



[www.comptoir litteraire.com](http://www.comptoir litteraire.com)

André Durand présente

**Luigi PIRANDELLO**

**(Italie)**

**(1867-1936)**



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres  
qui sont résumées et commentées  
(surtout "*Six personnages en quête d'auteur*" et "*Henri IV*"  
qui sont étudiés dans des dossiers à part).**

**Bonne lecture !**

Il est né en Sicile, à Girgenti (aujourd'hui Agrigento), le 28 juin 1867, pendant une épidémie de choléra, naissance qu'il décrit ainsi dans le livre de souvenirs que sa mort laissa inachevé : «*Une nuit de juin, je suis tombé comme une luciole sous un grand pin solitaire dans une campagne d'oliviers sarrasins, à la crête d'un haut plateau de terre bleue au-dessus de la mer africaine.*» La Sicile, île pauvre et illettrée, vouée aux superstitions et au fanatisme religieux, venait de se joindre à une Italie qui était encore en processus d'unification. Mais, sur cette âpre terre, des siècles de civilisation gréco-romaine et musulmane avaient déposé leurs traces, et, en voulant expliquer le caractère sicilien, Pirandello allait accorder une grande importance à leur enchevêtrement. Il inscrit dans son oeuvre la sicilianité profonde, c'est-à-dire l'insularité étouffante, le complexe de l'encerclement, le sentiment tragique de la vie, la clôture de la conscience, la solitude et la souffrance, la violence des sentiments et le respect aveugle des traditions. Impressionné par les histoires terrifiantes que lui contait sa nourrice paysanne, Maristella, il allait écrire certaines de ses oeuvres dans le dialecte de sa région, pensant que «*l'italien est la langue du concept et de la raison, le dialecte celle du sentiment*», et évoquer avec tendresse ceux que, bien qu'agnostique, il appelait «*Povere Cristo*».

Il grandit, entre Porto Empedocle et Girgenti, à l'extrême sud de l'île, sur un littoral plat, limoneux, hébété de chaleur, au lieu-dit "lu Causu" ("le Chaos" : il pourra dire : «*Je suis né du chaos*»), dans la bourgeoise propriété familiale, car son père, don Stefano, était propriétaire d'une mine de soufre. Autant sa mère était douce, conciliante mais terrorisée, autant son père était autoritaire et violent. Sa soeur, qui hallucinait, le voyait en loup. Lui-même eut, avec cet homme souvent absent car absorbé par ses affaires et qui, les rares fois où il était à la maison, se montrait violent, se déchaînait dans des colères terribles. Dans son « roman familial », il se vit comme un « enfant échangé », interverti par accident, et, tout au long de sa vie et d'une oeuvre foisonnante, il allait s'efforcer de confirmer ce statut en se consacrant à l'écriture, il interrogea ce père qu'il lui fallut accepter comme sien mais qu'il détestait, avec lequel il avait des relations difficiles. À l'âge de quatorze ans, il le surprit avec sa maîtresse au visage de laquelle il cracha. Auparavant, à l'âge de dix ans, il aurait fait l'apprentissage traumatisant, au point d'en garder l'empreinte pour la vie entière, de la mort et de l'amour, car, étant allé à la morgue par curiosité et y ayant observé un cadavre, il aurait découvert un couple qui y faisait l'amour en cachette. L'expérience de la vie familiale, les incompréhensions, les trahisons allaient être les premières sources de son oeuvre qu'il aurait inaugurée à l'âge de douze ans en écrivant une petite tragédie qui fut jouée en famille.

En 1882, la famille vint habiter Palerme.

En 1884, Pirandello travailla avec son père à l'exploitation de la mine de soufre.

En 1885, il commença des études de droit et de lettres à Palerme.

Avec l'obéissance d'un fils de bonne famille, il se fiança, en vue d'un mariage de convenance typiquement sicilien, avec Antonietta Portulano, fille d'un associé de son père, qu'il n'avait vue qu'enfant.

En 1889, grâce à la pension que lui versait son père, il poursuivit ses études à la faculté de lettres de Rome, logeant chez un oncle qui avait été un lieutenant de Garibaldi.

Il écrivait des poèmes, des nouvelles et des pièces de théâtre.

Il publia d'abord des poèmes :

---

---

**"Mal giocondo"**

(1889)

"Mal joyeux"

Recueil de poèmes

---

---

En 1891, Pirandello, qui s'était querellé avec un de ses professeurs de Rome et qui suivit l'avis d'un autre professeur, passa à l'université de Bonn, où il fut reçu docteur en philosophie pour une thèse

sur le dialecte d'Agrigente : *‘Laute und lautentwicklung der mundart von Girgenti’*. L'année suivante, il y fut lecteur d'italien.

---

***‘Pascua di Gea’***  
(1891)  
***‘Les Pâques de Gea’***

Recueil de poèmes

Commentaire

Il fut dédié à Jenny, une blonde amoureuse allemande.

---

En 1892, Pirandello, malade, revint à Rome où, fréquentant les milieux littéraires, surtout le cercle des véristes, il fut considéré comme un précieux témoin puisque, de retour d'Allemagne, il pouvait juger avec un grand esprit critique sa terre natale où, à travers l'agitation sociale des « fasci siciliani », groupement de travailleurs, grondait le mécontentement contre les dirigeants romains corrompus qui semblaient ignorer la détresse de l'île.

Profitant toujours de l'aide financière de son père, il put mener la « dolce vita » avec des jeunes filles plus délurées que celles de sa sévère Sicile, et continuer à écrire des pièces de théâtre (qu'il ne parvenait pas à faire jouer, ce qui lui fit jurer qu'il abandonnait le théâtre pour toujours !) et des textes narratifs, trouvant ses personnages parmi les humbles paysans et la petite bourgeoisie.

Il publia :

---

***‘Arte e coscienza d’oggi’***  
(1893)  
***‘Art et conscience d’aujourd’hui’***

Essai

Pirandello exprima ses vues sur la place que la science et la philosophie modernes ont assignée à l'espèce humaine dans l'univers post-copernicien. Il disait que, depuis que la Terre ne pouvait plus être considérée comme le nombril d'une création sans limite, les êtres humains sont réduits à une situation mélancolique dans la nature, et un poète humoriste pourrait y trouver un thème d'inspiration.

---

***‘L'esclusa’***  
(1893)  
***‘L'exclue’***

Roman

Marta est chassée par son mari, Rocco, qui la soupçonne de trahison : il vient de découvrir en sa possession une lettre passionnée, au reste purement platonique, que lui adresse un intellectuel raffiné du lieu, Gregorio Alvignani, député au parlement. Elle passe pour coupable auprès de tous, même auprès de son père, Francesco Ajala. Ce dernier, lorsqu'elle se réfugie chez lui, s'enferme dans un isolement obstiné, se ruine et meurt d'une crise cardiaque. Marta, après avoir vainement cherché à gagner sa vie et celle de sa mère dans le pays, accepte un poste d'institutrice à Palerme. Mais là, la jeune femme, admirée et entourée d'attentions par ses collègues, est mûre pour l'amour et devient la proie facile d'Alvignani, qu'elle a rencontré par hasard. Aussi quand Rocco, convaincu de l'innocence

de sa femme, vient la chercher, il trouve en Alvignani un obstacle inattendu à la réconciliation. Marta, dans un moment d'humilité et de désespoir, confesse la vérité. Rocco, qui a un brusque élan d'amour pour cette femme tant désirée, n'a pas la force de s'éloigner.

### Commentaire

Le roman, récit paradoxal du destin social d'une femme qui, injustement accusée d'adultère et chassée, ne reconquiert un statut social qu'en se livrant effectivement à la faute qu'on lui reprochait, est marqué par l'influence du vérisme. Pirandello n'avait pas encore adopté les principes qu'il allait développer dans ses nouvelles et affirmer dans son théâtre, mais il cherchait sa voie dans le goût naturaliste du temps. De ce fait, le plus grand défaut du livre est le mode froid et sec sur lequel l'histoire est contée : le roman devient ainsi une chronique dénuée d'émotion, à part quelques effusions sentimentales et psychologiques d'assez mauvais goût. On ne peut nier cependant une certaine puissance dans l'art de ménager les situations. La vie de l'héroïne, de par son aspect équivoque, faisait présager de nombreux personnages du théâtre pirandellien. En 1919, Pirandello tira de "L'exclue" la comédie "L'homme, la bête et la vertu".

---

En janvier 1894, « *pour échapper à l'amour* », Pirandello épousa Antonietta Portulano. Le couple s'installa définitivement à Rome et coula d'abord des années paisibles, ouatées davantage par la grasse dot de l'épouse que par les revenus modestes de l'écrivain. Il publia :

---

**"Amori sema amore"**

(1894)

*"Amours sans amour"*

Recueil de nouvelles

---

Treize autres recueils de nouvelles allaient paraître successivement jusqu'en 1919. En 1895 naquit à Pirandello un premier fils, Stefano.

---

**"Elegie renane"**

(1895)

*"Élégies rhénanes"*

Recueil de poèmes

---

**"Il turno"**

(1895)

*"Chacun son tour"*

Roman

Marcantonio Ravi envisage de donner en mariage sa fille, la belle Stellina, au vieux et immensément riche Don Diego Alcozer, dandy qui est veuf de quatre femmes. Il essaie de justifier sa décision à sa famille et ses voisins consternés, et il incite l'indolent et pauvre Pepe Alletto, qui était le prétendant de Stellina, à espérer que, dans quelques années, après la mort de Don Diego, il aura son tour. Stellina elle-même est amèrement opposée au mariage, et s'évanouit lors de la réception du mariage, devant

le tremblement de son vieil époux. Puis la spirale des évènements s'emballa quand Pépé, poussé par son beau-frère, Ciro Coppa, un bouillant avocat, s'engage, pour défendre Stellina, dans un duel qu'il aurait pu éviter et dont il sort sérieusement blessé, que Stellina, lassée d'attendre la mort de son époux, épouse Ciro Coppa qui est devenu veuf.

### Commentaire

Le roman est divisé en trente très courts chapitres, ce qui permet de rapides changements de situations et de lieux, de mettre successivement au premier plan les différents éléments du plan de Marcantonio Ravi, qui est la cause des évènements étranges et imprévisibles. Pépé Alletto est le représentant typique d'une certaine aristocratie de province, profondément paresseuse et moralement faible : il vit dans l'ombre de sa vieille mère qui ne lui permet jamais de travailler (situation à laquelle il s'adapte fort bien !) par souci de la dignité de son état ; il passe son temps à prendre soin de son apparence et à rêver de la grande ville ; l'idée du « tour » lui offre un but inespéré, une belle femme et un gros dot, la solution de tous ses problèmes. On comprend que Pirandello ait pu définir son roman comme « *gai mais pas enjoué* ». S'il s'est livré à un feu d'artifice d'inventions amusantes, en arrière-plan, subsiste l'ombre du mécontentement de chacun des personnages, dont les désirs ne sont jamais, ne peuvent jamais, être satisfaits, étant annihilés par les évènements imprévisibles et incontrôlables. La femme est le centre d'attraction de cette farce grinçante sur le thème du mariage de raison et de gratitude, où déjà l'intensité du dialogue préfigura les rapides échanges de passes verbales des grandes comédies.

---

À la fin de 1895, Pirandello composa une comédie en trois actes à laquelle il donna le titre de « *Il nido* », qu'il allait changer en « *Il nibbio* », puis allait être créée sous le titre « *Se non così* » et finalement s'appeler « *La ragione degli altri* ».

En 1896, il donna une traduction des « *Römische Elegien* » (« *Élégies romaines* ») de Goethe.

En 1897, il fut nommé suppléant à la chaire de langue et de littérature italiennes à l'« *Istituto superiore di magistero* » (« *Institut supérieur pédagogique* ») de Rome, qui était destiné aux jeunes filles.

Naquit une fille, Lietta.

En 1898, il publia sous le titre « *L'epilogo* » (« *L'épilogue* ») une pièce de théâtre qui allait devenir :

---

### **« *La morsa* »**

(1898)

« *L'étau* »

### « *Épilogue* » en un acte

Giulia, qui a des sentiments spontanés et passionnés, se trouve à l'« *épilogue* » de sa relation adultérine avec Antonio, un avocat sans colonne vertébrale et timide. Mais son mari, Andrea, qui est détaché et froid, les a espionnés et veut se venger en enserrant Julia dans un « *étau* » où elle se débat seule. Il la chasse sans lui laisser voir ses enfants une dernière fois. Un coup de revolver résonne : elle s'est tuée, et Andrea accuse Antonio de l'avoir tuée.

### Commentaire

C'est une étude de caractères détaillée et accomplie. La peur d'être découverts par le mari a empêché les amants de goûter paisiblement leur passion et les a déjà enfermés dans un étau mortel. Giulia est la victime des deux hommes..

---

En 1899 naquit un second fils, Fausto.

---

---

***“La zampogna”***

(1901)

*“Cornemuse”*

Recueil de poèmes

---

---

En 1903, la souffrière, où don Stefano avait investi son propre argent, celui de son associé et la dot de sa belle-fille, fut détruite par une inondation et un éboulement. Pirandello se retrouva d'un coup pauvre, avec sa femme gravement malade : à la nouvelle de la ruine, elle avait en effet subi une atteinte de parésie, dont elle se remit six mois plus tard, et une altération mentale dont elle n'allait jamais se remettre. Torturée par une jalousie malade qui finit par la rendre folle, elle ne cessait de le tourmenter, lui imposant un isolement qui l'obligea à mettre en veilleuse sa carrière d'écrivain, lui reprochant les inoffensives avances que lui faisaient ses élèves, celles de l'Institut et celles auxquelles, du fait de ses difficultés financières, il donnait des leçons particulières d'allemand et d'italien ; elle soupçonna même une relation incestueuse avec Lietta, pour laquelle il est vrai il avait un amour égoïste et exclusif. On a pu se demander s'il est devenu un grand écrivain parce que sa femme était folle ou vice versa. Ce qui importe, c'est que, rongé par la culpabilité et par la tristesse que lui inspirait la maladie de sa femme, ce cas familial conditionna désormais son inspiration, qu'il ne cessa de questionner la folie dans son œuvre.

Pour faire face à des difficultés financières imprévues et graves, il écrivit et publia en feuilleton dans une revue, au fur et à mesure de sa rédaction :

---

---

***“Il fu Mattia Pascal”***

(1904)

*“Feu Mathias Pascal”*

Roman

Mathias Pascal est un garçon timoré, qui vit en province, pour qui la vie est l'enfer sur terre : il est pris au piège d'un affreux mariage, réduit à la pauvreté par un escroc, espionné et tenu étroitement en laisse par cette vieille harpie qu'est sa belle-mère. Après la mort de son enfant bien-aimé, il est submergé de désespoir. Un jour, s'étant pris de querelle avec sa femme et sa belle-mère, il abandonne le foyer conjugal et fuit vers l'Amérique. Il s'arrête en route à Monte-Carlo, risque ses derniers sous à la roulette et gagne plusieurs dizaines de milliers de liras. En revenant chez lui par le train, il lit dans un journal qu'un corps dans un état avancé de putréfaction a été trouvé dans la petite rivière qui traverse son village et a été, avec une indécente rapidité, identifié comme le sien par son acariâtre belle-mère. Cette étrange situation lui donne l'idée de tenter de commencer une vie nouvelle en marge de l'état-civil, libéré de tous les préjugés et de tous les liens sociaux. Feu Mathias Pascal, ayant surpris une conversation au sujet de l'empereur Hadrien, figure de pouvoir, monarque de tout ce qu'il domine, décide d'adopter la forme italienne du nom : il devient Adriano Meis. Il s'installe à Rome dans une pension de famille, tenue par Anselme Paleari et sa fille, Adrienne, mais dirigée en fait par un dangereux individu, Térance Papiano, veuf d'une seconde fille de Paleari. Dans la maison vivent deux autres personnages : Scipion, le frère de Térance, à demi épileptique, et voleur, ainsi que Silvia Caporale, professeur de musique, victime de Papiano, mais que le maître de céans, fanatique de spiritisme, estime pour ses éminentes qualités de médium. Tels sont les personnages qui vont recréer autour de Mathias Pascal la vie de société qu'il avait pensé fuir à jamais. C'est dire que la vie quotidienne recommence, avec ses petits événements, ses aventures agréables ou désagréables, sans oublier l'humble amour dont la jeune Adrienne entoure le fugitif. Mathias est partagé entre la crainte de voir se découvrir sa situation équivoque et le besoin de se sentir vivre en se liant à ses

semblables par un nouveau réseau d'intérêts et de sentiments. Il ne peut guère échapper à ce dilemme. Mathias ne peut s'affranchir de la nouvelle réalité qui l'entoure que par un nouveau décès. Il décide donc de manigancer son suicide, de tuer Adrien Meis et de s'échapper dans sa première vie en retrouvant sa véritable identité de Mathias Pascal. Il s'en retourne dans sa province mais trouve sa femme remariée à un ancien prétendant et mère d'une fillette. Dès lors, il se voit contraint de demeurer feu Mathias Pascal. De temps à autre, il s'en va visiter sa propre tombe, sujet de moquerie pour ses concitoyens.

### Commentaire

Le véritable roman commence quand, dépouillé de sa personnalité sociale, Mathias Pascal n'est plus rien, ni personne. « *Nos histoires sont comme des biographies de vers de terre* », se lamente-t-il. La vie dans la pension de famille est le point culminant du roman, le plus authentiquement poétique. Dans bien des pages, Pirandello a su admirablement dépeindre la figure timide et désolée d'un Mathias perdu dans sa solitude sans écho et guidé seulement par son inutile « *petite lanterne* » (c'est ainsi que l'auteur désigne toutes les facultés de l'être humain). Il subit alors la tyrannie de la liberté absolue. Il apprend combien notre personnalité dépend de la façon dont elle est réfléchi par le monde qui nous entoure, combien il reste peu de nous quand nous n'existons plus pour les voisins, pour la communauté. Cette solitude trouve son cadre dans la petite bourgeoisie citadine, étouffée par la gêne, les préjugés et les habitudes. Mais la fin du roman est moins heureuse, les dernières pages sont arides. Ici, l'imagination de Pirandello semble s'être tarie : on entre dans une sorte de jeu, dans le domaine de la farce, une farce ingénieuse certes, mais qui détruit le thème si douloureusement humain de l'aventure de Mathias.

Le roman, qui est tantôt très amusant, parfois même hilarant, tantôt très émouvant, troublant, tragique, marqua le passage chez Pirandello du roman de mœurs à l'analyse d'un personnage particulier. Ici s'esquissèrent des lignes de la problématique socio-psychologique qu'il allait développer : la question de l'identité de l'individu et de sa dépendance par rapport à un ordre social et à une attente psychologique de la part d'autrui ; ce relativisme psychologique qui allait être un thème constant de son oeuvre, clairement exprimé dans « *Un, personne et cent mille* » : nous ne sommes que ce que les autres font de nous ; 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 ; l'individu en quête d'une identité personnelle est voué à l'échec car force lui est de reconnaître que c'est la pensée des autres, avec tout ce qu'elle implique d'aliénation par malentendu ou par mauvaise foi, qui lui donne vie, qui crée le personnage.

Le roman connut un grand succès et, très vite traduit dans toutes les langues européennes, assura à Pirandello une renommée internationale. « Il y a quelque chose de nouveau et de vital dans cet écrivain. » nota James Joyce, Il est resté son roman le plus célèbre. En dépit de ses défauts, il peut être mis au nombre de ses chefs-d'œuvre et demeure indéniablement un des meilleurs romans italiens. Il semble bien qu'il soit la source du « *Cadavre vivant* » de Tolstoï.

Il a été adapté au cinéma, d'abord en 1925, par Marcel L'Herbier avec I. Mosjoukine dans le rôle principal ; puis en 1937 par Pierre Chenal, avec Pierre Blanchar.

---

« *La veglia* »

(1904)

« *La veille* »

Nouvelle

Commentaire

La nouvelle figura dans le recueil « *In silenzio* ».

Elle devint le premier acte de « *Comme avant, mieux qu'avant* ».

---

Poussé par des motifs pécuniaires, désireux de donner du poids au dossier qu'il réunissait pour obtenir un poste de professeur, Pirandello publia, en les dédiant « à la mémoire de feu Mathias Pascal, bibliothécaire... » :

---

**‘‘Arte e scienza’’**

(1908)

‘‘Art et science’’

Essai

« Chaque oeuvre scientifique est science et art, comme chaque oeuvre artistique est art et science. De même que spontanément, il y a de l'art dans la science, spontanément, il y a de la science dans l'art. »

---

**‘‘L'umorismo’’**

(1908)

‘‘L'humorisme’’

Essai

« L'humorisme est un phénomène de dédoublement dans l'acte de la conception ; il est comme un Hermès Bifrons dont un visage rit des pleurs de l'autre visage ». Il est basé sur l'expression artistique d'éléments contradictoires. Ils provoquent un « sentiment du contraire » qui engendre une dislocation des apparences par la réflexion, une décomposition des évidences, une perturbation de la stabilité des opinions. Le comique réside dans cette « contradiction fondamentale entre l'aspiration humaine et la fragilité humaine », une contradiction qui entraîne « une certaine perplexité entre les larmes et le rire ». La réflexion se transforme en une « sorte de petit démon qui démonte le mécanisme de chaque image, de chaque fantasme engendré par le sentiment ». La fonction de l'humoriste est d'enlever les masques qui nous cachent les uns aux autres comme à nous-mêmes, qui cachent aussi nos êtres anciens. « L'artiste ordinaire ne fait attention qu'au corps, l'humoriste au corps et à l'ombre ; et parfois, plus à l'ombre qu'au corps ; il note toutes les plaisanteries de cette ombre, comment tantôt elle s'allonge et tantôt se raccourcit, comme pour faire des grimaces au corps qui, pendant ce temps, n'en tient pas compte et n'y prend pas garde ».

Commentaire

L'essai est d'abord un traité esthétique qui posait les bases théoriques de l'art de Pirandello qui, à ses débuts, était déjà cet écrivain subversif qui n'allait rien laisser en place dans la littérature italienne. Si l'« humorisme » est le nom que, d'une façon indirecte, il donna à son art, ce fut pour mettre en évidence le fait que la représentation artistique ne peut être que problématisante. C'était un discours moderne à la lettre car le sentiment du contraire rend l'oeuvre subversive.

Il se définit lui-même un humoriste, Cette étiquette lui convient, mais à condition de ne pas confondre, comme on a coutume de le faire trop souvent en France, humoriste et auteur gai ou auteur comique. L'humour de Pirandello se rapproche beaucoup plus de celui d'un Swift ou d'un Dickens que de celui d'un Tristan Bernard ou d'un Mark Twain. S'il éveille parfois le sourire, plus souvent, il tend à émouvoir, et même jusqu'aux larmes. C'est à la vérité un humour qui ne ressemble à aucun autre que l'on trouve chez lui, un humour fait d'ironie et de clairvoyance impitoyables, qui, non seulement excelle à discerner l'endroit et l'envers de tous les sentiments humains, la part de drôlerie contenue dans un drame, la part de tragique contenue dans une farce, mais encore et surtout qui s'applique à



mettre en lumière l'incessante comédie que chaque homme ou chaque femme se joue à lui-même de sa naissance à sa mort.

Il donna cet exemple d'humorisme : « *Je vois une vieille dame aux cheveux teints, enduits d'on ne sait quelle affreuse pommade, ridiculement fardée et accoutrée de vêtements convenant à la jeunesse. Je me mets à rire. Je perçois que cette vieille dame est le contraire de ce que devrait être une vieille dame respectable. Je peux ainsi, de prime abord et superficiellement, m'en tenir à cette impression comique. Le comique est précisément une perception du contraire. Mais si ma réflexion vient à s'en mêler et me suggère que cette vieille dame n'éprouve peut-être aucun plaisir à s'arranger de la sorte comme un perroquet, qu'elle en souffre peut-être et qu'elle ne le fait que parce qu'elle se berce pitoyablement de l'illusion qu'ainsi arrangée, cachant ainsi ses rides et ses cheveux blancs, elle peut retenir l'amour de son mari beaucoup plus jeune qu'elle, voilà que je ne peux plus en rire comme tout à l'heure, justement parce que, la réflexion travaillant en moi, m'a fait pénétrer plus avant : de la primitive perception du contraire elle m'a fait passer à l'actuel sentiment du contraire. Là est toute la différence entre le comique et l'humoristique.* »

Ce qui donne toute son originalité à Pirandello, c'est que son « *humorisme* » n'est pas une simple théorie d'art, un procédé nouveau ou renouvelé d'observer et de peindre les êtres humains, mais qu'il dérive d'une conception fondamentale de la vie et de la personnalité humaines.

---

En 1908, à la suite de la parution de ces deux essais, Pirandello fut nommé professeur titulaire à l'"Istituto superiore di magistero", ce qui mit fin à ses soucis d'argent et lui permit enfin de se consacrer entièrement à la littérature, tous les jours et de huit à treize heures tous les dimanches. En 1909, il commença à collaborer au "Corriere della sera".

---

### ***"I vecchi e i giovani"***

(1909)

*"Les vieux et les jeunes" ou "L'aube naît de la nuit"*

#### Roman

Grâce au prétexte d'une campagne électorale et par le biais des divers membres d'une même famille aristocratique, le roman montre comment, après les années exaltantes du Risorgimento, la réalité politique quotidienne de la Sicile est marquée par une inévitable médiocrité qui ne va pas sans injustices ni scandales. Les espoirs qu'avait fait naître, quelque trente ans plus tôt, l'unification de l'Italie s'étaient évanouis.

En Sicile rien n'a changé, au point que les Bourbons continuent à y avoir des fidèles, comme le prince don Ippolito di Colimbeta, tandis que Roberto Auriti, glorieux garibaldien se complaît dans une existence amorphe et que don Flavio représente la nouvelle bourgeoisie capitaliste. Dans les années 1893-1894, l'île est secouée par la révolte paysanne et ouvrière des "fasci siciliani", mouvement d'inspiration socialiste qui prend une telle ampleur que le gouvernement italien décrète l'état d'urgence et envoie l'armée mater l'insurrection : un capitaine chargé du maintien de l'ordre fait tirer sur la foule.

À Rome, règne la corruption, illustrée par le scandale de la "Banca romana", dans lequel sont impliqués de nombreux parlementaires. Y a été contraint à l'exil le jeune prince Gerlando di Colimbeta qui est partisan des idées nouvelles et des solutions possibles incarnées par Antonio Del Re, qui représente un anarchisme juvénile et stérile, par Lando Laurentano, tenant d'un socialisme humanitaire, et par don Cosmo Laurentano, agnostique politique.

#### Commentaire

Dans cette fresque historique et sociale sur la situation troublée de la Sicile après l'unité italienne mêlée d'éléments autobiographiques (son père et sa mère appartenaient à des familles qui avaient

combattu pour l'unité), Pirandello s'inspira de "Viceré", le grand livre du romancier catanais F. De Roberto, traduit en français sous le titre "Les princes de Francazona". Il voulut, a-t-il dit, « exprimer le drame de sa génération », traita le heurt des intérêts et des générations, revenant à la matière et à la technique vériste qui est reconnaissable dans l'accumulation des données socio-historiques et dans les procédés de collage de textes non littéraires.

Pirandello, qui n'était ni insensible à la réalité politico-sociale de son temps, ni étroitement et unilatéralement « engagé », qui avait été ému par l'agitation sociale, se livra sur un ton violemment polémique, à un examen de tous les vices constitutifs du système politico-social du Risorgimento, à une constatation de l'échec des promesses ou des mythes qu'il avait suscités, exprima la désillusion des jeunes devant la société qui est apparue après l'unification : injustices sociales, exploitation du Sud par le Nord, corruption administrative, intrigues politiques de tous les partis. Il se fit ici le porte-parole de tous les Siciliens déçus par l'incurie de la classe dirigeante italienne, incapable d'apporter quelque solution que ce soit à la « question méridionale », mais aussi de tous les Italiens écœurés par l'arrivisme et l'affairisme de ces mêmes milieux dirigeants. « C'est cela l'Italie ! », s'écrie à Rome Mauro Mortara, le vieux garibaldien, symbole des vertus patriotiques, du courage et du désintéressement des hommes qui se sont battus pour que renaisse l'Italie.

Le sens du roman est clair. Après avoir été menacée dans un premier temps par l'immobilisme d'une classe dirigeante qui a perdu tout idéal et aussi par un parti clérical qui ne rêve que de revanche et de restauration, l'Italie devait faire face maintenant à une autre menace : le socialisme. Aux anciens ennemis que représentaient les Bourbons et leurs alliés, hostiles à l'unification, faisaient place de nouveaux ennemis, les socialistes, hostiles à la patrie. Du coup, "Les vieux et les jeunes" cessaient d'être un roman historique tourné vers le passé, un passé récent, et devenaient un roman politique tourné vers l'avenir, et qui annonçait le fascisme : à la fin du roman, le vieux Mortara ne déclare-t-il pas de façon prémonitoire en pensant à ses vieux camarades de combat pour lutter contre les insurgés : « Si les ennemis s'étaient groupés, réunis en "fasci", pourquoi ne pouvaient-ils s'unir et former, eux, un fascio de la vieille garde ? » À ce titre, "Les vieux et les jeunes" sont un texte de première importance pour comprendre, à travers ce qui se passait en Sicile et dans l'Italie tout entière à un moment clé de son histoire, l'attitude de Pirandello devant cette histoire. Comme dans les autres grands romans véristes, dans "Les vieux et les jeunes" aussi, la littérature se fit document.

Le roman, foisonnant mais diffus, annonçait à la fois "Le guépard" de Lampedusa et ceux de Sciascia.

Pirandello fut soucieux de marquer les traces du passé de la Sicile et cela prit la forme en particulier d'une réflexion sur les noms de la région d'Agrigente : « Via Athénéa, Empédocle [...] des noms lumineux qui rendaient plus tristes la misère et la laideur des choses et des lieux. L'Akragas des Grecs, l'Agrigentum des Romains, avaient fini dans la Kerken des musulmans, et la marque des Arabes était restée profondément imprimée dans les esprits et moeurs des habitants. Mélancolie taciturne, méfiance ombrageuse et jalousie. »

Le roman fut publié en feuilleton en 1909 dans la "Rassegna contemporanea", édité en volume en 1913, puis, dans une version remaniée, en 1931 (ce qui prouve l'intérêt que lui portait Pirandello qui était alors devenu mondialement célèbre grâce à des oeuvres d'un tout autre genre).

---

### **"Lumie di Sicilia"**

(1910)

"Cédrats de Sicile"

### Comédie

Micuccio, un jeune paysan naïf, fut le bienfaiteur de Teresina, une apprentie cantatrice qui était pour lui une figure idéale, et ils ne faisaient qu'un dans leur village natal, au pays des cédrats. Mais leurs destins s'écartèrent et s'opposèrent. Aussi, dans la grande ville du Nord où elle était devenue une diva fameuse, des retrouvailles furent-elles impossibles : le pauvre paysan, tentant de voir celle qu'il

aime, s'aperçoit qu'elle n'est plus celle qu'il a connue, que, riche et pleine de confiance, elle vit dans un univers frelaté, qu'elle l'a oublié et trahi. Dans un premier temps, elle le méprise ; on le sent devenir petit à petit comme un étranger qui ne reconnaît plus rien. Et les cédrats qu'il lui apporte, fruits du pays qui sont un symbole de fidélité, n'ont plus aucune saveur, même plus celle du passé. Mais il renvoie par sa seule présence à un passé qu'elle veut fuir car il évoque un bonheur perdu. En fait, d'une certaine façon, elle est également restée la même.

### Commentaire

C'est une pièce nocturne, qui parle de passages, de prises de conscience, qui se situe entre deux mondes, qui interroge la représentation que l'être humain se fait de lui-même et du monde. L'homme se demande comment rester fidèle à des apparences totalement vaines, comment rester tout simplement fidèle à soi-même. Dans ce drame tendu, âpre, la chute est douloureuse.

Le paysan porte en lui toute la naïveté, toute la candeur et toute la misère du monde. Il sort totalement morcelé de la représentation dont ils est la matière. On assiste, comme souvent chez Pirandello, à une dissociation, une véritable diffraction du moi. Il montra comment le temps et les changements de statut social peuvent modifier les sentiments et les actes. Il fit découvrir l'impossibilité fondamentale de croire que quoi que ce soit puisse jamais se révéler définitif, cette incapacité à être toujours et totalement raccord avec soi-même. Mais il ne fut pas ici un auteur raisonneur, philosophe, il créa un texte empruntant à la forme de la fable, qui se situe beaucoup plus à l'intérieur de l'émotion, du sensible, que ses grands classiques.

La pièce fut créée le 9 décembre 1910 au "Teatro Metastasio" de Rome.

En 2008, à Paris, à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet, dans une traduction de Jean-Loup Rivière, elle fut mise en scène par Jean-Yves Lazenec.

---

---

***'Pensaci, Giacomino !'***

(1910)

***'Méfie-toi, Giacomino !'***

### Nouvelle

Le vieux professeur Agostino Toti décide d'épouser Lillina, la jeune fille de sa concierge, seulement pour faire une bonne action car il lui laissera plus tard sa pension et ses biens. En fait, elle est déjà enceinte, et sa famille la jette à la rue quand elle la découvre avec Giacomino, son amant. Le mariage avec le professeur résout le problème : Lillina vivra avec lui comme si elle était sa fille, elle pourra encore rencontrer Giacomino et l'enfant à naître aura une famille et un avenir. Cependant, les fréquentes visites de Giacomino chez les Toti sont remarquées par toute la ville et considérées comme scandaleuses. Sa soeur, Rosaria, s'étant mise d'accord avec le curé, le père Landolina, veut que son frère épouse une bonne fille et sorte de cette situation embarrassante. Mais, lorsque Lillina donne naissance à Ninì, le vieux professeur Toti prend l'enfant dans ses bras et se rend chez Giacomino, où il le réprimande, lui rappelant clairement ses devoirs de père et d'amant. À la vue de son enfant, le jeune homme comprend finalement que sa vie est indissolublement liée à Lillina et à leur enfant.

### Commentaire

La nouvelle présente un cas paradoxal que l'auteur pousse logiquement aux plus extrêmes conséquences, situation qu'il a portée au théâtre et qui constitue le caractère le plus marquant du « pirandellisme ».

On remarque que, si le professeur Toti est assez pitoyable, il est diablement inspiré dans sa compassion et dans sa manière de se dresser face au qu'en dira-t-on. Au principal, qui s'inquiète de la manière dont les élèves lui parlent, il réplique : « *Vous vous inquiétez en croyant que les élèves se*

*moquaient de moi alors qu'ils se moquaient du professeur. La profession est une chose, l'homme en est une autre. Dehors, les enfants me respectent. Au collège, ils font eux aussi leur métier, celui d'élève et, forcément, ils se moquent de celui qui fait son métier de maître et le fait comme moi. »*

La nouvelle figura dans le recueil '*La giara*'.

---

**'Leonora, addio !'**  
(1910)

Nouvelle

La famille La Croce vit « à la continentale » dans une ville de la Sicile intérieure où son comportement fait scandale. La fille aînée, Mommina, finit par épouser un autochtone, Rico Verri, qui, possédé par la jalousie du passé, l'emmène dans sa ville natale et la séquestre avec ses deux fillettes, ne lui laissant comme échappée que le souvenir des opéras que chez elle, avec ses sœurs et leurs jeunes amis, elle chantait jadis sous la conduite de sa mère installée au piano. Tous ces opéras qu'elle sait par cœur, elle les interprète donc pour ses filles, en l'absence de son mari ; mais un soir, arrivée à la fin du "*Trovère*" et de l'air '*Leonora, addio !*', elle s'écroule, morte. Rico Verri entre et repousse rageusement son cadavre du pied.

Commentaire

Cette courte nouvelle qui relate un drame de la jalousie, un type de jalousie implacable, irrémédiable : la jalousie du passé, allait être reprise par Pirandello dans "*Ce soir on improvise*" où elle sert de canevas.

---

Pour répondre à demande de la mode du vérisme, version italienne du naturalisme, Pirandello traduisit en dialecte sicilien des pièces qu'il avait déjà écrites en italien et qui furent jouées par Angelo Musco, un comédien sicilien de génie. Le 9 décembre 1910, sa carrière d'auteur dramatique commença avec la création à Rome de '*La morsa*'.

Il publia :

---

**'La vita nuda'**  
(1911)  
*'La vie toute nue'*

Recueil de nouvelles

---

**'Suo marito'**  
(1911)  
*'Le mari de sa femme'*

Roman

Le titre évoque ironiquement l'étrange situation du héros, Giustino, un pauvre clerc de notaire, qui, un beau jour, épouse une femme de lettres en passe de devenir célèbre et nommée Silvia Roncella. Au lieu de vivre simplement dans l'ombre de sa femme, il se met en tête de devenir son agent publicitaire. Son activité frénétique lui procure l'illusion d'être indispensable au travail, et, partant, au succès de son épouse, sans se rendre compte des plaisanteries dont il est l'objet. Un jour, Silvia s'aperçoit qu'elle ne peut plus supporter davantage cet homme incapable de la comprendre, au point

de ne juger ses œuvres que sur leur valeur commerciale et qui se permet, en outre, de lui suggérer des sujets de roman et des méthodes de travail. Elle se décide donc à le quitter pour suivre un littérateur d'âge mûr. Ce dernier ayant eu, hélas, maille à partir avec elle, rompt. Après le scandale, Giustino se réfugie avec son fils auprès de ses parents, dans un village des environs de Turin. Il y mène une existence empoisonnée par le remords. Jusqu'au jour où il apprend que le théâtre d'une ville voisine joue une pièce de sa femme. Il parvient à peine à entrevoir cette dernière. Mais, sur ces entrefaites, son fils tombe malade et meurt avant que sa mère, avisée, ait pu se rendre à son chevet. Rencontrant sa femme auprès du cercueil, Giustino se réconcilie avec elle et reprend ses fonctions d'agent publicitaire. Sans plus tarder, il communique à la presse les détails « émouvants » de cette journée de deuil. Mais Silvia, devant le cadavre de leur enfant, a compris que toute relation avec Giustino est désormais impossible. Ce dernier doit bien finir par s'en convaincre. Il se résigne donc à tout, bien que son unique souci soit les comptes qu'il entend lui rendre et qui, dit-il, « *pourront peut-être lui servir un jour* ».

#### Commentaire

Dans ce roman des plus amers, Pirandello fustigea implacablement les mœurs philistines de la bourgeoisie italienne.

Il le remania ensuite et le publia en 1941, sous le titre de : **“Giustino Roncella nato Boggiolo”** (“*Giustino Roncella né Boggiolo*”).

---

**“Ciaula scopre la luna”**

(1912)

“*Ciaula découvre la lune*”

#### Nouvelle

Ciaula, un simple d'esprit qui a trente ans mais l'âge mental d'un enfant, est le souffre-douleur de tout le monde. Il est employé dans une mine de soufre, où il travaille comme un animal, se sentant cependant en sécurité dans les entrailles de la terre. Mais il est terrorisé par l'obscurité depuis une explosion de la mine. Or une nuit où il a à travailler tard, sa lampe s'éteint. Il perd son chemin dans le labyrinthe des galeries où s'ouvrent de profondes cavernes qui font qu'à chaque tournant il pense que la mort se tient à l'affût. Quand il en émerge, il fait la découverte inattendue de la lune, ressent un infini réconfort et répand des larmes de joie.

#### Commentaire

Pirandello voulut montrer que l'être humain le plus grotesque, le plus humilié, est capable de sentir la beauté de la nature.

---

**“Il dovere del medico”**

(1913)

“*Le devoir du médecin*”

#### Comédie en un acte

Un homme ramené du bord de la mort comprend qu'il a été sauvé pour une vie en prison.

#### Commentaire

C'était l'adaptation d'une nouvelle du même titre.

Les deux oeuvres montrent les interprétations multiples et contradictoires données d'un même fait par chacun des acteurs et des spectateurs du drame.

La pièce fut créée le 20 juin 1913 à la "Sala Umberto" de Rome.

---

1915 fut une année marquée de douloureux événements pour Pirandello : l'entrée en guerre de l'Italie et le départ de son fils, Stefano, engagé volontaire qui fut fait prisonnier par les Autrichiens ; la mort de sa mère ; l'aggravation de la maladie de sa femme qui explosait alors en manifestations de violence, accusant Lietta d'avoir voulu l'empoisonner et son père d'inceste avec elle qui, de ce fait, tenta de se suicider. Il fut obligé de l'envoyer vivre chez une tante, à Florence.

---

***"La signora Frola e il signor Ponza, suo genero"***

(1915)

*"Mme Frola et M. Ponza, son gendre"*

Nouvelle

Qui détient la vérité dans le trio formé par Monsieur Ponza, sa femme et sa belle-mère, Madame Frola? Mais qui est Madame Ponza : la seconde femme de Monsieur Ponza ou la première? Est-ce Madame Frola qui est folle en croyant que sa fille, disparue depuis quatre ans, est bien l'actuelle épouse de son gendre? Ou bien est-ce lui, Monsieur Ponza, le fou, prenant pour seconde épouse, sa première femme qui lui aurait été rendue après un séjour en maison de santé? Dans la petite ville où Monsieur Ponza vient d'être nommé secrétaire à la préfecture, tous s'interrogent...

Commentaire

La nouvelle présente un cas paradoxal que l'auteur pousse logiquement aux plus extrêmes conséquences, situation qu'il a portée au théâtre et qui constitue le caractère le plus marquant du « pirandellisme ».

Il allait en tirer sa pièce *"Chacun sa vérité"*.

Elle figura dans le recueil *"Una giornata"*.

---

***"Se non è così"***

(1915)

*"La raison des autres"*

Comédie en trois actes

Commentaire

La pièce, d'abord intitulée *"Il nido"* puis *"Il nibbio"*, a été créée le 19 avril 1915 au "Teatro Manzoni" de Milan par la "Compagnia Stabile milanese" de Marco Praga, avec Irma Gramatica.

Dans son recueil de pièces *"Maschere nude"* (*"Masques nus"*), elle s'allait finalement s'appeler *"La ragione degli altri"* (*"La raison des autres"*).

---

“Cecè”  
(1915)  
“Cécé”

Comédie en un acte

Squatriglia vient chez Cécé le remercier d'un grand service qu'il lui a rendu auprès de Son Excellence. Cécé ne remet pas immédiatement le visiteur : il connaît tellement de monde. Mais il est animé de bons sentiments. Cependant, il est maladroit et a ainsi commis une dernière gaffe, avec Nada, la belle demi-mondaine. Squatriglia tombe bien. Cécé, en deux mots, lui explique le rôle qu'il devra jouer lorsque Nada arrivera. Lui s'absente. Squatriglia et Nada s'entendent sur Cécé : il n'est rien ou presque. Lorsqu'il revient, il aggrave la confusion par la bagatelle : Nada est si belle !

Commentaire

La pièce fut créée le 14 décembre 1915 au “Teatro Orfeo” de Rome.

---

Le succès de ses pièces dialectales ne plaisait guère à Pirandello qui envisageait de cesser son activité théâtrale si la pièce non dialectale et novatrice qu'il était en train d'écrire et qui lui tenait à coeur ne lui apportait pas l'adhésion et l'approbation qu'il connaissait en tant que romancier et nouvelliste.

C'était :

---

“*Così è (se vi pare)*”  
(1916)  
“*Chacun sa vérité*”

“Parabole” en trois actes

Dans le salon de monsieur Agazzi, conseiller à la préfecture de la petite ville italienne de Valdano, sa femme, Amélie, et sa fille, Diana, commentent le comportement du nouveau secrétaire de la préfecture, monsieur Ponza. Non seulement, il néglige ses devoirs les plus élémentaires, à savoir venir saluer le conseiller chez lui, mais, en plus, il vit de manière bien étrange : il cloître sa femme à la maison et en interdit l'accès à madame Frola, sa belle-mère. Voilà qui est amplement suffisant pour susciter les médisances. Le beau-frère de monsieur Agazzi, Laudisi, a beau prendre parti pour les nouveaux venus en soulignant que les apparences sont souvent trompeuses et que l'attitude de Ponza s'explique sans doute aisément, rien n'y fait. Bien plus, l'arrivée d'autres mauvaises langues comme les époux Sirelâ et madame Cini ne fait qu'envenimer les choses. Et l'appel à la raison que réitère Laudisi : «*Je vous vois acharnés à savoir ce que sont les êtres et les choses comme si les êtres et les choses en soi étaient ceci plutôt que cela*» n'est pas écouté. Le hasard veut que madame Frola rende une visite opportune au conseiller. Pressée d'expliquer la conduite de son gendre qu'elle estime infiniment bon, la vieille dame justifie son attitude par l'amour excessif qu'il voue à sa femme. L'assemblée présente, et surtout les dames, a tôt fait de prendre parti pour les pauvres femmes qu'un homme jaloux sépare. À peine sa belle-mère est-elle sortie qu'entre monsieur Ponza, qui se montre disposé à révéler la vérité : depuis la mort de son épouse, sa belle-mère est devenue folle et, par compassion, lui et sa seconde femme jouent la comédie afin qu'elle conserve ses illusions. Revirement complet : chacun plaint monsieur Ponza. Mais à peine ce dernier a-t-il quitté le salon que reparaît madame Frola. Elle n'ignore pas dans quels termes son gendre l'a dépeinte et elle tient à compléter sa version des faits : monsieur Ponza fut terriblement affecté par le long séjour à l'hôpital que dut faire son épouse, à tel point que, lorsqu'elle revint, il se refusa à la reconnaître ; les deux femmes durent simuler un second mariage. Nouveau revirement : c'est madame Frola qu'on plaint à

présent. Il semble que cette affaire soit devenue l'unique sujet de conversation de la ville tout entière et, afin d'apaiser les esprits, le préfet ordonne une enquête discrète. Malheureusement, tous les documents d'état civil ont été détruits dans un tremblement de terre. Le sage Laudisi s'en réjouit : les preuves sont inutiles ; seules deux personnes détiennent la vérité ; il suffit de croire ce qu'elles disent. Mais la curiosité est à son comble, et le clan organise une confrontation d'où jaillira, à n'en pas douter, la vérité. En quoi ils se trompent : monsieur Ponza, très en colère, tance vertement sa belle-mère («*elle sait bien que sa fille est morte*») et celle-ci ne contredit pas son beau-fils. Devant un tel accès de rage, l'assemblée le croit fou. Mais il se calme aussitôt et explique que la folie qu'il simule permet à madame Frola de conserver intactes ses illusions. À nouveau seules, madame la conseillère, sa fille et les autres personnes présentes ne savent plus qui croire. Laudisi propose que le préfet fasse venir madame Ponza, tout en précisant qu'en toute logique, elle ne devrait être qu'un fantôme. Sur les instances de l'assemblée bien pensante, la jeune femme est convoquée malgré les protestations de son mari qui considère toute cette histoire comme une atteinte à sa vie privée. Madame Ponza entre, voilée ; elle accepte de bonne grâce de révéler son identité : pleine de pitié pour son mari et pour Madame Frola, elle dit que, vis-à-vis de celle-ci, elle est sa fille ; que vis-à-vis de celui-là, elle est sa seconde femme. Quant à elle, elle n'est personne ; elle est celle qu'on croit qu'elle est. C'est à Laudisi qu'appartient le mot de la fin : «*Voilà, Mesdames et Messieurs, comment parle la vérité ! Êtes-vous satisfaits?*»

### Commentaire

La pièce fut tirée de la nouvelle : “*Madame Frola et Monsieur Ponza, son gendre*”.

Le titre original “*Così è (se vi pare)*” peut se traduire littéralement par : « *C'est ainsi (si bon vous semble)* » ou encore : « *C'est comme ça (si ça vous plaît)* ». Notons que l'affirmation contenue dans les premiers termes : « *C'est ainsi* » est immédiatement tempérée par les parenthèses. Les premiers mots du titre semblent se référer aux habitudes sociales, à l'ordre établi : «*C'est ainsi*» ; et les seconds « *si bon vous semble* », renvoient à tout ce qui est personnel, enfoui dans la personne privée, et caché dans le libellé même du titre, avec ces parenthèses qui mettent ces mots à l'écart. La formule sonne bien en italien, la traduction littérale (plus longue dans notre langue que le titre original) est moins heureuse. Malgré la disparition des parenthèses, le titre français, donné par le premier traducteur de Pirandello, Benjamin Crémieux, “*Chacun sa vérité*” est plus percutant que sa traduction littérale.

L'histoire est apparemment simple : il s'agit d'élucider qui détient la vérité dans le trio formé par Monsieur Ponza, sa femme et sa belle-mère, Madame Frola... Mais qui est Madame Ponza? La seconde femme de Monsieur Ponza ou la première? Est-ce Madame Frola qui est folle en croyant que sa fille, disparue depuis quatre ans, est bien l'actuelle épouse de son gendre? Ou bien est-ce lui Monsieur Ponza, le fou, prenant pour seconde épouse, sa première femme qui lui aurait été rendue après un séjour en maison de santé? Il refuse à la mère et à la fille toute rencontre, prétend que la mère vit dans le fantasme. Ce gendre et sa belle-mère ne sont pas d'accord sur l'identité de l'épouse du premier que la seconde prend pour sa fille alors que le mari prétend qu'il s'agit de sa seconde femme. Qui dit vrai? On ne le sait pas... Et plus la pièce se déroule, plus on sait qu'on ne saura pas. La toute fin de la pièce ne nous éclaire pas non plus et reste confuse, opaque. On y assiste en effet à une destruction de la notion de dénouement car Pirandello indique alors que Ponza et sa femme s'en vont, accrochés l'un l'autre en se murmurant des paroles d'amour... Nous, les spectateurs, de qui Pirandello requiert une attitude active, nous faisant nous poser en même temps que ses personnages des questions à propos du cas à élucider, qu'il traite comme une énigme policière et philosophique, jusqu'à nous conduire au vertige, nous restons sur notre faim car, finalement, nous ne savons toujours pas la vraie vérité ! Mais comme le dit Pirandello : «*Chacun sa vérité* »...

La pièce est d'abord une critique de la mentalité bourgeoise cancanière et de la médisance en général. Cette critique s'inscrit dans le cadre des petites villes de Sicile et d'Italie du Sud où le qu'en-dira-t-on était roi, et où l'arrivée de nouveaux venus prétexte à commérages. Pirandello nous présente les inutiles démarches de cette sorte de tribunal de la bienséance formée par les habitants



de la petite ville de Valdano où se déroule l'enquête sur la vie privée des nouveaux venus. Tribunal un peu voyeur et fort cruel, puisqu'il ne prend pas en compte les effroyables malheurs de la famille Ponza, endeuillée par un tremblement de terre. Par l'intermédiaire de Laudisi, son porte-parole, Pirandello conteste cette manière de vivre et interpelle directement le public, tout aussi curieux que madame Agazzi de connaître le fin mot de l'histoire. Laudisi est une sorte de Trivelin égaré chez les petits bourgeois. Il fait le bel esprit et tire les ficelles, nargue, critique, lance à dessein la compagnie sur une fausse piste, tout en suggérant, dès le début de la pièce, que nous ne connaissons jamais la vérité, semble se divertir des stupidités de cette société qui s'érige en tribunal mais qu'il oblige à douter de tout, même de ses soupçons. La scène où il s'adresse à son miroir, en lui demandant s'il est lui ou son reflet, donne déjà à entrevoir le concept suivant lequel les choses et les êtres humains dépendent du point de vue. C'est un dialecticien qui prend plaisir à dérouter son auditoire, qui pense qu'il n'y a pas d'un côté la vérité et la raison, et de l'autre l'erreur et la folie. Son rire moqueur, qui ponctue la fin des actes, est démystificateur, parce qu'il remet en cause les vérités établies. Mais il est également sensible au malheur d'autrui.

Pirandello joue tout au long de la pièce, qui est une enquête sur une psychose, par l'intermédiaire de Madame Frola et de son gendre, avec le thème de la folie (simulée ou réelle). Il suscite, au moyen de l'alternative folie réelle - folie simulée, les réactions les plus diverses :

*«Monsieur Ponza : Monsieur le conseiller, Madame Frola est folle .*

*Le conseiller : Folle?*

*Ponza : Depuis quatre ans.*

*Agazzi : Comment ça folle?*

*Ponza : On ne le dirait pas, mais elle est folle ! Et sa folie consiste précisément à croire que je ne veux pas qu'elle voie sa fille. Quelle fille, au nom du ciel, puisqu'elle est morte depuis quatre ans, sa fille !*

*Le conseiller : Comment? Morte?*

*Ponza : Depuis quatre ans. C'est ce qui l'a rendue folle !*

*Sirelli : Mais alors celle qui vit chez vous...*

*Ponza : C'est ma seconde femme ; je l'ai épousée il y a deux ans.*

Mais Madame Frola dit exactement le contraire : *« Il se figure que sa femme, ma fille, est morte, qu'il en a épousé une autre et c'est pourquoi il m'interdit de l'approcher, ce qui ruinerait son erreur.»*

Elle aurait sublimé l'amour qu'elle avait pour sa fille, l'amour de sa fille et de son gendre, à travers la relation qu'elle entretient avec lui, Ponza. Troublant...

Dans ce drame de l'ambiguïté, plein de jeux sophistiqués sur le concept de vérité, deux et même trois versions incompatibles des mêmes événements s'opposent sans espoir de vérification :

*«Madame Ponza (épouse de Monsieur Ponza) : Il y a un malheur qui doit rester secret, pour que seule la pitié puisse y remédier.*

*Le préfet : Mais nous voulons respecter cette pitié, madame. Nous voudrions seulement que vous nous disiez...*

*Mme Ponza : Quoi donc? La vérité? La seule vérité, la voici : je suis bien la fille de madame Frola...*

*Le préfet : Ah !*

*Mme Ponza : ...et la seconde femme de monsieur Ponza.*

*Le préfet : Oh ! Comment cela?*

*Mme Ponza : Oui ; et pour moi, je ne suis personne ! personne !*

*Le préfet : Ah non ! pour vous , madame, vous êtes l'une ou l'autre !*

*Mme Ponza : Non, mesdames et messieurs. Pour moi , je suis celle que vous croyez que je suis.*

*Laudisi : Et voilà, mesdames et messieurs, comment parle la vérité... Vous êtes contents? (et il se met à rire aux éclats).»*

La mystérieuse Madame Ponza arrive, arrachée à sa maison dont la cour est, selon la jeune Dina, comme un puits. La croyance populaire ne dit-elle pas que la Vérité sort toute nue du fond du puits? Mais Madame Ponza est voilée : la vérité ne se laisse donc pas déchiffrer facilement.

Et l'ambiguïté si savamment élaborée demeure : rien n'est simple, rien n'est en soi, et notre normalité est peut-être folie pour les autres, et vice-versa. La lecture la plus courante de "*Chacun sa vérité*" débouche sur la conclusion un peu hâtive que la vérité en soi n'existe pas (conception ébauchée par Laudisi dans la pièce) et qu'il faut respecter autrui. Si la pièce met effectivement ces idées en évidence, elle ne se réduit pas à elles seules.

Une dissolution de la personnalité découle des deux premiers thèmes cités. Grâce à la folie et à l'absence de vérité une et infaillible, l'auteur mène le spectateur sur un terrain mouvant où l'identité des protagonistes principaux n'est pas une donnée acquise, mais, au contraire, est perpétuellement remise en question. En ce sens, le personnage pirandellien s'oppose au héros classique, typé et défini socialement, tel que l'a conçu Molière.

Mais le concept abstrait de dissolution de la personnalité est ici ancré dans un contexte donné comme réel et concret : un tremblement de terre a détruit tous les papiers officiels, toute trace écrite susceptible de donner une certitude. Bien plus : l'écrit, même s'il existait, pourrait être faux... Le développement du thème peut paraître exagéré, mais, à cette époque, du fait de la Première Guerre mondiale, se manifestaient de nombreux cas de personnes amnésiques dont les papiers avaient disparu et qui vivaient sans soupçonner l'existence, ailleurs, de leur conjoint.

"*Chacun sa vérité*" est annoncé comme une « *parabole en trois actes* », une histoire allégorique sous laquelle se cache un enseignement.

La cruauté inconsciente dont font preuve tous ces braves gens nous invite à être attentifs aux autres et à respecter ce qui leur apparaît comme la vérité, à nous écarter des idées reçues, de ces vérités qu'on croit absolument irréfutables, à nous méfier des fausses nouvelles démenties le lendemain à faire preuve de tolérance et de compassion, à réfléchir avant de juger, à prendre conscience que les sentences hâtives et péremptoires peuvent anéantir une vie, à leur préférer les incertitudes convaincantes.

S'imposent l'incertitude de la normalité (où débute la folie?), de la vérité (qui peut se targuer de la connaître dans les relations humaines? elle apparaît différente pour chacun de nous), de la perception (qui sommes-nous au juste dans le regard des autres? même le miroir nous renvoie une image faussée de notre propre personne !), la perpétuelle mutation des physiques, des sentiments et des idées. Pirandello critique la soumission à la rationalité, s'approche d'une vérité basée sur le dualisme. Il est en effet aussi indécidable de déchiffrer les sentiments, sans cesse en mutation, des habitants de Valdano que de repérer les relations exactes entre les trois membres de la famille. La psychanalyse venait juste de mettre en lumière les notions d'ambivalence, d'ambiguïté des sentiments. Depuis, les thèmes de la complexité et des paradoxes ont été largement développés dans les sciences et les arts. "*Chacun sa vérité*" anticipa donc les nouvelles positions de l'esprit contemporain qui s'accommode fort bien de l'existence d'interprétations multiples dans l'étude des constellations familiales, et qui, dans d'autres sphères, admet les contradictions pour résoudre des problèmes jusque-là insolubles. La connaissance, toute connaissance, est présentée comme précaire ou bien se résout en un acte de foi aveugle.

Dans ce XXe siècle, et dans notre monde d'aujourd'hui, où tant de croyances erronées ont conduit à des catastrophes, la pièce apparaît plus que jamais actuelle.

La pièce a été créée le 18 juin 1916 au "Teatro Olimpia" de Milan. Ce fut un début difficile, après lequel elle fut cependant très vite accueillie avec enthousiasme, au-delà même de l'Italie. Heureusement parce que, si la pièce était demeurée incomprise, un des plus grands dramaturges du XXe siècle aurait renoncé à écrire pour le théâtre, n'aurait pas écrit ses nombreuses et grandes comédies. Elle fut donc une étape décisive dans son œuvre, étant à l'origine de ce que la critique appelle le pirandellisme qui se caractérise par la contestation du personnage clairement définissable par son caractère et son appartenance sociale. Il n'allait cesser de mettre en lumière la dissolution de la personnalité, jusqu'à son paroxysme dans "*Six personnages en quête d'auteur*".

La pièce a été montée pour la première fois en France le 23 octobre 1924, au Théâtre de l'Atelier, par Charles Dullin, qui jouait Laudisi, tandis que Marcelle Dullin, était Madame Frola. La pièce est entrée

au répertoire de la Comédie-Française le 15 mars 1937, toujours dans une mise en scène de Dullin, avec notamment pour interprètes Berthe Bovy (Mme Frola), Fernand Ledoux (M. Ponza), Jean Debucourt (Laudisi), Pierre Bertin (Sirelli). Depuis, la pièce a été reprise plusieurs fois, devenant un classique.

En 1938, la section française du "Montreal Repertory Theatre" monta la pièce avec un succès certain, sous la direction d'un compatriote de Pirandello immigré au Québec, le metteur en scène, comédien et auteur Mario Duliani.

En 1962, elle fut jouée à Montréal, au Théâtre du Nouveau Monde, dans une mise en scène de Jean Gascon, qui y joua avec Gisèle Schmidt, Gabriel Gascon, Henri Norbert, Roger Garceau, Lucille Cousineau, Janine Sutto, Marcel Cabay, Jean-Louis Roux.

En 1985, elle fut reprise au Rideau Vert, dans une mise en scène de Danièle J. Suissa, avec Jean-Marie Lemieux, Catherine Bégin, Gérard Poirier et Yvette Brind'Amour.

En 2003, la pièce a été mise en scène par Bernard Murat à Orléans le 4 janvier 2003 et reprise ensuite au Théâtre Antoine à Paris, jouée par Niels Arestrup dans le rôle de Monsieur Ponza, Gérard Desarthe dans celui de Lamberto Laudisi, et Gisèle Casadesus dans celui de Madame Frola.

---

---

Avec le succès de "*Chacun sa vérité*", Pirandello, à l'âge de cinquante ans, devint un écrivain de renommée mondiale. La critique italienne se fit plus respectueuse, mais n'en continua pas moins d'entretenir un rapport équivoque tant avec l'oeuvre qu'avec l'homme, équivoque qui contaminait aussi le public et les gens de théâtre.

---

---

***'Pensaci, Giacomino !'***

(1916)

*'Méfie-toi, Giacomino !'*

Comédie en trois actes

Commentaire

Le texte, en dialecte sicilien, fut tiré de la nouvelle du même titre.

La pièce fut créée le 10 juillet 1916 au "Teatro Nazionale" de Rome.

---

---

***"Liola"***

(1916)

*"Liola"*

Comédie en trois actes

Les aventures galantes de Liolà, exubérant séducteur campagnard, au cœur toujours gai et sans malice, font jaser dans les bourgs et dans les villages de la Sicile. Chaque soir, en revenant des champs, il fredonne avec entrain des airs populaires, tandis que ses trois enfants, fruits de ses amours, l'attendent avec impatience, Sa réputation est telle qu'aucune femme ne veut l'épouser. Tuzza elle-même, qui attend un enfant de ce « *père du village* », refuse tout net de se marier avec lui. Mais cette rusée commère a déjà son projet : le vieux Simone se plaint depuis longtemps de n'avoir point d'enfants de sa jeune femme, Mita, et la faute, affirme le vieil homme, en incombe à elle. Alors Tuzza propose de faire croire que l'enfant qu'elle attend est de lui, à condition qu'il l'adopte ; cette solution coupera court aux médisances, et Simone pourra être fier de ses capacités conjugales. Le vieux radoteur accepte, sans se soucier des disputes ainsi créées dans sa famille et des railleries du village. Mais Liolà, toujours en chantonnant, médite sa vengeance. Un beau jour, en effet, Mita annonce au vieux Simone qu'elle aura un fils. Il est transporté de joie : maintenant il n'a plus besoin

du fils de Tuzza et il le lui rend. Les intrigues de Tuzza s'achèvent ; elle ne réussit même pas à se venger, car Liolà esquivé le coup de couteau qu'elle lui destine. Il la console en lui fredonnant une autre chansonnette, dans laquelle il lui demande de lui amener ce fils nouveau-né ; il aura donc quatre bouches à nourrir au lieu de trois.

### Commentaire

Le texte original est en dialecte sicilien.

La pièce, transposition moderne et virulente de *“La mandragore”* de Machiavel, nous révèle des créatures rusées, aux mentalités très complexes. Son mérite principal se trouve dans certains rythmes que Pirandello ne retrouva qu'assez rarement et jamais avec autant de vivacité et d'à-propos. Cette action sans issue et désespérée, cruelle avec candeur, reçoit une froide conclusion. Liolà, conscient de l'importance de son rôle, analyse la situation avec une étonnante lucidité, tient des discours fort « marxistes ». Dans une société fermée et arriérée comme celle de la Sicile d'alors, où les enfants représentaient un capital (un cheptel) au même titre que la terre, les rapports d'état civil devenaient des rapports économiques, voire politiques ; et Liolà annonçait le jour où ceux qui, comme lui, travaillent la terre des autres, s'empareront de ce qui leur revient. On voit à quel point est important, dans cette production en apparence légère et pittoresque, le sentiment de frustration et de colère impuissante, parfois ignorée, du Sicilien que l'unification a seulement isolé davantage.

La pièce fut créée le 4 novembre 1916 au “Teatro Argentina” de Rome.

---

---

**“Si gira”**

(1915)

“On tourne”

### Roman

Le narrateur est l'opérateur de cinéma Séraphin Gubbio, de la maison de production “Kosmograph”. S'identifiant à l'objectif de sa caméra, il tourne avec une parfaite froideur une scène tragique et véridique qui s'est déroulée sous ses yeux : un acteur, Aldo Nutti, tue par jalousie la fascinante actrice russe Vania Nesteroff et connaît ensuite la mort entre les griffes d'un tigre qu'il aurait dû abattre. Séraphin est donc devenu un opérateur accompli. Mais il s'aperçoit que la terreur lui a fait perdre l'usage de la parole. Il ne se révolte pas ; tout au contraire, il se complaît dans son isolement, repoussant l'amour d'une jeune fille, Louissette. Il est satisfait de sa nouvelle vie : *« L'époque est ainsi ; la vie est ainsi ; et par le sens que je donne à ma profession, je veux être, seul, muet et impassible, un opérateur. »*

### Commentaire

Pirandello était alors tourmenté par le fait que la vie, sans cesse mobile et changeante, ne pouvait que s'opposer aux efforts de l'artiste, lequel fixe et immobilise les situations et les personnages dans des attitudes éternelles. Aussi ses premiers contacts avec le cinéma, qui en était à ses débuts et auquel il s'intéressa vivement, lui procurèrent des motifs de réflexion et d'études, et déclenchèrent son inspiration. Dans cette confession professionnelle et sentimentale d'un opérateur de cinéma, il montra le peu de considération qu'il accordait à cet art. L'impassibilité et le mutisme de Séraphin Gubbio font de lui le symbole même de l'art éternel devant la vie changeante qui s'écoule, de l'indifférence qu'a acquise l'artiste à l'égard du monde extérieur ou des passions humaines.

La méfiance de Pirandello à l'égard du cinéma semble liée à ses dispositions de provincial et à l'antagonisme structural qui l'opposait, comme écrivain attaché à une conception exigeante de l'art et encore peu connu, à D'Annunzio et aux futuristes qui, déjà célèbres, étaient les rares écrivains italiens de l'époque à défendre le septième art. Il mit l'accent sur le caractère objectif et impassible de

la caméra par rapport à tout ce qui défile devant elle, sur la décomposition et la déformation du monde que cause la prise de vue.

---

En 1916, les deux fils de Pirandello étaient prisonniers et le restèrent jusqu'à la fin, étant atteints par la tuberculose.

---

***“Il berretto a sonagli”***  
(1917)  
*“Le bonnet à grelots” ou “Le bonnet du fou”*

Comédie en deux actes

Quand Béatrice Fiorica apprend que son mari la trompe avec la jeune épouse de l'écrivain Ciampa, elle est en proie à la plus furieuse des jalousies et décide de surprendre les deux amants. Sous un prétexte quelconque, elle envoie Ciampa à Palerme. L'écrivain avant de partir lui confie sa femme, et va jusqu'à lui remettre les clés de la maison. Béatrice pense aussitôt que Ciampa veut, par son geste, lui faciliter la vengeance ; elle se rend à la police, pour qu'on puisse surprendre son mari dans les bras de sa maîtresse. L'adultère ne peut être constaté, mais le scandale n'en éclate pas moins, et Ciampa devient la risée de tous. Depuis longtemps, il savait que sa femme lui était infidèle, et pouvait-il en être autrement? Il est laid et vieux, alors qu'elle est belle. Mais sa vie, aux yeux des autres, était claire et sans tache, il l'avait construite avec peine, comme on fait « son enfant » ; et par caprice, « cet enfant » a été brisé. Maintenant Ciampa doit agir. Il faut qu'il tue sa femme et son amant. A moins que, pense-t-il, la femme de Fiorica ne soit folle, alors on l'enfermera dans un asile d'aliénés et tout sera fini. Elle pousse un cri, simule la folie, pour le bien de tous. Son acte de jalousie passera pour une manifestation de déséquilibre, et la vie reprendra son cours tranquille.

Commentaire

On peut considérer les nouvelles *“La verita”* et *“Certi obblighi”*, écrites en 1912, comme des ébauches de cette comédie d'une moralité tragique et burlesque qui, illustrant une des pensées permanentes de l'auteur, a pour thème central la révolte contre les règles sociales établies. Avec leurs propres masques, les personnages se défendent des fantômes frivoles, jaloux et implacables : c'est le drame de la tranquillité bourgeoise pour laquelle on lutte jusqu'au sang avec l'âpre attachement qu'on a pour les choses de ce monde.

La pièce fut créée le 27 juin 1917 au “Teatro Nazionale” à Rome.

---

***“La giara”***  
(1917)  
*“La jarre”*

Comédie en un acte

Une jarre toute neuve appartenant à don Lolô Zirafa, homme irascible et chicaneur, s'est soudainement brisée. À tout hasard, il emmène avec lui à la campagne son avocat pour le consulter sur ce qu'il y a lieu de faire. Ils chargent alors le bossu Zi'Dima de la réparer. L'homme s'introduit dans la jarre pour la raccommoder ; mais il ne peut en ressortir à cause de sa bosse, le col du récipient étant trop étroit. Comme le bossu crie qu'il veut casser la jarre pour pouvoir en sortir, Don Lolô appelle une deuxième fois son avocat. S'il la casse, décrète le maître, il devra la payer. Alors le vieillard flegmatique, ayant fait allumer sa pipe, s'allonge dans la jarre, bien décidé à gagner la partie.

Une telle impudence fait entrer don Lolô en fureur, et il envoie la jarre se briser contre un arbre. Mais le bossu en sort indemne.

### Commentaire

Cette charmante comédie dialectale d'une extrême vivacité dans le domaine de l'action scénique, se déroulant dans une atmosphère bouffonne, était tirée de la nouvelle portant le même titre. On y trouve un Pirandello joyeux et campagnard qui transposa en ballet grotesque l'âpre soif de gain matériel des paysans de Verga. Ses qualités y atteignent à une grâce parfaite et le mot d'esprit jaillit spontanément. La pièce ne soulève aucun problème, l'auteur se contentant de se moquer avec grâce et légèreté de ses personnages ; figés d'abord en une formule trop théâtrale, ils se libèrent bientôt en se livrant au divertissement de la danse : solution rarement adoptée par Pirandello, mais chère à une longue tradition à laquelle il eut souvent recours.

La pièce fut créée le 9 juillet 1917, au "Teatro Nazionale" à Rome.

Le musicien italien Alfredo Casella en tira une comédie chorégraphique en un acte.

---

### ***'Il piacere dell' onestà'***

(1917)

*"La volupté de l'honneur"*

### Comédie en trois actes

Baldovino, un homme au passé ténébreux, est sollicité un jour par un de ses anciens condisciples pour tirer d'affaire Agathe, une jeune fille qui appartient à la haute société et qui est enceinte des œuvres du marquis Fabio Colli, qui est marié. Le seul moyen d'éviter le scandale est qu'un tiers consente à épouser Agathe, afin de rendre légitime l'enfant qu'elle attend. Pour prix de cette intervention, le marquis se charge d'acquitter les dettes de Baldovino. Mais celui-ci, contre toute apparence, est loin d'être un homme sans scrupule. Sensible et cultivé, il montre une ouverture d'esprit tout à fait rare. Il accepte de remplir le rôle qu'on lui demande de jouer à la condition que tous les membres de la famille soient bien d'accord sur un point : à partir de ce jour, il incarne l'honneur, à l'exclusion des autres. On a beau se récrier, il demeure inébranlable. Le marquis doit donc en passer par là. Dès qu'il est dans la place, Baldovino leur montre qu'il est homme de parole, il arbore un masque d'honnêteté incorruptible. De lui-même, il exige plus que ne réclame la conscience la plus scrupuleuse. Davantage, il force les autres à respecter la règle du jeu. Devenu, en somme, le gardien de l'honneur familial, il se transforme bientôt en véritable tyran. En toute occasion, il fait sentir aux autres que l'honneur est bien autre chose qu'un vulgaire respect des conventions. En bref, il affiche de telles exigences pour ceux qui en bénéficient que la place devient intenable. Désireux de se débarrasser de Baldovino, le marquis et ses amis machinent alors une perfidie : on fait en sorte qu'il passe pour un voleur. En vain, car il est sur ses gardes : il évente le complot, prouve qu'il est blanc comme neige et, du coup, réduit au silence tous ces fantoches. Mais voici que l'affaire se corse. Il semble, en effet, qu'en dépit de son masque autoritaire il soit loin d'être insensible à la beauté d'Agathe. Cependant, comme il juge qu'en ce domaine toute espérance serait chimérique, il éprouve la tentation d'en finir, c'est-à-dire qu'il se dispose à jouer le rôle infâme que ses adversaires avaient voulu lui imposer, en fuyant avec l'argent dont il fut question. C'est alors que se produit un coup de théâtre : Agathe, qui jusque-là s'était tenue en dehors du conflit, déclare qu'elle le suivra même s'il se comporte en voleur. Une telle résolution ne peut être inspirée que par l'amour. Bouleversé par ce coup de théâtre, Baldovino fond en larmes. C'est dire qu'il lève à jamais le masque. C'en est fait de l'homme de paille : il redevient un être vivant qui a désormais la force de se tourner vers l'avenir avec un cœur neuf et toute l'énergie dont il se sait capable. Battu, le marquis Fabio Colli est contraint de quitter la maison sans esprit de retour.

### Commentaire

La pièce, qui devrait être l'histoire d'un mari de complaisance, est en fait l'illustration de la panique que cause l'entrée soudaine de la rectitude et surtout de la logique dans une famille futile et corrompue de la haute société. C'est à la fois une des pièces les plus attachantes de Pirandello et l'une de celles qui apportent le plus de clarté sur son univers. En *Baldovino*, en effet, s'entrechoquent plusieurs des thèmes qui alimentent son système philosophique qui n'est rien d'autre que l'interrogation angoissée de l'être humain devant le problème de la vie, l'examen pathétique de son attitude en face des mystères de la conscience, de l'amour, de l'illusion et de la réalité.

La pièce fut créée le 27 novembre 1917 au "Teatro Carignano" de Turin.

Elle fut la première pièce de Pirandello représentée en France. Le 20 décembre 1922, au théâtre de l'Atelier, Charles Dullin la mit en scène et y joua : ce fut à la fois un succès pour l'auteur et un triomphe pour lui qui y trouva l'occasion d'une de ses meilleures créations.

En 1973, la pièce fut montée à Montréal, au Rideau-Vert avec Monique Miller et Gérard Poirier.

---

***"La patente"***

(1918)

*"Le brevet"*

Comédie

Un homme, réputé jeteur de sorts, ne trouve plus de travail et exige un brevet pour exercer cette «profession».

### Commentaire

Cette comédie dialectale est une œuvre d'une extrême vivacité dans le domaine du dialogue.

Elle fut créée le 23 mars 1918, au "Teatro Alfieri" de Turin.

---

***"Ma non è una cosa seria"***

(1918)

*"Mais c'était pour rire"*

Comédie

Perazzetti épouse la première venue afin de pouvoir désormais faire la cour à qui il voudra sans se trouver obligé d'épouser.

### Commentaire

La pièce fut tirée de la nouvelle du même titre.

Elle fut créée le 22 novembre 1918 au "Teatro Rossini" de Livourne.

En 1920, la pièce fut adaptée au cinéma.

---

***'Il giuoco delle parti'***

(1918)

*"Le jeu des rôles"*

Comédie en trois actes

La femme de Leone Gala, Sila, le trompe. Ayant défié un homme qui a insulté Sila, il envoie se faire tuer à sa place l'amant de celle-ci, au nom d'une répartition des rôles.

Commentaire

La pièce présente une solution héroïque à une situation ridiculement banale.

Leone Gala est le type même du héros pirandellien, destructeur des conventions sociales. En lui, la raison l'emporte sur le sentiment, l'amour et l'honneur : son visage porte le masque d'un froid rationalisme.

La pièce fut créée le 6 décembre 1918, au "Teatro Quirino" de Rome.

---

À partir de 1918, Pirandello commença à regrouper l'ensemble de son théâtre sous le titre de *"Maschere nude"* (*"Masques nus"*).

En novembre 1918, après l'armistice, Stefano et Fausto revinrent.

En 1919, après vingt ans de crises nerveuses et d'attaques au couteau, de longues années de souffrance, Pirandello dut se résoudre à faire enfermer sa femme dans une maison de santé privée, la Villa Giuseppina où elle allait rester jusqu'à sa mort en 1959.

---

***'L'uomo, la bestia e la virtù'***

(1919)

*"L'homme, la bête et la vertu"*

Farce en trois actes

Perella est un officier de marine qui fait de rares apparitions chez lui. Quand il y est, il traite sa femme assez durement et se garde d'avoir avec elle le moindre rapport intime. De guerre lasse, la délaissée devient la maîtresse du professeur Paulin. Un jour, elle est enceinte de ses oeuvres. Comment cacher cet adultère? Un seul moyen se présente : faire en sorte qu'à son prochain retour le récalcitrant Perella consente à faire son devoir conjugal. Ainsi seulement pourra-t-on légitimer le fruit de la faute. Avec l'aide d'un pharmacien, Paulin prépare un aphrodisiaque qu'on introduit dans un gâteau. Par là-dessus, l'épouse se fait belle et tout finit le mieux du monde.

Commentaire

La pièce, tirée de son roman *"L'exclue"*, est loin d'être dans le ton habituel de Pirandello qui n'y fut pas égal à lui-même. Avec un cynisme bouffon, il afficha son mépris des conventions sociales puisqu'il renversa l'ordre des choses en s'arrangeant pour que ce soit l'amant lui-même, un homme au départ tout à fait candide, qui pousse dans les bras de l'époux la femme aimée.

La pièce fut créée le 2 mai 1919 au "Teatro Olimpia" de Milan.

---



**“L’innesto”**  
(1919)  
*“La greffe”*

Comédie

Commentaire

La pièce fut créée le 29 janvier 1919 au “Teatro Manzoni” de Milan.

---

En 1920, Pirandello prononça un discours sur Verga, où il se situa par rapport au vérisme.

---

**“Tutto per bene”**  
(1920)  
*“Tout pour le mieux”*

Comédie

Un veuf apprend, longtemps après la mort de sa femme, que celle-ci le trompait avec celui qui l'a aidé dans sa carrière, et que tout le monde le croyait informé et complice. Il décide alors de continuer, de détruire le mensonge par le mensonge et la comédie par la comédie.

Commentaire

La pièce présente une solution héroïque à une situation ridiculement banale. Le personnage est vidé de sa personnalité par la révélation qui lui est faite.  
Elle fut créée le 2 mars 1920 au “Teatro Quirino” de Rome.

---

**“Come prima, meglio di prima”**  
(1920)  
*“Comme avant, mieux qu'avant”*

Comédie en trois actes

Fulvia Gelli, corrompue par un mari sadique, fuit son foyer, abandonnant sa fille, Livia. Elle a de nombreux amants, tombe de déchéance en déchéance jusqu'au jour où elle tente de se suicider dans une pauvre pension de famille de Toscane. Son mari, qui est un grand chirurgien, l'ayant retrouvée par hasard, la soigne et la sauve. Au cours de sa convalescence, elle devient enceinte. Elle retourne au foyer conjugal. Comme, pour que Livia ignore le passé, on lui avait dit que sa mère était morte, Fulvia s'appellera Francesca et sera la seconde femme du docteur Gelli. Mais Livia éprouve une répugnance invincible pour cette femme aux cheveux teints qui a usurpé la place de sa mère. Entre les deux femmes s'interpose l'image de Fulvia morte, et cela les rend toujours plus étrangères l'une à l'autre. La mère, en désespoir de cause, reporte tout son amour sur l'enfant qu'elle attend. Livia découvre que son père et Francesca ne sont pas mariés. Ses soupçons étaient donc justes : Francesca n'est qu'une femme légère. Et, lorsque l'enfant le lui reproche, Francesca ne résiste plus, et lui crie à la face la vérité. Elle s'enfuit aussitôt avec un de ses amants qui est venu la chercher, emmenant le bébé.

### Commentaire

Le premier acte de la pièce fut tiré de la nouvelle *“La veglia”*, tandis que le point de départ des deux autres actes se trouve dans la nouvelle *“Vexilla regis”*. C'est une tragédie de l'amour offert et mal reçu, où une femme prête à se modeler, à se laisser créer par ceux qui l'entourent, à condition qu'on reconnaisse avoir besoin d'elle, se trouve prise au piège de l'intérêt, de l'égoïsme, des conventions, du chantage à l'affection, et sort de la scène comme les héros tragiques en sortaient pour mourir. Apparaît la thématique de la femme, créature qui donne à condition qu'on lui demande, créature proche des grandes forces élémentaires, biologiques et cosmiques de la création.

L'action dramatique, comme il arrive souvent dans le théâtre de Pirandello, s'appuie sur le traditionnel jeu du dédoublement. Et c'est à la faveur de ce dédoublement qu'il introduisit, d'une manière romantique, le thème de l'évasion, l'attente désespérée d'un événement qui tirera la malheureuse créature de la prison que sont les usages et les contraintes sociales. Un certain pessimisme, romantique lui aussi, empêche que l'évasion n'ait une heureuse conclusion, et au terme de leur aventure, les personnages réintègrent leur ancienne prison. Mais, arrivés à ce point du drame, et contrairement au schéma romantique, ils tentent de retourner à ce bonheur passé dont ils conservent un vague souvenir. Ils aspirent alors à conserver cette « forme » avec laquelle ils ont étanché, au moins une fois, leur soif d'exister, attitude que Pirandello partageait, en l'occurrence, avec une grande partie des écrivains naturalistes. Il faut observer encore dans cette comédie la crudité des situations qui se veut à l'égal de ce qu'offre la réalité la plus quotidienne. Derrière le jeu brillant et le mécanisme intellectuel, on pressent un Pirandello malheureux et pitoyable. Toute aventure contient une difficile énigme ; celle-ci résolue, l'aventure fait naufrage. Les personnages ont une vie concrète et sans idéal, faite de morne chair, privée d'âme, malgré les perspectives que l'écrivain proposa ici et là. La pièce fut créée le 24 mai 1920 au “Teatro Goldoni” de Venise.

---

### ***“La signora Morli, una e due”***

(1920)

*“Les deux visages de Mme Morli”* ou *“Ève et Line”*

### Comédie

Mme Morli, qui fut jadis abandonnée, a refait sa vie. Le retour de son mari, volage et charmeur, réveille chez elle l'être jeune et écervelé qu'elle avait quasi oublié durant les années où elle fut l'être sobre et sérieux que son amant, un homme sévère, a suscité. Elle avait été inconsciente de ces deux êtres ; mais, dès qu'elle les trouva tous deux vivant en elle, elle souffrit la torture d'une double personnalité.

### Commentaire

Apparaît la thématique de la femme, créature qui donne à condition qu'on lui demande, créature proche des grandes forces élémentaires, biologiques et cosmiques de la création. Mais la pièce prouve aussi qu'un être diffère moins d'un autre que de celui qu'il fut à travers le passage du temps. La pièce fut créée le 12 novembre 1920 au “Teatro Argentina” de Rome.

---

En 1921, Lietta se maria avec un attaché militaire de l'ambassade du Chili où elle partit vivre. Pirandello inaugura une série de pièces qu'il appela « *théâtre dans le théâtre* » avec :

---

**“Sei personaggi in cerca di autore”**

(1921)

“Six personnages en quête d’auteur”

Comédie divisée de façon apparemment fortuite en trois parties

Tandis qu’on répète “*Le jeu des rôles*” (de Pirandello), apparaît une famille de six personnages, nés de l’imagination d’un auteur qui n’a pas réussi à les porter sur la scène. Leur histoire, embrouillée et tragique, fascine le metteur en scène qui décide de la faire jouer, mais les personnages vivent alors un second drame en ne se reconnaissant pas dans la scène que donnent les comédiens : eux seuls sont capables de vivre leur réalité qui d’ailleurs devient tout à fait tragique.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir PIRANDELLO - “Six personnages en quête d’auteur”

---

---

Créée le 10 mai 1920 au “Teatro Valle” de Rome, la pièce subit un échec. Mais, un mois plus tard, elle triompha à Milan. Elle marqua la naissance du grand théâtre pirandellien et, quelques années plus tard, le début de la célébrité internationale du dramaturge. Il put enfin couler des jours plus heureux ; mais, stimulé par ses succès, il travailla de façon frénétique, avec le même entêtement qui lui avait fait jurer vingt ans auparavant, à la suite de ses insuccès de jeunesse, qu’il abandonnait le théâtre pour toujours !

---

---

**“Fuori di chiave”**

(1922)

“Hors clefs”

Recueil de poèmes

---

---

**“Enrico IV”**

(1922)

“Henri IV”

Tragédie en trois actes

Un jeune aristocrate italien, tombé de cheval pendant une cavalcade historique, est devenu fou et se prend pour le personnage dont il revêtait l’apparence au moment de son accident : Henri IV, empereur d’Allemagne. Sa sœur, pour adoucir son mal que les médecins ne peuvent guérir, lui aménage, en plein XXe siècle et dans la campagne d’Ombrie, un château germanique, médiéval où le serviront des infirmiers vêtus à la mode de leur malade. La pièce commence lorsque le héros a vécu vingt ans dans cet univers factice, arbitraire mais rigoureusement cohérent.

Pour un résumé plus complet et une analyse, voir PIRANDELLO – “Henri IV”

---

---

**“All' uscita”**  
(1922)  
**“À la sortie”**

Comédie en un acte

C'est un « *dialogue entre des mots* », insolite et absolu. À la porte d'un cimetière, deux ombres se rencontrent : le Philosophe et l'Homme Gras. Ils s'étonnent d'avoir conservé les mêmes apparences que dans la vie. Le Philosophe explique que tout, dans la vie, n'est qu'illusion et que les apparences des corps subsistent aussi longtemps que le dernier désir qui les rattache à la vie n'a pas disparu. L'Homme Gras rappelle ses habitudes terrestres : le petit jardin de sa maison, les poissons, le bassin ; il s'abandonne maintenant au regret de ne pas avoir vécu vraiment, de ne pas avoir su goûter tout le bien de la vie. Mais le seul et réel désir de l'Homme Gras, c'est que sa femme, tuée par son amant, le rejoigne ici. Et voici la Femme, drapée dans sa robe rouge, avec ce rire qui ne la quitte jamais. Paraît un enfant tenant une grenade à la main ; il interrompt le récit saccadé et tragique de la Femme, qui le caresse tendrement et l'aide à manger son fruit. Tout à coup l'enfant disparaît : son dernier désir était de manger cette grenade. On vit de ses désirs ; c'est pourquoi l'Homme Gras lui aussi disparaît, apaisé. Seule, avec son inlassable désir de maternité, la Femme s'enfuit vers l'irréparable enfer. Mais le Philosophe ne peut fuir ; il reste là à raisonner : ombre de la méditation.

Commentaire

Le dialogue, simple et tendu, recherche le dépouillement absolu. Les symboles se succèdent, perdant un peu de leur arrogance, lorsque la Femme se confesse douloureusement, exprimant son désespoir de ne pouvoir échapper au néant. Ces fantômes mis en scène par Pirandello possèdent une chaleur qui les unit, à la fois chairs cachées et souvenirs. Ce ne sont pas encore des âmes éthérées et, à travers eux, s'exprime, en un espoir obstiné, la revendication suprême des sens qui aspirent à devenir, eux aussi, immortels : en somme, nous n'avons pas quitté le royaume héroïque de la douleur.

La pièce fut créée le 29 septembre 1922 au “Teatro Argentina” de Rome.

---

**“L'imbecille”**  
(1922)  
**“L'imbécile”**

Comédie

Commentaire

C'est une farce quasiment antiparlementaire.

La pièce fut créée le 10 octobre 1922 au “Teatro Quirino” de Rome.

---

**“Vestire gli ignudi”**  
(1922)  
**“Vêtir ceux qui sont nus”**

Pièce en trois actes

Vivant chez le consul Grotti à titre de gouvernante, une jeune femme appelée Ersilia se trouve avoir par négligence causé la mort d'un des enfants confiés à sa garde. Congédiée aussitôt, elle retourne à Rome afin d'y chercher un emploi. Elle y trouve surtout des déceptions. Augurant mal de l'avenir, elle

finit par s'empoisonner. Transportée à l'hôpital dans un triste état, elle n'en réchappe pas moins et donne alors la raison de son acte : un grand amour malheureux. Un écrivain en mal de romanesque s'intéresse à elle. Des journaux s'étant fait l'écho de cette confession, un officier de marine qui l'avait séduite et bientôt délaissée au mépris de ses engagements accourt au chevet de la malheureuse. Persuadé qu'il est le vrai coupable et plein de repentir, il veut réparer ses torts. Mais il est bientôt rejoint par le consul Grotti. Ce dernier doute, en effet, de la véracité des propos tenus par la jeune femme. Il la connaît bien puisqu'il reçut ses faveurs après le départ de l'autre. Les deux hommes confrontent alors leurs souvenirs. Il ressort de là qu'elle a inventé cette histoire de toutes pièces : son grand amour n'était que frime et tout le reste à l'avenant. Elle a tout simplement voulu embellir son destin et son suicide, comme on habille de jolies phrases quelque idée creuse. Quand elle se voit ainsi convaincue d'imposture, autrement dit rendue à sa piètre condition, elle éprouve un tel dégoût d'elle-même qu'elle renouvelle sa tentative de suicide. Cette fois, la mort fait son œuvre. Ersilia meurt toute nue, c'est-à-dire dépouillée de ces oripeaux de théâtre dont elle avait fait si grand cas auparavant.

### Commentaire

Le personnage, qui avait mis l'illusion à la place de l'espoir, est vite pris au piège de ses propres mensonges et connaît une fin pitoyable. L'écriture de Pirandello épouse le vertige croissant de cette femme qui craint de n'être personne au milieu des fictions médiatiques ou littéraires qu'elle suscite. Ce grand drame de la folie, du mensonge, de la culpabilité, montre la nudité de la vie sous le voile des histoires que chacun se raconte, le mensonge dont chacun tend à habiller ses actes à seule fin de s'ennoblir.

Malheureusement, l'exécution est loin de répondre à la conception : la pièce est en effet obscure, traînante et fort laborieuse.

Elle fut créée le 14 novembre 1922 au "Teatro Quirino" de Rome.

La version française, dans la traduction de Benjamin Crémieux, fut créée à Paris en 1925.

Elle fut reprise en 1971 à l'Athénée, dans une mise en scène de René Dupuy, avec Emmanuelle Riva, Pierre Santini et Claude Dauphin.

En 1963, à Montréal, Jacques Zouvi la mit en scène au Gesù, avec entre autres Jacques Godin, Monique Miller et Pierre Boucher.

En 2006, au Théâtre 2 Gennevilliers, elle fut montée par Stéphane Braunschweig.

---

Les pièces de Pirandello étant représentées dans les grandes villes du monde, il quitta son poste à l'"Istituto superiore di magistero", pour y assister.

En 1922, l'éditeur Bemporad, de Florence, commença la publication des "**Novelle per un anno**" ("*Nouvelles pour une année*"), collection de toutes les nouvelles de Pirandello. Dans l'avertissement, il déclara que le titre « *peut sembler modeste mais, au contraire, est peut-être trop ambitieux* » car, aux nouvelles qui avaient déjà donné lieu à un grand nombre de recueils, il se proposait d'en ajouter de manière à en réunir un ensemble de 360, soit vingt-quatre volumes de quinze nouvelles chacun.

Cette année-là furent publiés :

---

**"Scialle nero"**

(1922)

"Le châle noir"

Recueil de nouvelles

---

**"Il ventaglino"**  
"L'éventail"

Nouvelle

Une jeune mère mendie afin de pouvoir acheter un éventail.

---

---

**"La vita nuda"**  
(1922)  
"La vie toute nue"

Recueil de nouvelles

---

---

**"La rallegrata"**  
(1922)  
"L'égayée"

Recueil de nouvelles

---

---

**"Requiem aeternam dona eis, Domine !"**

Nouvelle

Comme il leur faut un jour et demi de marche pour pouvoir atteindre le village le plus proche afin d'enterrer leurs morts, des bergers se mobilisent pour avoir le droit d'enterrer leurs morts dans la montagne. Ils sont arrêtés par les carabiniers qui doivent les reconduire chez eux. En chemin, un des chevaux meurt. Les carabiniers refusent de l'enterrer. Le fantôme du cheval semble alors les pourchasser. Leur patriarche, qui veut être enterré « *sous son herbe* », attend la mort devant la tombe préparée pour lui.

Commentaire

La nouvelle fut adaptée au cinéma par les frères Taviani, étant un des épisodes de leur film "Kaos" (1984).

---

**"Notte"**  
"Nuit"

Nouvelle

Commentaire

C'est une de ces nouvelles où Pirandello, abandonnant tout intellectualisme, laissa transparaître une profonde sensibilité accordée aux souffrances humaines, comme une sympathie souterraine.

---

---

**“L’uomo solo”**

(1922)

“L’homme seul”

Recueil de nouvelles

---

**“La tragedia d’un personaggio”**

(1911)

“La tragédie d’un personnage”

Nouvelle

Le dr Fileno, qui existe dans le livre inférieur d’un autre écrivain, s’échappe dans la nouvelle de Pirandello qu’il implore de le sauver, de devenir son auteur, de lui donner un nom et un destin moins ridicules, de le faire le sujet de sa propre vie.

Commentaire

« *Quelqu’un vit ma vie et je ne sais rien de lui.* » écrit Pirandello dans son journal en 1934. Le dr Fileno, autre incarnation de Mathias Pascal ou de son double, aurait pu le dire aussi, avec angoisse. La nouvelle est la mise en récit d’une réflexion sur la création artistique et le « peu de réalité » des humains. Elle annonçait “*Six personnages en quête d’auteur*”.

---

**“Colloquio coi personaggi”**

(1915)

“Colloque avec des personnages”

Nouvelle

Commentaire

Elle annonçait “*Six personnages en quête d’auteur*”.

---

**“L’uomo dal fiore in bocca”**

(1923)

“La fleur à la bouche”

Dialogue en un acte

Se trouvent dans un café, la nuit, deux hommes : l’un est sous le coup d’un verdict de mort (il est atteint d’épithélioma, ce qu’on appelle « *la fleur à la bouche* » ; l’autre, ayant manqué son train, doit attendre l’aube assis devant un guéridon. En fait, ce dialogue n’est que le long monologue de l’homme qui va mourir et qui analyse ses sensations. Il sait que ce sont les dernières, et cette constatation le remplit d’épouvante : « *Les maisons de Messine et d’Avezzano, si elles avaient senti le tremblement de terre qui devait bientôt les dévaster, auraient-elles pu demeurer tranquilles sous la lune, rangées en file le long des rues et des places? Pardieu ! ces maisons de pierres et de poudre se seraient enfuies !* » Mais il se livre aussi à une oiseuse et vertigineuse décomposition du réel, en racontant par exemple comment on fait un paquet.

## Commentaire

La pièce fut tirée, à quelques variantes près, de la nouvelle intitulée *“Caffé notturno”* (*“Ouvert la nuit”*) où, déjà, un voyageur était amené à faire face à l’effroi, au vertige d’une mort imminente, à la réalité très concrète de la condition humaine.

Cette méditation de Pirandello est un soliloque où le désespoir demeure lié à la vie des sens. La mort est une force mystérieuse, sensuelle, et, en somme, des plus naturelles en face de tous les artifices de la civilisation. L’intensité de la pièce tient justement au caractère immédiat de la sensation. L’impressionnisme de Pirandello se fait jour dans ce monologue : la voix humaine sur le seuil du sensible est plus que jamais amère et expressive. L’homme à la fleur dans la bouche, si clairement lucide, mesure nettement tout le sens de sa fin prochaine : ni regret, ni remords, ni souvenir, mais l’immédiate présence des choses rendues plus chères encore par la certitude de les perdre. Aucune expérience morale ne peut prévaloir sur cette solitude de la jouissance, ni sur ce désarroi devant la mort installée dans la vie même.

La pièce fut créée le 21 février 1923 au “Teatro degli Indipendenti” de Rome.

---

---

En 1923, Pirandello fit un voyage aux États-Unis, en particulier à New York et à Princeton où il rencontra Einstein : n’étaient-ils pas d’accord sur le fait que la vérité dépend du point de vue?

Furent publiés :

---

---

***“La mosca”***

(1923)

*“La mouche”*

Recueil de nouvelles

---

---

***“L’eresia catara”***

*“L’hérésie cathare”*

Nouvelle

Commentaire

La nouvelle a pour héros un pauvre professeur, quelque peu égaré dans le monde, type de personnages chers à Pirandello qui fit preuve ici d’un humour voilé, poignant.

---

---

***“In silenzio”***

(1923)

*“En silence”*

Recueil de nouvelles

---

---



**‘L’altro figlio’**  
**‘L’autre fils’**

Nouvelle

Dans la Sicile brûlée de soleil et battue par le vent, une vieille femme essaie de reprendre contact avec ses deux fils partis il y a quatorze ans en Amérique sans jamais plus donner de nouvelles. Elle charge les futurs émigrants de lettres auxquelles ils ne répondent jamais. Elle a également un troisième fils, mais elle ne peut se résoudre à vivre avec lui car elle voit en lui la réincarnation du bandit sanguinaire qui jouait aux boules avec des têtes coupées et qui l’avait enlevée, violée et séquestrée.

Commentaire

La nouvelle fut adaptée au cinéma par les frères Taviani, étant un des épisodes de leur film “Kaos” (1984).

---

**‘Pena di vivere così’**  
**‘Peine de vivre ainsi’**

Nouvelle

Commentaire

C’est une de ces nouvelles où Pirandello, abandonnant tout intellectualisme, laisse transparaître une profonde sensibilité accordée aux souffrances humaines, une sympathie comme souterraine.

---

**‘La vita che ti diedi’**  
(1923)  
**‘La vie que je t’ai donnée’**

Tragédie en trois actes

Anna a vu revenir son fils, après sept ans d’absence, transformé et méconnaissable. Il meurt subitement. D’abord accablée, elle sent bientôt que ce fils, en elle, est resté vivant de la vie intérieure qu’elle lui avait donnée pendant l’absence ; elle comprend que sa mort véritable s’était déjà produite, dès le moment où il était revenu chez elle en étranger. Elle peut donc le garder vivant dans son cœur, la mort même ne peut plus lui enlever l’être aimé. Quand Lucia Maubel, la maîtresse de son fils, vient le chercher, la mère lui dit qu’il est parti, et qu’il reviendra ; il faut en effet, pour que l’illusion de la vie soit parfaite, que la jeune femme ignore le décès. Lucia avoue qu’elle est enceinte et malheureuse, malgré les deux enfants qu’elle a de son mari ; aussi s’est-elle enfuie, à la recherche de la paix. Avec cette femme, qui porte en elle la vie du fils lointain, Anna sent son enfant se rapprocher d’elle. Lucia va dormir dans la chambre qui attend toujours le jeune homme. Mais, dès le lendemain, elle découvre la vérité, et la mère doit bien convenir que, pour elle aussi, toute illusion est perdue ; dans les larmes de Lucia, son fils s’éloigne d’elle, saisi enfin par le froid de la mort.

Commentaire

L’inspiration fervente qui animait le Pirandello première manière donna à cette pièce une allure rapide, qu’on retrouverait difficilement dans les œuvres suivantes. L’histoire d’amour, ici, ne laissa pas de le réchauffer en le distrayant quelque peu de sa terrible démonstration ; plus forts que la thèse « a

priori» demeurent les cris, les appels pleins d'espérance, le combat obstiné de ceux qui ont pourtant déjà perdu. Un héritage indestructible se révèle le lien unissant les mères à leurs enfants. La mère devient un centre qui rayonne, l'expression d'une douleur vitale qui ne s'épuise jamais, unique réalité qui puisse s'opposer à la mort.

La pièce fut créée le 12 octobre 1923 au "Teatro Quirino" de Rome.

Elle fut reprise à Paris en 1947, au Théâtre Agnès Capri, étant alors précédée, en lever de rideau, par "En passant" de Queneau.

---

---

**"L'altro figlio"**

(1923)

"L'autre fils"

Pièce de théâtre

Dans la Sicile brûlée de soleil et battue par le vent, une vieille femme raconte pourquoi, deux de ses fils étant partis en Amérique sans jamais plus donner de nouvelles, elle ne peut se résoudre à vivre avec le troisième, fils d'un bandit sanguinaire qui jouait aux boules avec des têtes coupées et qui l'avait enlevée, violée et séquestrée. Elle voit en lui sa réincarnation.

Commentaire

La pièce fut créée le 23 novembre 1923 au "Teatro Nazionale", de Rome.

---

---

Pirandello poursuit sa trilogie du « *théâtre dans le théâtre* » avec :

---

---

**"Ciascano a suo modo"**

(1924)

"Chacun à sa façon"

Comédie en trois actes

La scène représente, au début, l'entrée d'un théâtre. Au public qui attend, on distribue un journal dans lequel il est expliqué comment le sujet de la pièce s'inspire d'un fait divers « réel », ce qui fait craindre un scandale : l'actrice Moreno a été surprise en compagnie de son amant, le baron Nuti, par son mari, le sculpteur La Vela, qui s'est suicidé. Le baron et l'actrice sont présents au spectacle. Le décor change et on est transporté dans un salon où on vient d'apprendre le brusque suicide du peintre Giorgio Salvi. Consternation générale chez les personnes présentes : Doro Palegari défend l'actrice Delia Morello des accusations qui pèsent sur elle avec une telle chaleur qu'à la fin tout le monde le croit amoureux de l'actrice ; il n'en est rien, puisque peu après, s'étant ravisé, il change d'opinion. Mais, fait étonnant, Francesco, celui-là même qui s'était opposé le plus résolument à Doro Palegari, a changé, lui aussi, d'opinion et se dédit à son tour ouvertement devant son adversaire ; mécontents de cette versatilité réciproque, les deux hommes discutent, s'insultent et finissent par se provoquer en duel. Quand la femme survient pour le remercier, Doro Palegari se rend compte que ce qu'il avait dit pour sa défense était vrai ; mais, comme l'actrice elle-même en vient à lui suggérer qu'il n'en est peut-être pas ainsi, il reste dans l'incertitude, ne sait plus pour qui ni pour quoi il se bat. La révélation éclate : Delia Morello et son amant avaient menti par affection pour Giorgio Salvi, acceptant de se sacrifier ; mais maintenant ce n'est plus possible. Sous les regards atterrés des duellistes, ils s'embrassent et s'en vont. À peine l'acte fini, le baron et l'actrice Moreno, qui étaient dans leur loge, s'étant reconnus dans le sujet de la pièce, s'embrassent à leur tour dans le tumulte général, si bien que le spectacle est interrompu.

Pendant l'« entracte », dans le public, houleux et partagé, les commentaires sur l'auteur et sa comédie se font âpres, et les opinions les plus contradictoires s'opposent.

À l'acte II, le baron, venu pour se mêler aux discussions qui animent le salon, rencontre l'actrice venue de son côté dans l'intention d'écarter le projet de duel. Le couple revit sa passion frénétique. En même temps, il est furieux de la façon dont la pièce les représente. Devant les incidents, le directeur du théâtre interrompt la représentation.

L'acte III, où devaient « *se passer des choses inimaginables* », n'est pas donné.

### Commentaire

À la « pièce à faire » qu'était *« Six personnages en quête d'auteur »*, fait ici pendant une pièce « interrompue », une pièce à clé où le théâtre devient mystification. Elle montre une autre interpénétration du théâtre et de la vie sur le plateau. Différents niveaux de réalité s'emboîtent les uns dans les autres. On a donc à la fois une représentation et le récit d'une représentation, deux séries de personnages dont les uns sont les modèles des autres, et qui pourtant sont en conflit. À quoi s'ajoutent les acteurs qui essaient de jouer, le public, les critiques, qui s'affrontent jusqu'à bloquer la représentation. La Morello est révoltée de s'être vue sur la scène « *comme dans un miroir, fixée pour toujours dans un geste* ». Pirandello indiqua qu'on peut jouer les intermèdes selon les procédés de la « commedia dell'arte » « *tant sont connus et ressassés les jugements qu'on porte indistinctement sur toutes les pièces de cet auteur : "cérébrales", "paradoxaux", "obscur", "absurdes", "invraisemblables"* »...

La thèse étudiée est celle de la réalité qui copie le théâtre, bien qu'il s'agisse non pas de réalité authentique, mais d'une réalité plus ou moins fictive. On retrouve le thème de *« Chacun sa vérité »* : la précarité du témoignage humain.

Mais la pièce se révèle assez pauvre de substance, livrée qu'elle est à un mécanisme dialectique purement extérieur, tandis que l'auteur semble s'embrouiller dans ses propres hiéroglyphes. Dans cette confusion de futiles détours, ses intentions les plus hardies sont perdues. Cas judiciaires, psychologies volontairement « esthétiques », artifices dialectiques, se fondent en un tout confus et obscur. La trouvaille des trois plans de la réalité dévoile l'inconsistance d'une enquête sur le spectacle qui a éloigné l'auteur de ses propres et authentiques découvertes.

La pièce fut créée le 22 mai 1924 au "Teatro dei Filodrammatici" de Milan.

---

En 1924, Pirandello, qui admirait Mussolini qui, deux ans plus tôt, avait pris le pouvoir en Italie, adhéra au parti fasciste et rencontra Mussolini. Cette adhésion publique laisse encore perplexes plusieurs de ses biographes, car son oeuvre entièrement vouée à l'incertitude n'avait pas besoin d'une idéologie rigide pour s'ériger. Mais elle n'allait apparaître nulle part dans son oeuvre qui ne traite que de la difficulté d'être de chacun. Et sa carrière littéraire internationale allait l'écarter peu à peu du régime, ses séjours à l'étranger devenant de plus en plus nombreux.

---

**«Tutt' è tre»**

(1924)

*«Toutes les trois»*

Recueil de nouvelles

---

**“Marsinea stretta”**  
“Le smoking étroit”

Nouvelle

Un pauvre professeur quelque peu égaré dans le monde doit porter un smoking pour assister à un mariage mais est incapable d’entrer dans celui qu’il a loué.

Commentaire

Ce type de personnages était cher à Pirandello.

La nouvelle fut adaptée en 1954 dans le film “*Questa e la vita*” dont elle fut un des épisodes réalisé et joué par le corpulent Aldo Fabrizi.

---

**“Sagra del signore della nave”**  
(1925)  
“L’offrande au seigneur du navire”

Pièce de théâtre

Commentaire

La religion qui sert de prétexte et de couverture à une fête campagnarde masque mal la soudaine et violente résurgence du passé païen de la Sicile mille fois conquise et disputée.

La pièce fut créée le 4 avril 1925, au “Teatro Odescalchi” à Rome, avec une jeune actrice de vingt-cinq ans, Marta Abba, pour laquelle Pirandello se prit d’affection et qui allait devenir son interprète favorite.

---

**“Quaderni di Serafino Gubbio operatore”**  
(1925)  
“Les cahiers de Séraphin Gubbio, opérateur”

Roman

Commentaire

Sous ce titre Pirandello republia son roman déjà paru en 1916 sous le titre : “*Si gira*” (“*On tourne !*”). Sa position à l’égard du cinéma avait changé considérablement depuis que la carrière internationale que lui avait ouverte le succès de “*Six personnages en quête d’auteur*”. Il avait pu constater que l’espace cinématographique est plus vaste et plus différencié qu’il ne le pensait auparavant. Certains metteurs en scène lui paraissaient pouvoir produire des films conformes à sa poétique. Il conçut alors le projet d’un film tiré de sa pièce la plus célèbre et afficha même l’ambition de réaliser dans le cinéma une révolution analogue à celle qu’il avait opérée dans le théâtre.

---

En 1925, Pirandello signa le “*Manifeste des intellectuels fascistes*”.

Le régime de Mussolini favorisa la fondation par Pirandello, Bontempelli, Prezzolini et Oriana, de la “Compagnie du théâtre d’art” de Rome dont l’écrivain devint le directeur artistique, découvrant alors le métier de metteur en scène. La compagnie fit une tournée en Europe et représenta quatre de ses pièces à Londres, Paris et Berlin.

Puis, Marta Abba ayant épousé un Américain et ayant quitté l'Italie, il se retrouva seul, deux années à Berlin, un an à Paris.

---

**“Dal naso al cielo”**

(1925)

“Du nez au ciel”

Recueil de nouvelles

---

**“Male di luna”**

“Mal de lune”

Nouvelle

Un jeune paysan nouvellement marié avait caché et à sa femme et au village que, la pleine lune venue, lui si doux, devient un monstre de violence, entre dans de bestiales convulsions. Pour obtenir le pardon, il dut s'asseoir au centre du village pour raconter son secret : sa mère, pour abattre du travail en retard, avait été contrainte de le laisser, tout bébé, en plein champ, sous la lune avec laquelle il joua, ce qui fait que, depuis, il souffre du « *mal de lune* ». On lui pardonne et on décide qu'il passera les nuits de pleine lune dehors alors que sa femme les passera à l'intérieur, enfermée avec un cousin qui la protégera. Or elle et le cousin se sont toujours aimés, et les voilà attendant avec impatience la prochaine pleine lune.

Commentaire

Dans cette histoire de lycanthropie réelle ou simulée est montrée la manifestation d'une force à la fois élémentaire et surnaturelle. La jolie évocation de la lune et de son reflet comme symbole de la maternité est un fantôme traditionnel. Mais il est impossible de démêler le vrai du faux dans cette histoire de mal marié qui, ayant quelques raisons de soupçonner sa femme de besoins sexuels qu'il ne peut satisfaire, recourt à une ruse pour lui permettre de le faire, la situation de la femme entre deux hommes inversant le vieux mythe méditerranéen de l'homme entre deux âges et ses deux maîtresses.

---

**“Donna Mimma”**

(1925)

“Madame Mimma”

Recueil de nouvelles

---

**“Diana e la Tuda”**

(1926)

“Diane et Tuda”

Drame

Le jeune sculpteur Sirio Dossi travaille à une monumentale statue de Diane, dont il veut faire l'image même de la beauté, tout en lui conservant les aspects réalistes de la vie. À cette fin, il oblige son modèle, Tuda, à d'exténuantes poses, et l'humilie par son manque d'amour, ne voyant en elle que l'imparfaite image de la Diane qu'il s'efforce de créer. Le vieux sculpteur Nono Giuncano, son maître

et son père, qui a détruit toute ses œuvres, ne voit de son côté, qu'une chose : c'est que la jeunesse et la beauté de Tuda sont sacrifiées aux formes mortes de l'art. Pour éviter que Tuda ne serve de modèle à d'autres artistes, Sirio décide de l'épouser. Mais elle se rebelle contre l'égoïsme inhumain de celui qui, indifférent à sa féminité, ne songe qu'à transmettre à la statue le tourment de la chair insatisfaite. Elle se venge à sa manière, en posant pour un artiste rival, un peintre que Sirio blesse en duel, après avoir détruit son œuvre. Au désespoir, Tuda crie son chagrin et, comme une forcenée, se jette sur la statue, espérant ainsi lui communiquer un dernier souffle de vie. Sirio, croyant qu'elle veut détruire son œuvre, la menace de mort. Alors, Giuncano, pour empêcher que Sirio ne sacrifie la vie à la forme, se jette sur Sirio et l'étrangle.

### Commentaire

Ce drame allégorique, lourdement ibsénien, qui dresse les uns contre les autres l'artiste, sa maîtresse, son modèle, la statue, l'artiste vieilli, dans un jeu de faux-semblants, d'ambitions déçues, de désirs détournés de leur objet, de jalousies, qui conduit à la mort, tient tout entier dans le fait que le processus vital, en ce qu'il aspire à s'inscrire dans une forme, ne peut que s'opposer à cette forme elle-même puisque cette dernière est appelée à le contenir dans une prison, d'autant plus douloureuse qu'elle est immortelle. Malgré le côté irréel et abstrait du drame, il apporta, dans le langage et dans le jeu des situations, une telle puissance que l'œuvre dégage une atmosphère pleine d'angoisse dans un monde d'une impossible pureté.

La pièce est émouvante par le côté autobiographique, car le drame du jeune Sirio Dossi et du vieux sculpteur Nono Giuncano fut le drame de Pirandello lui-même.

La pièce fut créée tout d'abord en allemand, à Zurich en 1926, puis, en italien, le 14 janvier 1927 au "Teatro Eden" à Milan.

---

### ***"Uno, nessuno e centomila"***

(1926)

*"Un, personne et cent mille"*

### Roman

À Vitangelo Moscarda, qui a mené une vie de châtelain riche et paisible, un beau jour sa femme fait un commentaire inattendu au sujet de son nez, lui faisant remarquer qu'il est légèrement incliné vers la droite. Cela provoque chez lui une interrogation essentielle, car l'image qu'il a de lui-même est en complète opposition avec celle de sa femme. Il prend conscience soudain qu'il vit avec un étranger dont il ne peut se séparer et que, pour les autres (femme, amis et connaissances, il n'est pas du tout ce qu'il est pour lui-même. Il se rend compte que l'individu n'est pas « un », mais « multiple ». C'est-à-dire qu'il représente autant de personnages que les autres peuvent voir en lui : « cent mille » peut-être. Sur-le-champ, il décide de donner un sens nouveau à son existence, et, après maintes aventures, se retire dans un hospice pour mendiants où il vit enfin satisfait, ou du moins se regarde vivre, n'étant personne et tout le monde à la fois, du fait qu'à chaque instant il meurt et qu'à chaque instant il renaît sans traîner derrière lui le moindre souvenir ; il ne vit plus en lui-même, il participe aux choses qui l'entourent ; il est devenu un objet une pierre, un nuage ou une plante.

### Commentaire

Ce texte bref, médité et sans cesse repris pendant plus de dix ans, comme décanté, condense de façon saisissante la problématique de l'identité. Mais, là où '*Feu Mathias Pascal*' montrait un homme qui tentait d'échapper à son personnage social, ce livre illustre la situation opposée d'un homme qui se découvre pulvérisé en une multiplicité d'images, au point de finir par ne plus être personne. Le protagoniste se rend compte qu'il est obligé de cohabiter avec des milliers d'étrangers, les milliers de Moscarda que perçoivent les autres, inséparables de son identité et que, de façon dramatique, il ne

connaîtra jamais. La tentative de Moscarda pour contrôler son propre moi est vaine, et le sacrifice de soi constitue sa seule porte de sortie, en commençant par son refus de regarder les miroirs.

Dans cette histoire d'une perte d'identité et d'une exclusion sociale se manifeste dans toute sa force ce sentiment particulier de la vie et de la société qui est à la base de toute l'œuvre théâtrale de Pirandello. Le roman, qui accorde aux dialogues une place tout à fait privilégiée, qui est constamment irradié par l'humour, est centré sur le problème du relativisme psychologique, qui est son thème favori, et de la fragmentation de la réalité en segments incompréhensibles.

Mais le sens profond du roman se trouve peut-être dans ce contact final avec la matière auquel Pirandello voulait arriver après la destruction de toutes les lois civiles et morales de notre société. Devant l'erreur et la faillite des lois qui régissent la société, ne faudrait-il pas revenir à la nature et à l'instinct? Si la vision de la réalité est amère, elle aboutit curieusement à une sorte de sagesse contemplative imprévue. Étroitement liée à cela se trouve une réflexion sur le langage et l'impossibilité d'une communication objective et satisfaisante entre interlocuteurs, puisque chacun change les mots en leur donnant une signification propre.

---

---

***“Il vecchio Dio”***

(1926)

*“Le bon Dieu propriétaire”*

Recueil de nouvelles

---

---

***“Il vitalizio”***

*“La rente viagère”*

Nouvelle

À soixante-quinze ans, un paysan met son petit champ en viager. Mais il voit l'un après l'autre mourir tous ses contractants, tandis que lui-même survit, honteux et presque tourmenté par le remords. Finalement, il est obligé de retourner travailler sa terre, alors qu'il est déjà plus que centenaire.

---

À partir de 1926, Pirandello, désirant dépasser son agnosticisme provisoire, affronter ouvertement de grands problèmes philosophiques, dont certains déjà avaient été traités plusieurs dizaines d'années auparavant dans ses romans, donner, coûte que coûte, une signification universelle, imposer une thèse, écrivit une série de pièces qui s'écartèrent résolument des thèmes et des techniques qu'il avait jusqu'alors illustrés, pièces auxquelles il donna le nom de « *mythes* ».

La première fut :

---

---

***“La nuova colonia”***

(1926)

*“La nouvelle colonie”*

“Mythe” en trois actes

Un groupe de marins, résolu à fuir une vie misérable, prend la mer pour aller s'établir sur une île désertée par ses habitants, car elle est périodiquement dévastée par des tremblements de terre. Ils veulent y fonder une société sans attaches, y trouver une rédemption interdite aux êtres humains par la société dont ils attendaient compréhension et solidarité. Mais, une fois débarqués dans l'île, les émigrants sont la proie de tous les instincts, répétant dans leur Éden le comportement de ceux qu'ils ont fuis et ne faisant que se retrouver eux-mêmes : intrigues des politiciens et des commerçants, lutte

pour la domination, vols, trahisons, meurtres et folie. Des jalousies forcenées naissent autour de Spera, prostituée qui les a suivis, pensant échapper elle aussi à son passé. Bientôt, elle devient mère. Attirées par la curiosité, d'autres femmes débarquent dans l'île où brutalités et vices se multiplient. Spera, désormais couverte d'opprobre, est abandonnée par son amant, qui lui préfère la fille d'un riche propriétaire de barques et qui veut lui enlever son enfant. Sur une invocation désespérée de la femme, le ciel intervient : l'île s'abîme au sein des flots, et seuls mère et fils demeurent, perdus sur un rocher, enfin en contact direct avec les grandes forces telluriques, après la destruction des constructions artificielles des humains.

### Commentaire

On a voulu voir dans cette utopie l'expression de la pensée sociale de Pirandello ; c'était oublier que celle-ci se limite, ici comme ailleurs, à une vision réaliste et sensible du présent, et qu'y règne ce sentiment de l'incohérence et du désaccord qui existe entre les faits et les actes d'une part, et les formules verbales de la pensée admise, officielle, d'autre part. Certes, il entendait s'en prendre, à travers ses propres contradictions, au milieu bien défini pour lequel il écrivait ; la petite-bourgeoisie sicilienne, alors hypnotisée par la noblesse et le profit. Cet individualiste prisonnier de lui-même ne voyait d'autre remède à sa solitude que l'évasion illusoire hors du temps. Par ce biais, et à la faveur de cette pièce ayant une valeur purement symbolique, Pirandello s'efforça de montrer toute l'absurdité fondamentale d'une métaphysique, dont il avait entrepris jusque-là dans son oeuvre de souligner l'incohérence pratique.

L'erreur des émigrants est justement de chercher le salut dans la fuite, de vaincre la crainte de l'inconnu et des difficultés pour échapper à la peur de soi, au lieu de se reconnaître comme des hommes libres et de se libérer mentalement et réellement l'un l'autre.

Avec le miracle final, oeuvre manifeste d'un « deus ex machina », le premier dans son oeuvre théâtrale, Pirandello se révélait tout entier, démontrant par l'absurde l'inhumanité de moeurs où la femme et l'enfant sont bien considérés idéalement pour ce qu'ils sont, source et perpétuité de vie, mais en fait pratiquement abandonnés avec leur faiblesse sur un espace infertile et exigü.

On n'a voulu voir dans cette pièce qu'abus de rhétorique et de symboles, alors qu'en fait, Pirandello, inaugurant avec elle sa dernière manière (le mythe étant ici celui de la nature éternellement maternelle), tirait les conclusions rigoureuses de son « expérience » : on ne se sauve pas et on ne sauve rien par les apparences. Si les conditions de la liberté ne sont pas humainement établies en chacun, si la conscience d'appartenir à l'humanité et la sincérité et l'intelligence ne sont pas positivement voulues pour tous avant de l'être par tous, la vie des êtres humains ne sera qu'un théâtre sans auteur.

---

**“L'amica delle mogli”**

(1927)

“L'amie de leurs femmes”

### Comédie

Marta Tolosani provoque des avances, puis les repousse, sans que la raison en soit explicitée. De quoi est-elle amoureuse? du pouvoir? du désir de revanche? d'être aimée? Ainsi, ses ex-soupirants trouvent des femmes ailleurs et elle tient le rôle d'une vierge prêtresse du mariage qui enseigne à celle-ci comment tenir leur rôle.

### Commentaire

C'est une oeuvre d'une grande simplicité où le dialogue ne semble exprimer que ce qu'il dit. Mais on aurait tort de s'arrêter aux apparences. On découvre en effet que Marta Tolosani, comme tant de grands personnages de Pirandello, joue un rôle, un rôle qui lui est imposé par les autres, et en



somme par la vie même. Son drame, dans ce monde de mensonge où toutes les vraies valeurs sont faussées, c'est d'essayer d'être elle-même, essayer d'être vue comme telle, et non comme peuvent la désirer les hommes. Marta Tolosani, vivant au milieu de femmes qui, volontairement ou involontairement, se défigurent ou se laissent défigurer, est la femme dans son essence la plus pure. La pièce fut créée le 28 avril 1927, au "Teatro Argentina" de Rome, avec Marta Abba pour laquelle Pirandello l'avait écrite et à qui il l'avait dédiée.

---

---

**"Bella vita"**  
(1927)

Comédie

Commentaire

La pièce fut créée le 27 mai 1927 au "Teatro Eden" de Milan.

---

---

En 1927, la compagnie du "Théâtre d'art" fit une tournée en Amérique du Sud. L'année suivante, elle fut dissoute. Pirandello fit un voyage en Allemagne.

---

---

**"La giara"**  
(1928)  
*"La jarre"*

Recueil de nouvelles

---

---

**"La giara"**  
*"La jarre"*

Nouvelle

Une jarre toute neuve appartenant à don Lolô Zirafa, homme irascible et chicaneur, s'est soudainement brisée. À tout hasard, il emmène avec lui à la campagne son avocat pour le consulter sur ce qu'il y a lieu de faire. Ils chargent alors le bossu Zi'Dima de la réparer. L'homme s'introduit dans la jarre pour la raccommoier ; mais il ne peut en ressortir à cause de sa bosse, le col du récipient étant trop étroit. Comme le bossu crie qu'il veut casser la jarre pour pouvoir en sortir, Don Lolô appelle une deuxième fois son avocat. S'il la casse, décrète le maître, il devra la payer. Alors le vieillard flegmatique, ayant fait allumer sa pipe, s'allonge dans la jarre, bien décidé à gagner la partie. Une telle impudence fait entrer don Lolô en fureur, et il envoie la jarre se briser contre un arbre. Mais le bossu en sort indemne.

Commentaire

La nouvelle a la saveur des contes orientaux, la légende de l'avare qui berne celui qui voulait le berner traînant dans tous les folklores.

Le sujet fut repris dans la pièce de théâtre du même nom.

La nouvelle fut adaptée au cinéma par les frères Taviani, constituant un des épisodes de leur film, "Kaos" (1984).

---

**“L’illustro estinto”**  
“L’illustre disparu”

Nouvelle

Un homme politique célèbre, sentant sa fin prochaine, imagine avec complaisance les funérailles qui lui seront faites, voyant d'avance les moindres détails du spectacle qui se jouera autour de son catafalque. Et tout se passe comme il l'avait prévu, à la seule différence que le destin, lui jouant un mauvais tour, envoie son cercueil échouer dans une petite gare de province, tandis que c'est le corps d'un jeune et obscur séminariste qui est envoyé de Rome au pays natal de l'illustre député et escorté solennellement jusqu'à sa dernière demeure. Pendant ce temps, la dépouille du grand homme voyage dans un wagon de marchandises sans fleurs ni couronnes ; c'est le lendemain seulement que, renvoyée à bon port, elle est enterrée au grand soulagement des quelques notabilités présentes.

---

**“Ma non è una cosa seria”**  
“Mais c’était pour rire”

Nouvelle

Perazzetti épouse la première venue afin de pouvoir désormais faire la cour à qui il voudra sans se trouver obligé d'épouser.

Commentaire

En fut tirée la pièce du même titre.

---

**“Il viaggio”**  
(1928)  
“Le voyage”

Recueil de nouvelles

---

**“Vexilla regis”**  
(1928)

Nouvelle

Commentaire

La nouvelle fut le point de départ des actes II et III de “Comme avant, mieux qu'avant”.

---

**“Candelora”**  
(1928)  
“Chandeleur”

Recueil de nouvelles

---

**“*Nell' albergo è morto un tale*”**  
“*Quelqu'un est mort dans l'hôtel*”

Nouvelle

Commentaire

C'est une de ces nouvelles où Pirandello abandonna peu à peu le cadre proprement vériste, s'éloigna de l'action et du personnage précis pour s'attacher à restituer une émotion, une tonalité particulière, la présence d'une passion. Il adopta une facture nouvelle, moderne, et le récit devint un long monologue, se fit plus subjectif.

---

**“*Paura del sonno*”**  
(1928)  
“*La peur du sommeil*”

Nouvelle

Un montreur de marionnettes a cru perdre sa femme. Alors qu'on allait l'enterrer, elle s'est réveillée de sa léthargie. Depuis lors, il ne supporte plus de la voir s'assoupir.

Commentaire

C'est l'histoire hallucinante d'une psychose.

---

**“*Lazzaro*”**  
(1928)  
“*Lazare*”

“*Mythe*” en trois actes

Pour Diego Spina, homme essentiellement religieux, seule compte la vie éternelle : il a destiné son fils à la carrière ecclésiastique et supporte la trahison et l'abandon de sa femme. En apprenant que son fils, renonçant à l'habit monacal, s'est réfugié chez sa mère, il court, désespéré, à sa recherche et meurt dans un accident de voiture. Mais un médecin essaie sur lui une nouvelle piqûre, et Diego, revenant à la vie, se présente à sa famille frappée de stupeur. Il décharge son fusil sur l'amant de sa femme et par cet acte subit une transformation instantanée. Désormais, il n'a plus besoin de pardon, puisqu'il est allé dans l'autre monde et n'y a rien trouvé. Mais son fils, Lucio, se charge de l'apaiser : son âme, après la mort, est retournée dans le sein de Dieu qui ne fait connaître que ce qu'il veut. C'est un miracle et il faut l'accepter sans chercher à le comprendre. La présence de Dieu provoque un autre miracle : la petite Lia, paralytique, se lève et commence à marcher comme si elle avait été appelée par une voix surnaturelle.

Commentaire

Devant la mort, Pirandello éprouva en général un effroi paralysant. Pour le vaincre dans son propre esprit ainsi que dans celui de ses créatures qui, livrées à elles-mêmes, vont à la dérive, et pour faire entendre une parole de foi, il écrivit “*Lazare*”. Le sujet est apparemment le problème de la définition scientifique et métaphysique de l’« *état de mort* » : problème religieux, mais aussi d'engagement vital. L'effort dialectique pour soutenir le mythe est considérable, mais aboutit à des conclusions conventionnelles : devant cette foi prétendue, nous regrettons la pudeur d’“*À la sortie*”, où se révélait

le véritable mythe de l'au-delà. Ici, au contraire, il ne semble pas que la préoccupation profonde de l'écrivain ait été sa condition et ses problèmes personnels, mais le déguisement d'un fait gratuit sous des symboles vides de sens. Sa conclusion sur l'au-delà nous laisse peu satisfaits, car elle manque d'arguments valables. La mort s'impose comme une douleur inévitable, déchirante, irrationnelle : c'est un spasme des sens. Après la désillusion du revenant ne subsistent que superstition, aveuglement, fanatisme, ignorance. La pièce garde cependant une certaine popularité à cause de sa simplicité, de ses faciles explications et de la présence d'une foi très élémentaire.

Elle fut créée en 1929 à Turin.

---

En 1928, répondant à Benjamin Crémieux qui lui demandait une notice biographique, Pirandello porta sur sa vie un regard moins empreint d'amertume que de stoïcisme : « *J'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien sur ma vie, si ce n'est que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que, si vous voulez 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 vie. »*

En 1928-1929, du fait de dissensions avec les autorités fascistes, Pirandello s'exila à Berlin.

---

***“O di uno o di nessuno”***

(1929)

*“Ou d'un seul ou d'aucun”*

Comédie

Commentaire

La pièce fut créée le 4 novembre 1929 au “Teatro di Torino” de Turin.

---

En 1929, Pirandello fut nommé académicien d'Italie.

---

***“Come tu mi vuoi”***

(1930)

*“Comme tu me veux”*

Comédie en trois actes

La femme d'un officier italien, Bruno Pieri, a disparu pendant l'invasion de la Vénétie en 1917, au cours de la Première Guerre mondiale. Les recherches ont été vaines, et les années se sont écoulées quand, un jour, un ami de Pieri, à Berlin, découvre, ou croit découvrir, Lucia, dans une danseuse dénommée Elma, maîtresse de l'écrivain Carl Salter. Elma, afin de retrouver la paix, se laisse conduire dans la maison où elle aurait vécu. Ayant lu un journal intime de Lucia, elle tente de se faire la personnalité, d'atteindre à la noblesse d'âme de la disparue, d'être pour Bruno « *comme tu me veux* », afin de s'oublier. Pour Bruno, l'essentiel est qu'elle ressemble à Lucia ; cette ressemblance doit en outre lui permettre d'annuler la déclaration de décès et ainsi de rentrer en possession de la villa passée aux mains d'autres héritiers. Mais survient Carl Salter qui est accompagné d'une folle qu'il a trouvée à Linz, vêtue d'une tunique de hussard (les hussards avaient saccagé la villa des Pieri). Elle appelle en vain « *Lena, Lena* » (Lena est une tante de Lucia). Est-elle la véritable Lucia? Tous ceux

qui l'entourent ne cessent de l'appeler par son nom. Elma comprend qu'il est inutile de poursuivre cette expérience et s'enfuit avec Salter, renonçant à un passé qu'elle ne peut atteindre.

### Commentaire

Pirandello s'est inspiré d'une des plus célèbres histoires judiciaires du siècle, la fameuse affaire Canella-Bruneri, pour démontrer une fois de plus que la réalité se modèle sur la fiction, ou autrement dit que le pirandellisme a pris sa substance dans la vie elle-même.

Il reprit son thème de la femme, créature proche des grandes forces élémentaires, biologiques et cosmiques de la création, qui donne à condition qu'on lui demande, qui est prête à se modeler, à se laisser créer par ceux qui l'entourent, à condition qu'on reconnaisse avoir besoin d'elle, qui se trouve prise au piège de l'intérêt, de l'égoïsme, des conventions, du chantage à l'affection, qui enfin sort de la scène comme les héros tragiques en sortaient pour mourir.

Il fit apparaître aussi le thème de l'évasion romantique en plaçant un personnage, à l'improviste, devant une situation donnée, capable de déchaîner en lui la révolte, et de l'amener ainsi à se transformer.

Surtout, il montra l'angoissante impossibilité d'une connaissance objective des êtres humains.

La pièce fut créée le 18 février 1930 au "Teatro dei Filodrammatici" de Milan.

Elle fut adaptée au cinéma avec Greta Garbo, à Hollywood où Pirandello se rendit.

---

Dans son exil, Pirandello écrivit une pièce, la troisième de sa trilogie du « *théâtre dans le théâtre* », le texte d'un « *spectacle insolite* » d'improvisation sur canevas qui lui fut inspiré par son expérience de directeur de troupe. Il avait découvert le métier de metteur en scène et s'était rendu compte au contact des acteurs qu'un auteur n'est plus responsable de sa pièce à partir du moment où elle est jouée : le metteur en scène l'interprète à sa façon, et l'acteur lui-même donne au personnage une forme que l'auteur n'avait pas prévue. Ces problèmes du jeu et de la vérité, du rôle et de la personnalité, du visage et du masque, qui faisaient désormais partie de sa vie quotidienne, se retrouvèrent donc dans :

---

### ***“Questa sera si recita a soggetto”***

(1930)

*“Ce soir, on improvise”*

### Drame

Dans un théâtre de Sicile, le dr Hinkfuss, un metteur en scène allemand moderniste et autoritaire, a décidé de faire improviser les acteurs de sa troupe en prenant pour canevas ((le titre exact de la pièce est « Ce soir on joue d'après un canevas ») une nouvelle de Pirandello, '*Leonora, addio*', qui relate un drame de la jalousie, un type de jalousie implacable, irrémédiable : la jalousie du passé. demande à ses acteurs d'improviser sur la trame de ce « petit récit » afin de « rendre vie » aux personnages que l'écriture « a fixés à jamais dans l'immuabilité de leur forme », tandis qu'il assurera, lui, la théâtralité du spectacle par les « magiques effets » qu'il sait tirer des techniques modernes de la scène. Hinkfuss, qui veut supplanter l'auteur, pousse les acteurs, qui ont la tête de l'emploi (« *premier comédien* », « *actrice burlesque* », « *vieux comique* », etc.) à saboter le texte, à oublier l'auteur, à chercher en eux la vérité des personnages. Voilà sur le gril des affres de la création la mère, mamma castratrice exubérante, ses trois filles, le mari bonne pâte et un rien dépressif, les officiers d'une garnison voisine toujours prêts à lutiner les filles, le tout formant, sur le grand air de la jalousie, un improbable rendez-vous d'êtres contrariés.

Mais, dans la seconde partie, le metteur en scène étant épuisé, les acteurs en quête de personnages rejettent ses diktats pour vivre librement la vie de leurs rôles.

Enfin, après avoir chassé leur metteur en scène, les acteurs en grève du zèle improvisent, après divers incidents, un troisième acte si intensément vécu que le premier acteur, qui joue le jaloux Rico Verri, manque devenir fou, que la première actrice, qui joue l'épouse séquestrée, Mommina, qui mime sa mort, s'évanouit, manqué mourir elle aussi. Cette parodie de mort, cette sanction pitoyable d'un effort qui n'a atteint que les apparences, est d'autant plus dérisoire qu'on apprend que le metteur en scène, qui fait une rentrée tonitruante et enthousiaste, a en fait « réglé les éclairages », n'a cessé d'agir en coulisse pour accompagner d'effets leurs improvisations. Et, à la fin, les comédiens se relèvent, puisque c'est du théâtre.

### Commentaire

Une nouvelle fois, Pirandello revint à sa Sicile natale, terre des « passions fortes », terre secrète, aussi où se déployaient certains de ses paysages biographiques, affectifs et mentaux les plus intimes, et au drame familial, la jalousie, « la plus féroce de toutes les passions » ayant eu pour lui, pendant des années, le visage d'Antonietta, l'épouse tant aimée et tellement sicilienne, hantée par le fantasme de la trahison et que représente Rico Verri avec sa jalousie morbide du passé. Il les mit entre les mains d'un metteur en scène qui présente l'utilisation du « petit récit » antécédent comme résolument expérimentale, puisqu'il en a tiré le canevas. Ainsi, presque vingt ans après, une sorte de Pirandello n°2, incarné en Hinkfuss, réécrit et commente, parfois agressivement, la nouvelle sicilienne qu'avait écrite en 1910 un Pirandello n°1.

Dans cette étonnante cavalcade à travers tous les trompe-l'oeil de l'expression des sentiments, cette construction dramatique où la représentation donne à voir son reflet tout en s'interrogeant sur les modalités mêmes de sa fabrication, où, pour corser le tout, Pirandello a imaginé que les acteurs étaient allemands et jouaient des personnages italiens, on tangué, on balance entre le monde et la représentation du monde, l'œuvre et sa réalisation, l'acteur et son personnage, l'illusion et la réalité. On ne répond pas de façon désinvolte à un auteur qui nous demande si la vie qu'on mène est plus riche lorsqu'on crée une autre vie qui se substitue à celle-là. Le tressage des rapports du théâtre et de la vie, de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs, du personnage et de la personne qu'opère la folle expérience du metteur en scène est dangereux.

C'est un discours passionnant et complexe. Les situations sont mises en miroirs et en abîmes, les limites sont brouillées dans un feu d'artifice de possibilités. On pense au film de Fellini « *La prova d'orchestra* » où des musiciens sont saisis comme animaux d'un zoo humain au cours d'une répétition, d'autant qu'ici aussi la musique agit comme un personnage de plus dans l'art de l'improvisation et du dérapage : un des personnages chante « *Le trovère* » de Verdi dont le thème (jalousie et vengeance) est celui de la pièce ce soir improvisée. On passe de l'opéra au théâtre, du théâtre à la vie, avec une virtuosité qui démasque les ambiguïtés des rapports entre être et jouer, vérité et imitation, réalité et représentation. Si cette foule de personnages passionnés, exubérants, exaltés, raconte le théâtre et les affres de la création, elle montre aussi le monde avec ses tragédies et ses comédies quand les comédiens, pris en otage entre la fiction sicilienne de Pirandello et leur metteur en scène mégalomane, finissent par se révolter et chasser le metteur en scène, afin de pouvoir vivre à nu leurs personnages, connaissent une rébellion née de toutes les vexations de la vie et que l'art réveille, se vident peu à peu de leur sang : à jouer sur scène avec la vie on s'expose donc à s'apercevoir qu'on était en fait dirigé sans s'en rendre compte, et que de toute façon l'effet reste celui du théâtre. Les comédiens vont paraître-ils improviser. Mais nous ne sommes pas dupes : nous savons très bien que ce que nous verrons sur scène a été préparé dans les moindres détails sous l'oeil du metteur en scène, qu'ils joueront des personnages, joueront une fiction, c'est-à-dire un mensonge qui n'existerait pas si nous n'étions pas là pour feindre d'y croire. En nous invitant à vivre de la vie essentielle du théâtre, Pirandello aurait-il compris l'importance de la participation créatrice du spectateur à l'élaboration de l'illusion théâtrale? Son théâtre dans le théâtre n'en appelle-t-il pas à la complicité de notre imaginaire pour interroger et mieux comprendre le monde?

La pièce présente avec le dr Hinkfuss, caricature du metteur en scène autoritaire et mégalomane (ne fallait-il pas qu'il fût allemand?), un metteur en scène qui ne vit que dans le monde de la scène, dont la fonction qu'il occupe dans le collectif nécessite un regard qui creuse, malgré sa volonté, un certain

écart entre lui et les autres participants à la création. Chaque metteur en scène est engagé sur un parcours qui mobilise l'essentiel de lui-même. C'est un état qui, en dépit d'une volonté d'être à l'écoute, peut entraîner certains abus, et poussé à l'extrême, confiner à la dictature. Il est particulièrement intéressant de voir jusqu'où va Hinkfuss. L'objectif qu'il s'est fixé, la démonstration qu'il propose, bref, la passion qui l'habite, passent avant la fragilité des êtres dont il parle et qu'il finit par oublier en cours de route, parce que, dans cette démarche passionnée, il est seul. Mais il ne souffre pas de cette solitude car, même quand les comédiens se rebellent et l'expulsent, il ne se soucie pas vraiment de solitude, simplement parce qu'il est habité par des personnages et, globalement, par un projet de démonstration qui l'absorbent entièrement. Une fois en coulisse, bien qu'il soit furieux d'être victime d'une mutinerie, il se réjouit devant la richesse du spectacle que l'imprévu a provoqué. Tout devient encore plus intéressant pour lui puisque sa démonstration dépasse l'objectif qu'il désirait atteindre. Ce qui explique qu'à son retour sur scène il n'affiche aucune amertume d'avoir été expulsé plus tôt. Il revient complètement bouleversé parce qu'il s'est fait prendre à son propre piège. Son projet de Hinkfuss aboutit à l'émotion qui rallie tout le monde, une émotion générée par le personnage de Mommina, par le drame d'une vie. Et c'est précisément cette osmose que recherchent les metteurs en scène dans leurs pratiques respectives.

Dès le départ, Hinkfuss fixe très précisément son point d'arrivée. Il s'oriente exclusivement sur cette destination, si bien qu'il n'arrive pas à envisager que l'expérience puisse, pour franchir la distance, suivre un parcours qui passerait par une multitude d'autres points avant d'atteindre celui qu'il s'est fixé. Un autre metteur en scène pourrait préférer choisir un point de départ et laisser le mouvement lui révéler la suite. Cela n'empêche pas d'imaginer la fin du spectacle, mais l'expérience démontre que les choses se matérialisent rarement telles qu'il les a imaginées en début de parcours. La création requiert qu'il soit en mouvement, comme s'il disait : «Laissez-moi aller quelque part avec cette œuvre ! Si je fais fausse route, je le verrai bien et alors, je changerai de sentier et je reprendrai le mouvement». Il doit s'élancer, et ne jamais craindre le doute, ne rien tenir pour acquis jusqu'à la fin. Parce que la fin du spectacle, il ne la connaîtra vraiment qu'après avoir franchi les autres étapes. Arrivera un point où il dira : «Voilà ce que ça donne ! C'est là qu'il fallait aller !». La chose est d'autant plus vraie que le metteur en scène peut être accompagné d'un grand nombre de comédiens dont il peut ignorer autant le mode de pensée que le mode de travail. La rencontre crée un mouvement qu'il faut découvrir pour savoir où il va. Le metteur en scène, se contentant de tracer des lignes, peut demander aux comédiens d'explorer en évoluant dans ces lignes, de construire leur personnage

Dans *‘Ce soir on improvise’*, Pirandello mit à l'épreuve les rapports entre les cinq termes constitutifs du théâtre : l'auteur, le metteur en scène, l'acteur, le personnage, le public. Ces cinq termes y furent revus et réarticulés de façon telle qu'au dénouement, « *le théâtre puisse retrouver et intégrer à nouveau ses trois éléments fondamentaux : la poésie, la mise en scène, le jeu de l'acteur* ». Mais, en même temps, la pièce est une démonstration par l'absurde du fonctionnement du théâtre : Pirandello y raille la présomption, chez des inventions spectaculaires et fallacieuses, y montre l'impossibilité pour les acteurs de « devenir » ceux que le metteur en scène prétendait leur faire interpréter et l'impossibilité pour le metteur en scène de se passer de l'auteur. Or ce fut devant la liberté dont jouissaient les créateurs de ce nouvel art qu'était le cinéma que ceux qui, au théâtre, étaient de simples régisseurs voulurent devenir eux aussi des auteurs, les auteurs du spectacle, et prirent le nom de metteurs en scène. D'ailleurs, Hinkfuss ne proclame-t-il pas que « *le nom de l'auteur ne figure même pas sur les affiches parce qu'il eût été injuste de ma part de le rendre responsable, si peu que ce soit, du spectacle de ce soir* » ? Et les metteurs en scène n'allaient cesser de vouloir s'imposer, de susciter parfois les plus hasardeuses, les plus folles interprétations des textes, même de ceux des écrivains véritablement scéniques, conscients des nécessités pratiques du spectacle.

Or Pirandello en fut un des premiers. Il réagit devant l'avènement des nouvelles technologies qui donnaient de plus en plus d'ampleur à la scénographie : « *La possibilité d'obtenir tous les effets, la technique parvenue à sa plus grande perfection, achèvent de tuer le théâtre. [...] Les rapides changements de scène à l'aide de machines puissantes et parfaites sont devenus autant de moyens de corruption du théâtre lui-même. Avec mon nouveau drame, j'entends réagir contre cette tendance.* » Mais ce qui le gênait par-dessus tout, c'était le conflit naissant entre la pensée de l'auteur

et l'écriture scénique, entre le texte et le spectacle, un questionnement qui allait devenir l'un des fondements de sa dramaturgie. Même s'il admirait les audaces prises par certains metteurs en scène, il déclara : « *“Ce soir on improvise” est précisément une bataille contre le régisseur au nom de l'œuvre d'art qui, lorsqu'elle est vivante et puissante, finit toujours par renverser les châteaux de cartes de la mise en scène.* »

Il se posa encore d'autres questions. Reprenant le paradoxe du comédien de Diderot, il se demanda si les acteurs doivent s'identifier à leur personnage ou montrer toutes les ficelles du jeu. Il se demanda si la relation avec le spectateur doit prendre une importance telle qu'on vise la suppression de la frontière entre la scène et la salle. Il fit constater que, de l'auteur au metteur en scène, du personnage à l'acteur, de la scène à la salle, existera toujours cette distance créatrice que seul l'imaginaire peut combler.

Et, pourtant, conscient de tous ces nouveaux enjeux, il laissa une œuvre qui traça la voie à la liberté de l'imagination créatrice. Voyant vaciller au banc d'essai de l'expérience toutes ses anciennes certitudes, il prit en charge la problématique historique du théâtre contemporain, la thématisa et la reproposa au public, sans prétendre la résoudre et même en s'abstenant de prendre trop ouvertement parti. Ce fut précisément parce qu'elle est porteuse de cette ouverture que la dramaturgie pirandellienne est restée des plus motivantes pour de nombreux créateurs. Tant que le théâtre existera, les artistes n'auront jamais fini de répondre à ces questions qui suscitent l'art théâtral même.

Dans *“Ce soir, on improvise”*, plus nettement encore qu'ailleurs, deux thèmes s'entrecroisent : celui de l'irrationalité de l'existence, celui de la valeur incommensurable de l'art. Georges Pitoëff, qui mit en scène la pièce, rappela ce thème essentiel du grand dramaturge : « La vie (vous vous rappelez les *“Six personnages”* de Pirandello) est en fait moins réelle que l'art. Une vie n'est jamais, ne peut pas être une création absolue. Comment le serait-elle, cette vie, esclave d'une illusion après l'autre, sans cesse contrariée, déformée, trahie par l'événement, par les autres hommes ou par notre propre faiblesse, cette vie qui s'efface et disparaît à nouveau dans l'éternité. Au lieu que l'art est une réalité en soi, éternelle, hors du temps, des hasards, des obstacles, sans autre fin que lui-même. L'art venge la vie. Dans la création artistique, l'homme devient Dieu. Seulement l'œuvre d'art, unique réalité humaine, indépendante et absolue, est condamnée à la solitude, à une divine, une irrémédiable solitude et son créateur lui-même, après qu'il l'a mise au jour, en est exclu. Cette œuvre d'art pourra demeurer éternellement une image de beauté, de vérité, de pureté, donner à l'homme l'oubli de sa condition, la nostalgie de ce qu'il ne sera jamais. Mais le désir de l'homme, de l'artiste va plus loin : de cette œuvre d'art, immobilisée dans sa forme, il voudrait faire de la vie, une vie qui, celle-là, serait la vie véritable. »

Seulement, c'est impossible : c'est pourquoi l'être humain ne pouvant faire vivre Galatée, qui reste statue, a imaginé le simulacre de l'impossible miracle. Il joue à faire semblant, et c'est ce jeu qu'on nomme théâtre.

Mais de quel prix l'artiste véritable risque-t-il de payer l'effort qu'il tente pour faire surgir du néant un être qui vit sa vie propre, qui pleure toutes les douleurs de celui qu'il incarne !

La pièce fut créée le 14 avril 1930 au “Teatro di Torino” de Turin.

En 1935, Georges Pitoëff la créa en français.

En 1957, c'est Sacha Pitoëff qui la reprit.

Elle fut jouée à Montréal en 1968, au Théâtre du Rideau Vert, dans une mise en scène de Guy Hoffmann, avec Gérard Poirier, Benoît Marleau, Luce Guilbeault, Denise Pelletier et Sophie Clément. La principale difficulté que présente la mise en scène de la pièce tient au fait qu'elle propose une exploration du rapport entre l'art et la vie, interroge sur ce qui motive à faire du théâtre, de déranger la vie par l'art théâtral.

---

De retour en Italie, Pirandello y connut la gloire, le premier film parlant étant une adaptation de la nouvelle *“En silence”*, alors que plusieurs autres avaient déjà été adaptées pour le cinéma muet.



En 1931, il fit un voyage au Portugal où fut joué en portugais :

---

**“Sogno, ma forse no”**  
(1931)  
*“Je rêve, mais peut-être pas”*

Pièce de théâtre en un acte

Commentaire

Dans cette pièce, qui est issue, comme beaucoup d'autres des pièces de Pirandello, d'une de ses nouvelles écrite en 1914 *“La réalité du rêve”*, qui est sa pièce la plus onirique, la limite entre rêve et réalité se perd, créant un climat de tension continu. Elle résume quasi toute sa dramaturgie : le jeu, plein d'ironie entre illusion et réalité, entre être et paraître, entre moi et non moi.

Les personnages y sont en quête de leur identité, une identité qui pour chaque individu est difficile à saisir car à chaque moment elle est remise en question par le regard, la perception de l'autre.

La pièce est aussi un débat sur le couple, sur le mensonge, sur la trahison, sur la vie bourgeoise qu'on peut mener par sécurité, par habitude jusqu'à l'ennui et qui nous emprisonne dans un schéma, dans une forme. Il n'y a que dans le rêve, dans la fiction, qu'on arrive à être libre, à oser être ce qu'on est et non celui qu'on devient pour l'autre ou pour les autres. C'est dans le rêve que l'inconscient se manifeste violemment et nous assouvit et que seul l'espace théâtral permet de rapprocher. La fiction du théâtre permet de mettre à nu ce jeu, cette fiction qu'est la vie. Mais, alors que dans la vie réelle elle nous emprisonne, au théâtre on la dévoile avec ironie et on peut même en rire.

La pièce fut créée le 22 septembre 1931 au “Teatro Nacional” de Lisbonne.

---

En 1932, fut écrite la première biographie de Pirandello, par F.V. Nardelli qui statua : « S'il est une histoire d'homme liée à une vérité d'écrivain, Pirandello est un exemple d'unité. Sa vie secrète est la clef de son art. »

---

**“Trovarsi”**  
(1932)  
*“Se trouver”*

Pièce en trois actes

Quand l'actrice Donata Genzi joue, elle s'identifie chaque fois avec le personnage qu'elle représente, n'y laissant rien d'elle-même. Quelle personnalité sera la sienne dans la vie? Évidemment, rien de plus qu'une anthologie des personnages représentés, s'il faut croire à la sincérité de ses émotions sur la scène. Elle s'est éprise d'un jeune Suédois, Eli Nielsen, qui l'aime également mais ne peut souffrir son masque de comédienne. Pour elle, cet amour est nécessaire pour fixer son être propre, pour se sentir femme, tandis que ces complications échappent au jeune homme, qui cherche seulement dans une femme tendresse et spontanéité. Son désappointement est profond quand il la voit répéter sur la scène ces gestes avec lesquels elle vient de lui prouver son amour. Dégoûté, il l'abandonne. Donata ne peut que retrouver dans ses personnages la passion qui lui est refusée comme femme : elle restera seule, *«avec ses fantômes, plus vivants et plus vrais que toutes les choses vivantes et vraies»*.

Commentaire

Avec l'histoire de cette actrice qui a été détournée d'elle-même par son métier au point qu'elle a l'impression de jouer lorsqu'elle vit, la pièce posait le problème de la personnalité de l'acteur,

Pirandello traite le thème de l'universel théâtre qui l'a constamment sollicité. Le dilemme posé entre la femme et l'actrice est la vieille opposition pirandellienne entre la spontanéité changeante, qui est le fond de l'être humain, et la fixité tragique des habitudes. Le problème de « se trouver » ou de « se retrouver » ne peut avoir de solution que chez un être dont la conscience morale serait exemplaire. Mais les créatures de Pirandello sont fatalement et nécessairement faibles, engagées qu'elles sont dans une lutte égoïste, et à qui aucun motif moral ne peut servir d'appui. Invariablement, le mythe social, qui est ici fonction d'un fait implacable, a raison des efforts de l'être, dont la recherche reste sans conclusion.

La pièce fut créée le 4 novembre 1932 au "Teatro dei Fiorentini" de Naples, par Marta Abba.

---

**“Quando si è qualcuno”**

(1933)

“Quand on est quelqu'un”

Pièce en trois actes

«*Quelqu'un*», écrivain fameux et quinquagénaire, écrit, pour une jeune fille dont il est amoureux, des poèmes heureux et juvéniles, en les signant du nom d'un jeune écrivain vivant en Amérique, Dèlago. Il ne peut se faire connaître, car ce serait montrer un désir honteux de la jeunesse. En fait, lorsque sa véritable identité est découverte, une vague d'indignation s'élève contre lui. «*Quelqu'un*» se résigne. Il ne peut être autre que ce qu'il est devenu pour la foule. Lorsque la nation fête son cinquantième anniversaire, il découvre qu'il est considéré comme un être figé, et qu'il revêt, vivant, la fixité d'une statue, ce qui est symbolisé dans la pièce par son fauteuil qui est élevé à la hauteur d'un monument.

Commentaire

Cet ouvrage est quasiment autobiographique car Pirandello exprima à la fois la nostalgie poignante de la jeunesse, l'histoire pathétique de certains renoncements et l'ennui de l'homme célèbre, prisonnier de lui-même, qui voit, impuissant, s'écrire de son vivant sa propre nécrologie. Il mit en scène son propre drame d'homme à succès, la fiction du poète qui devient monument. Il voulut montrer comment on peut être prisonnier de la célébrité et du cortège des servitudes dont elle s'accompagne. Le drame de la vedette fabriquée par le regard des autres (pour parler comme Pirandello) ou par l'opinion publique (pour adopter le langage d'aujourd'hui) et qui cherche à retrouver sous la façade et les artifices la sincérité intérieure et sa propre authenticité est un sujet moderne devenu aujourd'hui banal.

La pièce fut créée le 7 novembre 1933 au "Teatro del Casino" de San Remo.

---

En 1934, Pirandello anima une rencontre sur le théâtre à Rome

Il reçut le prix Nobel de littérature. Mais il n'en resta pas moins déçu, amer, se sentant incompris.

---

**“Berreche e la guerra”**

(1934)

“Berreche et la guerre”

Recueil de nouvelles

---

---

**“Berreche e la guerra”**  
“Berreche et la guerre”

Nouvelle

La Première guerre mondiale est vue par Berreche et sa famille, comme par un groupe d'amis que Berreche rencontre dans une brasserie. Berreche, qui s'était fait une idée de la façon dont le monde devait rationnellement tourner, souffre du conflit car il a étudié l'Histoire et la philologie en allemand, et a fait de l'Allemagne sa patrie culturelle et sentimentale.

Commentaire

Berreche représente évidemment Pirandello. Si, en 1934, il fit revivre la Première guerre mondiale, ce fut peut-être en matière d'hommage à ses deux fils qui l'avaient faite. Mais il a pu aussi vouloir alerter ses compatriotes au moment où Mussolini s'apprêtait à envahir l'Éthiopie.

À la crainte qu'a Berreche de voir l'Allemagne démembrée correspond la destruction de la famille. On retrouve la figure de la femme hystérique dans les scènes où la femme et la fille de Berreche se tournent vers lui, pleurant, criant et menaçant, le considérant comme l'auteur de tous leurs maux. Il devient lui-même hystérique, étant le type de l'homme assiégé qui a peur de la femme.

---

**“Soffio”**  
“Un souffle”

Nouvelle

Un homme se découvre le pouvoir d'éteindre d'un souffle la vie des êtres humains : d'abord atterré, stupéfait de cette découverte, il en devient presque fou et se met à souffler, à souffler... déchaînant épidémies et catastrophes, jusqu'à ce que lui-même semble se dissoudre et se fondre comme une vapeur.

Commentaire

C'est une de ces nouvelles où Pirandello adopta une facture nouvelle, moderne ; où, s'abandonnant à son imagination, il se libéra des nécessités objectives du récit, grâce à une liberté de vision et d'invention qui fait penser par certains côtés à la démarche surréaliste, pour atteindre à un état purement poétique, ou du moins y tendre.

---

**“La favola del figlio cambiato”**  
(1934)  
“La fable de l'enfant échangé”

Drame musical en quatre actes

On assiste à la classique substitution d'un prince. Mais, ici, contrairement à la tradition, c'est le prince qui est un monstre à demi idiot, et qui repart vers le Nord.

Commentaire

Le drame fut inspiré d'une légende sicilienne. Mais Pirandello s'était lui-même considéré, dans son enfance, comme un enfant échangé.  
La musique fut de Malipiero.

La pièce fut créée le 24 mars 1934 au "Teatro Reale dell'Opera", de Rome.

---

---

***'Non si sa come'***

(1935)

*'On ne sait comment'*

«Comédie en deux ou trois actes avec intermèdes choraux»

Commentaire

La pièce est fondée sur le contraste entre les personnages et le public qui continuellement échangent leur rôle. Elle est rarement jouée tant le texte est inconfortable. Mais la virtuosité intellectuelle de l'auteur fascine, et aucun pirandellien convaincu ne peut se permettre de l'ignorer.

Pirandello vit son « *testament moral* » dans cette ultime pièce qu'il termina. C'est bien d'un testament dont il s'agit, car il y évoqua tous ses thèmes (jalousie, folie, place du mensonge dans l'amour, de la volonté et du rêve dans l'existence). Le discours prend le pas sur l'action, les raisonnements sur les sentiments.

La pièce fut créée le 13 décembre 1935 au "Teatro Argentina" de Rome.

En 1965, à Montréal, au Théâtre du Rideau Vert, la pièce fut mise en scène par Paul Blouin, avec Françoise Faucher, Gérard Poirier, Yvette Brind'Amour et Benoît Girard.

---

---

***'Una giornata'***

(posthume, 1937)

*'Une journée'*

Recueil de nouvelles

---

---

***'Una giornata'***

(1937)

*'Une journée'*

Nouvelle

C'est le récit onirique d'une amnésie soudaine et d'une biographie reconstituée sous forme d'interrogations et de surprises.

---

---

***'Effetti di un sogno interrotto'***

(1937)

*'Effets d'un songe interrompu'*

Nouvelle de 6 pages

Le possesseur d'un tableau représentant "*Madeleine en pénitence*" reçoit la visite d'un veuf qui y voit l'exacte image de sa femme. La nuit suivante, ils font l'un et l'autre le même rêve ou ont la même hallucination : le veuf se rend en pyjama auprès du tableau, le possesseur voit le veuf et Madeleine hors du tableau.

### Commentaire

C'est une de ces nouvelles où Pirandello adopta une facture nouvelle, moderne ; où, s'abandonnant à son imagination, il se libéra des nécessités objectives du récit, grâce à une liberté de vision et d'invention qui fait penser par certains côtés à la démarche surréaliste car il atteignit à un état purement poétique, ou du moins y tendre.

On y constate que le rêve ne fait pas toujours communiquer deux univers. Il peut plus simplement mettre deux hommes en contact. Le rêve n'isole pas le dormeur : les rencontres qui nous ne pouvons pas faire dans la réalité, nous les faisons en songe et il suffit que deux hommes rêvent en même temps la même histoire pour qu'ils s'y retrouvent tous deux en tant que personnages.

Cette nouvelle part d'un décor riche d'œuvres d'art, et où un tableau en particulier joue un grand rôle. Nous reconnaissons là le thème du rêve au second degré : rêve du lecteur sur le rêve du poète, rêve du spectateur sur le rêve du peintre. Le portrait est un double du personnage qu'il représente... et parfois d'un autre personnage, né longtemps après l'exécution du portrait. L'antiquaire, comme il se doit, est un médiateur qui permet aux correspondances de s'établir.

Ce texte ironique est bien dans la manière habituelle de son auteur : une histoire à trois personnages, dont le principal choisit un comportement quelque peu inattendu. Si le rêve est l'expression d'un désir, celui-là révèle assez clairement un désir de voyeur.

La nouvelle figura dans l'anthologie "*Histoires de cauchemars*".

---

**"C'é qualcuno que ride"**

**"Il y a quelqu'un qui rit"**

### Nouvelle

Au cours d'une cérémonie indubitablement fasciste, empreinte de ses funestes solennités, «*il y a quelqu'un qui rit*».

### Commentaire

Fasciste désormais sans illusion, Pirandello avait publié cette nouvelle dans le "*Corriere della sera*".

---

---

Aux recueils de nouvelles de "*Nouvelles pour une année*", dont l'intégrale parut posthume, en 1937, fut ajouté un :

---

---

**"Appendice"**

(posthume, 1938)

### Recueil de nouvelles

---

---

**"Dialoghitra il gran me ei I piccolo me"**

(1938)

**"Entretien avec la mère"**

### Nouvelle

Le narrateur, un vieil homme qui s'appelle Luigi et se confond donc avec l'auteur, ayant reçu un mystérieux appel, revient en Sicile dans sa maison natale d'Agrigente. Il perçoit soudain à ses côtés

la présence de sa mère morte. Il reprend avec elle un « entretien infini ». Le fantôme lui raconte un épisode inédit de son adolescence : une navigation aventureuse vers Malte, car la famille étant garibaldienne, s'étant impliquée dans la lutte pour l'indépendance de l'Italie, avait dû s'exiler dans l'autre île, mais avait fait une escale dans une île déserte pour le seul plaisir du repos et de la baignade des enfants. Nous ne saurons jamais ce qu'il advint ensuite de ce bateau parti pour Malte, sauf que sa passagère vécut encore très longtemps et ressassa l'histoire. Puis elle parle de la guerre, disant à son fils que sa souffrance est due au fait qu'en tant que femme elle n'était pas capable de faire mais qu'elle voyait les autres y aller, comme Stefano qui la voulait, a été volontaire pour y aller, mais à qui cela n'a rien rapporté. Enfin, elle lui donne la clé de son métier d'écrivain : « *voir avec les yeux de ceux qui ne sont plus* » rend les choses « *plus sérieuses et plus belles* ».

### Commentaire

La nouvelle développe l'idée selon laquelle les vivants doivent aussi voir le monde avec les yeux des morts afin que le souvenir de ceux qui ne sont plus demeure vivant et concret en eux. Il s'agit d'un thème central dans l'œuvre de Pirandello.

L'aventure racontée par la mère non seulement ne justifie rien mais ne s'achève pas. Peu importe : ce qui compte, c'est que, la vie s'appuyant sur le passé, le narrateur fait un pas en arrière dans le monde du mythe avant tout pas en avant dans la réalité concrète.

Dans leur film "Kaos" (1984), Paolo et Vittorio Taviani ont adapté la nouvelle et en ont fait l'épilogue. Ils ont eu le commentaire suivant : « La mère est le passé sur lequel nous devons construire notre avenir. »

---

**"L'onda"**  
"La vague"

### Nouvelle

Un jeune homme riche loue régulièrement une partie de sa propriété et a pris l'habitude de flirter avec ses locataires féminines et de tomber amoureux, sans avoir jamais d'intentions sérieuses. Les baux n'étant que d'un an, il peut éviter tout engagement. La situation ne change que lorsqu'une de ses locataires reste tout-à-fait indifférente à ses avances parce qu'elle en aime un autre. Quand elle est rejetée, il tombe amoureux d'elle d'abord à cause de son malheur puis à cause de son triomphe sur son précédent rival. Mais, finalement, le plaisir qu'il espérait obtenir de sa quelque peu perverse forme de dévotion est compromis ; le mariage et spécialement la grossesse ont privé sa femme de sa juvénile beauté. « *Sa condition ne lui permet pas de remporter une victoire complète, puisque, par cet état, il ne pouvait peut-être plus inspirer à cet homme [c'est-à-dire son rival] les tourments d'un amour jaloux.* »

---

**"I giganti della montagna"**  
(posthume 1937)  
"Les géants de la montagne"

### "Mythe"

Les restes d'une troupe de comédiens dispersée, menés par un comte ruiné, groupés autour de l'étoile de la compagnie, la comtesse Ilse, parviennent, après diverses aventures, dans une ferme en ruine perdue dans la montagne. Les occupants de la ferme, Cotrone, une sorte de magicien, et sa bande, dits « *les Poissards* », tentent d'épouvanter les comédiens pour les éloigner, le lieu se métamorphosant prétendument au gré de leurs songes. Mais les comédiens savent reconnaître dans

leurs apparitions et leurs diableries de parfaits truquages de théâtre. Ils voyagent, disent-ils, pour représenter "*La fable du fils échangé*", la pièce d'un jeune poète qui s'est suicidé lorsque la comtesse a refusé son amour par fidélité pour son art et qu'elle veut jouer pour faire revivre sa mémoire. Cotrone invite les comédiens à rester, et, dans son « *arsenal des apparitions* », il leur donne un aperçu de son monde magique où l'imagination crée tout, suffisant à sa bande pour qu'elle se forge la vie qui lui est chère, peuplée de fantômes, d'apparitions et de tempêtes. Mais un besoin, auquel elle ne peut se dérober, pousse Ilse à continuer son chemin. Cotrone s'offre alors à conduire les comédiens chez les géants de la montagne, êtres violents qui ne pensent qu'à leur bien-être présent et accomplissent des œuvres grandioses pour dominer la Terre.

### Commentaire

Interrompu par la mort de Pirandello en 1936, le texte s'arrête, ne se clôt pas. Si le premier acte fut écrit en 1931, le second en 1934, le troisième ne fut pas écrit. Seules quelques indications qu'il a laissées permettent d'imaginer la fin de l'histoire. Les géants de la montagne permettent aux comédiens de donner une représentation au cours d'une noce. Mais ils ne peuvent y assister, à cause de leur travail, et on ne les voit jamais en scène. Ils laissent au menu peuple le spectacle de la fable. La troupe sans le sou trouve enfin un public. Mais les paroles d'Ilse provoquent ses hurlements et ses coups de sifflet. Comme elle insulte les spectateurs, ils prennent les acteurs à partie, les lynchent, la tuent et, avec elle, la Poésie. Mais ainsi tous sont libérés d'un mauvais rêve.

On est émus par cette « panne », par le piège ultime où l'inventeur de pièges se trouva finalement pris. La pièce, qui s'inscrivait encore dans la problématique du « *théâtre dans le théâtre* », que l'auteur considérait comme sa somme théâtrale, demeura ainsi, par force, une oeuvre ouverte, comme une sépulture béante.

En dressant face à face l'effusion lyrique et l'entêtement de l'actrice Ilse, et la magie ductile du magicien, du démiurge Cotrone, théoricien de l'art idéal et non communicable, elle met en question les pouvoirs et la nécessité même du théâtre. S'opposent les acteurs désargentés, qui ont l'esprit sédentaire mais sont obligés d'être nomades, qui peuvent donner forme et réalité à tout rêve comme à toute pensée, mais en apprenant par coeur leurs rôles, en répétant, en se costumant, et les « *poissards* », qui sont physiquement sédentaires mais d'esprit nomade, qui sont des génies de l'immédiat. Les premiers sont des névrosés qui retouchent le monde, les seconds des psychotiques qui le composent. Quand ils vont jouer chez les géants de la montagne, le gouffre se creuse. L'incompréhension des spectateurs, symbole de l'incompatibilité du théâtre et de la société, finit par tuer la « *prima donna* », lapidée par la foule qu'elle rêvait de convertir à sa passion. L'oeuvre de Pirandello s'acheva ainsi dans l'ambiguïté, thématique et formelle, dans une évasion vers la gratuité de l'art, dans un retour à une forme de symbolisme théâtral qu'on peut rapprocher de celui de Maeterlinck, tandis que, sur un autre plan, divers recours techniques attestèrent de l'influence du cinéma sur lui.

Mais les personnages peinent à exister : Cotrone le magicien ou Ilse la comtesse sont des figures mythologiques, des ombres portées dans une caverne, qui attendent qu'un dramaturge leur donne du sang, des couleurs, de la vie.,

Le vieil écrivain a tout mis, trop sans doute, dans cette oeuvre ambitieuse, inachevée, testamentaire, cette parabole enchantée, brutale, énigmatique, dont le sujet est l'art, le fait d'être artiste (donner, s'engager, aimer). Pirandello a cru poser le doigt sur le grand ressort du joujou humain : l'art, le rêve. Le « *mythe* » est en effet celui de la créativité poétique. La pièce est une parabole sur l'écart douloureux entre le dit du poète, le faire du théâtre et « les masses », tandis que les géants de la montagne symbolisent les puissants de ce monde. En opposant le monde idéaliste des artistes et celui, plus matérialiste, des affaires, en faisant reparaître le vieux duel de l'esprit et de la matière, il exprima sa vision de l'art et de la vie, avança l'idée que l'oeuvre d'art peut être porteuse d'une beauté salvatrice pour l'humanité. Mais l'esprit est vaincu parce qu'il s'est détaché du corps qui est son complément naturel. Dans cette oeuvre s'affirme nettement le désir d'une croyance. Jusqu'à présent, Pirandello avait refusé le témoignage des sens, considéré comme une source d'illusions. Il l'abandonna alors pour des raisons opposées : parce qu'il est incapable de construire l'illusion. Dans

le même esprit, il renia aussi la raison, qui ne lui parut qu'un produit de la sensibilité. Après avoir triomphé de l'angoisse, née d'un réalisme trop tendu, il sembla être sur le point, avec *“Les géants de la montagne”*, de recréer un monde purement imaginaire, situé au-delà des apparences superficielles du réel quotidien, et dans lequel le nouveau dualisme, qu'il proposait, serait peut-être à même de résoudre toutes les questions. Ainsi, sa dernière œuvre fut une affirmation paradoxale de sa volonté de croire dans le monde.

La pièce, marquée par le lyrisme croissant des dernières œuvres de Pirandello, qui porta à l'extrême la désagrégation de l'édifice logique et technique de son théâtre, exige un jeu relativement expressionniste. On peut considérer que Pirandello y fut en quête d'un théâtre de la cruauté avant la lettre, recherchant, un peu comme Artaud, la substance et la forme scénique des mythes, des rêves et des fantasmes.

Elle fut créée en 1937, un an après la mort de Pirandello.

Parmi les productions qui en furent faites, il faut remarquer celle, en 1967, à l'Odéon, de Giorgio Strehler, qui fit tomber des cintres un rideau de fer qui écrasait le chariot des comédiens.

À l'automne 1981, Georges Lavaudant mit en scène la pièce en ayant d'autres idées : faire jouer de face, sur un pont suspendu, censé se trouver au-dessus des Marais Pontins au temps de leur assèchement par Mussolini, dont on perçoit l'aboiement par bribes sourdes ; clore la pièce en faisant parler, avec un fort accent italien, Stefano, le fils de Pirandello, à la place de son père qui lui aurait confié, entre deux rôles, la fin qu'il rêvait et qui se met à lire un de ses carnets où se trouve le projet du troisième acte. Cela crée, avec une ironie toute pirandellienne, un fort effet de réalité, certains spectateurs ayant cru qu'il s'agissait effectivement du fils du dramaturge !

En 2007, à Paris, Laurent Laffargue, sur une nouvelle traduction de Jean-Paul Manganaro, mit en scène la pièce, mais n'est pas parvenu à embellir cette fable funeste et désincarnée, à reconquérir cet arrière-monde peuplé de prodiges et de symboles. Rien de plus daté que la féerie qui doit surgir d'un réel transfiguré et ne peut que s'éteindre dans la convention.

En 2007, au Théâtre du Nouveau Monde, sur une nouvelle traduction par Isabelle Perreault, Michel Forgues la mit en scène pour la première fois à Montréal.

---

### ***“Informazioni del mio involontario soggiorno sulla terra”***

*“Informations sur mon involontaire séjour sur la terre”*

C'étaient des notes qu'on retrouva dans trois dossiers, pour un ouvrage que Pirandello ébaucha vers la fin de sa vie.

---

En 1936, Pirandello tomba malade de pneumonie pendant le tournage, à Cinecittà, d'une adaptation cinématographique de *“Feu Mathias Pascal”*. Il mourut à Rome, le 10 décembre 1936. Dans ses dernières volontés, qui avaient été rédigées en 1911, il avait fait le vœu singulier que « *ma mort soit passée sous silence* » : « *À mes amis comme à mes ennemis, prière non seulement de n'en rien dire dans la presse, mais même d'y faire allusion.* » Il demanda en outre l'incinération et la dispersion de ses cendres, afin, précisa-t-il, que « *rien ne subsiste de moi* ». Mais, en 1946, elles furent transportées à Agrigente où, encloses dans un vase grec, elle furent placées sur une console dans la villa où il naquit, “lu Casusu” (“le Chaos”), devenue monument national.

L'ambiance qui régnait en cet endroit du temps de son enfance fit de lui un homme tourmenté, d'une grande sensibilité. Sicilien, il a souvent peint les mœurs, la culture et les coutumes de son île natale. Mais parler de régionalisme serait une erreur car son œuvre puisa ses sujets dans toute l'Italie et en donna une interprétation amère et douloureuse qui contraste avec la mythographie officielle de son temps. Ses paysages sont en effet désolés ; les êtres humains s'y confinent en eux-mêmes dans une solitude tantôt affligée et tantôt furieuse.



Germaniste, il avait lu Schopenhauer qui est une de ses sources. Pour tous les deux, le mal a pour cause la prise de conscience et s'accroît avec la lucidité. Qu'un être qui ne peut être que multiple et changeant prétende fixer son moi hors de l'existence, telle est la cause de la souffrance. S'il réfléchit, il ne pourra que confronter son exigence et son incapacité ; l'absurdité de son destin lui apparaîtra. Aussi y a-t-il chez les personnages de Pirandello une possibilité de choix qui n'est pas laissée à la personne.

Sa sensibilité fut encore accentuée par de fréquentes difficultés matérielles et par l'expérience douloureuse, toute proche, qu'il eut de la folie de sa femme, Antonietta. Il fut un être souffrant, à la fois désespéré par la hideur de l'humanité et y puisant à pleines mains, avec une allégresse grinçante.

Et, se nourrissant de ces expériences vécues, il travailla sans relâche, écrivit tous les jours de sa vie, seulement sous l'empire d'impulsions soudaines, mais qu'il soumettait à une vigilante réflexion ; s'il s'abandonnait au monde de la fantaisie, il le disciplinait dans une composition qui contraignait ses personnages à venir proclamer publiquement ce qui se cachait dans le secret de leur maison ou de leur conscience, à venir faire sommairement justice des autres ou de soi-même. Même quand la gloire vint le soustraire aux angoisses de cette vie qu'il avait acceptée, même quand il fut devenu un écrivain de réputation mondiale, académicien et prix Nobel, il garda dans sa vie vagabonde d'homme de théâtre et de metteur en scène le même esprit de labeur acharné, et opposa cette attitude sévère à tous les succès de sa vie littéraire. Aussi, pour Benedetto Croce, ne connut-il pas « la joie sereine de la beauté ».

Il écrivit dans tous les genres : essai, poésie, nouvelle, roman et surtout théâtre, qu'il a constamment pratiqués et qui se mêlèrent tout au long de sa carrière, les différents aspects de son inspiration se retrouvant tous ensemble dans chacune de ses grandes œuvres. Si la célébrité lui est surtout venue de ses œuvres dramatiques, ce serait une erreur que de chercher à déterminer si le nouvelliste est plus ou moins grand que le dramaturge, car ce furent deux avenues nécessaires non seulement de son évolution artistique unique, mais du rythme interne de son écriture.

Il produisit, au fil de ses quarante-cinq ans de carrière littéraire, quatre recueils de poèmes, sept romans, deux cent cinquante nouvelles, une quarantaine de pièces de théâtre, ainsi que deux volumes d'essais.

### L'essayiste

Dans les essais de Pirandello, on trouve une réflexion philosophique, tendance qui affleure sans cesse dans son oeuvre à laquelle on a pu reprocher ses raisonnements à vide. Quelque peu conscient de ce travers, il l'a traité sur le mode comique en s'amusant, chez certains de ses nombreux personnages de commentateurs, meneurs de jeu, metteurs en scène au sens propre et au sens figuré, d'une manie du raisonnement gratuit qui n'est que le revers de la folie qui guette la conscience si elle se penche sur elle-même et découvre qu'elle n'est que le centre creux où se croisent les projets des autres. En proie à une logique dérégulée, ils s'expriment anxieusement par des gestes guignolesques et une loquacité qui délivre leurs secrets et tarit leur charge vitale jusqu'à leur complet épuisement.

On trouve aussi une apologie de sa propre activité littéraire, et compta surtout l'essai où il définit son « *humorisme* ».

### Le poète

Auteur de poèmes qui sont des notations autobiographiques ou épigrammatiques, Pirandello fut limité par son inclination à la morale et à une mélancolique sagesse atavique, fruit de la tradition sicilienne, avant de montrer un esprit aigu et malicieux. Ses poèmes, peu lus en Italie même, paraissent bien pauvres en face de l'extraordinaire floraison lyrique de la littérature italienne de cette époque. Mais, tous antérieurs à 1910, ils présentent l'intérêt indiscutable de suivre à la trace une voix qui cherchait et affirmait peu à peu ses registres et ses thèmes.

## Le conteur

Narrateur à la veine intarissable, maître dans la notation exacte et fidèle, dans la description des manières d'être de ses personnages et des faits sociaux, Pirandello publia sept romans et plus de deux cents nouvelles.

Les romans, s'ils sont de valeur inégale, si la plupart ne furent que des essais assez médiocres en eux-mêmes, s'ils sont de longues nouvelles accompagnées d'un commentaire perpétuel car est nette la tendance à l'apologue prononcé d'un ton sentencieux, ils présentent un éventail de problèmes, multiplient les observations sur la multitude continuellement changeante des événements humains, faits et personnages étant juxtaposés dans une série presque infinie. Ils sont régis par le principe humoristique de la décomposition des données et des idées reçues : pour les narrateurs-protagonistes, qui sont réduits à des formes sommaires, qui vont aveuglément mais avec confiance à la rencontre des innombrables événements de la vie, qui sont des observateurs du réel social et de leur vécu filtrés par les concepts, les certitudes s'écroulent, les masques tombent, le monde n'est qu'un théâtre où s'agitent les fantoches humains. Une fois parcourus les chemins de la connaissance de soi et de l'observation du monde, aucun de ces narrateurs-protagonistes n'est à sa place. Leur moi est pulvérisé et leur identité, bafouée. Le spectacle et la pratique du monde leur font découvrir une aliénation existentielle et sociale dans un univers où règne la loi de l'incommunicabilité.

Pirandello y dépassant le naturalisme à la sicilienne, l'« *humorisme* » marqua les romans jusque dans la structure anecdotique qui souvent s'enracina dans le grotesque quotidien et produisit des effets subversifs à l'infini.

Les nouvelles, genre auquel il est resté fidèle toute sa vie car il convenait parfaitement à la sécheresse et à la concision de son style, constituent la part la plus riche et peut-être la plus originale de son œuvre. Elles devaient, dans *“Nouvelles pour une année”*, constituer un ensemble de 365 récits, mais ne furent finalement que « seulement » 250. Mais ce fut un prodigieux laboratoire de son art narratif et dramatique, un grouillement de « cas », individuels et collectifs, d'une extraordinaire richesse, plus bizarres et cruels les uns que les autres.

Dans leur ensemble, les nouvelles offrent une très grande variété de thèmes, de paysages, d'êtres agités et gesticulants, appartenant à toutes les conditions sociales, saisis dans les milieux les plus divers, les situations les plus étranges, grotesques ou paradoxales, vivant les plus inextricables passions. Mais cet univers n'est pas si varié qu'on n'y puisse déceler certains thèmes et certaines formes essentielles. On peut, avec quelque artifice, distinguer quatre catégories dont chacune tour à tour domina ou se combina avec une autre, sans qu'il soit possible de dessiner clairement une évolution chronologique. On reconnaît d'abord de nombreuses nouvelles véristes (c'est-à-dire naturalistes) dont la matière était une Sicile primitive, implacable, tragique et désespérée, un monde rude et archaïque, où les thèmes étaient : exploitation des uns par les autres, enlèvements, mauvais œil, distractions violentes et joies passagères. D'autres nouvelles présentaient des cas paradoxaux, que l'auteur poussa logiquement aux plus extrêmes conséquences, situations qu'il a souvent portées au théâtre et qui constituent le caractère le plus marquant du pirandellisme. Des nouvelles abstraites furent des mises en récit de réflexions sur la création artistique et le « peu de réalité » des humains. Enfin, on trouve des nouvelles de l'étrange et de l'allégorie. Ainsi, la vision de Pirandello passa de la microsociété sicilienne à la macro-société humaine. Et, mêlant les tons et les registres, du vérisme ou naturalisme des débuts, il alla vers l'expressionnisme et même jusqu'à un véritable surréalisme. Mais toutes témoignent de la profonde pénétration psychologique de son génie, notamment dans le portrait des humbles. On pourrait conclure que le nouvelliste est allé de Verga à Kafka.

Les nouvelles furent essentielles à la genèse du théâtre, puisque, dans une œuvre traversée par l'autocitation, pas moins de vingt-huit pièces en tirèrent leur sujet, puisqu'il reprit très souvent dans ses pièces les thèmes de telle ou telle de ses nouvelles, puisqu'il transforma en dialogue ou monologue les faits qu'il avait racontés dans les limites parfaitement circonscrites et circonstanciées de ses nouvelles. En tout cas, elles ont constitué l'humus où a germé l'œuvre dramatique, aussi bien dans son aspect idéologique que dans son aspect technique.

## Le dramaturge

Dans l'oeuvre de Pirandello compte surtout son intense production théâtrale qui se situa dans le prolongement de Strindberg. Elle est aussi variée du point de vue du contenu que du point de vue de la forme. Ses pièces constituèrent l'essentiel de sa production après 1910. Dès les premières, le drame fut toujours le suivant : contraste entre l'illimité de la vie et les limites de la connaissance et de l'action. Ce secret une fois découvert, il s'appliqua à leur composition avec la même ferveur qu'il avait mise à celle de ses nouvelles.

On peut y distinguer les comédies et les drames bourgeois. Les premières sont des œuvres d'une extrême vivacité, soit dans le domaine de l'action scénique, soit dans celui du dialogue, soit enfin dans la matière même ; ce sont des farces paysannes folkloriques et véristes (certaines en dialecte sicilien, le texte italien qu'on en possède étant second) ou des vaudevilles avec leur trop fameux triangle. Dans les drames bourgeois, drames de l'amour offert et mal reçu, de l'adultère, du mensonge, de la culpabilité, de la folie, des âmes en peine, placées dans des intérieurs cossus, s'affrontent dans des jeux de rôles mais, à la fin, déposent le masque social et paraissent nues ; ces êtres ridicules, grandiloquents, excessifs, à l'image des Siciliens, à la fois taciturnes et gesticulants, tout en façade, mais fous de métaphysique et d'honneur masculin, appartiennent à l'univers étouffant et étriqué de la petite-bourgeoisie de province, ont ses problèmes familiaux et sentimentaux, embrouillés et scandaleux, traités légèrement ou dramatiquement, son hypocrisie, son souci des convenances, sa mesquinerie. Mais, si furent développées diverses intrigues inattendues, si fut représentée la crise d'une société soumise à la corrosion et à la désagrégation, si jaillit toujours l'étincelle du paradoxe sarcastique, ce théâtre conventionnel paraît aujourd'hui insupportablement vieillot et complaisamment démodé avec son décor traditionnel, les oripeaux désuets dans lesquels il enveloppe ses héros.

Mais, entre 1920 et 1930, et tout en exploitant épisodiquement des thèmes développés dans le théâtre de la première période, selon une technique de variation et de combinaison, Pirandello se livra à une quête incessante de la modernité qui comportait une dimension à la fois immédiate et utopique puisqu'il s'agissait d'élargir la conscience critique et de la conjuguer à la conscience esthétique, qui cherchait à exprimer par les moyens artistiques les plus appropriés la perception aiguë de la crise des valeurs. Voulant problématiser et reconstruire le théâtre, il produisit une série de pièces qui furent une vaste et systématique entreprise de renouvellement de la dramaturgie, et constituent, avec celle qu'on doit à Brecht, une des deux grandes révolutions théâtrales de la première moitié de notre siècle. Ce furent les expérimentations des pièces de la trilogie du « *théâtre dans le théâtre* » (représentations d'une représentation impossible, qui présentent une sorte de phénoménologie du théâtre, une discussion sur les rapports entre la réalité et l'apparence, tout en étant du vrai théâtre plus que théâtre à thèse, doté d'une puissance dramatique qui inspira toujours les interprètes de talent) et les « *mythes* » finaux, pièces qui subvertirent les structures traditionnelles parce que l'enquête sur l'être humain allait de pair avec celle sur le théâtre, parce que la vie de l'être humain est un théâtre, et parce que le théâtre est le lieu de la réflexion de l'être humain sur lui-même, qui réfléchissent les contradictions entre la vie et les formes artistiques, et soulevèrent des polémiques. En effet, des critiques représentant des idéologies opposées les ont tour à tour, et à peu près sur les mêmes bases, encensées et violemment attaquées.

Ainsi, dans le théâtre de Pirandello, cohabitent la tradition la plus éculée et la plus rassurante et des ferments de subversion et de désagrégation. On pourrait conclure qu'il est allé de la farce, du vaudeville et du drame bourgeois au « Nouveau Théâtre », puisqu'il proposa déjà une dislocation de la personnalité humaine en facettes et en opinions contradictoires, incapables de se recomposer logiquement, un des aspects de ce qu'on a appelé le pirandellisme, notion plurivoque et qui se laisse difficilement définir.

## Le pirandellisme

Même si certains critiques rangent Pirandello parmi les auteurs germanistes et, de ce fait, philosophes, ses pièces ne sont pas des pièces à thèse, et on ne peut dire qu'il ait développé un

système. Cependant, on doit remarquer qu'il fut animé par une recherche acharnée du sens de la vie et d'une nouvelle conception du théâtre.

Dans sa recherche du sens de la vie, Pirandello fut d'emblée dirigé par ce qu'il a lui-même appelé l'« *humorisme* », qu'il a défini comme le « *sentiment du contraire* », comme la reconnaissance, à la fois comique et douloureuse, de ce qui devrait être là où l'on rencontre, justement, le contraire. L'exercice instinctif et spontané de ce sentiment du contraire l'a conduit à compenser sans cesse le choc d'une émotion par l'émotion inverse ; à mêler le tragique et le comique ; à conter gaiement des événements tristes et tristement des événements gais ; à établir l'équivalence dérision-compassion ; à manier le paradoxe, l'ironie et l'auto-ironie ; à observer l'irrationalité souvent cruelle du monde avec un humour grinçant, sarcastique ou mélancolique ; à compromettre une représentation réaliste et précise menée progressivement par l'intrusion du grotesque, du fantastique, de l'absurde ; à souligner le contraste tantôt affligeant et tantôt truculent entre une médiocrité triomphante et un sublime pathétique, ridicule, accepté en façade par tous, exploité et enfin exclu quand le monde des apparences et des conventions peut retrouver sa surface lisse, un moment égratignée par les cris et les raisonnements des gêneurs.

Ainsi s'explique l'ambiguïté de son oeuvre à la fois démystifiante et mystificatrice, où, « *archéologue de l'âme* », il fut le premier, avec un pessimisme amusé, à dévoiler au théâtre les vacillements de la conscience moderne.

Il mit à nu les mécanismes de l'aliénation et du jeu social. Il dénonça une société malade d'égoïsme et hypnotisée par ses propres apparences. Il multiplia les reflets de l'animal social piégé par la nudité de son masque pourtant nécessaire (il donna à son théâtre le titre général de « *Masques nus*»), auquel l'autre oppose sa propre altérité (« *Des masques, des masques... Un souffle et ils disparaissent pour céder la place à d'autres*»), sans toutefois plaire ni aux catholiques (ils lui reprochèrent son agnosticisme, l'immoralité des situations et surtout des solutions), ni aux marxistes (ils lui reprochèrent de ne pas repousser totalement le capitalisme). François Mauriac déclara : « Que ce Pirandello nous étouffe bien ! À quelle solitude il nous condamne ! »

Il révéla la relativité du langage, qui fait qu'il est impossible de connaître l'autre, qui fait de la communication une illusion. Il révéla la relativité de la raison, qui fait que la vérité, déjà fragile, s'appauvrit encore dans une fixité anormale, et que s'impose la vérité de la folie. Pour lui, « *une mythomane est une artiste ratée, mais son mensonge reflète la vérité de ceux qui l'entourent.* »

Il analysa la façon dont la société enferme les êtres dans leur apparence. C'est dans le regard que l'autre porte sur lui que chacun se rencontre et se rend compte de ce qu'il est. Nous n'existons qu'en fonction des autres, nous ne sommes que ce que les autres font de nous, nous jouons le personnage que notre entourage, notre métier, la société, nous imposent, et nous arrivons à ne plus savoir ce que nous sommes, si notre véritable personnalité est celle dont nous rêvons, celle que nous vivons ou celle que nous simulons devant les autres. S'ils ne nous reconnaissent pas, nous sommes morts ; nous ne vivons que par l'idée qu'ils se font de nous-mêmes. L'individu en quête d'une identité personnelle est voué à l'échec car force lui est de reconnaître que c'est la pensée des autres, avec tout ce qu'elle implique d'aliénation par malentendu ou par mauvaise foi, qui lui donne vie. Nous ne sommes pas maîtres de nos pensées, de nos sentiments, de nos volontés, de notre personnalité, car nous sommes soumis aux lois de l'univers, à toutes sortes d'influences physiques, ataviques, sociales, etc.. Nous n'avons aucune existence personnelle.

En effet, la désagrégation de la surface trop lisse des apparences et des convenances menace aussi l'identité même des personnages principaux, qui est bridée, frustrée, destin qu'il faut accepter sous peine d'exclusion, de folie, de mort. Il marqua la fin de la possibilité, pour l'être humain, de s'affirmer comme une volonté intègre puisqu'elle se heurte fatalement à l'agressivité du monde extérieur.

Bien plus, nous ne connaissons de nous-mêmes que l'idée que nous en prenons. Parti de la « *dissociation des sentiments* » Pirandello, qui avait tôt découvert que l'être humain est « *un, personne et cent mille* », s'est très vite consacré exclusivement à l'étude de la « *dissociation de la personnalité* ». Toutes ses oeuvres ont pour sujet des dissociations de personnalité, simples au début, mais qui sont devenues de plus en plus complexes, surtout dès qu'il aborda le théâtre, y fondant, selon Benjamin Crémieux, la tragédie moderne qui est une tragédie de la conscience, lui donnant, à

l'horizon du XXe siècle, une autre finalité et d'autres limites en montrant bien comment le sentiment de la fatalité y remplace l'action de la fatalité.

Lui qui a cherché son identité toute sa vie (« *Moi-même en m'observant je me rendais de plus en plus compte que j'interprétais, à chaque fois une partie différente de moi-même selon l'interlocuteur que j'avais devant. Je n'étais pas une seule personne ; j'étais plusieurs personnages en quête d'une seule personne...* ») fut hanté par le thème de la prétendue identité individuelle qui n'est qu'une apparence. Ses personnages, en proie aux avatars de leur personnalité, à l'incertitude du moi, ressentent la fragilité de leur identité, se perdent dans sa difficile ou impossible quête, en arrivent à en douter jusqu'à l'anéantissement. Conscients de leur inconstance, de leur fragilité, de leur insignifiance, ils s'interrogent constamment sur leur propre rôle, conduisent l'action (et les spectateurs) à travers ce réseau de perplexités qui sous-tend toute l'oeuvre. Fut ainsi détruit le mythe du « caractère » cerclé de fer des classiques, fidèle à lui-même d'un bout à l'autre de la pièce, comme Harpagon dans "L'avare" de Molière (pour Pirandello, on est avare à certains moments de notre vie et tout le contraire à d'autres), de la personnalité transparente dans le bien comme dans le mal.

En somme, on peut constater qu'au moment où on assistait au triomphe des conceptions relativistes dans le domaine de la physique, le pirandellisme fut un relativisme psychologique.

Dans sa recherche d'une conception du théâtre, Pirandello en vint à concevoir une dramaturgie qui était une réflexion scénique sur la rhétorique du théâtre bourgeois qu'il décomposa radicalement. Car s'imposa à lui le dualisme constant de la vie et de la forme, l'opposition fondamentale entre la vie, qui est fluide et spontanée, et la forme, qui est rigide, conventionnelle, statique, désignant aussi bien les conventions sociales, y compris celle du langage, que toute schématisation intellectuelle, que l'art lui-même. Avec le temps, et aussi avec le succès, ce thème devint le problème central de son théâtre. Il fit correspondre à la corrosion de la société la désagrégation analytique des formes d'art qui la mimaient. Il désarticula tous les supports de ce théâtre réaliste, refusant de trancher entre réalité et fiction, détruisit le cours traditionnel de l'action dramatique puisque la fable dramatique n'était plus linéairement racontable, dénonçant dans le dialogue une feinte communicative, explorant méthodiquement le procédé de la mise en abyme, déportant le lieu scénique dans la salle et même dans le foyer du théâtre.

### Destinée de l'oeuvre

C'est surtout par son théâtre que Pirandello conquiert la célébrité mondiale. Il fut reconnu comme le dramaturge le plus radical de son époque. Si le théâtre du « Sicilien » a suscité chez certains une dérision, une hargne qu'il est difficile aujourd'hui d'imaginer, il reçut un très vif accueil sur de nombreuses scènes européennes. Sa valeur historique est d'avoir servi de terrain de réflexion et de sujet d'imitation à plus de cinquante ans de théâtre mondial, et d'avoir ainsi rendu témoignage des crises et des conquêtes dramaturgiques de toute une époque.

En 1950 fut publiée, en français, par Gallimard une édition du théâtre complet de Pirandello traduit en grande partie par Benjamin Crémieux puis par Marie-Anne Comnène. En 1978, dans la collection de la Pléiade, parut une nouvelle traduction conforme le plus possible au texte italien, respectant le style haché de Pirandello.

Il a influencé des auteurs. Anouilh et Jean Genet lui sont redevables. Il a préfiguré le théâtre de l'absurde dans sa version existentialiste (Sartre, Camus, Ugo Betti, Buzzati).

Les metteurs en scène surtout (Georges Pitoëff, Max Reinhardt, Giorgio Strehler et Erwin Piscator) prirent à sa suite un important virage en faveur de la recherche théâtrale. Ils rompirent avec le naturalisme, adoptèrent l'idée du « *théâtre dans le théâtre* » en se contentant toutefois le plus souvent d'en faire un simple procédé, sa popularité s'appuyant donc à la fois d'une méprise, d'une fascination et d'une énigme qui d'ailleurs persiste au-dessus de l'oeuvre entière.

Du fait de son singulier questionnement sur l'identité, il a exercé une espèce de fascination sur les Québécois préoccupés eux aussi d'identité. Les pièces de Pirandello, en plus d'être jouées au Québec une quinzaine de fois sur scène, ont donné lieu à trois téléthéâtres et à treize radiothéâtres.

Pirandello a été adapté au cinéma.

En 1954, fut produit le film "*Questa e la vita*" dont les quatre épisodes étaient tirés de nouvelles : "*La giara*" (réalisé par Giorgio Pastina) , "*Il ventaglio*" (réalisé par Mario Soldati), "*La patente*" (réalisé par Luigi Zampa et joué par le comique Toto), "*Marsina stretta*" (réalisé et joué par le corpulent Aldo Fabrizi).

En 1984, les frères Paolo et Vittorio Taviani produisirent "*Kaos, contes siciliens*", une adaptation de cinq nouvelles : "*L'autre fils*", "*Le mal de lune*", "*Requiem*", "*La jarre*" et "*Entretien avec la mère*" qui sert d'épilogue. Le film saisit dans ses multiples dimensions la région natale de l'écrivain, les mœurs et les mythes de la Sicile. Les thèmes des racines, de l'attachement tellurique, de la mort et de la perte d'identité, le parcourent. Les nouvelles ont chacune son autonomie mais ont en commun quelque chose qui fonde leur unité thématique et justifie le titre de l'ensemble, «Kaos» étant, selon Pirandello, l'étymologie grecque du lieu-dit «lu Causu», près d'Agrigente, où il est né.

En 2001, Andrea Camilleri, cousin germain de sa grand-mère et comme lui originaire de Porto Empedocle, a consacré à Pirandello une alerte biographie, "*Pirandello, biographie de l'enfant échangé*", focalisant son attention sur les événements qui ont influencé son oeuvre : son premier amour, son mariage malheureux, son amour égoïste et exclusif pour sa fille, Lietta, et surtout ses rapports complexes avec Stefano, son père.

Les retours à Pirandello n'en finissent pas de nous étonner et de nous apprendre que sa quête de la modernité reste actuelle, car elle est un pari sur le renouvellement nécessaire de l'art, du théâtre et de la littérature qui sont pris entre ce que la société industrielle et post-industrielle offre aux artistes dits modernes, à savoir la dépossession ou le conformisme, et ce qu'ils ne peuvent jamais accepter : se résigner à répéter l'asservissement des signes créateurs au pouvoir idéologique, institutionnel ou politique.

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)