



HAL
open science

Les figures du hasard dans l'oeuvre de Pirandello

Gérard Vittori

► **To cite this version:**

| Gérard Vittori. Les figures du hasard dans l'oeuvre de Pirandello. 2005. halshs-00005499

HAL Id: halshs-00005499

<https://shs.hal.science/halshs-00005499>

Preprint submitted on 10 Nov 2005

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.

Gérard Vittori.

Université Rennes 2.

Les figures du hasard dans l'œuvre de Pirandello.

Lorsque la raison humaine contemple la vie dans ses formes et telle qu'elle s'offre au regard, elle se trouve contrainte de constater la présence d'un élément irréductible à la raison, et même antinomique de celle-ci, le hasard. Le hasard est ce noyau de réalité hétérogène à toute pensée de la vie, à toute saisie rationnelle qui tenterait d'introduire, rétrospectivement ou par anticipation, un ordre dans le déroulement du temps humain, qu'il s'agisse des individus ou qu'il s'agisse des sociétés.

Toutes les productions littéraires prennent en compte ce que nous pourrions dénommer l'inéluctabilité du hasard: hasard dans la création des formes littéraires, au sein même de la création, comme constituant de l'invention; mais aussi hasard dans la représentation, hasard cette fois créé par l'écrivain ou par le dramaturge, c'est-à-dire hasard voulu dans ce qui se représente de la vie, et utile, si ce n'est nécessaire, au développement de l'intrigue.

Dans une œuvre comme celle de Pirandello, située à un moment de fracture dans la représentation du monde, à un moment de crise, le hasard prend une place particulière¹, aussi bien dans l'approche théorique qui en est donnée que dans les développements littéraires et dramatiques auxquels il est susceptible de donner lieu. Observons de plus près ces deux types d'approche, qui dans leur apparente dualité, correspondent à la démarche de théorisation que l'on peut rencontrer tout au long de l'œuvre de l'auteur sicilien en même temps qu'à sa démarche de création.

Lorsque le hasard semble avoir la part prépondérante dans l'orientation de la vie, lorsque c'est lui qui semble avoir la maîtrise des événements et des existences, alors, pour la raison qui contemple et essaie de saisir l'essence de la vie, c'est l'impression que le chaos est le principe² conducteur du monde, ce même chaos sous le régime duquel Pirandello place sa propre naissance :

« ... Je suis donc fils du Chaos ; et non pas de façon allégorique, mais réellement, parce que je suis né dans une campagne à nous, qui se trouve près d'un bois touffu, appelé, en dialecte, *Càvusù* par les habitants d'Agrigente »³.

Que la naissance de l'auteur sicilien advienne sous l'égide d'un chaos non pas allégorique mais réel ne fait que renforcer la signification symbolique de ce lieu de naissance. Être fils du Chaos c'est être enfant de la Vie, parce que la Vie est, dans son essence même, variété et diversité en même temps qu'imprévisibilité et mystère⁴. Avec la notion de chaos, le hasard est placé à la source même des existences humaines. Le hasard apparaît alors comme ce que la raison ne peut saisir, parce que le hasard est ce qui fonde le réel mais sans cause appréhendable : cause sans finalité assignable, cause sans raison apparente, cause sans

¹ On pourrait presque dire « naturellement », puisque c'est l'Ordre du monde qui semble faire défaut et dont l'œuvre de Pirandello marque à tout instant le manque.

² S'il n'est pas paradoxal de faire du chaos un principe.

³ *Frammento d'autobiografia*, in *Luigi Pirandello - Saggi, Poesie, Scritti vari*, Mondadori, 1965, page 1281.

⁴ « [...] chacun à un certain moment sort du mystère de sa naissance naturelle, qui dure encore un certain temps après que l'on est né, et dans l'incertitude de tout commence à naître seul, à lui-même, et à se former, comme il le peut, sa propre vie, seul », *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra*, *ibidem*, page 1106. Pirandello distingue donc deux naissances, l'une corporelle, l'autre mentale, toutes deux également mystérieuses au sujet lui-même qui est apparu et s'est apparu à lui-même dans cette double naissance.

contenu, principe explicatif qui dérouté l'esprit par sa vacuité constitutive ; ainsi Pirandello précise-t-il sur sa propre naissance :

« Je suis tombé, je ne sais d'où, ni comment, ni pourquoi, tombé un jour (mais qu'est le temps, et pourquoi pas avant et pas après ?) tombé dans une aride campagne d'oliviers sarrasins, de mandariniers et de vignes [...] Chacun naît à soi-même, sans savoir comment. »⁵.

L'origine, la manière, la raison de l'apparition d'une existence nouvelle résistent à tout questionnement et gardent inexorablement une opacité qui peut être considérée aussi bien comme un fardeau à porter tout au long de sa vie que comme une cécité nécessaire à la vie elle-même. Chacun se saisit dans l'arbitraire du principe générateur tout autant que dans l'arbitraire des formes qu'il en reçoit et qu'il devra, avec quelques altérations dont il n'est pas maître, assumer comme siennes. La variété infinie de la vie et de ses hasards peut donner à chaque être singulier une forme radicalement inattendue, comme l'affirme le Père dans *Sei personaggi in cerca d'autore* :

« - [...] Vous démontrer que l'on naît à la vie de nombreuses façons : arbre ou pierre, eau ou papillon... ou femme. Et que l'on naît aussi personnage ! »⁶.

La vie est créatrice de formes contingentes, non choisies, dans lesquelles des individus saisissent leur existence ; et ces formes recouvrent tous les ordres, aussi bien végétal (l'arbre) ou minéral (pierre) qu'animal (papillon) ; mais Pirandello introduit une nouveauté, en étendant la réalité de la naissance – donc de la vie – à tout ce qui est forme, y compris les formes artistiques ; ce faisant, Pirandello place sur le même plan ce que nous pourrions définir, selon une terminologie cartésienne, l'étendue et la pensée. La part du hasard y est la même pour l'individu⁷ présent dans la forme apparue à l'existence, et que ce soit dans l'ordre naturel ou dans l'ordre spirituel les formes contingentes de l'être se donnent également comme une nécessité⁸. Cette sorte d'égalité de naissance place la totalité de l'existant dans une situation identique, qui gomme les différences de nature pour privilégier la part de contingence à la source de toute existence ; et l'on pourrait même parler de contingence absolue, puisque l'individu⁹ qui naît à l'être saisit son existence à la fois dans la contingence des formes mais aussi dans la contingence d'une cause qui lui échappe par définition¹⁰, puisque cette cause est, de toute façon, dans un autre (un autre être, un autre phénomène) que lui-même, hors de sa volonté : c'est bien ce que rappelle le titre *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra (Renseignements sur mon séjour involontaire sur la Terre)*¹¹. Telle est la condition même de l'existence, alors que pour le sujet, être c'est aussi et d'abord s'apparaître comme *volonté* et comme *sentiment*¹². La

⁵ *Ibidem*, page 1104.

⁶ *Sei personaggi in cerca d'autore (Six Personnages en quête d'auteur)*, Oscar Mondadori, 1970, page 41.

⁷ L'individu n'est pas entendu ici comme sujet (comme un pour-soi) mais comme une forme concrète, au sens qu'Aristote donnait à ce vocable.

⁸ Sartre parlait, dans *L'Être et le Néant* » de la nécessité de la contingence.

⁹ Toujours au sens aristotélicien (sens générique), lequel englobe celui d'individu humain (sens spécifique).

¹⁰ D'où le lien entre existence et *chute*, non pas dans le sens que le christianisme confère à ce mot, mais bien plutôt dans le sens platonicien : « Je suis tombé, je ne sais d'où ni comment ni pourquoi, tombé un jour ... », cf. ci-dessus, note 4.

¹¹ Cf. ci-dessus, note 2.

¹² Pirandello précise dans son essai sur Verga : « Parce que la réalité n'existe que dans les sentiments qui nous la

première contradiction de la conscience naissante se trouvera dans ce nœud : prendre conscience de soi comme un soi qui a été désiré ou involontairement engendré par un autre ¹³. C'est cette nécessité naturelle qui conditionne l'existence de tout individu, même si cette nécessité n'est qu'une nécessité de principe, engendrant des formes qui, elles, apparaissent comme non nécessaires, comme modelées par le hasard, ne correspondant à aucune volonté particulière, ni à aucun dessein pré-établi. Ces formes, nées du pur hasard, c'est-à-dire de l'action combinée de différents facteurs non ordonnés à une fin particulière qui les rendrait intelligibles, sont pour Pirandello des « nécessités aveugles » ¹⁴, celles « des choses que l'on ne peut pas changer » ¹⁵ et qui irrémédiablement enferment l'être dans une prison, dans la prison des formes contingentes qui sont les siennes, et qui le seront toute sa vie durant pour ne se dissoudre et cesser leur emprise qu'avec la mort. Toutefois, si le hasard n'a pas de cause et plus encore, si le hasard signifie l'absence de cause intentionnelle, on peut en identifier la source, ou les sources, ainsi que le fait le personnage Leone Gala, dans *Il gioco delle parti* ¹⁶ :

« - Que par hasard tu sois un grand cuisinier, c'est parfait ! D'ailleurs ce n'est jamais le hasard... je veux dire que tu ne dois jamais te garder du hasard, à proprement parler. Excuse-moi, qu'est-ce que cela veut dire le hasard ? Les autres, ou les nécessités de la nature ? » ¹⁷.

Ce qu'indique Gala par la formule « d'ailleurs, ce n'est jamais le hasard », c'est précisément que le hasard comme absence de cause n'existe pas : il y a toujours une antériorité, non seulement chronologique, mais surtout causatrice du réel qui advient pour le sujet. Il y a une cause à tout, mais cette cause n'a pas nécessairement comme lieu de naissance des volontés dont les actes soient ordonnées à la manifestation du réel tel qu'il se donne pour le sujet. Mais au fond, la source n'a pas une grande importance : Leone Gala semble renvoyer dans l'indistinction Nature (« les nécessités de nature ») et Culture (« les autres ») comme origines. De la même façon que le Père des *Sei personaggi in cerca d'autore* gommait toutes les différences de nature entre les effets de réel dont le hasard est cause, Leone Gala efface la distinction que l'on aurait été tenté d'établir entre Nature et Culture comme sources du hasard, et comme lieux de production du réel dans ce qu'il a de chaotique. Cette identité posée par le personnage souligne que, de quelque côté que l'on envisage les choses, la *nécessité* est la même : le sujet doit se plier au hasard qui lui vient des autres dans la détermination de son destin humain, comme il est bien contraint de se plier aux nécessités de nature (celles-là même que rappelle Moscarda dans *Uno, nessuno e centomila* : détermination temporelle – être né à tel moment et pas avant ni après -, spatiale – le lieu, mais aussi et en même temps, la famille au sein de laquelle on apparaît -, corporelle enfin, avec le corps que l'on a et comme on l'a, grand ou petit, avec ou sans défaut –cf. le nez de Moscarda ou l'œil de Mattia Pascal-).

Et c'est à juste titre qu'ici s'estompe la différence Nature/Culture, comme le suggère Leone

composent [...] Composée par nos sentiments – comme elle a besoin de l'intellect pour être vue - de la même façon elle a besoin de la volonté pour se mouvoir en nous, pour nous et avec nous », *Giovanni Verga*, in *Pirandello – Saggi, Poesie, Scritti vari*, Mondadori, 1965, page 421.

¹³ Cf *Uno, nessuno e centomila*, Livre III, partie IV, « Il seme » : « [...] ce à quoi, du dévouement de l'un de ses besoins ou de ses plaisirs momentanés, il ne s'attendait pas : cette semence jetée, qu'il ignorait, debout maintenant ... », Biblioteca Moderna Mondadori., 1966, page 58.

¹⁴ *Uno, nessuno e centomila*, éd.cit., page 57

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ En français, *Le Jeu des Rôles*.

¹⁷ *Il gioco delle parti*, acte I, scène 3, Oscar Mondadori, 1986, pages 101-102.

Gala, parce que les nécessités de nature sont reçues à l'intérieur du système culturel et déterminent la position du sujet en lui. On en a un exemple frappant, parce qu'extrême, dans le roman *L'esclusa*¹⁸, avec le personnage de Falcone : ses particularités naturelles sont telles qu'il apparaît presque comme *hors système*, comme une sorte d'être monstrueux : c'est bien en tout cas la façon dont il se ressent lui-même dans le regard des autres, dont il anticipe le rejet qui pourrait le frapper en se rendant lui-même désagréable au point de mériter le surnom de *porc-épic* : ici se marque clairement l'impossibilité pour les autres d'entrer en relation avec lui, pour la double raison du caractère agressif de son contact (les épines du porc-épic) mais aussi, et peut-être plus fondamentalement, de l'animalité dont il est porteur (« *porc-épic*), comme double négatif de l'humanité à laquelle sa laideur semble l'empêcher de s'intégrer¹⁹. De toute évidence, pour ce personnage *hors norme*, le hasard – celui des formes contingentes, mais définitives, que la nature a données à son corps – devient destin parmi les autres hommes : où l'on retrouve l'équivalence posée par Leone Gala entre Nature et Culture pour ce qui concerne la source tout autant que les effets du hasard.

C'est sur cette équivalence que sont construites les œuvres littéraires de Pirandello qui mettent en œuvre le hasard et ses différentes, si ce n'est multiples figures. Mettons tout d'abord en évidence un fil conducteur, qui lui, au sein de la création pirandellienne, ne peut être hasard mais qui correspond à une intention significative : Falcone, le personnage de *L'esclusa* porte le même prénom que qu'un autre personnage, le protagoniste du roman *Il fu Mattia Pascal*²⁰, à une légère variante près : Falcone se prénomme *Matteo*, mais la parenté avec *Mattia* est évidente. Disons sans tarder que cette parenté n'aurait pas en soi d'importance particulière, sauf à avancer les deux considérations suivantes : Mattia Pascal est, lui aussi, frappé d'une particularité physique qui n'est imputable qu'au hasard, qu'à une sorte d'aberration de la nature, à savoir un strabisme qu'une grosse paire de lunettes ne parvient pas à corriger²¹ : cette particularité prendra un relief significatif lorsqu'elle trouvera un redoublement dans l'œil du joueur espagnol qui avait été son guide et son rival dans le jeu de la roulette à Monte-Carlo²². La seconde considération, par où sont liés en profondeur les deux prénoms *Mattia* et *Matteo*, concerne la paronymie avec le mot italien *matto*, qui indique une position hors-système, une exclusion hors du champ culturel et humain, une position d'extranéité radicale. Lorsque le corps est différent (pur hasard de nature), le nom marque cette différence, la sanctionnant dans les mots et dans le système symbolique, et finit de l'inscrire comme destin parmi les hommes. Cette position à *part* et *par le nom* est formulée dès l'ouverture du roman *Il fu Mattia Pascal* :

« L'une des rares choses que je savais, et même peut-être la seule que je savais avec certitude était celle-ci : que je m'appelais Mattia Pascal. Et j'en profitais. Chaque fois que quelqu'un de mes amis ou de mes relations montrait qu'il avait perdu la raison au point de venir me trouver pour quelque conseil ou quelque suggestion, je haussais les épaules, fermais à demi les yeux et lui répondais :
- Moi, je m'appelle Mattia Pascal.

¹⁸ En français *L'Exclue*.

¹⁹ Cf. Gérard Vittori, *Pirandello et les Signes – Une lecture du roman L'Exclue*, Presses Universitaires de Rennes, 1993, Isbn 2-86847-097-1, pages 179-194 (« Falcone et la monstruosité »).

²⁰ En français *Feu Mathias Pascal*.

²¹ « ces grosses lunettes rondes que l'on m'avait imposé pour me redresser un œil qui, je ne sais pourquoi, avait tendance à regarder où il voulait, ailleurs », *Il fu Mattia Pascal*, Oscar Mondadori, « Classici Moderni », 1988, page 16. La paire de lunettes est la tentative d'intégration des données naturelles à la Culture.

²² Mattia Pascal a l'impression que la balle avec laquelle l'espagnol s'est suicidé est ressortie par l'œil gauche, sur lequel viennent se poser, avec voracité, des guêpes : Mattia Pascal (« naturellement ») ne supporte pas ce spectacle et recouvre l'œil du suicidé d'un mouchoir, privant les spectateurs du « meilleur » (*ibidem*, page 66).

- Merci, mon cher. Cela je le sais.
- Et cela te paraît peu de chose ? »²³

Le corps et le nom sont les éléments, nés du hasard, et quoi qu'il en soit hors de la volonté du sujet, qui le livrent à autrui. Le nom est la modalité d'entrée en relation du corps avec autrui²⁴. Ce que Mattia Pascal est, dans sa réalité de corps, pour les autres est contenu dans son nom. Certes il n'y a *a priori* rien d'explicite dans les signifiants (son nom et son prénom), et à la limite, ces signifiants ne signifient rien, voués qu'ils sont ou semblent être à la seule désignation²⁵. Mais la vérité des choses n'est pas celle-ci, car le nom rattache le sujet à toute une chaîne de significations non dites, non explicites, mais toujours là, présentes : et c'est bien ce qui permet à Mattia de faire une allusion, que les autres saisissent parfaitement, à ce qu'il est dans l'opinion commune, et dont il aurait bien du mal à se défaire. Le patronyme rattache également un individu à une antériorité familiale, à une ascendance qui devra bien être assumée (comme l'opinion des autres et le discours qui circule sur ce que chacun est doivent, impérativement et inexorablement, être assumés²⁶), et qui est l'indication générale de l'insertion d'un groupe familial au sein d'une communauté : hasard là encore qui place le sujet prenant conscience de soi en un lieu géographique et humain qu'il n'a pas choisi, et qui aurait tout aussi bien pu être autre. Telle ou telle subjectivité se saisit en telle ou telle place, sans qu'il y ait aucune explication à cette sorte de « chute » dans une matérialité définie de telle ou telle façon²⁷. Mais ce qui caractérise le hasard et la double insertion qu'il entraîne, naturelle et culturelle, c'est son irréversibilité (« pièges », dans la citation que nous donnons dans la note 25). Nul sujet ne peut aller à rebours de l'identité corporelle et sociale au sein de laquelle il se saisit. C'est cette irréversibilité, qui, comme nous le disions précédemment, fait du hasard un destin et fait de l'existence une prison. Ce destin est d'abord collectif, c'est celui d'une famille tout entière, d'une lignée, parmi les autres, spectateurs et juges, ceux-là mêmes qui, à l'origine, ont fondé et fait circuler le patronyme : de père en fils, les Pentagora²⁸ sont des « cocus », avec ce paradoxe que, probablement, s'ils sont véritablement des maris trompés, leurs fils ne sont pas leurs enfants biologiques et l'hérédité qui pèse sur la lignée est davantage un destin social qu'un legs naturel ; l'hérédité est du côté du hasard du patronyme que l'on a reçu, bien plus qu'elle n'est génétique à proprement parler. Le prénom, dans ce dispositif, n'est qu'une déclinaison, qu'une modalité de la réalité que le patronyme véhicule.

Sauf dans les cas extrêmes où le sujet tente de se rebeller, de prendre le contre-pied de ce qu'il est censé être pour les autres : dans le roman *Uno, nessuno e centomila*²⁹, Vitangelo se

²³ *Ibidem*, page 3.

²⁴ Ce serait la modalité d'entrée du réel (en l'occurrence, le corps) dans le symbolique, ou en d'autres termes, de la Nature dans la Culture.

²⁵ Cette non-signification du signifiant correspond à la non-consistance, *constitutive* si l'on peut dire, de Mattia Pascal, qui, n'étant substantiellement rien, se fait le double des autres (cf Jean Spizzo, *Pirandello : dissolution et genèse de la représentation théâtrale*, Les Belles Lettres, 1986, page 19. On se rapportera aussi à la très judicieuse observation de Jean Spizzo sur la différence entre identification et imitation, dans leur rapport au dépassement de la différence avec les autres, doubles ou éventuellement rivaux, *ibidem*, page 79).

²⁶ Gilbert Bosetti observe : « Notre prétendue identité est une apparence ; si les autres ne nous reconnaissent pas, nous sommes morts ; nous ne vivons que par l'idée qu'ils se font de nous mêmes », *Pirandello*, Bordas, 1971, page 86. Ceci vaut pour ce qui est des autres dans leur rapport sujet ; du côté du sujet, il ne reste plus qu'à prendre en compte cette représentation qui lui vient des autres et qui détermine son identité. Cette facticité de l'identité est renvoyée aux autres comme dans un effet de miroir par Madame Ponza : « - Pour moi, je suis celle que l'on croit que je suis », *Così (se vi pare)*, Oscar mondadori, 1970, page 214.

²⁷ « Naître est un fait. Naître à une époque plutôt qu'à une autre, je vous l'ai déjà dit ; et de ce père ou de celui-là, et dans telle ou telle autre condition ; naître homme ou femme ; en Laponie ou dans le centre de l'Afrique ; et beau ou laid ; avec une bosse ou sans bosse : des faits [...]. Temps, espace : nécessités. Sort, chance, hasards : autant de pièges de la vie », *Uno, nessuno e centomila*, Biblioteca Moderna Mondadori, 1966, page 63.

²⁸ Dans le roman *L'esclusa*.

²⁹ En français *Quelqu'un, Personne et Cent Mille*.

rebelle contre le Moscarda qu'il devrait être, c'est-à-dire contre l'usurier que devrait être tout Moscarda au seul motif qu'il est un Moscarda. Le prénom du personnage, contrairement à la déclinaison habituelle du patronyme, se trouve ici en contradiction flagrante avec lui, dans la référence implicite à l'ange (-angelo) et aussi à la vie (vit-angelo), comme pour désigner – et prescrire – un sursaut vital. Vitangelo ne peut, par cette fortuite prédestination dans les signes³⁰, que s'opposer, prendre le contre-pied de ce que Moscarda veut dire et en quoi il consiste pour les autres. Ce sursaut lui viendra d'ailleurs d'un déclic provoqué par la prise de conscience d'un aspect contingent de son corps, son nez. L'image du corps et le nom se coalisent pour faire naître chez le personnage un besoin de révolte radicale³¹, qui ne peut prendre d'autre forme que le refus de toute forme socialement signifiante (et admise), à savoir la folie. Celle-ci, dans un premier temps, se manifeste comme la négation de ce qu'il est censé être pour les autres, à savoir le fils d'un usurier, usurier à son tour : il prend donc le parti de se faire le voleur de sa propre banque.

La démarche de Mattia Pascal ne sera pas aussi franchement marquée par l'opposition et la rébellion. Mattia Pascal se contentera de mettre à profit une situation qui apparaît comme fortuite, mais qui ne l'est peut-être pas autant qu'il pourrait paraître : son corps a été identifié comme celui retrouvé dans un bief, après plusieurs jours de décomposition. Ce cadavre, que personne d'autre que sa belle-mère ne « revendique », va lui permettre de se libérer de cette identité réelle, mais factice parce que non voulue, que constituent son corps et son nom. Plus de corps, plus de Mattia Pascal, et donc plus de hasard pesant négativement sur lui. Seul demeure le hasard positif, celui de cette identification erronée qui au bout du compte fait l'affaire de tout le monde : celle de son entourage et aussi la sienne. Si la libération de Mattia Pascal n'est pas marquée, comme celle de Moscarda, par une forme de rébellion, elle n'en comporte pas moins une forte composante de négativité : sa mort déclarée par les autres, qu'il récupère à son avantage, demeure toutefois une mise « hors-système », comme l'est la folie de Moscarda. Et, à l'instar de Moscarda qui *veut* et provoque cette exclusion symbolique, Mattia Pascal *accepte*³² sa mise à l'écart radicale, il l'accepte et l'assume. En ce point précis réside la source de l'échec à venir de la tentative de Mattia Pascal de recréer, de toutes pièces, un être nouveau, à sa volonté et à sa fantaisie, un être qui ne soit plus le fruit *involontaire* d'une série de hasards.

Le roman *Il fu Mattia Pascal* offre la tentative la plus organisée, la plus systématique d'un sujet qui essaie de se construire presque en totalité, en excluant tout ce qui auparavant lui venait du hasard de la nature ou des autres : il se crée une nouvelle apparence physique, plus conforme à ce qu'il désire maintenant être et paraître pour les autres, c'est-à-dire qu'il agit sur les formes corporelles qui sont les siennes, dans une sorte d'interaction avec la nature ; ensuite il se choisit un nouveau nom, auquel il attache une histoire, une antériorité, certes fantaisiste, mais qui exprime certainement un désir profond qui trouve ainsi sa réalisation fictive ; et avec l'argent que lui ont procuré ses gains au casino de Monte-Carlo (jeu de *hasard*), il essaie de se construire une nouvelle vie à Rome. Sauf que le personnage ne se rend pas compte de la part que continuent de prendre les autres dans la constitution de son nouvel être : le nom qu'il « se donne » lui vient des autres, à savoir deux voyageurs qui dans un train discutent d'iconologie chrétienne et parlent de l'empereur Hadrien, et d'un érudit Camillo de Meis, d'où Mattia Pascal constituera son nouveau nom *Adriano Meis*. Et le Mattia

³⁰ On peut aisément imaginer que l'attribution d'un tel prénom avait pour fonction de masquer la réalité des Moscarda. Mais Vitangelo *prend à la lettre* la signification implicite de son prénom.

³¹ Vitangelo Moscarda découvre progressivement que la représentation qu'il a de lui-même constitue littéralement une *aberration* par rapport à la représentation physique et morale que les autres ont de lui, depuis toujours.

³² C'est-à-dire qu'il veut ce que veulent les autres.

Pascal qu'il était continue d'être présent dans l'obligation où il se trouve maintenant de se différencier de lui, quitte à entrer dans une nouvelle forme qui ne le dit pas véritablement, qui ne dit pas sa volonté et son sentiment de soi³³. L'expérience de liberté radicale que tente Meis contient en germe les éléments qui conduiront à son échec, et à son abandon ; Mattia Pascal ne pourra rien faire d'autre que d'assumer à nouveau la réalité de son identité, avec tous les hasards qui ont présidé à sa formation, et réintégrer ce qui n'était autre que son destin parmi les autres hommes. Le détour accompli par Mattia Pascal, à travers sa tentative de libération, impose les hasards de ce qui le constitue pour les autres dans sa réalité de corps et de nom comme une inéluctable nécessité. L'expérience de Mattia Pascal démontre l'impossibilité d'éluder ce qui définit chacun pour les autres³⁴, à savoir le corps et le nom eux-mêmes constitués dans le hasard de la naissance³⁵.

La seule issue semble être la folie (celle de Moscarda par exemple), puisque toute expérience construite de façon cohérente ne peut ni résister ni faire face à la cohérence d'une société déjà organisée, qui impose sa réalité. Dans les deux cas, l'expérience de Mattia Pascal et celle de Moscarda, c'est la relation aux autres qui s'avère impossible, et l'alternative semble s'établir entre une communication impossible et une communication aliénée dans laquelle vivent l'illusion d'une communication authentique et transparente mais où le sujet doit renoncer à sa vérité, celle de ce qu'il se sent être et de ce qu'il veut être.

Si le champ social ne semble pas offrir d'issue permettant un compromis ou une « transaction » entre la vérité du sujet et la représentation qui circule de lui auprès des autres, c'est le domaine artistique qui offre, ne fût-ce qu'en partie, une solution. On en a un exemple significatif dans la pièce de théâtre *Trovarsi*³⁶. Dans son jeu artistique, la comédienne Donata échappe à ce hasard initial qui est aussi une condition sociale tout au long de sa vie : son être-femme :

« Salò – Parce qu'une actrice n'est plus définissable 'comme femme' »³⁷.

Le premier des hasards sous l'égide duquel la vie prend forme, celui de la détermination sexuelle³⁸, est celui qui semble peser le plus lourdement sur Donata. En étant comédienne, en se donnant à elle-même le sens voulu par tel ou tel personnage (par l'auteur dramatique à travers tel ou tel personnage), en donnant à son corps un sens autre que celui qu'il reçoit du regard des autres, et en particulier des hommes³⁹, dans la vie sociale, elle échappe à cette détermination première qu'est la sexualité :

³³ « Je laisserai pousser mes cheveux, et avec ce beau front large, avec mes lunettes et complètement rasé, je ressemblerai à un philosophe allemand [...] Il n'y avait pas de moyen terme : je devais par force être philosophe, avec cette drôle d'apparence », *ibidem*, page 82.

³⁴ « hors de la loi e hors des particularités, qu'elles soient heureuses ou malheureuses, en vertu desquelles nous sommes nous-mêmes, cher Monsieur Pascal, il n'est pas possible de vivre », *ibidem*, page 233.

³⁵ A la fois *constitués* dans le hasard de la naissance, et, pour ce qui concerne le corps et les formes corporelles, *constitutifs* du hasard de la naissance ; le nom, lui, est *constitué et constitutif* du hasard de la naissance sociale (qui est en même naissance subjective, ou, en d'autres termes, naissance du sujet à lui-même, toujours dans la médiation des autres).

³⁶ En français *Se Trouver*.

³⁷ *Trovarsi*, Oscar Mondadori, 1970, page 115.

³⁸ Cf. la citation que nous avons donnée du Père des Six Personnages, ci-dessus, note 5.

³⁹ « Donata – Je suis si peu dans mon corps [...] Au point que, en me voyant quelquefois rappelée par certains regards à mon corps, être femme... - oh, mon Dieu, je ne dis pas que cela me déplaît – mais cela me semble une nécessité presque odieuse à certains moments, contre laquelle j'ai envie de me rebeller. Je ne vois plus, je t'assure, je ne vois plus la raison pour laquelle je devrais reconnaître mon corps comme la chose la plus mienne, dans laquelle je dois réellement consister pour les autres », *ibidem*, pages 145-146.

« Donata – Je dis que je vis en ces moments-là la vie de mon personnage ! Je ne suis pas moi ! »⁴⁰

La vie de comédien offre cette possibilité de vivre tour à tour, et donc de réaliser, tous les aspects de la multiplicité que chacun porte en soi⁴¹. Mais cette multiplicité est comme interdite par la vie sociale, chacun étant réduit au sens que lui confèrent auprès des autres les formes de son corps et le discours implicitement lié à son nom. Personne, dans ce qu'il y a en chacun de vital, ne diffère des autres ; en vérité, la différenciation sociale est factice, et elle limite chacun à n'être qu'une chose, et n'être qu'une réalisation unique de ce qu'il aurait pu être, une réalisation unique d'une infinité de formes possibles d'être⁴². Chacun est les autres, le fou le sait parfaitement, mais il est le seul à le savoir⁴³, et c'est ce qui fait sa différence radicale avec les autres ; et le fou, tout comme le comédien, est capable de comprendre les autres bien mieux que les autres ne sont capables de comprendre ce sujet qu'ils mettent à l'écart de la collectivité.

La difficulté que rencontre Donata est liée à la temporalité : le réel social est doté d'une durée que l'on peut dire absolue : il est toujours là, il ne cesse pas d'être, à l'inverse de la représentation théâtrale qui, elle, est limitée dans le temps. La représentation est marquée, par opposition à la vie sociale, d'une éphémérité, qui constitue son caractère fictif⁴⁴, par contraste avec une autre réalité qui, elle, dure, la réalité sociale. Le théâtre n'est pas plus fictif que la vie sociale, la vie sociale n'est pas moins théâtrale que le théâtre lui-même : mais c'est un théâtre qui a pour lui la durée. Lorsque la pièce s'arrête, lorsque Donata doit mettre fin à son jeu, elle retrouve l'autre réalité, l'autre théâtre⁴⁵, celui dit de la vie celui où les choses sont inchangées, celui où elle est de nouveau son corps et son nom, avec toutes les représentations d'elles qui circulent sans son assentiment ou même contre son gré. Mais finalement la tension se résout dans le choix qu'opère Donata d'échapper à la fixité du réel social, fait de l'accumulation et de l'enregistrement définitif de tous les hasards qui ont façonné la vie de chacun, en faisant prévaloir la réalité de la fiction, comme le suggère la

⁴⁰ *Trovarsi*, éd. cit., page 124.

⁴¹ Cette multiplicité est intimement liée au chaos fondateur : G Mazzacurati note « la fièvre de dissolution, de retour au chaos générateur : parce que dans la poétique pirandellienne on n'aperçoit pas d'autre eden et d'autre empyrée, qui ne soit l'infinité du temps et des mondes », *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, page 226.

⁴² « - [...] On n'y prête pas attention, mais nous laissons tous se perdre, ou nous réprimons en nous la vigueur d'on ne sait combien de germes de vie... de possibilités qui sont en nous... contraints que nous sommes par la vie à de continuels renoncements, à des mensonges, à des hypocrisies... S'évader ! Se transfigurer ! devenir autres ! », *ibidem*, page 124.

⁴³ L'identité du fou et de tous est posée – et ce n'est pas un hasard – par Donata : « - Je dis que seuls, ou en cachette au fond de nous, même en présence des autres nous sommes fous », *ibidem*, page 154. On est tous fous, parce qu'on a tous en nous, constitutivement, une multiplicité d'être.

⁴⁴ Donata rappelle que le théâtre est vie, plus authentique que la vie dite réelle : « Donata : -Pourquoi fiction ? Non. C'est entièrement de la vie en nous. Vie qui se révèle à nous-mêmes. Vie qui a trouvé son expression. On ne feint plus lorsqu'on s'est approprié cette expression au point de la faire devenir fièvre de nos veines... larmes de nos yeux », *ibidem*, page 124.

Dans son essai sur Verga, Pirandello établit entre art et réalité une distinction fondée sur la volonté : « Cependant, nous appelons 'vraie' la représentation de nos sens et 'fictive' celle de l'art. Mais si nous regardons bien, entre l'une et l'autre, il n'est jamais pourtant question de 'réalité', mais bien de 'volonté', et seulement dans la mesure où la fiction de l'art est toujours 'voulue' [...] alors que la représentation de nos sens, il ne nous appartient pas de la vouloir ou de ne pas la vouloir : on l'a comme et dans la mesure où on a des sens », *Giovanni Verga*, Discorso alla Reale Accademia d'Italia, in *Pirandello – Saggi, Poesie, Scritti vari*, Mondadori, 1965, pages 399-400.

⁴⁵ J. Spizzo observe à propos de Donata : « Le jeu scénique est donc désespérément premier et ineffaçable. C'est même parce qu'il est premier qu'il est également et exclusivement réel. Donata commence par être actrice et non pas femme [...] L'impression de jouer la comédie naîtra après coup, lorsque Donata s'essaiera à vivre comme femme », *op. cit.*, pages 467-468.

dernière scène de la pièce où elle ne dialogue plus qu'avec les personnages qui peuplent son imagination, rejouant et revivant *actuellement* – en acte et dans l'instant – les répliques qu'elle a en mémoire. La vérité ne réside pas dans l'être, mais dans le devenir, dans l'accomplissement d'une réalité autre, celle d'un temps que ne caractérise plus la fixité des représentations mais qui soit une temporalité véritable, où tour à tour s'expriment et se réalisent des germes de vie qui demeurent au fond de nous.

C'est donc dans l'art, ou dans une création quotidienne de soi par soi, que le sujet se trouve en mesure de dépasser les contingences du hasard fondateur que sont le corps et le nom : ces deux hasards, radicalement étrangers à la volonté du sujet et même antérieurs à celle-ci, pourraient marquer à jamais l'inscription de son destin parmi les autres hommes et dans la vie en général. Si les tentatives sociales de libre création de soi, menées par Mattia Pascal et par Moscarda, représentent des échecs relatifs, elles ont tout de même cette qualité d'être révélatrices de ces hasards qui pèsent sur chaque être humain. Toutefois l'œuvre de Pirandello semble indiquer la voie artistique comme une issue dans laquelle le sujet peut assumer les éléments contingents qui font sa réalité pour en orienter la signification, pour lui-même comme pour les autres, selon sa volonté. Si rien ne peut gommer le hasard des formes contingentes, les personnages de Pirandello montrent qu'il reste toutefois possible, dans les conditions propres à l'activité artistique, de lui donner un sens selon l'esprit.