lutter comme tout le monde. Beaucoup de personnages secondaires et même parfois de personnages principaux des romans que nous étudions sont plus ou moins conscients de la complexité de l'existence de l'espèce humaine, et pourtant ils continuent de vivre, même si de temps en temps ils sont rattrapés par les nombreuses questions liées à leur existence. L'exemple le plus édifiant est celui de Marta Ajala dans *L'esclusa*, qui malgré une vie désastreuse et chaotique, a su conserver cette part d'illusion qui lui permettait de rêver d'un lendemain et d'un monde meilleurs, qu'elle est allée chercher d'ailleurs hors de sa ville : « elle ne voyait pas d'issue, dans sa vie ; mais elle irait jusqu'au bout, à tout prix ; elle était déjà en alerte, prête à se jeter sur tout nouvel obstacle qui aurait cherché à l'écraser¹⁷⁷. » Cette volonté de faire face à la vie, malgré la lucidité du personnage, ne va pas quitter Marta jusqu'à la fin du roman. L'existence humaine est certes absurde et incohérente, mais pour elle, le repli sur soi ne saurait être non plus une réponse à ses difficultés

¹⁷⁷ L. PIRANDELLO, *L'exclue*, traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli, Actes Sud, 198, p. 181.

existentielles.

Chez Moscarda, en revanche, une fois les illusions perdues, la vérité révélée, il est difficile de continuer sa vie comme s'il n'y avait jamais eu de changement. Désormais plus aucun rêve n'est possible, c'est comme si dans son esprit cette donnée ne fonctionnait plus. Il a définitivement perdu ce pour quoi il s'accrochait à la vie : l'innocence de son ancien état, qui laisse la place à une indifférence vis-à-vis de tout ce qui pouvait lui arriver. Moscarda, dans son processus de découverte, de saisie et de perte d'identité, ne se limite pas seulement à s'auto-analyser, il prend le temps d'observer les autres, et finit par ressentir de la compassion pour ces gens qui ne cessent de courir après des buts presque inatteignables. En vérité, c'est leur motivation qu'il n'arrive pas à saisir, ou du moins à justifier.

En réalité, Moscarda est un personnage qui a du mal à trouver le juste milieu ; en effet, du début à la fin du roman nous ne connaissons de lui que ce caractère : soit il s'abandonne complètement dans un état de torpeur, comme à la fin du roman, soit il est dans une oisiveté totale, comme nous l'avions connu au début de ses aventures.

Dans les deux cas, nous pouvons dire que cette pure production pirandellienne, en plus de représenter la conscience de l'homme moderne en pleine crise, met en évidence cette difficulté à « conclure » sur les questions relatives à l'existence. Pour Pirandello, chaque problématique de la vie mérite d'être explorée sous tous ses angles, et par conséquent il ne peut y avoir une seule et unique vision pour un problème donné : c'est l'éternel dilemme pirandellien, revendiqué par la quasi-totalité de ses personnages. Donc, ce qui est important chez Pirandello, ce n'est pas seulement la question soulevée par tant de spéculations, mais ce que le personnage en fait, les contradictions dans lesquelles il est entraîné, le fameux « sentiment du contraire » qui surgit, ce qui nous fait penser, bien sûr, aux mécanismes de

l'« *umorismo* ».

Le plus fascinant dans le personnage de Moscarda, et plus généralement dans le personnage pirandellien, c'est qu'en se faisant passer pour fou, il réussit à se libérer, à se désaliéner. Mais cela ne veut pas dire qu'il retrouve son *moi* véritable. Si dans sa quête de liberté, Mattia Pascal a choisi volontairement de se créer une deuxième identité, Moscarda trouve en revanche son but véritable et ultime dans la désintégration de sa personne. Par rapport à la quête de soi et du sens, cela semble démesuré d'en venir à se détruire, puisque, à la fin, le personnage n'est plus *personne*. Mais se détruire pourquoi ? S'agirait-il de se détruire pour mieux se reconstruire ? Seulement, le personnage sait-il d'avance ce qu'il veut construire et sur quel fondement ? Le pessimisme dans lequel le personnage évolue est celui même de beaucoup de personnages romanesques de la fin du dix-neuvième siècle, qui vivent l'angoisse et la frustration d'avoir manqué leur vie avant même de l'avoir commencée. Considérant que tout ce qui l'entoure n'est pas authentique, le personnage entreprend la destruction de son *moi*, qui ne lui appartient pas, mais qui représente quelqu'un d'autre, « un étranger » qu'il ne peut voir qu'à condition de se projeter dans le regard de l'autre. Dans la destruction de son *moi*, le personnage semble faire le procès de l'existence et de tous ceux qui se permettent d'émettre un jugement sur lui. Or, le simple fait de lui attribuer une réalité pourrait être considéré comme un jugement. Mais la destruction ne semble pas avoir l'effet escompté, dans la mesure où, à chaque fois que cet « étranger » croit pouvoir se libérer de toute emprise, quelqu'un d'autre s'en empare et en fait un personnage à part entière. Cela contribue à donner à l'histoire de Vitangelo Moscarda une dimension universelle, puisque le fait de vivre en société fait de l'homme un « étranger » enfermé dans une forme.

Si Moscarda décide de ne plus participer au « jeu » en s'isolant

définitivement, il ne se doute pas d'avoir créé un autre « jeu », tout aussi ironique que celui dit « originel », qui va le séparer définitivement des « gens sains¹⁷⁸ », comme dirait Norbert Jonard. À peine sorti de ses réalités de mari stupide, de gendre incapable, de patron naïf, il endosse le rôle du fou, avec la seule différence que, cette fois-ci, il est fou pour tout le monde :

« Mi volevano proprio interdire, denunziandomi come alterato di mente. Dida le aveva annunziato che già erano state raccolte e ordinate tutte le prove, da Firbo, da Quantorzo, da suo padre e da lei stessa, per dimostrare la mia lampante alterazione mentale. Tanti erano pronti a farne testimonianza...¹⁷⁹ »

(J'appris ainsi qu'on voulait m'interdire, sous prétexte d'aliénation mentale. Dida lui avait annoncé qu'on avait déjà recueilli et classé toutes les preuves à l'appui, auprès de Firbo, de Quantorzo, de son père et d'elle-même, pour démontrer avec éclat ma démente. Chacun était prêt à l'attester...)

Mais l'objectif de Moscarda est de ne plus être qui que ce soit, de ne plus avoir de réalité, car « non valeva più nulla essere per sé qualche

¹⁷⁸ N. JONARD, *Introduction au théâtre de Pirandello*, cit., p. 176.

¹⁷⁹ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 879.

cosa. E nulla più era vero, se nessuna cosa per sé era vera. Ciascuno per suo conto l'assumeva come tale e se ne appropriava per riempire comunque la sua solitudine e far consistere in qualche modo, giorno per giorno, la sua vita¹⁸⁰. » (il était désormais inutile d'avoir une valeur pour soi. Aucune vérité ne subsistait, puisqu'aucune chose en soi n'était vraie. Chacun la considérait comme telle, à sa manière, pour en peupler son désert, et pour donner une consistance quelconque, jour par jour à sa vie.)

¹⁸⁰ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 884.

Quatrieme partie

STRUCTURES RELATIONNELLES ET STRATÉGIES NARRATIVES

Introduction

Il est presque impossible d'analyser une œuvre romanesque sans faire parler l'œuvre elle-même, d'autant plus que chez Pirandello celle-ci vit sa propre vie et semble être faite de telle sorte qu'en la parcourant, on ne sent pas vraiment l'intervention de l'auteur, comme si les personnages avaient décidé de vivre librement. Alfred Mortier nous donne une interprétation de cette autonomie de l'œuvre de Pirandello, l'associant au travail onirique :

« Pirandello travaillait dans un rêve,
c'est un *onirique*, un homme hanté, possédé
par ses personnages ; ils l'envahissent,
l'obsèdent, lui mettent la plume à la main,
lui dictent ce que leurs passions suggèrent ;
ils finissent par vivre dans sa cervelle,
mènent hors de lui une existence réelle,
hallucinante, insistante¹⁸¹... »

Chez Pirandello, l'œuvre suit un cheminement libre et l'auteur reste presque invisible. Dans la mesure où le personnage pirandellien est un sujet qui se cherche, nous pouvons en déduire que, chez l'auteur sicilien, l'écriture se cherche également ; rien n'est préalablement défini.

¹⁸¹ Alfred MORTIER, *Luigi Pirandello*, in *Pirandello*, neuvième carnet de la Maison de la Culture de Loire-Atlantique, Édition Joca seria, Nantes, 2006, p. 58.

Même si nous cernons dès le début le caractère du personnage, nous ne pouvons pas prédire son évolution, compte tenu de ses actes imprévisibles.

Dès le début de notre travail, nous avons tenu à souligner que notre recherche serait en grande partie consacrée à l'analyse proprement dite de l'intériorité des personnages, d'où le choix de ce sujet. Mais il nous semble important, à ce stade du travail, d'envisager aussi une étude basée sur la structure narrative et les stratégies de la narration. Plus qu'à une nécessité, cela répond au désir d'explorer le texte dans sa profondeur pour pouvoir faire corps avec l'œuvre, et, toujours pour être en cohérence avec le sujet de notre recherche, au besoin de repérer l'identité de chacun des récits, qui sont en quelque sorte des miroirs où nous pouvons reconnaître le reflet ambigu du personnage et de ce qui l'entoure. C'est comme si le roman, en s'ouvrant au personnage, s'ouvrait également au monde. Ainsi, tenant compte de tout cela, il nous paraît évident que séparer la forme du texte de son interprétation serait comme le censurer.

Il nous semble également plus fécond, eu égard à la ligne de conduite que nous nous sommes fixée, de tenter de percevoir, derrière le malaise du personnage et l'écran de sa conscience, des mécanismes liés à la narration qui permettent de recentrer l'œuvre dans son contexte social et culturel, d'évaluer la pertinence du choix des personnages, le choix de l'écriture, du style. En d'autres termes l'analyse structurale du texte peut être tout aussi bien un moyen de connaissance du personnage.

Les romans que nous étudions s'articulent les uns aux autres selon une suite logique : en effet, chez chaque auteur nous retrouvons parfois une sorte de complémentarité des romans, qui non seulement se suivent chronologiquement, mais également idéologiquement, comme si l'un était la suite idéale de l'autre, en particulier chez Svevo. Mais un

point essentiel peut marquer la différence : les récits ne sont pas narrés de la même façon, chaque roman à sa particularité et « incarne » plus ou moins un style. Que nous ayons une narration à la troisième personne ou prise en charge par un narrateur-personnage, ou même un narrateur invisible dissimulé derrière tous les personnages et les événements du récit, les histoires racontées par les deux auteurs restent dans le fond des « drames », c'est-à-dire des situations conflictuelles, que les personnages vivent évidemment de manière différente et à des degrés différents.

On peut affirmer que l'œuvre de Pirandello dans sa totalité symbolise la lutte perpétuelle de l'homme pour échapper à une réalité jugée fausse et aliénante ; chez lui tout est duel, la vie et la forme, la croyance et la vérité, la réalité et l'illusion, la folie et la raison, l'être et le paraître..., d'où son aspect relatif et parfois subjectif. C'est d'ailleurs sur ce plan que Pirandello se différencie de beaucoup d'autres écrivains : les binômes que tout oppose et qui paradoxalement ne sont là que pour justifier une seule théorie.

L'aspect le plus marquant des récits de Svevo est en revanche la mise à l'épreuve de la volonté et de la capacité de l'homme : il s'agit de voir comment, dans un monde dont l'opacité est difficilement pénétrable, le personnage lutte pour survivre. Chez l'un comme chez l'autre, l'exploration de l'intériorité de l'être sert à faire ressortir ce qu'il y a de plus intime et secret, parfois inavouable, dans l'homme. C'est pour cela, très souvent, que l'on ne retient de leurs œuvres que l'aspect philosophique, la réflexion sur l'existence humaine avec ses multiples péripéties et les considérations qui les accompagnent et les soulignent. Bref, il s'agirait d'œuvres qui, retraçant l'existence difficile et parfois chaotique de leurs « héros », ne seraient en réalité que les « représentations » de l'homme moderne en général.

Pourtant, quand on regarde de plus près ces romans, l'idée d'une lecture purement philosophique, fruit d'un regard de moraliste, doit être écartée, car les histoires que les auteurs nous relatent sont tellement complexes et profondes, qu'elles semblent être vécues par des personnes dans la « vraie » vie ; cela donne presque envie au lecteur naïf de les sortir du cadre des romans et de les voir évoluer dans le monde.

Néanmoins, ces personnages représentant le monde des romans de Pirandello et de Svevo, ce sont des hommes et des femmes incarnant chacun une pensée, celle des auteurs. Très souvent, c'est la figure masculine qui domine : sur les sept romans que nous étudions, cinq ont pour protagonistes des hommes, mais dans chacun de ces romans (notamment ceux de Svevo), la femme joue un rôle presque de stimulateur et même parfois de moteur. C'est la raison pour laquelle le récit prend forme. L'une des plus grandes différences entre les romans de Pirandello et ceux de Svevo est justement le rôle que jouent les femmes. Dans certains romans pirandelliens, le personnage principal est une héroïne, même si elle reste quelquefois sous l'emprise de l'homme. Nous notons tout de même que les héroïnes pirandelliennes ne sont pas présentées seulement comme des porte-parole revendiquant la cause des femmes en vue d'améliorer leur sort (c'est là que nous voyons l'écart de Pirandello par rapport à la pensée vériste), mais elles évoluent dans un cadre similaire à celui des protagonistes masculins, c'est-à-dire qu'elles ont les mêmes préoccupations existentielles que les hommes, qu'elles se posent les mêmes questions et se débattent dans une même société avec les mêmes difficultés. En d'autres termes, que le personnage soit masculin ou féminin, pour Pirandello ce qui est important, c'est d'éveiller en l'être humain cette part de lucidité qui le rend problématique. Ainsi, ce que Pirandello cherche avant tout, c'est de rendre la littérature à sa vocation

universelle, afin qu'elle soit une forme de maïeutique, une tentative d'approcher la vérité. C'est ce qu'a bien compris Anne Garréta, qui l'exprime en ces termes :

« Parce que c'est stériliser la littérature que de la cantonner dans les limites d'une pure intrigue narrative. La grande force de la littérature, c'est justement de ne pas avoir de terrain. Même vague. Elle est absolument universelle au sens où elle est la remise en jeu de toute la variété du monde¹⁸². »

Un autre point très important, que nous pouvons souligner aussi bien chez Pirandello que chez Svevo, est l'aspect autobiographique des romans. Sans vouloir tomber dans des affirmations naïves d'identité entre vie et œuvre, on ne peut négliger le fait que les matériaux premiers des romans de nos deux auteurs sont prélevés dans l'expérience personnelle de chacun. Que ce soient les lieux, les temps ou les événements des récits, les auteurs semblent puiser dans leur propre vécu pour mieux concevoir la narration, quelle que soit ensuite la nécessaire transposition qui donne naissance à la fiction. Même si les histoires des personnages semblent sortir de l'ordinaire, il n'est pas impossible de rencontrer dans la vraie vie des personnes qui pensent et qui vivent comme eux, ou du moins qui aspirent à être comme eux.

¹⁸²http://www.webzinemaker.com/admi/m4/page.php3?num_web=1489&rubr=4&id=6182 [archive]

Dans chacun des romans, nous pouvons reconnaître une certaine configuration narrative nous permettant de retrouver les éléments qui constituent le discours du narrateur. Chaque élément de la narration (l'espace ou le cadre, le temps, l'intrigue...) parle un langage esthétique qui guide le lecteur vers une approche thématique, une connaissance fondamentale des romans. Tout au long de cette partie, nous nous proposons de donner de ces romans une lecture plus formelle, basée sur la comparaison des styles, des personnages, pour enfin établir le cheminement du roman, comme nous l'avons vu précédemment pour la construction du personnage.

Chapitre 1

Les structures relationnelles

1.1 ❖ Sur la composition des romans

Ce point nous semble important, car il nous permet d'orienter et de simplifier notre analyse. Étant donné que les auteurs sont différents, il est évident que les romans sont différents aussi ; mieux, la thématique et la structure narrative des romans d'un même auteur peuvent être différentes et c'est justement là que se situe tout l'intérêt. La diversification thématique d'un auteur rend son œuvre globale et pour un travail de recherche cela est d'autant plus riche. L'identification de chaque roman permet de regrouper ceux qui se rejoignent tant sur le plan thématique qu'esthétique. Ainsi la démarche que nous proposons ne sera pas celle d'une juxtaposition de l'exploitation des récits, mais une approche plus globale, une vue d'ensemble.

Les sept romans se présentent de manière générale sous la forme d'un schéma narratif simple où les actions et les descriptions narratives

s'enchaînent avec logique pour permettre au lecteur de suivre pas à pas le héros. Donc nous avons un état initial relativement équilibré qui est très rapidement bouleversé par un événement ou un élément perturbateur. Durant cette période, le protagoniste est pris dans une lutte *contre l'existence*, cela ayant pour objectif de nous révéler la nature propre, la vraie personnalité de celui-ci. Cette étape sera suivie de celle dite de la résolution de l'intrigue qui débouche sur l'état final, c'est-à-dire le moment où le lecteur conçoit et comprend à quoi correspond la construction de la personnalité du héros. Prenons l'exemple du schéma quinaire de *Uno, nessuno e centomila* pour mieux illustrer tout cela :

ETAT INITIAL	ELEMENT PERTURBATER	ACTION	RESOLUTION	ETAT FINAL
Dès la première page du récit nous avons certes un Moscarda qui commence à réfléchir sur son aspect physique suite à la remarque de sa femme, mais nous supposons une situation d'équilibre antérieure, où le personnage, comme tout être normal, vit et avance dans la vie avec ses certitudes et ses doutes.	La remarque de sa femme sur « une légère déviation de son nez vers la droite. »	Moscarda commence à se poser de nombreuses questions par rapport à son existence et à l'existence de manière générale. Il met en œuvre diverses actions visant à prouver à son entourage qu'il n'est pas le même Moscarda pour tout le monde.	Il s'interne volontairement dans un hospice qu'il a lui-même fait construire.	À la fin du roman, il n'est plus le même, l'équilibre supposé du début du roman est définitivement rompu. Il a la certitude d'être « un » fou pour tout le monde. Etant donné qu'il est impossible de résoudre le problème de la représentation de l'être par son prochain, il lutte pour le retour au <i>vrai</i> .

Nous proposons ce schéma à titre d'exemple, pour montrer le déroulement des actions dans ce roman, mais il est évident que tous les romans de Pirandello ne répondent pas à cette même schématisation. Ce roman est assez simple sur le plan de la structure et offre au lecteur, dès son titre, quelques indications sur la thématique du récit, comme l'explique Elisabetta Boschiggia :

« Il romanzo *Uno, nessuno e centomila* ha uno sviluppo coerente e lucido, che segue l'indicazione offerta dal titolo. Uno è Vitangelo prima della rivelazione della moglie, centomila quando è alla ricerca della sua identità, nessuno quando annulla se stesso nell'ospizio, ricercando la realtà epifanica nelle cose che lo circondano, nelle nubi, nell'acqua, negli alberi...¹⁸³ »

(Le roman *Un, personne et cent mille* a un développement cohérent et lucide, qui suit l'indication offerte par le titre. Un est Vitangelo avant la révélation de sa femme, cent mille quand il est en quête d'identité, personne quand il s'interne volontairement à l'hospice, recherchant la réalité épiphanique dans les choses qui l'entourent, dans les nuages, dans l'eau, dans les arbres...)

¹⁸³ Elisabetta BOSCHIGGIA, *Guida alla lettura di Pirandello*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p. 64. C'est nous qui traduisons.

Donc, la complexité de l'existence des héros pirandelliens ne va pas de pair avec la complexité de la structure de ses romans, car si le roman a « *uno sviluppo coerente e lucido* », et le personnage est lui aussi d'une lucidité remarquable, nous ne retrouvons de la cohérence dans quasiment aucun de ses actes ; bien au contraire, sa logique n'est pas celle des autres et sa complexité en fait même un être totalement incompréhensible, parfois dérangent.

Ces romans, bien qu'étant différents, ont ceci de commun qu'ils comportent des réflexions philosophiques parfois assez développées. Les personnages, soit par des monologues intérieurs, soit par des discours directs, livrent une forme de pensée, principalement des méditations profondes liées à notre condition d'êtres humains et à l'existence. C'est le moyen pour eux de faire apparaître avec évidence les contradictions et les impasses de ce qui pour les autres personnages « normaux » va de soi : cette existence et tout ce qu'elle comporte de mesquin et d'absurde. De ce fait, ils apparaissent très différents de ce qu'ils sont en réalité ; par exemple, aux regards des autres, le protagoniste peut ressembler à un fou de par ses paroles et ses agissements, alors qu'à l'intérieur de lui-même, c'est un sage, qui après avoir compris le « jeu », se détache de tout et décide d'ôter son masque. Mais ni Pirandello ni Svevo ne se sont jamais considérés comme des philosophes au sens propre du terme, même si, par le biais de leurs personnages, ils exposent leur conception de la vie. Il y a d'abord un phénomène culturel propre à une époque où, comme nous l'avons vu, le destin de l'homme semble faire signe vers un déclin inéluctable des « valeurs ». C'est l'ère des remises en question, des doutes et des questionnements auxquels il est difficile d'apporter des réponses claires et sans équivoque. Pirandello et Svevo, bien qu'ils ne s'intéressent qu'à l'art, apportent eux aussi leurs réflexions sur le drame humain.

Ces réflexions, nous en prenons connaissance dès le début des

romans, puisque les protagonistes d'emblée se dévoilent, ce qui simplifie l'intrigue. Pourtant la progression de la narration, particulièrement celle des romans de Pirandello, mène à la progression de la décomposition du « moi » du protagoniste. Cela est d'autant plus perceptible lorsque la narration est auto-diégétique. Le narrateur étant le protagoniste lui-même, il raconte sa propre histoire, en d'autres termes il reprend les stylèmes et les postures, même fictives, de l'autobiographie. Ce cas de figure se présente dans *Il fu Mattia Pascal*, *Uno, nessuno e centomila* et *La coscienza di Zeno*. Néanmoins, dans ces trois romans la perception du lecteur par rapport à l'histoire racontée demeure plus ou moins réduite, car la focalisation étant interne et axée sur le protagoniste, les informations restent soumises au bon vouloir de ce dernier, qui ne livre que ce qu'il veut bien laisser transparaître. En revanche dans *L'esclusa*, *Suo marito*, *Una vita*, *Senilità*, la narration est à la troisième personne, donc le narrateur externe a une vue d'ensemble de l'espace et du temps romanesques ; il est omniprésent et connaît tout de ses personnages, ce qu'il fait partager au lecteur. Ainsi nous connaissons les actes et même parfois les pensées du personnage.

Les personnages pirandelliens, en cherchant leur identité ou une nouvelle configuration du monde où ils cesseraient d'être des étrangers et atteindraient à une certaine liberté, entraînent des changements de décor, ce qui permet donc la réalisation des actions, chaque lieu marquant une étape dans cette quête. Par exemple, Mattia Pascal, depuis sa bibliothèque communale jusqu'au moment où il quitte Rome pour retourner dans son village natal, n'est plus le même ni physiquement, ni intérieurement. Le temps et l'espace donnent au contenu thématique une signification adéquate ; comme dirait Yves Reuter, « ces lieux s'organisent, font système et produisent du sens¹⁸⁴. »

¹⁸⁴ Yves REUTER, *Introduction à l'étude du roman*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 55.

Chez les personnages svéviens, l'espace détermine leur état d'âme et surtout leur état d'esprit. Parce qu'ils sont dans la grande ville, leur mal-être s'intensifie : c'est le cas de Nitti, qui, dès lors qu'il se retrouve dans un milieu favorable comme son petit village, commence à se sentir mieux. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si son suicide a lieu à Trieste, ville que le personnage vit comme un environnement hostile.

De la même manière que l'espace est déterminant pour le roman, le temps également est primordial pour le personnage dans son rapport au monde. Chez Pirandello la quête de l'identité crée une sorte de rupture entre le personnage et le temps. Le personnage se rend compte que plus il devient conscient de sa situation, plus il se réfugie dans le vide, le néant, c'est-à-dire dans une sorte de non-lieu où la temporalité est annulée du fait que, désormais, la prise de conscience équivaut à la « fin » ou à l'abandon de l'existence. Chez Svevo, le temps est plus subversif, puisque c'est le personnage qui le subit comme une véritable oppression. Il appréhende notamment le futur car il symbolise les projets, les résolutions qui doivent être tenues, la réalisation constructive. Pour se préserver, il ne vit que dans le présent, se servant du futur pour reporter ses engagements. La « sénilité » d'ailleurs, n'est pas chez Svevo une donnée chronologique, comme nous l'avons vu, mais structurelle, car elle apparaît comme un invariant temporel, présent depuis toujours, comme l'« *inettitudine* ».

La fiction du temps que nous venons de voir s'oppose au temps de la fiction. Dans les romans, les personnages ont des objectifs : quête d'identité pour les uns, quête du sens de l'existence pour les autres ; mais pour ce faire, le personnage ne dispose pas d'une durée sans fin. La fiction lui fixe un délai dans lequel il doit réaliser son objectif, ce qui fait que dans certains romans le narrateur entre dès les premières pages dans le vif du sujet. Mieux, Mattia Pascal commence par la fin, le narrateur annonçant d'abord le dénouement, puis il poursuit par une

sorte de « retour en arrière » qui est la relation de son étrange aventure. Cela a pour but d'éveiller l'attention du lecteur et de créer un suspense qui va donner au récit une dimension nouvelle.

Cependant, le temps n'est pas seulement, chez Svevo, un temps de l'esquive et de l'inaction, donc inerte, mais aussi un élément qui donne au récit un certain dynamisme, car les romans obéissent à une nécessité d'évolution tant au niveau des personnages qu'à celui du récit. Cela se perçoit davantage à l'échelle de la « trilogie » qu'à celle d'un seul roman : en effet, nous avons l'impression qu'ils forment un seul ensemble, à l'intérieur duquel des personnages somme toute assez semblables comme Alfonso, Emilio et Zeno sont perçus à travers un enchaînement de modifications, car il nous semble que nous pouvons retrouver chez Brentani la signification et même un début de solution aux questions que Nitti avait soulevées, et chez Zeno, un semblant de guérison, cette guérison que Brentani et Nitti recherchaient. Le personnage svévien soulève, à travers divers noms et silhouettes, la même question, celle de la rupture entre l'homme et le monde, et chaque nouveau personnage semble rechercher, à sa manière, une forme de réconciliation, même si le fossé ne pourra jamais être comblé. Dans le fond, Nitti, Brentani et Zeno obéissent à une progression vers la maturité, soulignée d'ailleurs par l'usage grandissant de l'ironie.

Chez Pirandello, le personnage reste égal à lui-même, il est le même sujet « hypocrite » (au sens étymologique d'*hypocritès*, qui signifie acteur) perturbé en quête de son « moi » authentique. Si chez lui tout est remis en question, qu'en est-il réellement de la vie du roman ? Le personnage/acteur n'ayant donc pas une réalité vraie, voit l'harmonie qui existe entre tous ses « moi » se briser, il perd toutes ses illusions, son innocence... Mais cela va jusqu'à ôter au roman pirandellien cette part de rêverie qui caractérise de manière générale le

roman. Le lecteur a du mal à prendre la distance nécessaire, puisque la vraisemblance de l'histoire est bouleversante. Le personnage, même s'il sort de l'ordinaire, ressemble à « monsieur tout le monde », ce qui pourrait conférer aux romans svéviens et pirandelliens un caractère autobiographique. Les ressemblances entre les personnages et les auteurs dans certains romans sont perceptibles dès la première lecture. Svevo, par exemple, ne semble pas s'attacher à son travail d'employé de banque. Tout comme ses personnages, il a une attirance particulière pour la littérature, bien que ses écrits, au début, ne soient pas appréciés à leur juste valeur. Cette attirance et cet échec relatif, nous les retrouvons notamment chez Alfonso et Emilio qui, malgré leur passion secrète pour l'écriture, se complaisent en fait dans une sorte de rêverie, car ils sont incapables d'aller jusqu'au bout de la seule chose qui semble les intéresser. Mais la ressemblance avec ses personnages est, nous semble-t-il, de surface. Chez Svevo la passion littéraire paraît bien plus affirmée, de même que son ambition et son désir de reconnaissance, comme l'a fait remarquer Giacomo Debenedetti, alors que ses personnages, nous l'avons vu tout au long de notre travail, sont des « ineptes » par essence, ayant définitivement perdu tout ce qui pouvait apporter âme et vitalité à leur existence, d'où le côté velléitaire de leur « vocation » littéraire.

L'œuvre de Pirandello pour sa part, ne manque pas de détails autobiographiques sur lesquels de nombreux critiques ont longuement disserté. Ce qui est fascinant chez lui, ce sont les nombreuses similitudes, les portraits tracés avec précision, voire presque à l'identique, la profondeur de ses récits liée à celle de son existence, que nous pouvons retrouver par exemple dans l'analyse de la structure narrative de *Il fu Mattia Pascal* que nous donne Enzo Lauretta¹⁸⁵ :

¹⁸⁵ Enzo LAURETTA, *Come leggere Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano,

**Pirandello rievoca il ricordo
di sua madre :**

« seduta » « nell'angolo della stanza », « tutta ripiegata su se stessa », in quel suo « cantuccio », « tenendosi nel grembo le povere piccole mani... e per non dire attraverso quel sorriso di pena se non ciò che conviene ».

Mattia la descrive :

« Tutta ristretta in sé », con gli occhi bassi, con le mani in grembo, « seduta in un cantuccio », come se non fosse ben sicura di poterci stare, lì in quel posto ; come se fosse sempre stata « in attesa di partire, di partire fra poco ».

E sorride pietosamente.

Dans ces extraits, nous pouvons voir à quel point Pirandello s'est inspiré de sa vie personnelle pour l'écriture de ses récits, comme s'il se cherchait lui-même à travers ses créatures. Pour se trouver, donc, il semble se servir de ses personnages, leur faire vivre des aventures, des frustrations, des désillusions et très souvent des angoisses, qui au final les poussent à s'ouvrir et à se dévoiler dans leur intégralité. Mais

1976, p. 59.

Pirandello se défend d'être un moraliste ou un « sauveur » qui apporterait une réponse à l'éternelle souffrance de l'être humain. De ce fait son œuvre, si complète et importante soit-elle, apparaît comme inachevée, car si le lecteur attend sans doute une réponse, Pirandello, s'appuyant sur la relativité des points de vue sur l'existence, ne parvient jamais à aucune conclusion. Nous pouvons reconnaître également un aspect autobiographique dans *Suo marito*, histoire d'une romancière mal comprise par son entourage. Pirandello a longtemps été incompris lui-même et s'est toujours senti très différent de tout le monde. Néanmoins, ses personnages sont « projetés » sur un plan plus général, identifiant avec subtilité tout ce qui tourmente l'homme moderne et devenant une sorte de radiographie de ses paradoxes.

Si Pirandello et Svevo ont un style différent, ils participent tous deux à la création d'une typologie de personnages qui cherchent à tout s'expliquer, jusqu'à la vanité de leurs actes, d'où l'état d'éternelle « sénilité » pour le personnage/anti-héros svévien et de retrait pour le personnage pirandellien.

1.2 ❖ Masculin et féminin

Généralement, dans les romans de notre corpus, le récit est focalisé sur le personnage principal, la primauté étant donnée à l'action de ce dernier. Naturellement, sa vie et son destin ne sont pas comme ceux de tout le monde, même si, comme nous l'avons dit depuis le début, il incarne la rupture entre le monde et la réalité, s'il représente « cette conscience angoissée » née de la perte des « chères illusions » léopardiennes qui maintenaient l'être humain dans un état d'insouciance, voire d'ignorance.

Chez Svevo, le choix des personnages est plus homogène, la primauté est donnée au héros masculin « inepte », perdu et profondément seul dans un monde trop hostile. Cette focalisation sur le genre masculin serait-elle pour Svevo une façon de se rapprocher de sa propre histoire, ou alors une manière plus appropriée de décrire la situation de l'homme du vingtième siècle ? Dans tous les cas, ce choix n'est pas le fruit du hasard, car les trois héros vont rencontrer au cours de leur existence romanesque des femmes presque « fatales » qui n'ont pas d'autre fonction que de les mener sur le terrain de la découverte d'un monde qui est pour eux anormalement constitué et qui va les maintenir dans une sénilité irréversible.

La présence du personnage masculin au premier plan chez Svevo contribue à la dévalorisation de l'homme qui est également ce père tyran, que l'auteur transforme en anti-héros, humilié et contredit tout le long du récit. Pourrions-nous y voir la revanche de l'enfant trop souvent corrigé par le père ? Une supposition œdipienne que nous retrouvons aussi chez Pirandello. Cela est d'autant plus marquant avec la représentation, chez les deux auteurs, d'une mère aimante, au caractère doux. En dehors de l'amour, la mère symbolise la protection, le refuge, celle vers qui l'homme se tourne quand tout lui semble insurmontable. Elle est aussi liée aux souvenirs d'enfance, à la nostalgie, à l'insouciance, c'est pourquoi c'est uniquement à côté d'elle que le héros se sent bien. Dès les premières lignes de *Una vita*, Nitti met le lecteur dans la confiance : se sentant perdu dans la grande ville, il écrit une lettre à sa mère où il lui demande presque en la priant de lui accorder la permission de revenir au village natal. Une lettre affectueuse où Alfonso lui témoigne tout son amour : « Rileggo molte volte le tue lettere ; tanto semplici, tanto buone, somigliano a te ; sono

tue fotografie¹⁸⁶. » (Je relis très souvent tes lettres ; simples et bonnes, elles te ressemblent : ce sont des photographies de toi). Svevo insiste sur l'omniprésence de la mère dans l'esprit du héros, et réciproquement, sur le sentiment qui lie la mère à son fils, sauf que, pour elle, cela prend une autre tournure, car elle ressent le besoin de toujours considérer son fils comme un enfant, qu'elle doit protéger. Nous avons une sorte d'interdépendance affective entre la mère et le fils qui va jusqu'à la possession, surtout de la part de la mère. Dès lors le personnage, avec la perte de celle-ci, perd aussi tous ses repères. C'est pour cela qu'il cherche à la faire revivre à travers une autre femme ; cette présence maternelle de substitution, Emilio la retrouve auprès de sa sœur Amalia et Zeno chez sa femme.

Aux côtés de ce personnage/anti-héros, évoluent d'autres personnages dits secondaires qui interviennent de façon permanente, directement ou indirectement dans sa vie. Leurs actions ont une signification majeure, puisque c'est grâce à elles que l'état d'esprit du héros est révélé. Nous pouvons même aller jusqu'à penser que c'est grâce à eux que l'aventure du protagoniste a un sens, dans la mesure où les personnages secondaires sont souvent à la source de l'élément déclencheur ou perturbateur : ainsi mettent-ils en relief la nature du héros et lui donnent de la profondeur. Les relations qui les unissent au héros leur donnent des rôles, parfois, d'antagonistes (surtout dans les romans de Svevo), jouissant d'une certaine supériorité vis-à-vis du héros, au niveau des rapports sociaux et de l'existence de manière générale.

En observant l'exemple du schéma quinaire dans le chapitre précédent, le personnage secondaire est très présent dans l'univers

¹⁸⁶ I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 3.

axiologique du protagoniste. Moscarda aurait pu continuer de vivre avec « son nez qui dévie vers la droite » si sa femme ne l'avait pas interrompu. Ainsi le héros, même s'il est hors du commun, souvent hors de la « normalité », a une vie sociale qui au rythme des événements donne une forme à la narration. Pourtant, malgré ses relations sociales avec les autres, le héros reste un personnage dramatiquement différent, d'où la complexité des relations qui le lient aux autres.

Chez Svevo, la fonction du personnage secondaire va au-delà de l'œil observateur et critique : il constitue une révélation, en menant un style de vie opposé à celle du héros. Prenons l'exemple de Zeno : il est l'opposé de tout le monde, en commençant par sa femme, son soi-disant ami Guido, son propre père et même son beau-père monsieur Malfenti. Il fait un va-et-vient continu entre tous ces personnages qui reflètent ce qu'il désire être sans en avoir la volonté. Certains personnages secondaires occupent des places stratégiques et parfois privilégiées dans les romans, comme c'est le cas de Francesca dans *Una vita*, figure même de l'ambiguïté du personnage antagoniste. À la différence de l'avocat Macario, l'autre opposé de Nitti, Francesca n'est pas une rivale, elle ne cherche pas à se mettre en valeur par rapport à Nitti ou à lui dérober quoi que ce soit. Sa relation avec le héros ne répond pas totalement à la logique de l'opposition protagoniste/antagoniste, puisqu'entre eux il y a des similitudes : ils appartiennent à une classe sociale modeste et cherchent à accéder à la fortune et à la renommée en entretenant des relations amoureuses avec des membres de la famille Maller. Le parallélisme entre les deux personnages ne peut aller plus loin, car contrairement à Nitti, Francesca sait parfaitement ce qu'elle veut et accepte d'aller jusqu'au bout de ses ambitions. Elle n'est freinée dans son élan ni par des hésitations, ni par des résolutions jamais tenues et sa motivation ainsi que sa volonté sont plus d'une fois

évoquées et soulignées par Svevo. C'est dans leur fondement même qu'ils sont différents : Nitti, sénile avant l'âge, est en rupture avec tout, alors que Francesca, pourtant plus avancée que lui en âge, décide de jouer « le jeu » de tout être « normal ».

Mais Svevo passe d'un extrême à un autre : à l'opposé de la femme simple, pâle et sans ambition qu'incarne Amalia, il y a l'image de la femme sophistiquée et en même temps presque vulgaire, comme Angiolina. Amalia est la « copie » de son frère. La première similitude entre le frère et la sœur, c'est qu'ils se sont inventé, chacun à sa manière, des amants différents de ce qu'ils sont réellement, car si pour le frère Angiolina est un *ange*, pour la sœur, Balli est un chevalier servant. Mais pour mieux montrer le caractère d'Amalia, la femme grise, pâle et triste, il faudrait la comparer avec Angiolina, la femme belle, vivante et ambitieuse. D'ailleurs tout le dynamisme du roman repose sur les oppositions entre les personnages. Par exemple, le quatuor Angiolina-Emilio-Balli-Amalia forme un cercle bien circonscrit où nous pouvons identifier, schématiquement, les situations suivantes :

Amalia + Emilio = sénilité
Angiolina + Balli = vitalité
Emilio + Balli = complémentarité
Angiolina + Amalia = complémentarité
Emilio + Angiolina = antagonisme
Amalia + Balli = antagonisme

Ainsi, nous voyons que les différences entre les personnages dépassent le cadre physique, car c'est au plus profond d'eux qu'il faudrait chercher ce qui les sépare.

Chez Pirandello le protagoniste peut être un homme ou une femme, et l'un aussi bien que l'autre accomplit cette fonction avec les

mêmes dispositions. Mais il y a tout de même une différence entre eux, le personnage féminin étant très souvent la victime de l'homme et de la société. On exige d'elle une bonne conduite, alors que la plupart du temps personne ne se soucie de ce qu'elle ressent. Pourtant, les deux héroïnes pirandelliennes que nous suivons depuis le début sont assez fortes, vues de l'extérieur. Elles vivent un double drame : tout d'abord, celui d'être une femme, et ensuite un être humain en proie à des doutes et à des angoisses, suivant une typologie qui caractérise de manière générale le personnage de cette fin-de-siècle. Chez Pirandello, la femme est décrite comme un être tendre entièrement dévoué aux autres (son mari, ses enfants...), et ce, non seulement par obligation, mais aussi par nécessité, comme si elle avait besoin de se dévouer aux autres pour se réaliser. Pourtant cet être, malgré son apparente sérénité, peut vivre de réelles souffrances. Mais ce qui n'est pas commun, c'est que sa souffrance dépasse souvent le cadre familial, elle répond à une dimension universelle. Ce qui fait que le personnage féminin pirandellien est avant tout le symbole du bonheur dans la souffrance. La femme pirandellienne est peut-être celle qui comprend le mieux l'existence, au point de s'enfermer en elle-même et de se résigner à la supporter, comme le dit Norbert Jonard :

« Ce qui fascine Pirandello dans la femme, c'est ce qu'il appelle, dans la préface des *Six personnages*, sa « naturalité ». Elle est du côté de la nature, donc de la vie, si bien qu'elle n'éprouve que rarement ce besoin de « se mettre en forme » qui fait le désespoir de l'homme. Elle est, le plus souvent, l'image même de la passivité. Aliénée par principe, elle cherche à vivre

cette aliénation sous la forme d'une abdication totale de sa propre personnalité¹⁸⁷. »

Si nous comprenons bien Norbert Jonard, la femme abandonne son être propre pour se soumettre passivement à un rôle, au point de ne plus posséder de personnalité. Elle est présentée en effet comme quelqu'un qui, dans sa situation de « victime » d'un ordre social donné, s'y conforme et ne cherche nullement à en sortir. D'un autre côté, relevant selon Pirandello de la Nature, elle est l'image même du « sans-forme », c'est-à-dire d'une profondeur vitale et mouvante. Mais pour ne pas présenter une seule facette du personnage féminin pirandellien, nous voulons souligner l'existence d'un autre type de femme, mesquine, voire méchante comme la vedova Pescatore, la belle-mère de Mattia Pascal. Sa présence dans le roman pirandellien est une façon de marquer une rupture avec l'image de la femme toujours douce et conciliante. Pour être fidèle à sa théorie relativiste, Pirandello, à travers les différentes femmes qu'il décrit, montre une fois de plus qu'aucune réalité n'est univoque.

Certes les deux auteurs mettent en scène des êtres en proie à un mal-être profond, repliés sur eux-mêmes, conscients du non-sens de l'existence, mais chez Pirandello le héros est plus dynamique et parfois supérieur aux personnages secondaires, tandis que derrière les personnages secondaires aux airs supérieurs de Svevo, se cachent parfois des êtres faibles n'ayant de valeur qu'au regard d'êtres médiocres tels qu'Emilio, Alfonso et Zeno.

Chapitre 2

¹⁸⁷ N. JONARD, *Introduction au théâtre de Pirandello*, cit., p. 165.

Stratégies de la narration

2.1 ❖ Subjectivité, objectivité : les binômes dans le récit pirandellien

Chez Pirandello, l'analyse d'une question aboutit souvent à deux ou plusieurs solutions. D'ailleurs, il n'est jamais question de résoudre les nombreuses questions qu'il soulève ou de leur trouver une réponse définitive. Tout au long de sa carrière d'écrivain, son objectif a été d'offrir au lecteur (ou au spectateur) un ensemble de propositions qui créent chez ce dernier un sentiment d'incertitude. Pour lui, chaque situation peut être perçue de différentes manières, ce qui fait que le lecteur se détache peu à peu de ses convictions et de ses préjugés, puisque désormais le doute gagne son esprit. Or, ce doute ôte toute authenticité à la chose, car elle ne peut plus être une chose mais une infinité de choses, pour n'être, au bout du compte, plus rien. Dès lors la seule certitude qui existe, c'est ce doute même : c'est ainsi que, par exemple, l'individu quitte son *moi* pour devenir *autre*, en d'autres termes il abdique son propre *moi*.

Chez Pirandello, c'est dans l'ordre des choses que le personnage, au lieu de vivre, se mette à penser sa vie, à la regarder comme un phénomène extérieur et étrange. C'est dans ce contexte que nous nous proposons d'analyser l'un des plus grands paradoxes pirandelliens : les binômes. Paradoxes, parce que, opposés et très souvent inséparables, peut-être répondent-ils à la formule qui dit que deux pôles opposés s'attirent. Quoi qu'il en soit, Pirandello voit en ces binômes un fondement de sa théorie relativiste : le personnage évolue entre le certain et l'incertain, et très souvent entre la fiction et réel, comme dans la pièce *Sei personaggi in cerca d'autore*, où les personnages sont tellement profonds et authentiques qu'il devient difficile pour le lecteur de savoir si le dénouement de la pièce est fictif ou réel ; ainsi l'illusion de la fiction

est démasquée, en même temps que sa puissance est renforcée. Ce procédé est à la base de l'œuvre pirandellienne ; nous le retrouvons dans les romans et, bien sûr, dans ses pièces de théâtre. Il devient même une sorte de poétique à laquelle Pirandello se réfère chaque fois qu'il prend la parole au sujet de son œuvre et de ses conceptions « philosophiques ».

Dans le monde de Pirandello, on se rend compte que toute réalité peut en cacher une autre : il y a toujours un changement, voire un renversement de perception, donc de perspective, et dès lors il n'est plus possible de se limiter à un seul point de vue. Pour trouver la vérité ou plutôt *une* vérité, il est nécessaire d'aller au-delà de la première perception, et justement les binômes pirandelliens offrent une autre voie de compréhension des relations et des situations dans son œuvre. En effet, ils sont présentés sous forme de deux entités opposées, mais également complémentaires ; la forme en tant que forme n'est pas grand-chose, une apparence vide et abstraite, de même que la vie en soi n'a de sens que quand on la retrouve « capturée » dans une forme. Or, la forme chez Pirandello évoque l'immobilité, alors que la vie signifie le mouvement, d'où l'impossibilité pour l'être humain de *se voir vivre*. Ici nous avons une opposition entre ces deux entités, qui cependant ne peuvent qu'en former *une*, c'est-à-dire l'existence elle-même, puisque vie et forme réunies constituent l'existence.

Mais tous les binômes pirandelliens ne répondent pas à cette définition, et souvent leur lien se limite à mettre en valeur le pessimisme du protagoniste. Quand Pirandello oppose la figure féminine à celle masculine, ou l'être et le paraître, ou encore vie et déclin, ce n'est pas dans le but de prouver une quelconque complémentarité entre ces binômes ; bien au contraire, il cherche avant tout à mettre en évidence l'illusion du héros devenu anti-héros. Quand les masques tombent et qu'une autre facette de lui s'ouvre aux autres et à lui-même, il perd son statut

d'être qui était au centre du monde dans la perspective humaniste, pour ne devenir que cet être sans carapace, nu face à la réalité, seul de tous les étants à savoir sa souffrance. Dès lors, le protagoniste a pour but de ne plus tomber dans le piège que la vie réserve à tout être, particulièrement à l'être humain, et ce, même s'il doit se ranger du côté des « fous ». Mais sa folie, au risque de nous répéter, n'est pas véritablement celle liée aux troubles psychologiques ; en réalité, c'est une forme de lutte pour ne plus être cet individu masqué, inauthentique dont la réalité est constamment à la merci des autres. Pour lui, il est un individu clairvoyant et pour les autres il est ce « fou » qui dit et se comporte de manière incompréhensible ; alors où se situe la vérité ? Chez le protagoniste ? Chez le lecteur ? Chez les autres ? Pour Pirandello, ce qui importe ce n'est pas le fait de donner raison aux uns ou aux autres. La seule raison qui existe désormais, est ce qu'il considère comme valable et légitime : le protagoniste est fou ou « normal » selon la personne qui le regarde ou qui le juge. Par-delà ses considérations relatives, Pirandello souligne l'absurdité de la vie, qui semble être accentuée par la modernité, c'est-à-dire la science avec ses prétentions d'objectivité et de neutralité. Nous pensons que Pirandello ne dénonce pas seulement la science en tant que connaissance ayant pour priorité la création de choses matérielles, mais également comme une manière d'entraver et freiner l'imagination dans sa course vers l'incertitude. Cette incertitude que Leopardi considérait d'ailleurs, dans sa *Théorie du plaisir*, comme une forme de grandeur :

« Une toute petite idée confuse est toujours plus grande qu'une très grande idée parfaitement claire. L'incertitude qui porte sur l'existence ou la non-existence d'une chose est aussi une source de gran-

deur, qui s'efface avec la certitude que la chose existe réellement¹⁸⁸. »»

La modernité présente des tendances contradictoires, mais qui reviennent toutes à réduire la part d'incertitude dans l'existence organisée des hommes : d'une part, elle radicalise les enjeux et se prend à son propre vertige technique, voire « technologique », de l'autre, elle impose sans cesse des limites, des bornes, elle répertorie sans fin l'existant comme pour mieux le maîtriser, et ainsi maîtriser son propre destin. Or, dans la pratique pirandellienne, il est important de laisser une marge d'incertitude à l'esprit. Avec le développement des grandes mégapoles, l'individu voit ses besoins et ses agissements déterminés par une organisation sociale qui semble s'approprier sa liberté ou la vider de tout sens. Que ce soit chez Pirandello ou chez Svevo, les personnages semblent être perdus dans les grandes villes où les progrès scientifiques sont plus visibles que dans la campagne. D'où encore un paradoxe : même si Pirandello et Svevo se montrent réservés par rapport à la modernité, ils restent tout de même les écrivains les plus modernes de leur époque, puisqu'il traitent l'un et l'autre la question de l'homme moderne victime de sa propre prise de conscience.

Le personnage pirandellien se sent à l'étroit, il ne peut plus céder à ses impulsions souvent non conformes et contradictoires avec la logique et la cohérence du reste de la société. Dans l'univers organisé des autres, le monde ne semble pas absurde ; bien au contraire, on y éprouve le sentiment de pouvoir donner un sens à ses actes. Chez le personnage pirandellien, en revanche, le vouloir-vivre est ralenti (et chez Svevo parfois il est carrément arrêté) par le fait qu'il ressent chaque instant de souffrance que l'existence lui réserve :

¹⁸⁸ G. LEOPARDI, *Théorie du plaisir*, Editions Allia, Paris, 1994, p. 64-65.

« [...] per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia : cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio : quello di *sentirci* vivere, con la bella illusione che ne risulta : di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna¹⁸⁹. »

([...] pour notre malheur nous ne sommes pas comme l'arbre qui vit et ne sent pas, et pour qui la terre, le soleil, l'air, la pluie, le vent, ne semblent pas des choses différentes de lui : des choses amies ou nuisibles. Nous les hommes, au contraire, nous naissons avec un triste privilège, celui de *nous sentir* vivre, avec une belle illusion qui en résulte : celle de prendre pour une réalité extérieure à nous notre sentiment intérieur de la vie, changeant et variable selon les époques, les hasards et la fortune.)

¹⁸⁹ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., p. 264.

La question soulevée par Anselmo Paleari dans *Il fu Mattia Pascal* n'est pas nouvelle, puisque depuis les romantiques, elle a fait l'objet de nombreuses méditations. Mais à la différence du personnage leopardien, le personnage pirandellien considère que le fait de *se sentir vivre* provoque un conflit qui le pousse à abandonner tout son être.

La problématique des binômes ne se manifeste pas seulement chez Pirandello, nous le rencontrons également chez Svevo, mais sous une autre forme. L'opposition de la vitalité des personnages secondaires à l'absence de vitalité des protagonistes met l'accent, comme nous l'avons vu, sur la notion de volonté, qui se retourne chez ces derniers en une forme de faiblesse. À côté d'eux, les autres apparaissent comme des individus dont la volonté est quasi infaillible. Déterminés à obtenir ce qu'ils désirent, les personnages secondaires se libèrent dans la volonté même de réaliser leurs désirs.

Si l'on considère comme Schopenhauer que la volonté est liée à la souffrance, puisque selon lui s'attacher à la volonté de vie signifie s'attacher à l'existence et que l'existence est essentiellement souffrance, il convient de voir dans l'absence de volonté des personnages svéviens une tentative pour se préserver. Mais le suicide de Nitti à la fin du roman révèle plus que tout son désir de vie, de bonheur, désir qu'il n'arrivera jamais à assouvir ; en d'autres termes, ne pouvant posséder l'existence dans sa totalité, il préfère l'abandonner. Mais comment vouloir obtenir le bonheur dans la tragédie de l'existence, où la souffrance est apparemment la chose la mieux partagée. Ainsi, nous voyons une autre face du personnage d'Alfonso : il a toujours été considéré comme quelqu'un qui n'aime pas la vie, mais en réalité sa seule quête a été celle de conquérir l'existence, et c'est parce qu'il ne peut y parvenir, qu'il choisit de tout abandonner, jusqu'à sa propre vie.

Pourtant ces « *malati nella volontà* », comme le dit Guglielmino, rêvent et même parfois sentent en eux la volonté d'agir avec spontanéité,

mais l'autre volonté qui sommeille en eux, une sorte de contre-volonté presque stérile, va étouffer leurs ambitions. C'est donc une lutte perpétuelle, dont néanmoins la volonté stérile va se démarquer, puisqu'à la fin des romans, les personnages vont finir par ne plus attendre quoi que ce soit de l'existence, ce qui signifie qu'ils n'ont plus recours à une quelconque volonté.

2.2 ❖ Le discours : la représentation de la conscience du personnage

La profondeur de la pensée des personnages se traduit sans équivoque dans les romans que nous analysons. Nous entendons par là, non pas que ces textes seraient « simples » et transparents, mais qu'ils ne pratiquent pas ce que nous pouvons communément appeler « le double langage », puisqu'ils livrent un message dont la thématique, tout en étant complexe, aboutit à une expression qui demeure accessible. Ce qui ne signifie pas qu'il s'agit de romans ordinaires : bien au contraire, ils adoptent une perspective singulière, parfois même déroutante, sur le plan psychologique comme sur le plan technique. Sans prétendre donner des leçons de morale, ils créent tout de même chez le lecteur un nouvel entendement, une nouvelle prise de conscience ou une confirmation des nombreux doutes qui hantent l'esprit de l'homme moderne. Les personnages, par leur singularité, démontent les mécanismes de la Vérité, le vrai est radicalement remis en cause puisqu'il se dissimule souvent sous des aspects qui peuvent nous sembler insignifiants et que nous ne soupçonnons pas. Leurs péripéties ne se limitent pas à une réalité superficielle, mais elles cheminent vers la découverte de ce qu'il y a de plus fondamental chez l'homme. D'ordinaire, ce n'est guère facile pour l'être humain de se dévoiler de la sorte, mais sans doute est-ce là son dernier recours pour exprimer une sorte de « révolte » face à

l'existence. L'écriture semble ainsi se transformer en une thérapie et devient une forme de libération de la conscience. Le personnage en crise (particulièrement chez Pirandello) crée un univers romanesque, où tous les autres *moi* disparaissent, pour laisser la place au nouveau *moi*, qui n'est finalement que le point de vue du narrateur, ce qui donne parfois au personnage un caractère abstrait. Pourtant, le narrateur réussit à capter toute notre attention, au point de nous faire adhérer à l'ensemble de ses théories. L'histoire de Mattia Pascal, par exemple, pourrait nous convaincre du fait qu'en dehors de la vie sociale aucune autre vie n'est possible ; quand l'homme n'a plus d'identité, qu'elle soit sociale ou personnelle, l'accès qui mène vers la *sociabilité* lui est interdit. Ici nous avons une sorte de paradoxe, mais un paradoxe logique : le personnage se bat pour vivre en dehors des normes et de la mise en scène sociale, mais à travers son récit, le lecteur prend conscience que cela est quasi impossible, à moins d'aller s'enfermer dans un hospice ou d'accepter la mort de l'ensemble des *moi* qui sont en nous et devenir le survivant de soi-même.

L'autre paradoxe, c'est que le personnage, malgré son inaptitude et sa faiblesse, se découvre doté d'une certaine force, puisque sa prise de conscience est telle qu'il arrive à s'opposer à toute forme d'aliénation ; pour les personnages pirandelliens, cela passe par le refus et parfois la destruction de toutes les formes qui leur avaient été imposées. Quant aux personnages svéviens, le combat réside dans leur refus même d'exister comme leurs semblables. Face à ces paradoxes, l'écriture reste une valeur fiable, puisque désormais c'est la seule force qui puisse maintenir le lien entre les protagonistes et les personnages secondaires. Étant donné que les protagonistes se sont séparés du monde, le lecteur ne peut accéder aux informations qu'avec l'écriture des romans : si la narration s'arrête, tout s'arrête, puisque des personnages comme Nitti, Moscarda ou Mattia Pascal ont décidé de tout arrêter.

Ainsi on ne parlera plus seulement d'une conscience en crise ou de la crise du personnage romanesque, mais de sa fin pure et simple. Une fin qui trouve sa raison dans l'épuisement du personnage solitaire, de ce « voyageur sans bagage ». Il y a donc une réelle distinction entre le personnage et le narrateur. Même si le narrateur est *je*, ce dernier devient en quelque sorte un dieu, dans la mesure où ce n'est que par sa volonté que le personnage continue d'exister. La description de son intériorité que nous livre le narrateur est par ailleurs d'une objectivité qui montre une fois de plus son désir de faire exister le personnage et son histoire en même temps.

Cependant, le personnage n'a qu'un seul objectif : échapper aux exigences de la vie en se dépossédant de lui-même. C'est le début du *chaos* qui devient effectivement sa logique profonde, puisqu'il arrive à voir clairement dans ce désordre, même s'il essaie de s'abstenir d'avoir des considérations en dehors de sa propre réalité :

« Ma con quale diritto ne parlo ? Con quale diritto dò qui aspetto e voce ad altri fuori di me ? Che ne so io ? Come posso parlarne ? Li vedo da fuori, e naturalmente quali sono per me, cioè in una forma nella quale certo essi non si riconoscerebbero¹⁹⁰. »

(Mais de quel droit parlerai-je d'eux ? De quel droit conférerai-je une apparence et une voie à des êtres qui ont une vie distincte de la mienne ? Comment en parler ? Je

¹⁹⁰ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 830.

les vois du dehors, tels qu'ils s'offrent à ma vue, c'est-à-dire sous un aspect qui leur semblerait sans doute étranger.)

Mais les protagonistes, comme les autres personnages, ne peuvent s'empêcher de porter des jugements les uns sur les autres. Ainsi, il est quasiment impossible de sortir totalement du « jeu », puisque le personnage ne peut pas vider complètement son esprit ; même s'il n'est pas consentant, les choses et le langage s'imposent à lui. C'est peut-être ce qui donne à l'écriture romanesque ce droit de continuer, de « faire parler », de poursuivre le « jeu ».

CONCLUSION

Au terme d'une étude au cours de laquelle nous avons tenté de mettre à l'épreuve des notions comme « identité », « construction du personnage », « décomposition », etc., il nous semble que certains traits majeurs apparaissent clairement, rendant légitime à la fois le rapprochement de deux auteurs parmi les plus grands du *Novecento* italien, et une interprétation de leurs œuvres romanesques sous l'angle de la profonde remise en question des caractères à la fois traditionnels et unitaires du personnage.

Certes, les œuvres de Pirandello et Svevo ont été longuement méditées et approfondies par de nombreux critiques et penseurs, et nous sommes convaincue que nous ne faisons qu'apporter une petite pierre à cet édifice. Néanmoins, même lorsque tout paraît avoir été déjà dit, des perspectives un tant soit peu nouvelles peuvent donner une orientation inédite à la recherche. Du moins tel est notre espoir.

Ce qui nous a frappée depuis le début, c'est le rapport que les deux écrivains instaurent entre l'existence humaine et l'écriture, sous la forme d'une création de fictions à forte connotation autobiographique, rapport qui vise à être une analyse de la réalité dans son ensemble, ou mieux, du conflit entre réalité et représentation. Et si pour Pirandello la vision foncièrement pessimiste qu'il nous livre de l'homme trouve sa raison dans la mobilité et l'inauthenticité de la catégorie psychologique et formelle du Moi, construction sociale et symbolique par excellence, Svevo, pour sa part, entraîne le lecteur dans un rapport que l'on pour-

rait définir micro-analytique, à la découverte d'un type de personnage dont la prise de conscience ne cesse d'être trouble et ambivalente.

L'a-normalité (au sens littéral de ce mot) de la vie de leurs personnages est à la base de leur abdication sociale et même, pour certains, existentielle. Le mouvement caractéristique de ces personnages est de se replier sur eux-mêmes pour faire face à leur détresse. Dès lors s'installe un climat d'incompréhension et d'incommunicabilité qui prend différents aspects au cours des récits. En dépassant une lecture purement épisodique des romans, il apparaît clairement que dans la démarche des deux auteurs, il y a cette volonté de laisser croire illusoirement aux personnages qu'ils agissent librement, alors que tous leurs actes subissent l'influence, le regard et parfois le jugement des autres. L'autre, l'étranger ou le « démon » (comme le nommait Silvia Roncella), autant de termes qui, chez Pirandello, évoquent la pluralité et même la dispersion du sujet, comme si l'Un était toujours *hanté* par l'altérité, menacé d'inconsistance.

Ce travail se veut une confrontation entre deux auteurs dont l'analyse tourne principalement autour d'un personnage central, un personnage-pivot en quelque sorte, qu'ils ont toujours voulu construire en tant que sujet fuyant la société, certes, mais également reflétant d'une certaine façon un autre aspect de cette même société. Paradoxalement, nous avons constaté que sa construction ne peut passer qu'à travers cette société hostile et contraignante. Donc, ce travail a été mené du point de vue d'une question précise soulevée par les deux auteurs, à savoir la question de l'identité et de la construction du personnage, mettant en lumière le jeu infini des faux-semblants, les apories et les impasses de cette construction. À une époque où la déconstruction, voire le déclin de la fonction-personnage sont mis en avant aussi bien par les philosophes que par les théoriciens du roman, il semble important (et cela peut prendre même un caractère obsessionnel pour Pirandello

et Svevo) d'arriver à le reconstruire et à lui redonner une place dans l'atmosphère romanesque, mais c'est aussi la vérification d'une *impossibilité* qui se fait jour, d'où le caractère dialectique des œuvres que nous avons étudiées.

Au bout de leur travail d'écriture et de leur effort d'élucidation, Pirandello et Svevo laisseront le lecteur dans un dilemme apparemment sans issue : faut-il vivre en essayant d'ignorer les questions soulevées par leurs personnages ou doit-on se détacher du monde et vivre en tant que spectateur. C'est la fameuse question que Pirandello, on s'en souvient, avait formulée dans sa lettre à Benjamin Crémieux de 1927 : « La vie, ou bien on la vit, ou bien on l'écrit... ». C'est sans doute dans cette « impossibilité de conclure », dans cet écart difficile à combler, que se situe l'originalité de Pirandello et Svevo, en ce qu'ils refusent d'être des moralistes qui laisseraient apparaître, au bout du compte, un sens définitif du monde, une *affirmation*, mais se présentent plutôt comme des questionneurs, qui tentent d'ouvrir des chemins et laissent au lecteur le libre choix de s'y acheminer ou non.

Plutôt que des héros romanesques, leurs personnages sont des « figures » qui symbolisent l'état d'esprit qui anime l'être humain en cette fin de XIX^e siècle et au commencement du XX^e, où l'on observe un certain déclin de la rationalité, allant de pair avec une problématisation du rôle et de la place de l'homme dans le monde. Dès lors, le personnage est imaginé et représenté sous des aspects souvent paradoxaux, dans une atmosphère générale particulièrement pessimiste, si pessimiste veut dire impossibilité de concevoir l'existence humaine sous l'éclairage d'un espoir ou d'une transcendance. C'est toute la puissance d'une figure nouvelle de la psychologie, liée aux découvertes psychanalytiques, celle de la *frustration*, de l'inadéquation entre désir et réalisation, projet et factualité, qui au contraire s'y manifeste.

Le point important, donc, où les personnages de Svevo et Pirandello se rencontrent, est leur fonction de révélateurs d'une incompatibilité entre l'individu, la société et le monde. Ce sont des individus atypiques, dont le caractère premier est le désengagement par rapport à l'existence, causé par un certain essoufflement, à l'image d'un agonisant pressé de quitter le monde des vivants. Essoufflés de vivre une existence qui ne semble pas leur appartenir, puisque le décalage entre eux et le monde s'élargit de jour en jour, ils semblent avoir atteint le point de non retour. À la fois « victimes » de l'organisation aliénante de la société humaine et de leur propre lucidité (car ils passent leur temps à analyser leur vie au lieu de la vivre), ils se « déconstruisent » eux-mêmes jusqu'à rejoindre le néant sur lequel débouchent toutes choses vivantes.

L'existence n'a aucun sens, donc aucune certitude, et la seule chose qui leur apparaît comme vraie, mais d'une vérité énigmatique et insondable, c'est la mort. Dans cette perspective, chaque personnage cherche un moyen de pouvoir cohabiter avec cette conscience malheureuse (pour reprendre la catégorie hégélienne). Si pour les uns cela passe par la décomposition de ce qu'ils ont de plus authentique, c'est-à-dire leur être intime, pour ne devenir que l'ombre d'eux-mêmes, pour les autres c'est une fuite permanente devant toute responsabilité, poussée à son extrême limite. Aucun engagement, aucune tâche ne peuvent être assumés, car cela pourrait signifier rentrer à nouveau dans *la comédie sociale*. Or leur véritable but est de vivre en dehors de cette *comédie*.

Au chapitre XII de *Il fu Mattia Pascal*, apparaît une sorte d'allégorie qui éclaire d'un jour cru la vérité de l'existence selon Pirandello. C'est Anselmo Paleari, le « philosophe » fou, qui l'énonce, dans la pension de famille qui héberge Adriano Meis. C'est l'allégorie du « *strappo nel cielo di carta* », qui, dans le théâtre de marionnettes où se déroule la tragédie d'Oreste, révèle tout à coup l'inconsistance de la représentation, son mensonge. Une autre vérité est énoncée, qui complète la première : la

« déchirure dans le ciel de papier » transforme le personnage de tragédie antique en personnage « moderne », problématique, bref en Hamlet. Disparue la forte détermination du héros tragique devant sa tâche, voilà la naissance du héros irrésolu, divisé, déconcerté par l'événement et effrayé par la tâche. La modernité est alors assimilée à une mise à nu des mécanismes représentatifs (et psychiques), à un découverture réducteur de toute emphase, de toute illusion théâtrale, à un jeu, précisément, de « *maschere nude* ».

Une autre allégorie, encore plus extrême, vient clore la longue confession de Zeno. Il s'agit plus exactement d'une fantasmagorie apocalyptique du personnage, d'une vision d'avenir qui, au moment où Zeno jette aux orties la psychanalyse et tout désir de guérison (se croyant paradoxalement « guéri »), fait entrevoir, un peu à la manière du Leopardi du *Cantico del gallo silvestre*, une « fin du monde », qui ne serait que le rétablissement d'un ordre cosmique fugitivement troublé par la présence de l'homme :

« Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il

massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie¹⁹¹. »

(Peut-être à la suite d'une catastrophe inouïe provoquée par les engins recouvrons-nous la santé. Quand les gaz toxiques ne suffiront plus, un homme fait comme tous les autres, dans le secret d'une chambre de ce monde, inventera un explosif incomparable, face auquel les explosifs actuels seront considérés comme des jouets inoffensifs. Puis un autre homme, fait lui aussi comme tous les autres, mais un peu plus malade, volera cet explosif et grimpera au centre de la terre pour le placer en un point où son effet sera le plus puissant.

Il y aura une énorme explosion que personne n'entendra, et la terre rendue à la forme de nébuleuse errera dans le ciel, débarrassée des parasites et des maladies.)

¹⁹¹ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 413. On ne peut s'empêcher de penser à cet extraordinaire passage de Baudelaire, dans *Fusées* : « Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? (...) Nouvel exemple et nouvelles victimes des inexorables lois morales, nous périrons par où nous avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. » (Ch. BAUDELAIRE, *Fusées*, in *Œuvres complètes I*, Pléiade-Gallimard, 1975, p. 665-666).

Chacun des romans fait donc plus que mettre en scène la crise du personnage : en réalité, ces grands livres décrivent en profondeur ce qui pourrait être le devenir de l'être humain. L'hyper-modernité, la puissance de ce que l'on nomme les « nouvelles technologies », la domination sans partage de l'homme sur la nature alimentent à nouveau, dûment transformé, le rêve du « surhomme ». Cependant, c'est là justement que se situe le danger, car à force de vouloir tout expérimenter et dépasser toutes limites, l'être humain finira par se retrouver seul face à son esprit, qui se posera encore des questions auxquelles il ne trouvera, la plupart du temps, point de réponse, sur l'être et sur le monde. La recherche de la vérité, ou de ce que l'on croit telle, ne donne pas forcément accès à la vérité, mais à une puissance aveugle et meurtrière. La guérison serait, paradoxalement, la pure et simple disparition du genre humain.

Naturellement, ces deux « allégories » ont l'une et l'autre leur revers humoristique et leur charge salutaire, dans la mesure où, étant *écrites*, elles prouvent par l'absurde que l'écriture peut encore avoir ce pouvoir d'exorcisme de la réalité la plus insoutenable, par sa capacité à se faire la voix polyphonique relatant le jeu infini de l'expérience. Pour suivre Milan Kundera, « le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde¹⁹². »

Alors la folie, la maladie, l'échec pourraient être les moyens de cette exploration ; le naufragé de la vie trouverait refuge dans l'incohérence de ses actes et de ses paroles, dans un univers clos où il serait le seul maître. Dans le chaos de son existence, qui, finalement, retrouverait toute la fluidité du vivant. Dans une écriture comme proces-

¹⁹² M. KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, cité in *L'art du roman*, cit., p. 39.

sus ouvert et, comme le prétend Zeno dans le dernier chapitre, seule guérison.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE LUIGI PIRANDELLO

Romans

L'esclusa, La tribuna, Roma, 1901.

Il turno, Gianotta, Catania, 1902.

Il fu Mattia Pascal, Edizione di Nuova Antologia, Roma, 1904.

Suo marito, Quattrini, Firenze, 1911.

I vecchi e i giovani, Treves, Milano, 1913.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Bemporad, Firenze, 1925.

Uno, nessuno e centomila, Bemporad, Firenze, 1926.

N.B. Pour notre travail, nous avons utilisé comme support *Tutti i romanzi*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Éditions Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 2001.

Nouvelles

Amori senza amore, Stabilimento Bontempelli Editore, Roma, 1894.

Beffe della morte e della vita, Francesco Lumachi, Firenze, 1902.

Quand'ero matto, Streglio, Torino, 1902.

Bianche e nere, Streglio, Torino, 1904.

Erma bifronte, Treves, Milano, 1906.

La vita nuda, Treves, Milano, 1912.

Terzetti, Treves, Milano, 1912.

Le due maschere, Quattrini, Firenze, 1914.

La trappola, Treves, Milano, 1915.

Erba del nostro orto, Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1915.

E domani, lunedì..., Treves, Milano, 1917.

Un cavallo nella luna, Treves, Milano, 1918.

Berecche e la guerra, Facchi, Milano, 1919.

Il carnevale dei morti, Battistelli, Firenze, 1919.

En 1922, Pirandello décide de réunir toutes les nouvelles sous le titre de
Novelle per un anno

Théâtre

Etant donné l'immense production théâtrale de Pirandello, nous citerons le titre du volume où l'auteur a réuni l'ensemble de ses pièces de théâtre sous le titre de *Maschere nude*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 2001.

Poésie

Mal giocondo, Libreria internazionale Lauriel, Palermo, 1889.

Pasqua di Gea, Libreria Editrice Galli, Milano, 1891.

Pier Gudrò, Voghera, Roma, 1894.

Elegie Renane, Unione Cooperativa Editrice, Roma, 1895.

Elegie Romane, (traduction de Goethe), Giusti, Livorno, 1896.

Zampogna, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 1901.

Scamandro, Tipografia Roma, Roma, 1909.

Fuori di chiave, Formiggini, Genova, 1912.

Essais

Arte e scienza, Modes Libraio-Editore, Roma, 1908.

L'umorismo, Carabba, Lanciano, 1908.

Saggi, poesie, scritti vari, Mondadori, Milano, 1960.

Scritti di arte figurativa, raccolti e annotati da Aurora Scolti Tosini, Palazzo Sormani, Milano, 1987.

Correspondance

Lettere ai famigliari, Sandro D'Amico, 1961.

Lettere da Bonn, Elio Providenti, Roma, 1984.

Epistolario familiare giovanile, Quaderni della Nuova Antologia, 1986.

Lettere a Marta Abba, Mondadori, Milano, 1995.

ŒUVRES D'ITALO SVEVO

Romans

Una vita, Vram, Trieste, 1893.

Senilità, Vram, Trieste, 1898.

La coscienza di Zeno, Cappelli, Bologna, 1923.

Nouvelles

Una lotta, in « L'Indipendente », 6-7-8 gennaio 1888.

L'assassinio di via Belpoggio, in « L'Indipendente », 4/13 ottobre 1890.

Prima del ballo, in « L'Indipendente », 1891.

Che cosa ne dite..., in « La Famiglia », 27 novembre 1893.

La tribù, in « Critica sociale », 1er novembre 1897.

La madre, in « La sera della domenica », n°1.

Vino generoso, in « La fiera letteraria », n°35.

Dalle memorie di un cane, in « Almanacco letterario Mondadori », 1927.

Una burla riuscita, in « Solaria », n°2, febbraio 1928.

La novella del buon vecchio e della bella fanciulla, in « La fiera letteraria », n°11, 17 marzo 1929.

Argo e il suo padrone, in « Dante », n°8, Paris, septembre – octobre 1934.

Essais

Profilo autobiografico, Morreale, Milano, 1929.

Saggi e pagine sparse, Mondadori, Milano, 1954.

Commedie, Mondadori, Milano, 1960.

Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti, Mondadori, Milano, 1949.

Traductions en français des romans de Pirandello

L'exclue, traduit par Marguerite Pozzoli, Actes Sud, Paris, 1996.

Chacun son tour, traduit par Yvonne-Marthe Lenoir, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1934.

Feu Mattia Pascal, traduit par Alain Sarrabayrouse, Flammarion, Paris, 1994.

Le mari de sa femme, traduit par Monique Baccelli, Balland, Paris, 1986.

Les vieux et les jeunes, traduit par Jacqueline Bloncourt-Herselin, Denoël, Paris, 1982.

La dernière séquence, traduit par Jacqueline Bloncourt-Herselin, Balland, Paris, 1985.

Un, personne et cent mille, traduit par Louise Servicen, Gallimard, Paris, 1930.

Traductions en français des romans de Svevo

Une vie, traduit par Georges Piroué, Gallimard, Paris, 1973.

Senilità, traduit par Paul-Henri Michel, Seuil, Paris, 1996.

La conscience de Zeno, traduit par Paul-Henri Michel, Gallimard, Paris, 1986.

OUVRAGES DE CARACTÈRE GÉNÉRAL

ARA Angelo et MAGRIS Claudio, *Trieste, une identité de frontière*, traduit par H. Pastureau, Seuil, Paris, 1991.

ARNAUD François, *Bergson, Schopenhauer, Nietzsche volonté et réalité*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008.

BARILLI Renato, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Mursia, Milano, 1970.

BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expériences postmodernes et moralité*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Édition du Rouergue, Chambon, Rodez, 2003.

BAZLEN Robert, *Scritti*, Adelphi Edizioni, SPA, Milano, 1984.

BEC Christian, *Précis de littérature italienne*, Presses Universitaires de France, 1982.

BERGEZ Daniel, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Édition Armand Colin, Paris, 2002.

BOISSINOT Alain, *Littérature et histoire études de textes et histoire littéraire*, éditeur Bertrand-Lacoste, Paris, 1998.

BOURGES Elémir, *Le crépuscule des Dieux*, Librairie Stock Delamain et Boutelleau, Paris, 1950.

BRETON André, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1998.

CAMET Sylvie, *Les métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e-XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2007.

CASSAC Michel, *Mélanges italiens autour de l'écriture du moi*, publication de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998.

CHABOT Jacques, *L'autre et le moi chez Proust*, Honoré Champion, Paris, 1999.

CIORAN, *Sur les cimes du désespoir*, textes traduit par André Vornic, Éditions de l'Herne, Paris, 1990.

CIORANESCU Alexandre, *Le masque et le visage du baroque espagnol au classicisme français*, éditions Droz, Genève, 1983.

CRÉMIEUX Benjamin, *XX^e siècle*, Gallimard, Paris, 2010.

DEBENEDETTI Giacomo, *Saggi critici*, seconda serie, Saggiatore, Milano, 1971.

DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1971.

DEBENEDETTI Giacomo, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Saggiatore, Milano, 1977.

DE BENOIST Alain, *Nous et les autres, problématique de l'identité*, Krisis, Paris, 2006.

DORNIS Jean, *Le roman italien contemporain*, Société d'éditions littéraires et artistiques, Paris (il n'y a pas de date sur la couverture).

DUCROT Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éditions du Seuil, collection Point, Paris, 1999.

DUGAST Jacques, *Robert Musil, « l'homme sans qualité »*, PUF, Paris, 1992.

ELIADE Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, Paris, 1959.

FERNANDEZ Dominique, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1958.

FOUCAULT Michel, *Maladie mentale et personnalité*, P.U.F, Paris, 1954.

FREUD Anna, *Le moi et les mécanismes de défense*, PUF, Paris, 1949.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985.

FREUD Sigmund, *Moi et ça*, traduit de l'allemand par Cathérine Baliteau, Albert Bloch et Joseph-Marie Rondeau, PUF, Paris, impression 2011.

FREUD Sigmund, *De la psychanalyse*, traduit de l'allemand par René Lainé, Johanna Stute-Cadiot, PUF, Paris, 2010.

FROMENT-MEURICE Marc, *Solititudes, de Rimbaud à Heidegger*, éditions Galilée, Paris, 1989.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, éditions Flammarion, Paris, 1995.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Collection Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

GENETTE Gérard, *Figures IV*, Collection Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1998.

GUGLIELMINO Salvatore, *Guida al Novecento*, Principato Editore, Milano, 1997.

HEGEL, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, traduit en français par Auguste Vera, Germer Baillière, Paris, 1867.

HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours* in *Romans I*, Éditions Robert Laffont, Paris, 2005.

ILDEFONSE Frédérique et PALAYRET Guy, *Autrui*, Éditions SEDES, France, 1999.

JOLLIEN Alexandre, *La construction de soi, un usage de la philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 2006.

JONARD Norbert, *Histoire de la littérature italienne*, Ellipses Édition, Paris, 2002.

JONARD Norbert, *Histoire du roman italien des origines au Décadentisme*, Édition Champion, Paris, 2001.

JONARD Norbert, *L'ennui dans la littérature européenne des origines à l'aube du XX^e siècle*, éditions Honoré Champion, Paris, 1998.

KAFKA Franz, *Lettres à Félice*, tome 1, traduit par Marthe Robert, Gallimard, Paris, 1972.

KIERKEGAARD Søren, *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Gallimard, Paris, 1948.

LEOPARDI Giacomo, *Discours sur l'état actuel des mœurs des Italiens*, traduit de l'italien par Michel Orcel, Allia, Paris, 1993.

LUPERINI Romano, *Federigo Tozzi : le immagini, le idee, le opere*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1995.

MORAVIA Alberto, *Le roi est nu : conversation en français avec Vania Luksic*, Éditions Stock, Paris, 1979.

MOREL Georges, *Nietzsche. Introduction à une première lecture*, Éditions Aubier-Montaigne, Paris, 1971.

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal. Prélude à une philosophie de l'avenir*, traduit par Angèle Kremer-Marietti, L'Harmattan, Paris, 2006.

PALUMBO Matteo, *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Carocci, Roma, 2007.

PASCAL Blaise, *Pensées*, édition établie par Ph. Sellier, Classiques Garnier, Bordas, 1991.

PATRON Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Éditions Armand Colin, Paris, 2009.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. 1, 2, 3, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954.

RAIMOND Michel, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Librairie José Corti, Paris, 1966.

RAIMOND Michel, *Le roman*, Éditions Armand Colin, Paris, 1989.

RAYMOND Marcel, *Jean-Jacques Rousseau : la quête de soi et la rêverie*, Librairie José Corti, Paris, 1962.

REUTER Yves, *Introduction à l'étude du roman*, Armand Colin, Paris, 2009.

RICCEUR Paul, *Temps et récit*, tome II – *La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

RICCEUR Paul, *Anthologie*, textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche, Éditions Points Essais, Paris, 2007.

RIVIRA René, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, Paris, 2000.

ROBERT Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Tel Gallimard, Paris, 1996.

ROSSET Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

SALINARI Carlo, *Miti e coscienza del Decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, Feltrinelli, 1960.

SARANE Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris, 1974.

SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Auguste Burdeau, PUF, Paris, 1996.

STANEK Vincent, *La métaphysique de Schopenhauer*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2010.

TAILHADE Laurent, *Masques et visages*, Édition du monde moderne, Paris, 1925.

WELLEK René, *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950)*, texte établi, présenté et traduit de l'américain par Ernest Sturm, Librairie José Corti, Paris, 1996.

ZERAFFA Michel, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, éditions Klincksieck, Paris, 1969.

ZIMA Pierre V., *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, L'Harmattan, Paris, 2005.

ZIMA Pierre V., *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Édition Peter Lang, Francfort-sur-le-Main, 1988.

MONOGRAPHIES ET ARTICLES SUR PIRANDELLO ET SVEVO

AXIA Sandro, *Svevo e la prosa del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

BARILLI Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, Mursia, Milano, 1972.

BON Adriano, *Come leggere la coscienza di Zeno di Italo Svevo*, Mursia, Milano, 1977.

BORGHELLO Giuseppe, *La coscienza borghese. Saggio sulla narrativa di Italo Svevo*, Savelli, Roma, 1977.

BOSCHIGGIA Elisabetta, *Guida alla lettura di Pirandello*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1986.

BOSETTI Gilbert, *Chacun sa vérité, Pirandello*, Hatier, Paris, 1970.

BOSETTI Gilbert, *Pirandello*, Présence Littéraire, Bordas, Paris, 1971.

BOTTI Francesco Paolo, MAZZACURATI Giancarlo, PALUMBO Matteo, *Il secondo Svevo*, Liguori, Napoli, 1982.

CAMILLERI Andrea, *Pirandello, biographie de l'enfant échangé*, traduit de l'italien par François Rosso, Flammarion, Paris 2002.

- CAVAGLION Alberto, *Italo Svevo*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
- CHARDIN Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon, Droz*, Genève, 1998.
- CONTINI Gabriella, *Le lettere malate di Svevo*, Guida, Napoli, 1979.
- CONTINI Gabriella, *Il quarto romanzo di Svevo*, Einaudi, Torino, 1980.
- CONTINI Gabriella, *Il romanzo inevitabile. Temi e tecniche nella «Coscienza di Zeno»*, Mondadori, Milano, 1983.
- COUTANT Philippe, *Pirandello*, édition Joca Seria, Nantes, 2006.
- CRÉMIEUX Benjamin, *Italo Svevo*, in *Le navire d'Argent*, 1^o février 1926.
- CRÉMIEUX Benjamin, *Italo Svevo*, in *Solaria*, marzo-aprile 1929.
- DE TAEYE-HENEN M, *De l'invention romanesque à Pirandello*, Librairie Marcel Didier, Paris, 1962.
- FUSCO Mario, *Italo Svevo, conscience et réalité*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1973.
- GARDAIR Jean-Michel, *Pirandello, fantasmes et logique du double*, Larousse, Paris VI, 1972.
- GENOT Gérard, *Pirandello, théâtre combinatoire*, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- GHIDETTI Enrico, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Editori riuniti, Roma, 1980.
- GHIDETTI Enrico, *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- GIOANOLA Elio, *Un killer dolcissimo. Indagine psicoanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Il Melangolo, Genova, 1979.

GIUDICE Gaspare, *Pirandello*, UTET, Torino, 1963.

GUGLIELMI Guido, « Le allegorie di Pirandello », in *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino, 1974.

GUGLIELMI Guido, « Mondo di carta », in *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino, 1974.

HERMETET Anne-Rachel, « Italo Svevo et la conscience moderne : " Et pourquoi vouloir soigner notre maladie ?" », in *Études*, n° 415, octobre 2011.

JEULAND-MEYNAUD Maryse, *Introduction à la Coscience de Zeno*, Le livre de Poche, Paris, 1994.

JONARD Norbert, *Introduction au théâtre de Pirandello*, P.U.F, Paris, 1997.

JONARD Norbert, *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, Société les Belles lettres, Paris, 1969.

KOHLER Florent, *Schopenhauer, Machado de Assis, Italo Svevo ou l'homme sans Dieu*, L'Harmattan, Paris, 2004.

LANGELLA GIUSEPPE, *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*, Edizione Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

LAURETTA Enzo, *Come leggere Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1976.

LAVAGETTO Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975.

LEONE DE CASTRIS Arcangelo, *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

LUGNANI Lucio, *Pirandello, Letteratura e teatro*, La Nuova Italia, Firenze, 1970.

LUNETTA Mario, *Invito alla lettura di Italo Svevo*, Mursia, Milano, 1972.

- LUPERINI Romano, *Introduction a Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1992.
- LUPERINI Romano, *Luigi Pirandello e il Fu Mattia Pascal*, Loescher Editore, Torino, 1990.
- LUTI Giorgio, *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, Lerici, Milano, 1961.
- LUTI Giorgio, *L'ora di Mefistofele. Studi sveviani vecchi e nuovi (1960-87)*, La Nuova Italia, Firenze, 1990.
- MAZZALI Ettore, *Luigi Pirandello*, Il Castoro, La Nuova Italia, Firenze, 1990.
- MACCHIA Giovanni, *Pirandello e la stanza della tortura*, Mondadori, Milano, 1981.
- MAIER Bruno, *La personalità e l'opera di Italo Svevo*, Mursia Editore, Milano, 1961.
- MARCHI Marco (a cura di), *Vita scritta di Italo Svevo*, Le Lettere, Firenze, 1998.
- MARTINU Magda, *Pirandello ou le philosophe de l'absolu*, Labor et Fides, Genève, 1969.
- MAZZACURATI Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- MAZZACURATI Giancarlo, *Stagioni dell'Apocalissi. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino, 1998.
- MORTIER Alfred, *Pirandello, neuvième carnet de la Maison de la Culture de Loire-Atlantique*, Joca Seria, Nantes, 2006.
- NARDELLI Federico Vittore, *Pirandello l'uomo segreto*, Bompiani, Milano, 1986.
- PALUMBO Matteo, *La coscienza di Svevo*, Liguori, Napoli, 2006.
- PIROUÉ Georges, *Luigi Pirandello, Sicilien Planétaire*, Denoël, Paris, 1988.

POUILLON Jean, « La conscience de Zeno, roman d'une psychanalyse », in *Les Temps Modernes*, octobre 1954.

SCIASCIA Leonardo, *Pirandello et la Sicile*, traduit par Jean-Noël Schifano, Grasset, Paris, 1980.

SCIASCIA Leonardo, *Alfabeto Pirandelliano*, Adelphi, Milano, 1989.

SARRABAYROUSE Alain, Introduction à *Feu Mattia Pascal*, Flammarion, Paris, 1994.

SPAGNOLETTI Giacinto, *Da Una vita a La coscienza di Zeno*, Modena, Mucchi, 1991.

VENEZIANI SVEVO Livia, *Vita di mio marito con altri inediti di Italo Svevo*, Edizione dello Zibaldone, Trieste, 1958.

THÈSES

DI FALCO Frédéric, Thèse de doctorat, *Le monde de l'imagination dans les nouvelles de Pirandello*. Soutenue le 24 juin 1994 à Montpellier

Sur des sujets proches :

SCHAAD Harold, Thèse de doctorat, *Le thème de l'être et du paraître dans l'œuvre de Marivaux*, soutenue à l'Université de Zurich, Juris Druck Verlag, Zurich, 1969.

WUNDERLI-MULLER Christine, *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, soutenue à l'Université de Zurich, Juris Druck Verlag, Zurich, 1970.

ÉTUDES COLLECTIVES

Anthologie de la littérature italienne, XIX^e et XX^e siècles, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003.

Construction, déconstruction du personnage dans la forme narrative du XX^e siècle, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Clermont-Ferrand, 1993.

Balzac et la crise des identités, Editeur Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2005.

Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays, Robert Laffont, Paris, 1960.

Italo Svevo et Trieste, sous la direction de BONNET Jacques, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

La jalousie. Tolstoï, Svevo, Proust, études recueillies par Jean Bessière, éditions Honoré Champion, Paris, 1996.

Le jaloux lecteur de signes, Proust, Svevo, Tolstoï, publication des Cahiers de littérature générale et comparée, éditions SEDES, Paris, 1996.

Le roman, Sous la direction de Colette Becker, Collection Grand Amphi, Éditions Bréal, Paris, 1996.

Lectures Pirandelliennes, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII – Vincennes, Imprimerie F. Paillart, Abbeville, 1978.

Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire, sous la direction de CURATOLO Bruno, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2007.

Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours, sous la direction de Denis Ferraris, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2008.

Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, édition Nathan, Paris 2002.

Mythes et psychanalyse, sous la direction d'Anne Clancier et de Cléopâtre Athanassiou-Popesco, Arnaud Dupin et Serge Perrot éditeurs, Paris 1997.

Les puissances de l'imagination, éditions Belin, Paris, 2006.

« *Raccontare il Novecento* » *histoire littéraire et littérature italienne du XX^e siècle*, Actes de la journée d'études de Caen, sous la direction de Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa, Presses Universitaires de Caen, 1999.

Rêveries sans fin : autour des Rêveries du promeneur solitaire, textes réunis par Michel Cozet et François Jacob, éditions Paradigme, Orléans, 1997.

Solitudes, écriture et représentation, sous la direction d'André Siganos, éditions ELLUG, Grenoble, 1995.

Solitude et communication, textes des conférences et des entretiens organisés par les vingt-cinquièmes rencontres internationales de Genève, éditions de la Baconnière, Neuchâtel – Suisse, 1975.

COLLOQUES

CACCIAGLIA Norberto, *Italo Svevo*, Atti del convegno internazionale, Perugia, 18-21 marzo 1992.

Étude collective, textes réunies par François Piquet, Institut de Recherche sur les Identités Culturelles de l'Europe, actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin – Lyon 3, éditeur Didier Erudition, Paris, 1998.

SITES DES ARTICLES CITÉS SUR INTERNET

http://fr.wikipedia.org/wiki/luigi_pirandello

Anne F. GARRETA, *Sphinx*, <http://cosmogonie.free.fr/identite.html>

http://www.webzinemaker.com/admi/m4/page.php3?num_web=1489&rubr=4&id=6182[archive]

Index des noms

- ARA Angelo, p. 18, 18 n.
- BALZAC (de) Honoré, p. 162 n., 194 n.
- BARILLI Renato, p. 16, 16 n.
- BAUDELAIRE Charles, p. 36, 37, 283
- BAUMAN Zygmunt, p. 126, 126 n.
- BERGEZ Daniel, p. 129 n.
- BONNET Jacques, p. 102 n.
- BORGESE Giuseppe Antonio, p. 30
- BORSELLINO Nino, p. 41 n.
- BOSCHIGIA Elisabetta, p. 254, 254 n.
- BOSETTI Gilbert, p. 188 n.
- BRETON André, p. 238, 238 n.
- BUDOR Dominique, p. 123 n.
- CAHEN Gérald, p. 212 n.
- CAMILLERI Andrea, p. 38 n., 41 n., 190, 191 n.
- CASSAC Michel, p. 12, 12 n.
- CAPUANA Luigi, p. 17, 39
- CIORAN Emil, p. 147, 148 n.

CRÉMIEUX Benjamin, p. 122, 123, 159, 160 n., 280

D'ANNUNZIO Gabriele, p. 25

DEBENEDETTI Giacomo, p. 10, 10 n., 28, 29 n., 33, 33 n., 259

DESCARTES René, p. 128

DUCROT Oswald, p. 14 n.

ELIADE Mircea, p. 217, 217 n., 221

ERASME, p. 190

FERNANDEZ Dominique, p. 26, 26 n.

FLAUBERT Gustave, p. 16 n.

FOGAZZARO Antonio, p. 25

FOUCAULT Michel, p. 189, 189 n.

FRANK Nino, p. 192, 192 n.

FREUD Sigmund, p. 19, 125, 129, 190, 191

FUSCO Mario, p. 52, 52 n., 67, 67 n., 100, 100 n., 103, 103 n.

GARDAIR Jean-Michel, p. 122

GARRÉTA Anne, p. 237, 238 n., 251

GENOT Gérard, p. 199, 199 n.

GIANNINI Guglielmo, p. 8 n.

GIUDICE Gaspare, p. 154 n.

GOETHE Wolfgang, p. 18, 19

GONTCHAROV Ivan, p. 8

GUGLIELMINO Salvatore, p. 31, 31 n., 273

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, p. 198, 199 n., 212

HÉRACLITE, p. 12

HUYSMANS Karl-Joris, p. 8

IBSEN Henrik, p. 171

JONARD Norbert, p. 24, 54, 54 n., 107 n., 213 n., 244, 244 n., 266, 266 n., 267

JOYCE James, p. 9, 32, 125 n.

KAFKA Franz, p. 9, 37, 37 n., 122

KANT Immanuel, p. 128

KIERKEGAARD Søren, p. 212

KUNDERA Milan, p. 16 n., 284, 284 n.

LAURETTA Enzo, p. 259, 259 n.

LEJEUNE Philippe, p. 123 n.

LEOPARDI Giacomo, p. 107, 142, 171, 172 n., 194, 198 n., 270, 270 n., 282

LIPPS Theodor, p. 18

MAGRIS Claudio, p. 18, 18 n.,

MAJOLA LEBLOND Claire, p. 125, 125 n.,

MELVILLE Herman, p. 8

MONTAIGNE (de) Michel, p. 128

MONTALE Eugenio, p. 29 n., 30, 102, 102 n.

MORAVIA Alberto, p. 30, 30 n.

MOREL Georges, p. 191 n.

MORTIER Alfred, p. 247, 247 n.

MUSIL Robert, p. 9, 15, 32,
NARDELLI Federico V., p. 41 n.
NIETZSCHE Friedrich, p. 19, 25, 191, 191 n.
PASCAL Blaise, p. 128, 151, 151 n.
PASCOLI Giovanni, p. 24, 25
PLOTIN, p. 172, 173
POE Edgard Allan, p. 109 n.
PORPHYRE, p. 172
PROUST Marcel, p. 32, 161, 161 n.,
REUTER Yves, p. 256, 256 n.,
RICHTER Jean Paul, p. 18, 214
ROBERT Marthe, p. 7, 7 n., 37 n.,
ROTH Joseph, p. 10
SARRABAYROUSE Alain, p. 162, 162 n.,
SARRAUTE Nathalie, p. 11
SARTRE Jean-Paul, p. 107,
SCHAEFFER Jean-Marie, p. 14, 14 n.
SCHOPENHAUER Arthur, p. 19, 19 n., 213, 213 n., 273,
SCHILLER Friedrich, p. 18, 19
SCIASCIA Leonardo, p. 41 n.
SOCRATE, p. 238
STAROBINSKI Jean, p. 129, 130

TAILHADE Laurent, p. 37 n.

TILGHER Adriano, p. 153, 154 n.

TOZZI Federigo, p. 28, 29, 30

VALÉRY Paul, p. 106

VERGA Giovanni, p. 8, 17, 39, 40

VIOLLET Catherine, p. 123 n.

VOLTAIRE (François-Marie AROUET), p. 11, 12 n.

WOOLF Virginia, p. 9

ZOLA Émile, p. 8

ZWEIG Stefan, p. 8