



HAL
open science

Pirandello, l'écrit, l'écriture.

Gérard Vittori

► **To cite this version:**

| Gérard Vittori. Pirandello, l'écrit, l'écriture.. 2007. halshs-00158871

HAL Id: halshs-00158871

<https://shs.hal.science/halshs-00158871>

Preprint submitted on 30 Jun 2007

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 Rennes 2

Colloque International

« L'Imprimé et ses pouvoirs dans les pays de langues romanes »

Les 5, 6 et 7 octobre 2006.

Gérard Vittori
Professeur à l'Université Rennes 2.

Pirandello, l'écrit, l'écriture .

Si l'on parcourt très rapidement l'œuvre de Pirandello, en un regard très général, on découvre au moins une raison et un moment où la question de l'écrit peut se poser à propos de l'œuvre de l'écrivain sicilien : et il s'agit d'une raison et d'un moment négatifs, ce qui donne à la chose un relief tout particulier. Je fais ici référence à la pièce *Six personnages en quête d'auteur*, où, comme le titre l'indique avec clarté, c'est l'auteur lui-même qui fait défaut pour une pièce qui ne devrait pas être représentée, et qui en quelque sorte se représente d'elle-même comme œuvre en carence.

Sans entrer dans le détail de la composition, on peut d'emblée affirmer que la question de l'écrit – et en l'occurrence du texte même de l'œuvre – n'est pas absente du champ des préoccupations de notre auteur, même si c'est par une absence qu'elle fait, théâtralement d'ailleurs, son entrée (sa non-entrée) en scène.

Après cette première recherche d'un indice de validité de notre questionnement, et dans une approche un peu plus serrée de l'ensemble des productions de Pirandello, on peut avancer l'affirmation selon laquelle l'écrit ne doit pas y être entendu au seul sens de la composition littéraire ou dramatique. L'écrit n'est pas représenté dans le seul effet de son absence, même s'il est patent que l'absence en fait ressortir toute l'efficace ; l'écrit est également présent, positivement présent, sous la forme de ce que l'on pourrait dénommer le « texte social » ; et il s'agit alors d'un écrit anonyme, collectif, par quoi le sujet humain a affaire avec les autres dans une relation dont il ne saurait posséder la maîtrise. C'est sur le fond de cette dépendance, voire de cette aliénation, que la question de l'écrit comme acte individuel d'écriture – ou de non-écriture – peut se développer. L'enjeu de la relation entre ce que nous venons de nommer texte social et écriture individuelle est, dans l'œuvre de Pirandello, un enjeu vital qui touche à la question, essentielle pour les personnages quels qu'ils soient – personnages au premier degré ou personnages de personnages – la question, disions-nous, de la vérité.

Enfin, pour accomplir notre tour d'horizon des différents aspects de la question de l'écrit chez Pirandello, nous devons envisager l'écrit dans l'écart qu'il est susceptible de représenter – pour la clarté de notre propre discours, représenter ici veut bien dire être. Ecart de soi à soi, écart de l'expérience vécue aux éléments que celle-ci cède au travail de composition littéraire, écart de l'auteur à ses propres créations, et en celles-ci possibilité de reproduction en abîme de cet écart par quoi l'auteur devient à son tour personnage ou, inversement, mais selon la même logique, le personnage peut être personnage représentant un créateur. Si l'écart est la condition initiale dans laquelle l'écriture trouve la possibilité même de son apparition et de sa réalisation, en même temps cet écart est possibilité ouverte à l'infini, et à toutes les mises en abîme que l'on peut imaginer. Le dédoublement inaugural de toute écriture, née du détachement de l'existence, peut ainsi, par sa propre répétition à l'intérieur de ce qui s'écrit, être thématiquement écriture de la vie. Pour ramener ces réflexions à l'œuvre qui nous intéressent, nous aurons à mettre en relation ce double dédoublement avec une fracture qui se trouve au cœur de la réflexion pirandellienne (réflexion

théorique présente dans les essais, mais aussi réflexion « poétique », puisqu'elle est inscrite dans la création littéraire de Pirandello) : et cette fracture est celle-là même qui caractérise la modernité comme crise, comme perte de l'adhésion à soi, comme perte de la complétude et comme inexorable conscience de soi.

Telle est donc la double orientation qu'il nous convient de tracer : vers l'amont de notre centre d'intérêt (la question de l'écrit) en direction de ce que nous avons désigné comme le texte social ; et en aval vers ce que nous repérons comme crise de la modernité, ou en d'autres termes, proches, comme modernité à entendre en tant que crise et que relation critique de soi à soi, pour le sujet humain, aussi bien que, plus largement, pour la collectivité humaine dans un jeu de reflets incessants. Cette crise de la modernité se situe au cœur de l'œuvre de Pirandello qui se donne comme projet esthétique d'en accentuer les caractères: le traité intitulé *L'umorismo* indique bien que le rôle de l'artiste moderne consiste à décomposer; l'art moderne est un art de la décomposition, ce qui veut bien dire un mouvement paradoxal de construction (puisque'il s'agit bien de création artistique ou littéraire) dont le noyau est la décomposition; il s'agit alors de défaire ce qui s'est constitué en illusion, aussi bien individuelle que sociale, en comprenant dans cette illusion celle qui est repérée comme telle dans nos constructions culturelles, l'illusion de l'art.

L'œuvre que le critique Leone de Castris a qualifié de parabole fondatrice, et qui pourra nous guider dans notre investigation sur le texte social est la pièce théâtrale intitulée *A chacun sa vérité*, en italien, et de façon certainement bien plus parlante *Così è (se vi pare)* (1917) où se marque l'assertion d'une réalité donnée comme objective immédiatement tempérée, relativisée, par le problème assentiment à celle-ci qui peut exister ou ne pas exister : le plan dit objectif est identique à celui des subjectivités, il n'a que la valeur que les subjectivités veulent bien lui accorder. Mais quel est ce « c'est ainsi » (*così è*), quelle est cette réalité de référence et même cette vérité puisqu'il s'agit d'une réalité reconnue par un jugement qui dit ce que sont les choses et donc qui conforme, rend adéquate au réel sa formulation ?

Cette réalité recherchée derrière le langage et le voile qu'il semble constituer est l'assomption d'une identité, entre deux possibilités antinomiques l'une de l'autre. Mais surtout le discours que tiendra Madame Ponza (puisque c'est elle qui au centre des débats) viendra confirmer l'un des deux discours qui s'affrontent: celui de Monsieur Ponza et celui de Madame Frola (peut-être sa mère, peut-être sa belle-mère), chacun disant de l'autre qu'il est fou, c'est-à-dire que le rapport de son discours au réel n'a pas de consistance. On attend donc de Madame Ponza que, se prononçant sur elle-même – sur son identité – et se prononce en même temps sur la folie ou non de madame Frola, sur la folie ou non de Monsieur Ponza. Madame Ponza est donc sommée de décliner son identité; elle doit donc dire comment elle appartient au texte social qui définit les identités. Il s'agit donc pour elle de décliner son identité, de dire comment elle s'identifie elle-même – à savoir comment elle se connaît et se reconnaît – dans ce système par quoi elle sera reconnaissable par les autres, qui ainsi on t'illusion d'avoir accès à sa réalité. Nous disons bien illusion, et c'est ce que madame Ponza manifeste par sa réponse, énigmatique certes, mais en même temps révélatrice :

« Madame Ponza – quoi ? la vérité ? elle n'est que ceci : que moi je suis, effectivement, la fille de madame Frola. Tout le monde – Ah ! Madame Ponza – et la deuxième femme de monsieur Ponza [...] Le Préfet – Ah, non, pour vous-même, vous devez être l'une ou l'autre ! Madame Ponza - Non messieurs. Pour moi, je suis celle que l'on croit que je suis. Laudisi – Et voilà , messieurs, comment parle la vérité ! »

Madame Ponza brouille les pistes en assumant successivement des identités contradictoires, donnant ainsi une représentation de la vérité comme définitivement énigmatique et inaccessible. Les

autres ont sollicité madame Ponza sur sa mêmété, la sommant d'énoncer elle-même cette mêmété (pour reprendre le terme employé par Ricoeur dans *Soi comme un autre*). Ce qu'ils n'ont pas été en mesure de saisir, c'est que l'ipséité ne peut pas répondre de la mêmété, l'ipséité ne peut pas assumer valablement, c'est-à-dire significativement, la mêmété. Derrière la mêmété de ce que l'on peut être pour les autres, il n'y a pas d'identité constituée, si ce n'est factice. C'est cette facticité d'une identité socialement définie que madame Ponza met à jour. Le personnage affirme au contraire que sa réalité d'être se redéfinit chaque fois, dans chaque relation : l'identité est paradoxalement marquée par la variabilité, elle ne s'établit comme une entité donnée une fois pour toutes, et repérable dans les signes, elle s'élabore chaque fois dans la relation, ou mieux, l'identité est cette relation même de la conscience à autrui. Ici, dans *Così è (se vi pare)* c'est dans l'écart qu'introduit madame Ponza entre ipséité et mêmété que peut apparaître toute la facticité de la mêmété.

Or c'est la mêmété qui fonde ce que nous dénommons le « texte social », à savoir une identité figée associée aux termes, aux signes du langage qui assurent sa circulation parmi les autres – une circulation que nous devons préciser comme aliénante. Au premier rang des signes de ce texte social, le nom, qui inscrit le sujet dans une lignée et l'aliène à ce qui de cette lignée circule comme représentation : dans le roman *Uno, nessuno e centomila*, le personnage central, Moscarda, fait l'expérience douloureuse d'être inscrit malgré lui dans une lignée d'usuriers – il est le fils d'un banquier, et pour les autres il est cela, il ne peut être que cela, il est donc usurier et tout ce qu'il peut être se résume à cela. Dans le roman *L'Esclusa*, qui est le premier roman de Pirandello, Rocco Pentagora agit lui-même le texte social qu'il tient sa lignée : une sorte de destin pèse sur lui, un destin de mari trompé, de cocu, parce qu'il appartient – au sens réel également du mot – à une descendance de cocus

Le personnage de Mattia Pascal va accomplir la prouesse de réécrire le texte social pour tenter d'en faire un texte personnel : mettant à profit l'équivoque par laquelle il a été identifié – le terme a ici tout son sens – comme mort il réécrit toute son existence, à commencer bien sûr par son un nom et son prénom (Adriano Meis, qui de toute évidence comporte et même affiche une dimension auto-référentielle), à quoi il ajoute, en toute logique, une histoire personnelle à sa convenance, puisqu'il n'a plus à porter le fardeau de son ancienne identité, et qu'au contraire il doit tout faire pour que celle-ci ne transparaisse en aucune façon. Cette histoire, il la construit artificiellement, selon son caprice, dans une légèreté qui contraste avec le poids qu'avait pu représenter son ancienne identité. Mais bien vite Adriano Meis est contraint de mettre un terme à la vie du personnage factice qu'il avait créé, pour retourner dans ce qui apparaît comme la réalité, dans ce qui est la réalité parce que c'est celle de tous, et à reprendre les traits sociaux de son ancien personnage, Mattia Pascal avec toutes ses déterminations, aussi factices que celles d'Adriano Meis. Le roman *Feu Mattia Pascal* met en parallèle et même confronte deux fictions, deux constructions différentes, deux facticités, l'une qui a toute la force d'un texte social auquel tous donnent sa puissance par l'assentiment quotidien qui est le leur et l'autre qui a la richesse et aussi la fragilité d'une construction individuelle et par là éphémère.

On retrouve ce que nous pouvons dénommer une écriture sans texte dans deux pièces de théâtre, la *Volupté de l'honneur* et la célèbre pièce intitulée *Henri IV*. C'est encore à partir d'un écart, ou plus exactement d'une mise à l'écart, que les héros de ces pièces vont se lancer dans une écriture sans texte, par laquelle ils tentent de se rendre maîtres de leur destin. Mais à la différence de Mattia pascal, il ne va pas s'agir pour eux d'entrer dans un rapport plus authentique au monde ; plus authentique dans le sens où ils pourraient mieux faire advenir la façon dont ils se sentent et dont ils se veulent, pour formuler les choses dans des termes qui sont ceux de Pirandello. Le héros de la *Volupté de l'honneur*, un certain Baldovino, va trouver son intérêt dans un échange de bons procédés : même si l'œuvre ne dit pas grand chose sur son passé, le spectateur comprend que sa

signature a perdu toute validité pour cause de dettes contractées ; nous sommes ainsi au cœur du fonctionnement du texte social, la signature étant inscription du nom et assomption de l'engagement qu'elle scelle. La réhabilitation de la signature trouve sa compensation et son prix dans la nécessité pour Baldovino de donner son nom à un enfant à naître hors mariage. La situation nouvelle ainsi créée pourrait apparaître comme l'établissement d'un équilibre, si ce n'est que les instigateurs de cet équilibre – les parents de la future mère – vont tenter de se débarrasser de Baldovino de façon à récupérer le nom sans avoir l'embarras du corps et du sujet qui vont avec ce nom. Mais Baldovino (paronyme de Beldovino) anticipe le piège et réussit à l'éviter. Ici, la maîtrise de son destin par le personnage est parfaitement réalisée, par-delà les avatars et par-delà la tentative d'exclusion mise en œuvre par ceux-là mêmes qui ont fait appel à lui.

La mise à l'écart d'Henri IV est encore plus flagrante : il a été victime de son rival en amour auprès de son aimée *Matilde*, rival qui a tenté de profiter d'une cavalcade historique pour l'éliminer en piquant son cheval, tentant ainsi de provoquer un accident mortel. L'accident a bien eu lieu, mais il n'a pas été mortel. Au lieu de la mort, la chute de cheval a provoqué la folie d'Henri IV qui est resté accroché à ce nom de mascarade, puisque dans la pièce on ne le connaît sous aucun autre nom. La maîtrise de son destin par Henri IV est une maîtrise partielle : sorti de sa folie réelle qui a duré une douzaine d'année, conscient que son retour dans le monde n'aurait plus de sens, il fait le choix d'assumer sa propre exclusion sous la forme d'une folie feinte. Il y trouve l'avantage d'aliéner les autres – le coupable de la tentative d'élimination et tous ceux qui, autour de lui, ont couvert sa responsabilité -, et de les aliéner à la forme même de l'aliénation qu'il lui ont fait subir ; Henri IV oblige les autres à figurer face à lui comme s'il était le roi Henri IV lui-même, à vivre dans un autre siècle, en un lieu qui est censé être son château, avec tous les caprices de son imagination puisque selon son envie le château est celui de Goslar ou de Worms, par quoi il s'émancipe de toutes les contraintes liées à la matérialité. Sa position est une position de maîtrise, non seulement parce qu'il assujettit les autres mais parce qu'il peut y proférer toutes les vérités que personne ne peut jamais énoncer, y compris celle des masques que comporte toute vie sociale ainsi que ceux que les autres produisent pour comparaître devant lui, et qu'ils craignent de se voir arrachés. Maîtrise toute négative en même temps, puisqu'elle s'exerce de l'au-delà de la vie, et puisqu'elle n'est possible que parce qu'Henri IV ne joue pas exactement sur la même scène que les autres.

Henri IV représente, comme les autres personnages (Moscarda, Mattia Pascal, Baldovino), une sorte de réplique à l'inauthenticité du texte social, une écriture sans texte comme nous l'avons précédemment indiqué, mais qui ne parvient toutefois pas à échapper à la force du réel, qui est en dernière analyse le réel des autres.

Pour aborder l'écrit à proprement parler, on peut noter sa présence dès les premières œuvres : dans *L'esclusa*, outre la référence aux lettres dont nous avons déjà parlé avec leur valeur de déclencheur, mais où les lettres font signes en tant que telles et sans aucune référence à leur contenu, Gregorio Alvingani écrit un traité sur l'éthique relative. Cette présence n'est certes qu'une trace : en fait il rédige des notes en vue de la publication probable d'un livre, qui s'intitulera peut-être l'Éthique relative¹ ou Transformations futures de l'idée morale². Quel que soit le titre de l'ouvrage à venir, et quelle que soit la réalité de la publication future, le contenu même sommaire de l'ouvrage n'est à aucun moment livré. Tout ceci garde un lien avec l'héroïne du roman, Marta, puisque Gregorio Alvingani se trouve, comme Marta, à Palerme pendant l'interruption des travaux parlementaires ; la référence à l'Éthique relative concerne les notes qu'il prendra pour occuper son temps, et les notes pour les Transformations futures de l'Idée morale doivent lui servir pour tenir une conférence qui

¹ *L'esclusa*, Oscar Mondadori, 4^e réédition, 1985, page 141.

² *Ibidem*, page 142.

devrait lui permettre de revoir Marta (il projette de l'inviter, en vérité il projette de tenir une conférence pour pouvoir l'inviter) sans compromission pour elle ni pour lui. De toute évidence, le contenu des œuvres projetées, dont la quintessence sera livrée lors de la conférence, ont un lien avec la morale close des milieux siciliens du début du XX^e siècle et annoncent ou augurent un avenir plus serein où le code régissant les relations humaines, et, en particulier, les relations entre les deux sexes, seront plus ouvertes, plus respectueuses de la liberté individuelle et plus soucieuses de prendre en compte la réalité des intentions de préférence au simple aspect formel des choses. L'écrit remplit ici la fonction d'appel à quelque chose d'autre, il dessine en creux dans la réalité sicilienne une morale ouverte, relative, donc détachée, donc consciente de ses règles et surtout de son fonctionnement. La morale relative ne peut exister, elle aussi que dans l'écart.

Les deux autres œuvres que nous souhaitons mentionner comportent une référence bien plus marquée à l'écrit : il s'agit du roman *Feu M. Pascal* et de la pièce *Vêtir ceux qui sont nus*. Dans *Feu Mathias Pascal*, il ne s'agit d'ailleurs pas d'une simple référence : l'écrit est ce qui fonde le roman dans son existence même puisque *Feu Mathias Pascal* est le récit autobiographique de quelqu'un qui, à défaut de l'expérience de sa propre mort, a fait l'expérience de sa disparition sociale, suivi d'une renaissance – c'est-à-dire d'une réapparition – qui n'en est pas une puisque l'auteur de l'autobiographie est celui-là même qui se désigne humoristiquement comme *Feu Mathias Pascal*. On ne saurait mieux marquer la position d'extériorité qui marque l'écriture. Et même à sen tenir au dit du texte des premières pages du roman, cette position d'extériorité est en tous points comparable à l'antichambre de la mort, une sorte de sas entre le monde des vivants et celui des morts. *Mattia Pascal* ne vit pas, il ne vit plus, il se situe lui-même entre deux morts, sa deuxième et sa troisième mort qui devrait sa mort effective et ultime³. Le roman n'est, idéalement qu'un manuscrit, non destiné à la publication ou à une publication immédiate et l'écart posé est ici de cinquante années, en quelque sorte délai légal et façon de contourner, d'éluder la paternité de l'œuvre, puisque cinquante ans c'est la période qui doit s'écouler avant qu'une œuvre tombe dans le domaine public.

Autre élément marquant l'écart, géographique celui-ci, et qui est de ce fait mise à l'écart : *Mattia Pascal* écrit son manuscrit parmi des monceaux d'autres manuscrits et de livres abîmés par le temps, dans une bibliothèque qui est une église désaffectée – une église qui a perdu toute fonction sociale, comme *Mattia Pascal* -. C'est donc dans une sorte de cimetière de livres que *Mattia Pascal* écrit ce qui sera son propre livre, sans d'ailleurs avoir la moindre estime pour les livres. Le début de mise en œuvre d'une rédaction s'effectue sur fond de mépris surmonté, mis à l'écart, en raison non pas d'une noblesse soudainement conçue de l'acte d'écriture mais du caractère de radicale étrangeté du sort échu à *Mattia Pascal*⁴ susceptible d'apporter quelque enseignement, quelque leçon de vie à un éventuel – et purement hypothétique – lecteur mû par la curiosité. Seule une capacité de mise à distance et de relativisme offre à *Mattia Pascal* la possibilité de l'écriture, qui à son tour, par l'isolement qu'elle implique, est une mise hors de la vie sociale, une mise à l'écart.

C'est à partir d'une exclusion plus radicale encore qu'Ersilia va entrer dans le signes : à partir de son suicide réel, mais un suicide raté ; on pourrait objecter que la disparition de *Mattia Pascal* était aussi un suicide, puisque c'était l'acceptation de sa propre mort décrétée par les autres ; mais à la

³ « lascio questo manoscritto, con l'obbligo però che nessun possa aprirlo se non cinquant'anni dopo la mia terza, ultima e definitiva morte », *Il fu Mattia Pascal*, Oscar Mondadori, 1988, page 4.

⁴ « e fin dal primo giorno concepiti così misera stima dei libri, sieno essi a stampa o manoscritti [...] che ora non mi sarei mai e poi mai messo a scrivere, se, come ho detto, non stimassi davvero strano il mio caso e tale da poter servir d'ammestramento a qualche curioso lettore... » éd.cit., page 4.

différence de Mattia Pascal, une fois son suicide échoué, Ersilia trouve une raison de vivre dans ce qui peut être dit d'elle par un romancier qui projette d'écrire le roman de sa vie et de son suicide manqué, à partir des éléments qu'il a recueillis dans la presse : et c'est ici un autre texte, une autre médiation de la réalité qui est le point de départ d'un projet d'écriture. Le suicide manqué d'Ersilia – manqué parce que les médecins sont intervenus à temps pour la sauver – fait subsister en premier lieu un corps ; c'est ce corps en trop, ce corps en plus désormais qu'Ersilia veut donner comme réalité au texte qu'est censé écrire Ludovico le romancier. Le texte à venir sera pour Ersilia l'habit de décence dont elle veut se couvrir, en compensation de la vie antérieure qu'elle a connue et dans laquelle elle n'a pas pu consister, c'est-à-dire être conformément à sa volonté. Certes Ersilia entre dans une réalité imaginaire, mais cette imagination correspond à ce qu'elle veut maintenant être : elle veut être ce que le regard d'un autre la fait être, elle désire se donner à cette réalité subjective pour en faire une réalité objective. Car au bout du compte exister pour soi-même, c'est exister pour les autres, exister dans la médiation des autres, puisque les autres sont constitutifs de la conscience humaine. Et cette médiation est encore plus réelle si c'est celle d'un texte, inventé, créé par un sujet dans une liberté qui le place au dessus des contingences ⁵. Si l'on y réfléchit attentivement, ce que nous venons de dire est vrai également pour Mattia Pascal : c'est bien de la nécessaire médiation des autres qu'il a fait l'expérience, mais cette vérité s'est imposée à lui dans la médiation d'un texte mortifère, qu'il n'avait pas choisi et que les autres avaient choisi pour lui. Pour Ersilia dans *Vêtir ceux qui sont nus*, le rapprochement de la vie est du texte se fait par l'entremise d'un écart, cette fois radical, par rapport à la vie.

Pirandello explore une voie tout à fait nouvelle pour tenter la fusion/décomposition de l'art et de la vie : par l'écriture du texte absent ; et c'est donc la tentative d'un nouvel écart, en abîme. La première forme de l'absence du texte se réalise par le refus de l'assomption des personnages. Ceux-ci, dotés d'une sorte de vie autonome qui impose sa réalité à l'imagination de l'auteur, apparaissent sur scène sous la forme symbolique de personnages figurant en tant que tels. Ils sont personnages de personnages parce qu'ils sont irréalisés par le refus de leur auteur de les reconnaître comme ses créatures ; ainsi s'est creusé un nouvel écart, non pas entre l'auteur et le réel des autres, entre l'auteur et la vie, mais entre l'auteur et la source même de son inspiration poétique. Double écart – le premier étant nécessaire au second – qui va donner naissance au texte le plus paradoxal si ce n'est le plus aporistique que l'on puisse concevoir : le texte du non-texte, le texte du texte absent, avec pour conséquence directe la confrontation des Personnages (personnages de Personnages) avec les comédiens censés représenter sur scène, donner réalité de corps aux Personnages qui ne sont que des abstractions, des êtres de raison si l'on peut dire, même s'ils ont une présence sur scène qu'il faut entendre comme présence symbolique sans conjonction avec le réel, sans chair donc. Que Pirandello ait imaginé un écart en abîme, un texte de l'absence du texte, entraîne la confrontation directe des deux réalités qui se donnent habituellement en une seule : celle des Acteurs d'une part et celle des Personnages d'autre part. L'absence du texte – posée par le texte – amène la dissolution de la représentation théâtrale pour offrir comme seule représentation celle de cette dissolution.

D'autres pièces déclinent les possibilités ouvertes par l'absence du texte, toujours dans cette construction en abîme où Pirandello écrit toujours un texte de l'absence du texte : l'absence du texte n'est réelle, si l'on peut dire, qu'en tant que représentation, c'est-à-dire en tant que « contenu » du texte théâtral de Pirandello. Le moment le plus significatif de cette construction complexe qui est aussi une mise à nu du processus de la représentation théâtrale est *Questa sera si recita a soggetto* : cette pièce est la mise en scène, la « monstration » de la tentative d'abolir le texte de l'auteur afin que la pièce soit la vie elle-même. Le seul guide des acteurs est le metteur en scène qui fournit une

⁵ « Ludovico – E che scuola per chi scrive ! Si libera degli impedimenti volgari, l'immaginazione. Come se si campasse sulle nuvole », *Vestire gli ignudi*, Oscar Mondadori, 1970, page 22.

simple trame que les acteurs doivent remplir de leurs actes personnels et de leurs propres sentiments. La pièce à jouer n'est qu'un prétexte qui permet de faire apparaître aussi bien les techniques et ficelles professionnelles que le désir de les abolir, présent chez les acteurs, afin que la représentation ait l'authenticité même de la vie. Avec cette exception d'importance : cette œuvre ne peut pas se représenter, les enjeux individuels prenant le pas sur la représentation d'une action déjà tracée, et détournant le développement de cette action, la conduisant ainsi dans une impasse totale : le metteur en scène qui avait été exclu par les acteurs doit revenir et finalement certains acteurs exigent le retour au texte. Les différentes médiations dont le fonctionnement coordonné permet la représentation et son achèvement sont, par leur retrait puis par leur retour, mises en évidence et du coup apparaissent dans leur irrévocable nécessité. Le texte comme écart et comme médiation se révèle lui-même comme indispensable écart et comme indispensable médiation pour une représentation vivante de la vie. Car la vie, dans sa spontanéité foisonnante, n'accède pas spontanément à sa propre représentation. Même si l'imagination est, comme le dit Pirandello dans la Préface des Six Personnages, le prolongement de la vie, le prolongement de l'œuvre créatrice de la nature à un niveau supérieur, ce prolongement a une spécificité par laquelle il se distingue de la vie tout court, il est vie, mais dans l'esprit et par l'esprit et de ce fait, inscrit « par nature » dans la médiation.

Ultimes avatars du texte : la pièce *Ciascuno a suo modo* (Comme ci ou comme ça), où sont éprouvés les effets réels du texte ou plus exactement l'interaction du texte et de la vie réelle, avec la lutte d'une femme appelée la Moreno pour que, à l'inverse de ce qui est advenu pour Ersilia Drei dans *Vestire gli ignudi*, la fiction ne soit pas plus réelle que sa réalité, avec une invention remarquable de la part de Pirandello, qui n'a pas manqué de semer le trouble parmi son public : le texte de sa pièce prévoit un débordement de l'espace scénique pendant le temps des entractes ; la Moreno est dans la salle et un dialogue vigoureux s'engage entre des acteurs présents parmi le public et que le public ne connaît pas comme tels : c'est bien le débordement de la fiction sur la vie, et les spectateurs, sans le savoir, éprouvent exactement la même chose que ce qu'éprouve la Moreno : ils sont pris dans une fiction qui est pour eux la réalité même, sans aucun élément qui soit indice de réalité ou de fictionnalité. Le texte comme écart a ici feint et créé l'abolition de l'écart entre la vie et sa représentation, amenant ainsi une nouvelle fois la dissolution de la représentation pour parvenir à un effet de réalité totale.

Sur cette interaction du texte et de la vie, mais dans une direction inverse où la vie se fige autour du texte, Pirandello a construit une autre œuvre dramatique où cette interaction n'est posée toutefois qu'au niveau thématique ; il s'agit de la pièce intitulée *Quando si è qualcuno*, dans laquelle un poète se débat avec sa propre réputation et avec les attentes convenues que ses créations antérieures ont inscrites dans le corps social. C'est ici l'opposition entre le texte poétique comme jaillissement vital et le texte social comme enregistrement figé des textes antérieurs et comme veto sur le présent, sur l'instant saisi dans la pureté de sa novation absolue, au nom de présents qui sont réellement abolis, puisqu'antérieurs, mais qui imposent leurs effets de contrainte, d'orientation et d'interdiction dans une sorte de force d'inertie, dans une mort qui ne se donne jamais sous son vrai visage.

Telles sont les grandes lignes de ce que l'on pourrait tracer à propos des relations qu'entretiennent, dans l'œuvre de Pirandello, l'écrit et l'écriture : celles d'un conflit permanent, inextinguible, entre un réel comme objet social déjà constitué (toujours déjà-là, déjà-constitué) et un autre réel à entendre comme affirmation en acte de soi, affirmation créatrice et jaillissement sans cesse renouvelé, à savoir une dynamique et une poétique de l'instant comme vérité.